

İSYANIN MİZAHİ: HOBBSAWM'IN TOPLUMSAL EŞKİYALIK TANIMI VE KEMAL SUNAL FİLMLERİ*



HUMOR OF REBELLION: HOBBSAWM'S SOCIAL BANDITRY DEFINITION AND KEMAL SUNAL MOVIES

Mustafa DİNÇ**

ÖZ: Eşkiyalık olgusu tüm toplumların tarihi süreçleri içinde zaman zaman karşı karşıya kaldıkları ve siyasi, sosyal ve ekonomik bakımdan çok yönlü sonuçlar doğuran başkaldırı hareketleridir. Bu çok yönlülük nedeniyle tarih, sosyoloji, siyaset gibi bilim dallarının hemen hepsinde eşkiyalık olgusu ile ilgili akademik çalışmalar gerçekleştirilmektedir. Araştırmalar sonucunda özellikle kırsal bölgelerde ve alt gelir grubundaki insanlar arasında yaygınlık ve taraftar bulduğu görülen eşkiyalığın bir başka yönü de bu kırsal ortam içerisindeki halkın eşkiyalar hakkında oluşturdukları anlatı geleneğidir.

Başından eşkiyalık tecrübesi geçmiş her kültürde bazı eşkiyaların halk arasında çok saygı gördüğü, yüceltildiği hatta kahramanlaştırıldığı görülmektedir. İngiliz tarihçi Hobsbawm'ın *toplumsal eşkiya* adıyla tanımladığı bu tipteki eşkiyalar halk nezdinde, cinayetler işleyen, gasp yapan, terör ortamı doğuran adi suçlulardan ayrı tutularak destek görmektedirler. Bu destek çoğu zaman aynı kaderi paylaşmalarından dolayı oluşmakta, dolayısıyla toplumsal eşkiya sıfatındaki eşkiyalar halkın sözcüleri konumuna da gelmektedirler. Haklarında birçok kahramanlık hikâyesinin, destanın, şiirin üretildiği toplumsal eşkiyalar aynı zamanda mensup oldukları halkın edebi yaratmalarına da katkıda bulunmaktadır.

Eşkiyalığın edebiyata olan bu katkısı, edebiyatla en yakın ilişkiyi kuran ve sözlü ya da yazılı bir anlatının görsel temsili olarak da nitelendirilebilecek sinema sanatı için de bir kaynak olmuştur. Bu bakımdan eşkiyalık anlatıları da hem batıda hem de Yeşilçam sineması geleneğinde sıkça işlenmiş ve ilgiyle karşılanmıştır. Bu çalışmada Türk sinemasında bir güldürü ekolü haline gelen Kemal Sunal'ın başrol oynadığı filmlerde tespit edilen eşkiyalık sunumları Hobsbawm'ın toplumsal eşkiyalık ve bağlı alt başlıkları altında ele alınarak yorumlanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kemal Sunal, Hobsbawm, Eşkiyalık, Sinema, Folklor.

ABSTRACT: *The phenomenon of banditry is a movement of rebellion which, societies can be confronted and can see in the historical processes of all societies between times, and which produces political, social and economic results. Due to this versatility, academic studies on the phenomenon of banditry are carried out almost in all branches in social sciences, such as history, sociology and politics. As a result of the researches, another aspect of banditry, which is seen among the people in rural areas and the lower income group, is the narrative tradition of the people in this rural environment.*

* Bu makale Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yazar tarafından 2018 yılında tamamlanan "Kemal Sunal Filmlerinde Folklor ve Mizah" isimli doktora tezinden üretilmiştir.

** Dr. - Millî Eğitim Bakanlığı Türkçe Öğretmeni/Çanakkale - mstfdnc84@hotmail.com



This article was checked by Turnitin.

It is seen that in every culture that has passed in experience of the banditry, some bandits are highly respected, glorified or even heroic among the people. This type of bandits identified by the British historian Hobsbawm under the name of social bandits are being supported by the public and separated from the common criminals who commit murders, commit extortion, and create a climate of terror. In many times this support occurs from sharing the same fate, so that the bandits which are named social bandits are became the spokesman of the people at the same time. And also, social bandits contribute in the literary creations of the folk whom they belong to, through many of narrative products such as heroic stories, epic and poem produced about them.

The contribution of banditry to literature has been also a source for the art of cinema, which establishes the closest relationship with literature and can be defined as a visual representation of a verbal or written narrative. In this respect, the narratives of banditry were frequently discussed and has been met with interest both in the west and Yeşilçam cinema tradition. In this study, the bandit presentations which were found in the films of Kemal Sunal played as the chief part, who became a school of comedy in Turkish cinema, will be evaluated under Hobsbawm's social banditry and related sub-titles.

Keywords: Kemal Sunal, Hobsbawm, Banditry, Cinema, Folklore.

1. Giriş

Eşkıyalık, toplumların devletleşme süreçlerinde ekonomik, sosyal, politik yönleri ile gündeme gelen ve doğurduğu güvenlik endişeleri içerisinde toplum hayatını derinden etkileyen meselelerden biridir. Tanımı itibariyle eşkıyalık, hukuki terminolojide “mal zapt etmek, öç almak, suikastta bulunmak yahut memleketin dâhili emniyetini bozmak için mesken, çiftlik, ağıl, köy, değirmen gibi mahalleri basarak veya yakarak yahut tahrip ederek veya adam öldürerek veya yollarda ve kırlarda soygunculuk yaparak veya adam kaldırarak ve bu fiillerden dolayı mevkuf ve mahpus iken firar ederek silahla dolaşmak suretiyle emniyet ve asayışı münferiden ve toplu olarak tehdit ve ihlal etmek” (Türk Hukuk Kurumu, 1944: 132-133) şeklinde anlam bulan ve yasalar nezdinde suç olarak sayılan tedhiş ve terör içerikli bir fiildir.

Sosyal bilimlerin farklı alanlarına mensup araştırmacılar tarafından “yol kesme, dağa çıkma, soygunculuk, haydutluk” gibi ortaklıklar çerçevesinde ele alınmakla birlikte kabaca, “doğrudan devlet erkine ya da bu erke bağlı kurumlara veya yerel yöneticilere karşı silahlı mücadeleye dayalı başkaldırı faaliyeti” olarak da nitelendirilebilecek eşkıyalık bu bakımdan tarihi, sosyal, sanatsal neden ve etkileri itibariyle çok yönlü incelemelere müsait bir toplumsal olgu olarak değerlendirilmektedir. Hemen tüm devlet ve kültürlerin çeşitli dönemlerinde bir şekilde karşı karşıya kaldıkları eşkıyalık olgusuna, tarih, sosyoloji ve edebiyat gibi alanların yoğun ilgisi yöneltilmekte ve özellikle eşkıyalığın toplumsal yansımaları sözü edilen bilim dallarının çalışmaları ile yorumlanmaya çalışılmaktadır.

Araştırmacıların çoğunun eşkıyalığın ortaya çıkışı noktasındaki fikirleri yukarıda üzerinde durulan tanımsal benzerliklerde olduğu gibi

çeşitli ortak yönler ihtiva etmektedir. Bu değerlendirmelerde özellikle tarih ve sosyoloji gibi alanlar perspektifinden yapılan incelemelerin etkisi büyüktür. Bu doğrultuda, Kaplan'ın belirttiği gibi (2004: 48) *“devletin çöküşü, bu çöküşle birlikte yaşanan merkezi yönetimin zayıflığı, adaletsizlik, özgürlüğün olmaması, uygarlıktan uzak olmak, sosyoekonomik yapıdaki çöküntüler, yoksulluk, toplumsal katmanlardaki dengesizlikler ve zulüm”* eşkıyalığın ortaya çıkmasına etki eden temel saikler olarak kabul edilmektedir. Gerçekten de devlet otoritesinin zayıfladığı ekonomik, politik bunalım dönemleri veya savaş durumlarının belirsizleştirdiği ve güvensizleştirdiği siyasi, sosyoekonomik ve toplumsal ortam içerisinde devletin makro boyutta yaşadığı buhran, mikro ölçekteki yansımalarını toplumun alt tabakalarında da hissettirerek diğer yasadışı faaliyetlerle beraber, bir başkaldırı olarak eşkıyalık faaliyetlerinin oluşması ve artmasına da zemin hazırlamaktadır.

Yukarıda mezkûr hususlardan ve konunun tarihi seyrinden çıkarılacağı üzere eşkıyalık, toplumların yaşam standardı ve ekonomik koşulları bağlamında en az olanağa sahip bulunan alt tabakalarında ve kırsal yaşam ortamlarında ortaya çıkarak taraftar bulan bir faaliyettir

Eşkıyalık olgusu konusunda araştırmaları bulunan sosyal bilimciler konuyu genellikle iki boyut altında ele almaktadırlar. *“Bunlardan ilki, eşkıyalığı yücelten, bir tür direniş olarak gören, toplum ve halk adına haklı bir hareket gibi kabul eden romantik görüş; ikincisi ise, eşkıyalığı, devletin çatısı altında, devlete rağmen hareket eden, halkla çatışan ve devletten ziyade halka zarar veren kişi ve grupların yasadışı hareketi olarak kabul eden görüştür”* (Gözütok, 2011: 50). Buna göre romantik görüş eşkıyalığı olumlarken, diğer görüş ise meseleye devlet yanlısı olarak bakarak eşkıyalığı adi bir suç oluşumundan ve terör faaliyetinden öte görmemektedir. Çalışmaya kılavuzluk eden E. J. E. Hobsbawm da *Eşkıyalar¹* (1997) isimli eserinde eşkıyalık ile ilgili değerlendirmelerini *“kabileye ve kan bağına dayalı örgütlenmenin evrimleşmeye başladığı aşamayla modern kapitalist ve endüstriyel toplum arasında bulunan, ama kan bağına dayalı toplumun çözülme ve tarımsal kapitalizme geçiş aşamalarını da içeren bütün toplumlarda görülür”* (1997: 13) şeklindeki ana düşüncesi etrafında İngiltere, Çin, Hindistan, İtalya, İspanya, Brezilya, Peru, Fransa, ABD, Meksika, Balkanlar, Rusya, Japonya, Kafkasya ve nispeten Osmanlı gibi çok geniş bir örneklem coğrafyasında sunmaktadır.

Savunucusu olduğu romantik görüş altında, eşkıyalığı hukuki tanımlamalardaki hırsızlık, mafyatik şehir örgütlenmeleri, canice öldürme faaliyetleri ve terörizmden ayrı tutarak, kamuoyu tarafından adi suçlu

¹ İlk olarak İngiltere’de 1962 yılında *“Bandits”* adı ile yayınlanan eser, dilimize *“Sosyal İsyancılar (1973)”*, *“Haydutlar (1990)”*, *“Sosyal İsyancılar (1995)”*, *“Eşkıyalar (1997)”* ve *“Eşkıyalar (2011)”* isimleri ile farklı çevirmenler tarafından çevrilerek farklı yayınevlerince basılmıştır. Çalışmada 1997 yılında Akalın ve Hasgül tarafından hazırlanarak Avesta yayınlarından çıkan *“Eşkıyalar”* isimli baskı eksen olarak alınmaktadır.

olarak görülmeven ve temel olarak köylü toplumları içinden çıkan bir isyan hareketi olarak ele alan Hobsbawm, incelemesine konu ettiği kırsal karakterli isyancıları “toplumsal eşkıya” tanımı ile nitelendirmekte ve bu ana başlığı “soylu soyguncu”, “hayduklar” ve “intikamcılar” alt başlıkları altında değerlendirmektedir². Her ne kadar Hobsbawm tarafından aralarında net bir ayırım ortaya konulamamakla birlikte bu üçlü değerlendirmeye sebep olan nokta, toplumsal eşkıyanın eşkıya oluş sebebi ve faaliyetleri konusunda toplumsal tahayyülde ortaya çıkardığı saygı, dehşet veya korku ifadelerinin yoğunluğudur. Zira her üçü de toplumsal eşkıyalığın alt başlıkları olsa da, Hobsbawm okumalarında soylu soyguncunun, hayduk³ ve intikamcılara oranla toplum nezdinde “iyi” sıfatına biraz daha yakın olarak değerlendirildiği görülmektedir.

Bununla birlikte Hobsbawm’ın bahsettiği sosyal eşkıyalık ile adı eşkıyalık arasındaki çizgi çoğu kez o kadar ince ve muğlaktır ki, bir eşkıyanın erdemli bir haydut mu yoksa adi bir şaki mi olduğuna dair hüküm vermek neredeyse imkânsızlaşır. Ayrıca bir şakinin sosyal eşkıya ya da adi bir haydut olduğu, ona kimin gözüyle bakıldığına göre de farklılık arz eder. Zira bir şakiye devlet yöneticilerinin gözünden sosyal eşkıya olarak bakılamayacağı gibi, parası ve eşyası gasp edilen veya bir yakını eşkıya tarafından öldürülen sıradan bir köylü için de söz konusu eşkıya adi bir hayduttan ya da bir caniden öte bir şey değildir (Yaşar, 2016: 370).

Hobsbawm’a göre toplumsal eşkıyalar, “lord ve devlet tarafından suçlu sayılan ama köylü toplumu içerisinde varlığını sürdüren ve köylüler tarafından kahraman, yenilmez, intikam alan, adalet için dövüşen, belki de özgürlüğün lideri olarak görülen ve her durumda saygı duyulan, yardım edilen ve desteklenen kanun kaçağı köylülerdir. Mensup buldukları halk kitleleri ile ilişkileri ve bu kitleden gördükleri saygı ve destek nedeniyle de toplumsal eşkıyalık, yeraltı dünyasından devşirilen çetelerin ve soygunculuk yapan adi hırsızların faaliyetleri ile yağmacılığı olağan yaşam biçimi sayan Bedeviler gibi toplulukların faaliyetlerinden ayrılmaktadır” (1997: 12). Köylü toplumlar içinde genellikle ekonomik nedenlerden veya yerel güç odaklarıyla çatışmalarından kaynaklanan kimi sorunlar nedeniyle başkaldırarak faaliyetlerine başlayan toplumsal eşkıyalar, genellikle aile yükümlüğü bulunmayan ve yaş itibarıyla de olumsuz iklim, doğa ve yaşam koşullarına daha rahat adapte olabilmelerinden dolayı genç ve orta yaş erkeklerden oluşmaktadırlar. Hobsbawm’ın değerlendirmelerinden çıkarılabileceği üzere eşkıyalığa toplumsallık sıfatını yükleyen husus ise, toplumsal eşkıyaların, içinden çıktıkları köylü toplumuna zarar vermemeleri (çünkü ona göre toplumsal bir eşkıyanın kendi bölgesindeki

² Eserin 1997 yılındaki çevirisinde (Sarmal Yayınları) ise “sosyal eşkıya” ana başlığı “erdemli eşkıya”, “öcalıcılar”, “haydutlar” alt başlıkları ile incelenmektedir.

³ “Hayduk” Balkan yarımadasında “haydu, haydutin, hajdutin” şeklinde kullanılan eşkıyalığın Macarca’daki hali olarak ele alınmıştır. Eserin farklı çevirilerinde ise bu sözcük yerine Türkçe “haydut” kelimesi kullanılmıştır.

köylülerin veya belki de başka bir bölgedeki köylülerin hasadını alıp kaçması düşünülemez. 1997: 12) ve bu toplum tarafından desteklenmeleri hatta kahramanlaştırılmalarıdır.

Bu destek ve kahramanlaştırma düşüncesi, toplumsal eşkıyalığın alt başlıklarından ilki olan “soylu soyguncu” boyutunda kendisini daha iyi göstermektedir. İngiliz kültürü içerisinde Robin Hood örneği ile belirginleştirdiği değerlendirmesinde Hobsbawm (1997: 41) , gerçek hayatta hiç de öyle olmamasına rağmen İngiliz sözlü ve yazılı kültüründe Robin Hood ile ilgili balad, şarkı, efsane gibi çok çeşitli yaratmalar bulunduğunu dile getirmektedir. Soylu soygunculuk adlandırması yazarın örneklendirmelerinden de anlaşılacağı üzere sınıfsal bir konumlandırmadan kaynaklanmamakta, eşkıyanın kişilik yapısıyla ve erdemlilik vasfıyla düşünülmektedir. Nitekim eserin ülkemizdeki bir diğer çevirisinde bu başlık “*erdemli eşkıya*” olarak ele alınmış ve eşkıyanın “*zenginden alarak fakire verme*”deki soygunculuk faaliyetleri de sosyal adaleti sağlamasına yönelik çabalar olarak görülmüştür.

Soylu soyguncular tüm örneklerde görülebileceği üzere köylü halkın etraflarında yoğun bir sözlü ve yazılı gelenek ortaya çıkardığı bir kahraman tasavvurunu doğurmuştur. Çeşitli kültürlerdeki benzerlerinde olduğu gibi Türk kültür dairesi içinde de soylu soygunculuk, halkın adi suçluluk kapsamında görmediği ve anısını yaşattığı bir kahramanlaştırma sistemiğine sahip olmuştur.

Halkın düşünce dünyasında, otorite ile münasebeti ve mücadelesi çoğu kez saygı ve beğeniyle karşılanan soylu soyguncuların bu çekişmeleri, zor koşullarda yaşamaya çalışanlar için bir bakıma “*toplumsal adaleti sağlama*”, “*söylenmeyi söyleme*”, “*hislere tercüman olma*”, “*cesaret ve güç verme*” şeklinde bir motivasyon kaynağı olarak görülmüştür. Bu motivasyon ise soylu soyguncunun kahramanlaştırılarak destansı bir karakter kazanmasını olağanlaştırmıştır. Bu bakımdan halk edebiyatı geleneği içerisinde tüm yörelerimizde konusu eşkıyalık olan birçok türkü, destan, halk hikâyesi veya efsane, sözlü anlatı boyutunda oluşturulduğu; bu anlatı geleneğinden esinlenilerek özellikle köy gerçekliğini işleyen Cumhuriyet edebiyatında ise çeşitli eşkıya hikâyeleri veya romanlarının kaleme alındığı görülmektedir. Bu noktada özellikle Köroğlu tüm kollarıyla başlı başına bir halk hikâyesi külliyatı olarak, Celali ayaklanmaları, zeybeklik vd. hareketler de hikâyeleri ve türküleri ile birçok halk edebiyatı çalışmasına kaynaklık etmektedir⁴. Benzer şekilde konunun çekiciliği altında Türk romancılığı içerisinde ise “*İnce Memed (Y. Kemal)*”, “*Kuyucaklı Yusuf (S. Ali)*”, “*Rahmet Yolları Kesti (K. Tahir)*” gibi eserler de eşkıyalık düzleminde beğenilerek takip edilmektedir.

⁴ Konuyla ilgili bazı örnek çalışmalar için bk. Boratav (1931), Bk. Bayrak (1985), Cangür (2013).

Var olduğu tüm kültürlerde kanun kaçaklığı eksenindeki yaşamları bu denli güçlü bir anlatı malzemesi oluşturan eşkıyaların ve dolayısıyla soylu soyguncuların eşkıyalık hayatları Hobsbawm'ın, geniş örneklemeden yola çıkarak ele aldığı üzere yapısal olarak dokuz aşamada gerçekleşmektedir.

“Her şeyden önce soylu soyguncu, kanun kaçaklığı yaşantısına, bir suç işleyerek değil ama bir adaletsizliğin kurbanı olarak ya da halkın göreneklerine göre bir suç oluşturmayan ama otoritelerin suç kabul ettiği bir eylemde bulunmaktan dolayı zulüm görerek başlar.

İkinci aşamada o yanlışlığı düzeltir.

Üçüncüsü o, “zenginden yoksula vermek için alır”.

Dördüncüsü, o “yalnızca kendini savunmak veya intikam almak için adam öldürür.”

Beşincisi, eğer ömrü vefa ederse halkına şerefli bir vatandaş olarak geri döner. Aslında topluluğunu hiçbir zaman fiilen terk etmez.

Altıncısı, halkı ona hayranlık duyar, yardım eder ve onu destekler.

Yedincisi, o da herkes gibi bir gün ölür, ama topluluğun hiçbir namuslu üyesi ona karşı otoritelerle işbirliğine girmeyeceğine göre ölümü ihanet yüzündendir.

Sekizincisi o – en azından teoride – görünmez ve efsunludur.

Dokuzuncusu, adaletin kaynağı olan kralın veya imparatorun değil, ama yalnızca yerel “gentry”nin, (seçkinlerin) rahiplerin veya diğer zalimlerin düşmanıdır” (Hobsbawm, 1997: 43).

Gerek sözlü anlatım geleneğinde gerekse yazılı edebiyat ürünlerinde yukarıda sunulan bu yapısal benzerlikler çoğu kez araştırmacılar tarafından edebi yaratmalardaki eşkıyalık temsilleri bağlamında yorumlanmıştır. Özellikle eşkıyalık olgusuna bağlı anlatıların yoğun bir şekilde hemen her yörede canlı tutulmaya devam etmesi, yukarıda da üzerinde durulduğu gibi bir Köroğlu geleneğinin tüm kültür evreninde takip ediliyor oluşu, ayrıca gerek teşkilatlanması gerekse kendine ait ritüelistik bazı boyutlarının da bulunması eşkıyalık bağlamında çok çeşitli halk bilimsel ve edebi araştırmaların oluşturulmasına zemin hazırlamaktadır.

Eşkıyalık bu özellikleri dolayısıyla, aynı zamanda bir görsel anlatı sanatı olan sinema sanatında da hem Batı'da hem de kültürümüzde ele alınmakta ve sinema temsilleri açısından karşılık bulmaktadır. En önemli alışverişini edebiyat alanıyla yapmakta olduğu yadsınamayacak olan sinema sanatında çekici bir anlatı mecrası olarak eşkıyalık ile ilgili çeşitli izdüşümlerin bulunması da bu bakımdan olağan sayılmalıdır.

İncelememizin giriş mahiyetindeki bu ilk bölümünün ardından bundan sonraki aşamasında özellikle anlatı geleneğinden ve edebi yaratmalardan beslenen sinema sanatında sözü edilen eşkıyalık temsilleri

ile ilgili bulgular Kemal Sunal örneklemini üzerinden, Hobsbawm'ın toplumsal eşkıyalık ve buna bağlı diğer tasnifleri ışığında ele alınıp tartışılacaktır.

2. Türk Sinemasında Eşkıyalık ve Kemal Sunal Filmleri Özelinde Eşkıyalık Sunumları

Tüm toplum kitleleri tarafından yakından takip edilen ve bu anlamda görsel sanatların en yaygını olan sinemanın edebiyat alanıyla kurduğu yoğun ilişki sözlü gelenekte yaşatılan anlatımların veya yazılı edebi eserlerin uyarlanması biçiminde yaşandığı gibi, sinema yapımlarının dayandığı öykü ve söylem gibi anlatısal boyut aracılığıyla da gerçekleştirilmektedir. Filmsel anlatı denilen bu ikinci boyut, sinema yapımlarının edebi eserler gibi öykü ve söylem şeklindeki metinsel bir temele dayanması ile ilgilidir. Bu bakımdan sinema eserlerinin edebiyatla kurdukları ilişki, metinsel boyutlarının, anlatı ve görsel sunumlarının bir arada analiz edilmesine de olanak sağlamaktadır.

Her toplumun kendi kültürel değerleri, yaşayış biçimleri ve düşünüş tarzları doğrultusunda oluşturdukları anlatı gelenekleri sonraki boyutta doğrudan doğruya sinemasal anlatıyı da etkilemiştir. Bu bakımdan sinema eserlerinde edebi yaratımların, tarihi, sosyolojik ve folklorik ürünlerin yer almaması düşünülemez.

Türk sinema tarihi içerisinde “Yeşilçam Sineması” olarak adlandırılan gelenekte ise gerek başlı başına eşkıya hikâyelerini canlandıran münferit filmlerde, gerekse köy romancılığında olduğu gibi, toplumsal yapı ve tarihi gerçeklerle ilgili yapımlarda eşkıyalık temsilleri sıklıkla karşılaşılan sinematografik göstergelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sinema tarihçilerinin üzerinde görüş birliği yaptığı üzere Yavuz Turgul'un yönettiği *Eşkıya*⁵ (1996) isimli yapımla zirve noktasına çıkan eşkıyalık konusu, adı geçen yapıma gelene değin pek çok örnekle de doğrudan ya da dolaylı olarak Türk sinemasında ele alınmıştır. Kronolojik olarak bakıldığında Türk sinemasının ilk yıllarından beri ve belki de bir başka halk bilimsel çalışmaya da konu olabilecek yoğunlukta olduğu görülecek eşkıyalık konulu şu yapımların Yeşilçam sinemasının tarihi süreci içinde çekildiği tespit edilebilmektedir:

Köroğlu (1945, Refik Kemal Arduman; 1949, Muharrem Gürses; 1968, Atif Yılmaz), *Çakırcalı Mehmet Efe* (1950, Faruk Kenç; 1969, Yılmaz Atadeniz; 1987, Fikret Uçak), *Efelerin Efesi* (1952, Şakir Sırmalı), *Dokuz Dağın Efesi* (1958, Metin Erksan), *Peçeli Efe* (1959, Faruk Kenç), *Sepetçioğlu Dağların Aslanı* (1961, Turgut Demirağ), *Dağlar Kralı* (1963, Muzaffer Arslan), *Köroğlu-Türkan Sultan* (1965, Faruk Kenç), *Muradın Türküsü* (1965, Atif Yılmaz), *Kozanoğlu* (1967, Atif Yılmaz- Yılmaz Güney), *Eşkıya Celladı* (1967, Remzi Jöntürk), *Aç Kurtlar* (1969, Yılmaz Güney),

⁵ Eşkıya filmi üzerindeki halk bilimsel bir inceleme için bk. Şafak (2005).

Ağıt (1971, Yılmaz Güney), *Cemo* (1972, Atif Yılmaz), *Kuma* (1974, Atif Yılmaz), *Kuyucaklı Yusuf* (1985, Kadri Yurdatap), *Efeler Diyarı* (1987, Fikret Uçak). *Eşkuya* (1996, Yavuz Turgul).

Tarihi, melodram tarzındaki bu yapımların yanında ayrıca mizah sinemasının birer örneği olarak *Salako* (1974, Atif Yılmaz), *Deli Yusuf* (1975, Atif Yılmaz), *Erkek Güzeli Sefil Bilo* (1979, Ertem Eğilmez), *Zübük* (1980, Kartal Tibet), *Davaro* (1981, Kartal Tibet), *Tokatçı* (1983, Natuk Baytan) *Deli Deli Küpeli* (1986, Kartal Tibet)⁶, isimli yapımlar da doğrudan ya da dolaylı olarak eşkıyalık vurgusuna sahip filmler olmakla birlikte, özellikle *Deli Yusuf* isimli yapım, gerek mizahi sunumu gerekse sunumundaki absürt yorumlarla çağdaş ve mizahi bir Köroğlu uyarlaması olarak hayli ilgi çekicidir.

Yukarıda sayılan yapımlar içerisinde araştırma konusu dâhilinde yorumlanacak olanlar ise Kemal Sunal'ın başrolde oynadığı ve gerek eşkıyalık ana kurgusunun üzerine inşa edilen, gerekse eşkıyalık tipolojisi ile ilgili bazı temsillerinin tespit edildiği “*Salako*, *Davaro*, *Zübük*, *Deli Deli Küpeli*” ve “*Tokatçı*”⁷ isimli eserlerdir. Bunlardan *Salako* ve *Davaro* filmlere de isimlerini veren iki eşkıyayı işlemekteyken *Zübük* isimli filmde küçük bir zeybeklik temsili, *Deli Deli Küpeli* ve *Tokatçı*'da ise aşağıda üzerinde durulacağı gibi soylu soygunculuk karşıtı iki eşkıya sunumu göze çarpmaktadır. Bu doğrultuda, Hobsbawm'ın soylu soygunculuk imgeleri ekseninde filmleri şu şekilde yorumlamak mümkündür:

Hobsbawm'ın imge kalıbının ilk maddesine göre adaletsizlik sonucu kanun kaçaklığına başlayan soylu soyguncu *Salako* ve *Davaro* isimli yapımlarda birebir karşılanmaktadır. *Salako*'nun sevdiği ağa kızı *Emine*'nin *Tüccar Abuzer* ile evlendirilmeye kalkılması, *Reşit Ağa*'nın da, *Tüccar Abuzer*'in de *Salo*'nun onurunu kırmaları ve neticede *Emine*'nin düğün gecesi tam da *Salo* intihar etmek üzereyken onu kurtarıp beraberce dağa kaçmaları ile başlayan serüvende, eşkıya *Hamido*'yu rastlantı eseri ortadan kaldırmaları yanaşma *Salo*'yu bir anda *Eşkuya* *Salako* haline getirmiştir. *Davaro*'da ise kendisi istememesine rağmen, ailenin, köylünün ve genel olarak toplumsal yaşayış kurallarının baskısı ile kanlısından (bir oyunla da olsa) intikamını almak zorunda kalan *Davaro*ların *Memo*, askerler tarafından tutuklanıp şehre götürülürken, otobüsün ilkokul arkadaşı *Eşkuya Bekiro* tarafından durdurulmasıyla onun yanına sığınarak, *Bekiro*'nun desteği ile *Eşkuya Davaro* hüviyetini kazanmıştır (SLK, DVR).

⁶ Anılan filmlerle ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Dorsay (1989, 1995), Onaran (1995), Özgüç (1993), Scognamillo (2010).

⁷ Sözü edilen yapımlardan, *Zübük* Aziz Nesin'in aynı adlı romanından, *Deli Deli Küpeli* ise Cevat Fehmi Başkut'un “*Buzlar Çözülmeden*” adlı oyunundan uyarlamadır. Ayrıca makalenin izleyen kısımlarında film isimleri yer yer, *Salako* (SLK), *Davaro* (DVR), *Zübük* (ZBK), *Deli Deli Küpeli* (KÜP) ve *Tokatçı* (TOK) kısaltmaları ile belirtilecektir.

Zübük filminin başlangıç epizotunda, kendine Kara Yusuf Efe namını yakıştıran bir kişi, efelik zırhının arkasına sığınarak oluşturduğu hikâye ile yedi dağın sahibi iken Poşulu Efe'yi vurmasıyla dokuz dağın efesi haline gelmesini anlatmakta, böylelikle sığındığı Gülören Köyü'nde halkın sempatisini kazanmaktadır (ZBK).

Deli Deli Küpeli'de olumsuz bir karakter olan Yılanoğlu adındaki eşkıyanın kanun dışılık yaşantısına başlangıcı belirgin bir biçimde sunulmamaktadır ancak filmin genel karakteristiğine bakıldığında Yılanoğlu'nun soylu soygunculuktan farklı olarak bir adi suçlu, cani bir haydut kalıbında değerlendirildiği görülmektedir (KÜP). Benzer şekilde Salako'daki rakip eşkıya Hamido ile Davaro'daki Bekiro'nun da eşkıyalığa başlangıçları belli olmamaktadır. Ancak sözü edilen her iki eşkıyanın da Yılanoğlu ile aynı şekilde, *"soyluluktan çok canilikle, adi suçlulukla"* temsil edildiği anlaşılmaktadır (SLK, DVR). Tokatçı'da ise sevdiği kızın babasından sürekli eziyet gören, buna rağmen sevdiğine kavuşamayan Osman, babasının ölüm döşeğindeki vasiyetinden Emine'nin babası Hasan Ağa'nın ve Rüstem'in onları dolandırdığını öğrenir ve hem bunun öcünü almak hem de Emine'yi kaçırap dağa kaldırmak için eşkıya olmaya karar verir. Oldukça kısa bir geçişle sunulan bu eşkıyalık tecrübesinde Osman köyün delisinin yardımını alarak silah kuşanmakta ancak eşkıya olamadan ağa ve adamlarınca yakalanmaktadır. Aslında Osman'ın eşkıyalığının çok kısa sürmesi ve yakalandıktan sonra da başlık parası kazanmak için İstanbul'a gitmesi, devir olarak eşkıyalık döneminin kapandığını göstermesi bakımından kayda değerdir (TOK).

Soylu soyguncunun *"içinde bulunduğu yanlışları düzeltmesi"* noktasında ise durumunun Salako ve Davaro isimli yapımlarda final sahnelerine bırakıldığı öncelikle dile getirilebilecek bir husustur. Her iki yapımda da yoğun şekilde hareket ve durum komiğine dayalı tekrarlarla yapılan mizahi temsilde birden fazla mücadele ortamı doğması aslında eşkıyaların pek çok kez bazı yanlışların içine düştüğünü ve bu yanlışları çeşitli yollarla düzelterek devamlılığı sağladıklarını göstermektedir. Sözgelisi Salako'da Salo ve Emine'nin Hamido'yu ortadan kaldırmaları, adamları ile peşlerine takılan Reşit Ağa ve Tüccar Abuzer'i sonunda köşeye kısırmaları hep bir hareketlilik sağlamakta, bir anlamda *"eşkıya kumaşı olmadığı halde eşkıya olan"* Salako'yu sonunda temize çıkarmakta ve yavuklusu Emine'ye kavuşturmaktadır (SLK). Davaro'da ise kanlısını öldürmek istemeyen Memo'nun bu tavrı zaten başlı başına bir yanlıştan kurtulma isteği olarak düşünülebilirse de cezaevinden kanlısı Sülo'nun yardımıyla kaçması, Bekiro'nun altınlarını aldıklarında Sülo'nun oyununa gelmesi ve akabinde Sülo'yu tekrar yakalaması gibi mücadeleler hep sinemasal dinamizmi sağlayan mücadelelerdir. Nitekim filmdeki tüm bu hareketlilik final sahnesinde Sülo'nun karısına göz koyan ağaya, Memo'nun ve arkasına aldığı köylülerinin karşı çıkması ve ağayı bertaraf etmeleri fikrini vermekte birer eşik olarak uygulanmıştır (DVR). Dolayısıyla içinde bulunulan yanlışlıktan kurtulma fikri bir oç alma, ders

vermeden çok filmlerde yinelenen maceralarla tekrar edilerek ana fikrin verilmesi noktasında, yapımların sonuna bırakılmaktadır.

Bu iki yapımın haricinde, Zübük, Deli Deli Küpeli ve Tokatçı'da ise eşkıyanın içinde bulunduğu yanlışlıktan kurtulması düzleminde bir temsil bulunmamaktadır. Zira bu üç yapımdaki eşkıyalık temsilleri soylu soygunculuk durumundan farklıdır (ZBK, KÜP, TOK).

Soyguncuyu soylu yapan ve etrafında taraftar toplamasını sağlayan en önemli özellik şüphesiz, yaptığı soygun faaliyetlerinde zengin-yoksul ayrımını gözetmesi, "*zenginden alıp fakire verme*"sidir. Bu doğrultuda, Salako filminde, Hamido'nun vurularak uçurumdan düştüğü sahnede, Salo ve Emine'in aslında kaçmak için zaman kazanmak adına bir bavul parayı fırlatmaları yolları kesildiği için olaya şahit olan köylülerce Salo'nun iyiliği, kahramanlığı olarak algılanmıştır (SLK). Benzer şekilde Davaro'da yol kesen Memo'nun köylüsü Çoban Ali'yle karşılaşmasında, Çoban Ali'nin parasını almaması, aracılığıyla ailesine para göndermesi ve ona kahve parası vermesi, köye gelen Ali tarafından Memo'nun iyiliği, kahramanlığı olarak anlatılmıştır (DVR).

Deli Deli Küpeli'de ise Yılanoğlu'nun, Salako ve Davaro'dan farklı olarak canı bir eşkıya, hatta terörist olarak sunulmasından dolayı servet edinmesi daha ziyade yerel güç odaklarıyla ilişkilerinden kaynaklanmaktadır. Zira bu yapımda Yılanoğlu, Avukat Şeref Haktanır, Tefeci Mahmut Ağa, Tüccar Hacıkaramuratoğlu gibi zengin ve nüfuzlu kişilerin halka uyguladıkları baskının tetikçisi olarak çalışmakta bunların maddi ve manevi desteği ile servet edinmekte, ayrıca halkın yolunu kesip parasını almaktadır. (KÜP). Zübük ve Tokatçı'da ise yol kesme veya haraç toplama, soygunculuk yapma gibi bir durumla karşılaşmamaktadır (ZBK, TOK).

Hobsbawm'ın sıralamasına göre, Salako ve Davaro'da da belirgin bir şekilde sunulduğu üzere soylu soyguncular eğer ömürleri vefa ederse halklarının arasına şerefli bir vatandaş olarak geri dönerler. Her ikisinde de sevdikleri kadınlara kavuşamamalarının parodisinin yapıldığı filmlerin son sahnelerinde tüm mücadeleler geride bırakılmakta, eşkıyalar köylerine ve sevdiklerine kavuşabilmektedirler (SLK, DVR). Ancak geri kalan üç filmde, filmlerin ana mecrası eşkıyalık temsilleri olmadığı için bu şekilde bir geri dönüş yaşanmamaktadır. Hatta Zübük'te Kara Yusuf Efe'nin akıbeti bilinmemekle birlikte, Deli Deli Küpeli'de eşkıya Yılanoğlu ise kaymakam ve hâkimin mücadeleleri sonucunda bir baskınla feci bir ölüme kurban gitmektedir. Tokatçı'da ise eşkıyalık vurgusu kısa bir geçişle sunulmakta, Osman umduğunu bulamayınca büyük şehre gitmek durumunda kalmaktadır (ZBK, KÜP, TOK).

Soylu soyguncular girişte de üzerinde durulduğu gibi aynı zamanda mensup oldukları halkın beğeni ve saygısını hatta hayranlığını kazanmaktadırlar. Buna göre filmlerdeki eşkıyalık temsillerinde Salako ve

Davaro'da eşkıya olan Salo ve Memo hakkında halkın çeşitli anlatmalar oluşturduğu, eşkıyaların köye gelişlerinde onlara büyük özen gösterildiği, ikramlarda bulunulduğu görülmektedir. Salako'da Hamido'nun ölümüne şahit olan köylülerin yaşadıklarını;

"Babi: Eşi bulunmaz bir yiğit yetiştirmişsin ağa.

Ağa: Ne yiğidi?

Babi: Duymadın mı? Hamido'yu senin Salo vurmuş.

Ağa-Abuzer: Salo mu?

1. Köylü: Salo ya, ırzımızı namusumuzu gurtardı.

2. Köylü: Paramızı, malımızı gurtardı.

Ağa: Salo?

2. Köylü: Salo ya.

3. Köylü: Önce bir aslan gükremesi duyuldu uçurumun üstünden.

4. Köylü: Gök gürlüyor sandık.

5. Köylü: Donagalmışız.

3. Köylü: Bir silah sesi derken...

Ağa: Salo mu?

Tüm Köylüler: Salo ya.

1. Köylü: Analar böyle yiğit doğurmamış.

3. Köylü: Baktık bir şey yuvarlanıyor uçurumdan aşağı.

2. Köylü: Baktık Hamido.

4. Köylü: Cansız ayaklarımızın dibine düştü.

3. Köylü: Salo uçurumun üstünde elde silah, gülümsüyor hafiften.

Ağa: Salo mu?

Tüm Köylüler: Salo ya.

4. Köylü: O ne heybet, o ne kudret.

5. Köylü: Sonra yavuklusu geldi yanına.

Tüccar Abuzer: Yavuklusu da kim?

6. Köylü: Emine, Abuzer Efendi, senin nişanlın.

Tüccar Abuzer: Ben sana söylemiştim ağa.

1. Köylü: Bir baktık gökyüzü paraya kesmiş.

2. Köylü: Üstümüze para yağıyor.

3. Köylü: Para yağmuru sanki.

Ağa: Peki Hamido'nun onca adamı?

2. Köylü: Hangisinde can kaldı?

1. Köylü: Ortalığı bir koku kapladı ki...

Tüccar Abuzer: Ne kokusu?

Babi: Bok kokusu Abuzer Efendi, altlarına, anlamadın mı?" (SLK).

diyalogları ile anlatmaları; Hamido'nun geri kalan adamlarından birinin Salako tarafından kötü bir şekilde sakatlamasını;

"Ben tilkiydim, bu kurt deli açam. Gızı yahalamışım, getiriyom, tepemde naralandı biri. Başımı galdırmaya vahit yoh. Yıldırım çarptı sandım. Gemiklerimin çatırdısı Aşağı Beydamlı'dan duyulmuştur ellaam. Gendimden geçmişim, geçiş ki ne geçiş?" (SLK).

şeklinde belirtmesi duyulan saygının, hayranlığın hatta korkunun da ifadesi şeklindedir. Bu duygu aynı zamanda Salako'nun alışveriş için köye geldiğinde de yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Esnafın dükkânlarını sonuna kadar açmaları, Salako'yu tepeden tırnağa giydirmeleri, kuşandırmaları bunu örnekleyen sahnelerdir. Salako'ya duyulan hayranlık ayrıca gazete haberlerine de yansımış, vatandaşın okuduğu "Haber" gazetesinde Salo'nun kahramanlığı "Eşkiya Salako'nun Ünü Kısa Zamanda Bütün Bölgeyi Sardı" manşeti altında Köroğlu atfıyla birlikte şu şekilde verilmiştir:

"Kısa bir süre önce kasabamıza bağlı Beydam Köyünde bölgenin en zengin en güçlü toprak ağası Reşit Beydam'ın kızı Emine nikâhlanacağı gün Reşit Ağa'nın yanaşması Salo tarafından dağa kaldırılmıştır.

Salo beş yıldır dağlarda hâkimiyetini sürdüren eşkiya Hamido'yu öldürerek krallığını ilan etmiş bulunuyor. Zenginden alıp fakire dağıtan, köylüye eziyet edeni, ağayı, tüccarı, tefeciye cezalandıran Salako için "yeni bir Köroğlu" deniliyor. Muhabirimiz Salako'yla görüşmek için teşebbüse geçmişse de muvaffak olamamıştır. Yukarıda büyük fedakârlıklarla ele geçirdiğimiz Salako'nun bir gençlik resmini yayınlıyoruz" (SLK).

Gazetede ayrıca Salako'ya duyulan hayranlığın bir başka ifadesi olarak Urfalı Babi'nin düzdüğü "Salako Destanı" yan sütunda şu şekilde yer etmiştir:

*Salako'nun hünerleri
Şaşırttı köylüleri
Kabadayı Salako
Hem de çifte yürekli
Geliyor Salako Eyvah
Aman Salako, yaman Salako*

*Salako'nun şanı şöhreti
Sardı tüm memleketi
Kaçırıldı Emine'yi
Duyanlar hayret etti
Geliyor Salako Eyvah
Aman Salako, yaman Salako*

*Salako'nun namı yürüdü
Hamido'yu öldürdü
Malları geri verdi
Köylüleri güldürdü
Geliyor Salako Eyvah
Aman Salako, yaman Salako (SLK).*

Davaro'da da benzer şekilde halkın duyduğu hayranlık Çoban Ali'nin Memo ile karşılaşması ile gündeme gelmiş, Ali'nin köylüye anlattıkları etkisiyle oluşan şu diyaloglar Memo'yu destansı bir kahramanlığa бүrүndürmüştür:

“Ali: “bir nara duymuşam sankim dersin gök gürüldiyi. Yüklü avratlardan biri acele gıvrandı çocuğuni düşürdi. Bir bakmışam Davaro dağdan iniyi.

1. Köylü: Yapma yav bizim Davar mı?

2. Köylü: Ağzından çıkani kulağın duysin, davar ni demek? Davaro, eşkiyanın Allah'ı, hemi de. Ali: Uçan sineği gözünden vuruyi, ben de beraber hepimiz gorkudan titriyik, emme ne zaman garşımıza dikildi bi bakmışam yüzüne sankim o yüze bir nur gelmiş.

3. Köylü: Ben çocukluğinden bilirem aynen böyleydi.

4. Köylü: Bilmez miyim o zamanlar baktım baktım da işte dedim bir yiğit geliyi ki ah ne geliyi.

5. Köylü: Almanyadan döndüğünde az etmedik garibe..

6. Köylü: Canım benim onun asaleti ruhundaymış, kim bilirdi ki vay aslanım vay

7. Köylü: Can kurban böyle eşkiyaya vallaha

8. Köylü: Şu ağayı da bi şikayet edek ona

9. Köylü: He ya buraya gelse de onu bi eyi ağırlasak

Ali: Gelecektir yakında heç tasa etmeyin.

10. Köylü: Vay babo gelse de bi görsek

Ali: Canosunu çok özlemiştir” (DVR).

Bu diyalog köy kadınları arasında da yankılarını hissettirir ve kadınlar, çeşme başlarında ve diğer ortamlarda Davaro'nun kahramanlıklarını “dört karakol basmış, ünü yedi düveli aşmış, dağda kız oynatıylermiş” sözleriyle yaymaya başlarlar.

Davaro ayrıca köye geldiğinde tıpkı Salako'da olduğu gibi tüm köylünün büyük teveccühüyle karşılanmış yedirilmeye, içirilmeye, hoş tutulmaya çalışılmıştır(DVR).

Zübük filminin geçtiği Gülören'e İbraam Zübükzade'yi araştırmaya gelen gazeteciye Otelci Satılmış'ın anlattıkları, Kara Yusuf Efe'nin kendi ağzından sunulmakla birlikte, zeybek kimliğine olan hayranlığı da bir anlamda ifade etmektedir. Ancak şüphesiz bu anlatımdan sonra geçilen sahnede durumun hiç de öyle olmadığı ve Kara Yusuf Efe'nin namını hak etmediği anlaşılmaktadır:

"Benim toyluk sıram 15-16 yaşlarında varım yoğum. Bak anlatayım da gül. Bizim kasabaya muhacirler gelmişti. İşte o sıralar kasabamızın içinde bir herif türedi. Acayip biri, bir yürüyüşü var görmeler ister. İki kolu gövdesinden iki karış açık yürüyor. Kolları kanat olmuş horoz gibi öttü ötecek. Bir yere bakması gerekse başını, boynunu çevirmiyor. Bütün gövdesini ağır ağır döndürüp öyle bakıyor, sanırsın Yavuz Zırhlısı manevra yapıyor. Bunca yıl sigara içerim velâkin öylesi bir sigara içene rastlamadım. Çubuğu elinde filinta gibi tutuyor köp'oğlusı.

"Adımıza Zeybekzade Kara Yusuf Efe derler. Adımızı, namımızı duyan yok mu? Namımız Poşulu Efe'yi vurmamızla yürüdü.

Vay be Poşulu Efe'yi sen mi vurdun ağam?

Herkes bilir ya siz de bilin. Bu dağlarda iki padişah olmaz deyip vurdum.

Ee sonra?

Yedi dağ yetmedi bana, iki dağ daha aldım, dokuz dağın efesi oldum.

Bugün gibi aklımda hepsi... Derken efendim Ermenilerden kalma güzel bir ev verdiler Zeybekzade'ye. Bağ bahçe başışladılar. Anlattıkça şaşıyoruz. Böylesi yiğide ne verilse az. Gel zaman git zaman Zeybekzade'nin foyası meydana çıktı." (ZBK).

Deli Deli Küpeli'de ise eşkiya Yılanoğlu üzerine hayranlık değil tam tersine büyük bir korku ve dehşet duyulmakta olduğundan halk tarafından ancak beddualar dile getirilmekte, Tokatçı'da bu doğrultuda bir beğeniye yahut olumsuzlamaya rastlanmamaktadır (KÜP, TOK).

Tüm mücadelelerinden sonra herkes gibi ölümü gündeme geldiğinde ise Hobsbawm'a göre soylu soyguncu, bir ihanet yüzünden hayattan ayrılacaktır. Ancak bu noktada soylu soyguncunun ölümü, mensup olduğu toplumun namuslu üyelerince değil genellikle bir ihanet sonucunda gerçekleşecektir. Birer güldürü filmi olmalarından dolayı Kemal Sunal filmlerinde, devamlılığın sağlanması düşüncesiyle ana kahraman olan soylu soyguncunun ölümü söz konusu edilmemektedir. Ancak çalışmada üzerinde durulan dehşetli, cani eşkiyaların ölümleri ise iyiliğin kazanması bağlamında sahnelenen temsillerdir. Salako'da Hamido'nun Emine tarafından vurulup uçurumdan düşerek ölmesi; Davaro'da Bekiro ve adamlarının köye geldiklerinde muhtarın ihbarı ve ihaneti ile kurulan jandarma pususunda vurulmaları; Deli Deli Küpeli'de ise Yılanoğlu'nun kaymakam, hâkim ve jandarma kuvvetleri ile dağda pusulanması sonucunda ölümleri sinemasal olarak üzerinde durulan birer "feci ölüm"

olarak yansıtılmaktadır. Filmlerin genel karakteristiğindeki karşıtlığın sunulması olarak da değerlendirilebilecek bu tutum, iyilerin kazandığı, kötülerin ise mutlak şekilde kaybedeceği vurgusunu hissettirecek şekilde sunulmakta, her üç eşkiya da kötülüklerinin cezalarını çırpına çırpına, yerlere düşerek, yuvarlanarak acı ölümlerle çekmektedirler (SLK, DVR, KÜP).

Soylu soyguncunun faaliyetleri ile ilgili köy toplumu arasında dilden dile yayılan anlatılarda onun olağanüstü vasıflar kazandığı da görülmektedir. Eşkiyalık hikâyelerinde çoğu defa rastlanabilecek efsunlu, ölümsüz olma gibi hususlar bir kahraman tipi oluşturma amacının sonuçları olarak düşünülmektedir. Yukarıda üzerinde durulduğu gibi halkın hislerine tercüman olan soylu soyguncu, kahramanlığını olağanüstü bu vasıflarından da elde etmektedir. Buna göre halk arasında anlatılan Salako'nun *"gök gürültüsü zannedilecek şekilde aslan gibi kükremesi"* Davaro'nun *"uçan sineği gözünden vurması, yüzüne nur gelmesi, ününün yedi düveli aşması"* hep bu tasavvur ile oluşturulan ve onun halktan üstün olduğunu vurgulayan sözler olarak düşünülmelidir (SLK, DVR). Filmlerdeki karşıt grup kötü eşkiyalar için ise bu şekilde bir olağanüstülük atfedilmemiş, hatta bunların ortadan kalkması sevinç kaynağı olmuştur (SLK, DVR, KÜP).

Hobsbawm'ın sıraladığı tipolojinin son imgesi ise soylu soyguncunun *"adaletin kaynağı olan kralın veya imparatorun değil, ama yalnızca yerel gentrynin-seçkinlerin, rahiplerin veya diğer zalimlerin düşmanı"* olması özelliğidir. Gerçekten de soylu soyguncular doğrudan devlete değil ancak kırsal bölgelerdeki, derebeyi, zenginler, ağalar gibi güç odaklarına karşı isyan etmektedirler. Buna göre Salako, kendisini azarlayan, hor gören, küçük düşüren ve sevdiği kıza layık görmeyen Reşit Ağa'ya, Tüccar Abuzer'e ve işbirlikçileri Hamido'ya; Davaro, kan davası geleneğinin yanında, kanlı Sülo'nun ortadan kalkmasını isteyen ağaya (ki Sülo öldükten sonra ağa onun eşi ile evlenmek isteyecektir); Tokatçı'da Osman ise ailesini dolandıran ve sevdiği kızı ona vermeyen Hasan Ağa ile Rüstem'e -babasının vasiyeti üzerine- başkaldırmaktadır (SLK, DVR, TOK). Soylu soygunculuk bakışının dışında temsil edilen, Hamido, Bekiro, Zübük ve Yıllanoğlu'nun ise net bir şekilde kime asilik ettikleri sunulmamakta, ancak Yıllanoğlu ve Hamido'dan anlaşılacağı üzere haydut karakterleri ile bu eşkiyaların ağa ve zenginler gibi yerel güçlerden beslendikleri, onların silahlı gücü olarak toplum üzerinde baskı kurdukları ve bu yüzden aslında sıradan birer hayduttan veya katilden öte görülmedikleri ifade edilebilir.

3. Sonuç

Edebiyat ve sinema alanlarında birçok örnek sunumun meydana getirildiği eşkiyalık olgusu düzleminde Kemal Sunal filmlerindeki temsillerin, Hobsbawm'ın toplumsal eşkiya ve alt başlıkları altında incelediği tipolojiye göre değerlendirildiği bu çalışmada genel olarak Türk

sinemasından, özelde ise Kemal Sunal örneklemini üzerinden şu sonuç ve önerilerin çıkarılması mümkündür:

Genellikle kırsal toplumlar içinde ortaya çıkan birer isyancı olarak toplumsal eşkıyalar, içlerinden çıktıkları halkın duygu ve düşüncelerini en iyi şekilde temsil ettikleri için mensup oldukları kitle tarafından ayrı tutulmuş, hatta belirli bazı ortaklıklar çerçevesinde kahramanlaştırılmışlardır. Bunun yanında eşkıya da ona iyi niyet ve saygıyla yaklaşan hemşerilerine eziyet etmemiş, hatta maddi ve manevi olarak onları desteklemiş ve sadece kendisini bu duruma itenlerle mücadele yolunu seçmiştir. Bu ilişkinin bir yansıması olarak da halk tarafından eşkıya hakkında sözlü ve yazılı anlatım boyutlarıyla onun kahramanlıklarını yücelten hikâyeler, destanlar, şiirler oluşturulmuştur. Halkın kendilerini ezenlere karşı gelebilecek bir kahraman ihtiyacını doldurmuş olması, toplumsal eşkıyanın çevresinde oluşan bu anlatıları canlı ve çekici kılarak, elektronik kültür ortamının en önemli araçlarından biri olan sinemanın da faydalanması için bir mecra haline getirmiştir. Çünkü sinema sanatının en önemli ayaklarından biri dayandığı kültürel arka plan ve anlatı geleneğidir.

Batı sinemasında olduğu gibi Türk sinemasında da tarihi yapımlardan melodramlara; macera filmlerinden güldürüye kadar pek çok tarzda eşkıyalık konusu ile ilgili temsiller oluşturulduğu görülmektedir. Özellikle 1940'lı yıllardan itibaren Köroğlu başta olmak üzere, Anadolu'nun çeşitli yörelerinde isim yapmış eşkıyalar ve zeybeklerle ilgili çok sayıda film çekildiği tespit edilmiştir. Bu bağlamda özellikle halk bilimi-sinema disiplinleri kapsamında yapılacak akademik çalışmalarda bu filmlerin görsel çözümlenmeleri ve metin incelemeleri de göz önünde bulundurulmalıdır.

Türk güldürü sinemasının en önemli isimlerinden biri olan Kemal Sunal filmlerinde eşkıyalık hususu, beş yapımda toplam yedi karakter ile sunulmaktadır. Bu yedi eşkıya temsilinin ikisi (Salako ve Davaro) yapısal olarak Hobsbawm'ın toplumsal eşkıya tasnifindeki *soylu soyguncu* tipolojisine bir aşama haricinde uymaktadır. Salako ve Davaro'nun uymadıkları tek nokta, "*soylu soyguncunun ihanet sonucu ölmesi*"dir ki her iki yapımda da ana karakter olan bu rollerin ölmesi zaten beklenmeyecek bir durumdur. Çünkü filmlerin yoğun hareket ve durum komiklikleri seçilen bu tipler aracılığıyla gerçekleştirilmekte ayrıca her iki soylu soyguncu da iyi-kötü karşıtlığının "*iyi*" tarafında yer almaktadırlar.

Filmlerdeki bu soylu soyguncuların yanında ayrıca Hamido, Bekiro ve Yılanoğlu isimleriyle sunulan eşkıyalar ise zalim birer *haydut* olarak temsil edilmekte ve gerek başroldeki soylu soyguncularla ve gerekse diğer karakterlerle çatışmaktadırlar. Toplum tarafından sevilmeyen bu eşkıyalar ayrıca ortak bir feci ölümle ortadan kalkmaktadırlar.

Kemal Sunal filmlerinde birbirine zıt olarak birden çok kez yinelenen soylu soyguncular ve haydutlar bu bağlamda münferit karakterlerinden sıyrılarak filmlerdeki yasadışı tipler halini almışlardır.

Yapımlarda birbirinin tamamen karşıtı olarak temsil edilen soylu soyguncular ve cani haydutların yanında diğerklerine nazaran çok kısa temsiller halinde, Zübük'te örneklenen Kara Yusuf Efe'nin Türk kültüründe efelik kurumuna olan saygıyı kendine yarar sağlamak için kullanarak düzenbaz bir *haydutu* canlandırmakta olduğu; Tokatçı'da ise babasının öcünü almak için kısa bir süre eşkıyalığa soyunan Osman'ın *intikamcı* olarak dağa çıktığı görölmektedir. Buna göre Kemal Sunal filmlerindeki toplumsal eşkıyaların tipolojik özellikleri ile ilgili olarak fikir vermesi açısından şu şekilde bir tablonun oluşturulması mümkündür:

| Film Adı - Yılı | Eşkıyanın Adı | Anlatı Durumu | | Toplumsal Eşkıyalığın Tipi | | |
|-------------------------|----------------|---------------|-----|----------------------------|--------|-----------|
| | | Var | Yok | Sosyal Soyguncu | Haydut | İntikamcı |
| Salako (1974) | Salako | √ | | √ | | |
| | Hamido | | √ | | √ | |
| Zübük (1980) | Kara Yusuf Efe | √ | | | √ | |
| Davaro (1981) | Davaro | √ | | √ | | |
| | Bekiro | | √ | | √ | |
| Tokatçı (1983) | Osman | | √ | | | √ |
| Deli Deli Küpeli (1986) | Yılanoğlu | | √ | | √ | |

Tablo. 1. Kemal Sunal Filmlerinde Temsil Edilen Eşkıyaların Tipolojik Özellikleri

KAYNAKÇA

- BAYRAK, Mehmet (1985). *Eşkıyalık ve Eşkıya Türküleri*. Ankara: Yorum Yayıncılık.
- BORATAV, Pertev Naili (1931). *Koroğlu Destanı*. İstanbul: Evkaf Matbaası.
- CANGÜR, Ahmet (2013). *Batı Anadolu'da Efelik ve Eşkıyalık Türküleri ve Hikâyelerinin Edebi Yönden İncelenmesi*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- DORSAY, Atilla (1989). *Sinemamızın Umut Yılları 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- DORSAY, Atilla (1995). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız 160 Filmle 1980-90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- GÖZÜTOK, Türkan (2011). "Eşkıyalık ve Çakırcalı Mehmet Efe'nin Türk Edebiyatına İzdüşümü". *Türkbilig*, S. 21, s. 49-72.

- HOBSBAWM, Eric John Ernest (1997). *Eşkîyalar*. (Çev.: O. Akalın-N. Hasgöl), İstanbul: Avesta Yayınları.
- HOBSBAWM, Eric John Ernest (1969). *Bandits*. UK, London: Weidenfeld & Nicolson.
- HOBSBAWM, Eric John Ernest (1973). *Sosyal İsyancılar*. (Çev.: N. Doğru), İstanbul: Yöntem Yayınevi.
- HOBSBAWM, Eric John Ernest (1990). *Haydutlar*. (Çev. F. Taşkent), İstanbul: Logos Yayıncılık.
- HOBSBAWM, Eric John Ernest (1995). *Sosyal İsyancılar*. (Çev.: N. Doğru), İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- HOBSBAWM, Eric John Ernest (2011). *Eşkîyalar*. (Çev.: O. Akınhay), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- KAPLAN, Erdinç (2004). "İnce Memed ve Rahmet Yolları Kesti Romanları Arasında Eşkîyalığın İşlenişi Bakımından Bir Karşılaştırma Denemesi". *Dil ve Edebiyat Dergisi*, S.1, s.47-54.
- ONARAN, Alim Şerif (1995). *Türk Sineması (C I-II)*. İstanbul: Kitle Yayınları.
- ÖZDEMİR, Nebi (2008). *Medya Kültür ve Edebiyat*, Ankara: Grafiker Yayıncılık.
- ÖZGÜÇ, Ağâh (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- SCOGNAMILLO, Giovanni (2010). *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- SÖZEN, Mustafa Fadıl (2009). "Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti". *Bilig*, S.50, s.131-152.
- ŞAFAK, Burcu (2005). "Eşkîya Öyküleri ve Soylu Eşkîya Tipinin Modern Bir Filmde Yansımaları". *Milli Folklor*, S. 67, s.15-19.
- TÜRK HUKUK KURUMU, (1944). *Türk Hukuk Lügati*. Ankara: Maarif Vekilliği Yayınları.
- YAŞAR, Hakan (2016). "Mondros Mütarekesi'nden Yunan İşgaline Batı Anadolu'da Eşkîyalık ve Asayiş Sağlama Çabaları". *Humanitas*, S.8, s.367-386.