

# EŞKIYA ÖYKÜLERİ VE SOYLU EŞKIYA TİPİNİN MODERN BİR FİLMDE YANSIMALARI

## Reflections Of Bandit Stories And The Social Bandit Character In A Modern Movie

### Reflexion des histoires des bandits et le caractère social des bandits dans un film moderne

Burcu ŞAFAK\*

#### ÖZET

Yavuz Turgul'un 1996 yılında senaryosunu yazıp yönettiği *Eşkîya* filmi, halk anlatılarındaki eşkiya tipini günümüz metropollerinden birine, İstanbul'a taşır. Bu çalışmada *Eşkîya* filminden hareketle, Eric J. Hobsbawm'ın "soylu eşkiya" (*toplumsal eşkiya*) kavramı ve Berna Moran'ın eşkiya öykülerinin yapısında saptadığı özellikler ele alınacaktır. Filmdeki eşkiya karakteri ile eşkiya öykülerinin yapısının örtüşüp örtüşmediği ve nasıl bir dönüşüm geçirdiği değerlendirilecektir.

#### Anahtar Kelimeler

Hobsbawm'ın soylu eşkiya modeli, Moran'ın saptadığı eşkiya öykülerinin yapı özellikleri, eşkiya öykülerinin dönüşümü

#### ABSTRACT

"The Eskiya", which was written and directed by Yavuz Turgul in 1996 puts the bandits model of the folk narrations into İstanbul, one of the modern metropolises. In this article, on the sample of "The Eskiya", "noble bandits" concept which was used by Eric J. Hobsbawm and the features of the structure of bandit stories which was determined by Berna Moran will be discussed. Moreover this study aims to determine if the bandit character in the film overlaps with the bandit in the folk tradition or not and the transformation of the character.

#### Key Words

Noble bandits model of Hobsbawm, the structure of bandit stories determined by Berna Moran, the transformation of bandit stories.

Yavuz Turgul'un, senaryosunu yazdığı ve yönettiği 1996 yapımı *Eşkîya* filmi, dağlarda yaşayan, yol kesip haraç alan eşkiya tipini günümüz İstanbul'una taşır. Filmde otuz beş yıl önce Cudi dağlarında bir grup eşkiya yakalanarak ağır bir şekilde cezalandırılır. Otuz beş yıl içinde çeşitli nedenlerle bir kişi dışında tüm eşkiya grubu cezaevlerinde ölür. Yaşayan tek şaki Baran'dır (Şener Şen) ve cezaevinden çıkınca otuz beş yıl önce yakalanmasına neden olan kişinin en yakın arkadaşı Berfo (Kamuran Usluer) olduğunu öğrenir. Berfo, eşkiyanın ço-

cukluk aşkı Keje'yi (Sermin Şen) ailesinden satın alarak İstanbul'a kaçırmıştır. Baran, sevdiği kadını kaçıran ve kendisine ihanet eden arkadaşının peşine düşer; İstanbul'a gitmek için yola çıkar. Yolculuğu sırasında Beyoğlu'nun arka sokaklarında büyümüş Cumali (Uğur Yücel) ile tanışır. Böylece, eski bir şakinin İstanbul'da, modern hayatta nasıl bir konumda olacağı da anlatılır. Bu çalışmada *Eşkîya* filmi, Eric J. Hobsbawm'ın "soylu eşkiya" (*toplumsal eşkiya*) kavramı ve Berna Moran'ın eşkiya öykülerinin yapısında saptadığı özellik-

\* Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi

ler bağlamında ele alınacaktır. Eşkîya karakteri ile eşkıya öykülerinin yapısının örtüşüp örtüşmediği ve nasıl bir değişim geçirdiği değerlendirilecektir.

*Eşkîya* filminde Baran karakterinin eşkıya tipine uygunluğunu Hobsbawm'ın *Haydutlar (Bandits)* kitabından hareketle yorumlayabiliriz. Hobsbawm, toplu halk hareketlerinden çok bireysel halk hareketlerini merkeze aldığı "eşkîya" tanımını "toplumsal eşkıya" (soylu eşkıya), "ilkel direnme ya da gerilla grupları", "intikam alanlar" ve "haydutlar" olmak üzere dört gruba ayırır (9). Soylu eşkıyayı diğer eşkıya sınıflandırmalarından ayıran ise "kamuyunca adi suçlu görülme[meleri]" ve "halk tarafından kahraman, ölç alıcı, adalet savaşçısı" olarak nitelenmeleridir (9). Baran karakteri, halk tarafından adi suçlu olarak görülmez. Baran hapisten çıkıp köyüne geldiğinde köyün delisi Ceren Ana'yla karşılaşır. Ceren Ana'nın onun eşkıya olarak yaşadığı dönemden özlemle bahsetmesi, halk tarafından adi suçlu olarak nitelenmediğini gösterir. Ayrıca, Cumali'nin Baran'ın eşkıya olduğunu öğrendikten sonra ona daha iyi davranması da bu görüşü destekler. Baran'ın eşkıya olduğu için bir "saygınlık" taşımasını, soylu eşkıya tipinin özellikleri bağlamında değerlendirebiliriz. Hobsbawm, soylu eşkıyanın başlıca dokuz nitelik taşıdığını söyler. Bunlardan ilki "soylu eşkıya[nın], yasadışı mesleğine bir suç işleyerek değil, haksızlığın kurbanı olarak ya da halk geleneğinin değil, otoritenin suçlu bulduğu bir hareket yüzünden zulüm görerek başla[masıdır]" (34). Filmde, otelde annesi ve annesine kötü davranan dostuyla yaşayan çocuk karakter (Hakan), Baran'a, hayatında hiç eşkıya görüp görmediğini sorar. Baran, bir başkasından söz edermişçesine çocuğa kendini anlatır. Babasının,

aşiret reisi tarafından tuzak kurularak öldürüldüğünü, bunun üzerine Baran'ın dağa çıkarak isyan ettiğini öğreniriz. Başka bir deyişle Baran, Hobsbawm'ın ilk kuralında belirttiği gibi, bir suç işleyerek değil, aşiret reisinin yaptığı haksızlıktan ötürü şaki olmuştur.

İkinci nitelik, "soylu eşkıya[nın] 'haksızlıkları düzelt[mesidir]" ve Hakan'la yapılan konuşmada Baran'ın bu niteliğe uyduğu görülür. Baran çok gençken dağa çıkıp ağanın (aşiret reisinin) adamlarıyla "savaştığını" ve onları öldürdüğünü söyler. Bu sahnede Baran, hapisteyken ağanın üstüne saldırdığı adamları da öldürdüğünü ifade eder. Anlaşıldığı gibi, ağa ölmemiştir ve haksızlık tam anlamıyla ortadan kalkmamıştır; geçici bir çözüm de olsa Baran karakteri, soylu eşkıya tipinin bu maddesine uymaktadır. Hobsbawm'ın belirlediği ikinci niteliğin Baran'a uyduğunu gösteren bir diğer örnek ise onun, Ceren Ana'yla geçen diyalogudur. Ceren Ana, Baran'a "sen mahpusa gittikten sonra düzen bozuldu eşkıya. Kötüler bu işte galip geldi, ezilenler ezildi" diyerek Baran'ın ezilenleri koruyan soylu bir eşkıya olduğunu vurgular. Onun amacı, aşiret reisinin yaptığı haksızlıkları düzeltmektir; amacın bir sonuca ulaşmayıp yarım kalmasının nedeni ise Baran'ın hapse girmesidir. Hobsbawm'ın belirlediği üçüncü nitelik, eşkıyanın "zenginden alıp yoksula ver[mesidir]" (34). Filmde, Baran'ın zenginden alıp yoksula verdiğini gösteren kesin bir kanıt göremeyiz. Bu bağlamda Baran karakterinin Hobsbawm'ın soylu eşkıya için belirlediği üçüncü niteliğe uymadığı görülmektedir.

Soylu eşkıyanın dördüncü niteliği "[k]endini savunma ya da haklı yere ölç alma dışında hiçbir zaman öldürme[mesidir]" (34). Baran'ın eşkıya olduğu dö-

nemde aşiret reisinin adamlarını öldürerek öç aldığı Cumali'yle yaptığı konuşmadan anlaşılır. Ayrıca, Cumali "mafya" tarafından öldürüldükten sonra, Baran'ın, onun öcünü almak için mafya üyelerini öldürmesi de "şehirdeki eşkiya" karakterinin dördüncü maddeye uygunluğunu gösterir. Ne var ki, Baran'ın kendini savunma, öç alma dışında birini öldürüp öldürmediğini göremeyiz. Ancak böyle bir işaretin olmayışından, Baran'ın haksız yere kimseyi öldürmediği sonucuna ulaşmak da yanlış olmayacaktır; Baran karakteri, Hobsbawm'ın belirlediği dördüncü niteliğe uymaktadır.

Hobsbawm'a göre, soylu eşkiyanın taşıdığı beşinci nitelik şöyledir: "[E]ğer yaşarsa onurlu bir vatandaş ve topluluk üyesi olarak halkına geri döner. Aslında topluluğu hiç terk etmez" (35). Baran, hapisten çıktıktan sonra İstanbul'a gitmeye karar verir. Ancak, yaşadığı topluluğu aslında terk etmemiştir, "ettirilmiştir"; hapisanede geçirdiği otuz beş yılın ardından köyüne geri döner; ancak köy su altında kaldığı için köy halkı göç etmiştir. Alması gereken öç ve Keje'yi bulmak istemesi onu İstanbul'a gitmeye yönlendirir. Görüldüğü gibi Baran, soylu eşkiyanın bu niteliğine de uyar.

Hobsbawm, soylu eşkiya için altıncı maddede "halkı ona hayranlık besler, yardım eder ve destek verir" (35) der. Bu maddeyi filmde çok net göremeyiz; çünkü aradan geçen otuz beş yıl ve köyün tahliye edilmesi nedeniyle birkaç karakter dışında halktan kimse görülmez. Geçmiş, geriye dönüşlerle sahnelerin gösterilmesiyle değil, kahramanların diyalogları aracılığıyla anlatıldığından yalnızca "şimdiki zaman"da yaşayanları görebiliyoruz. Baran'ın halkının ona hayranlık beslediğini, Ceren Ana'nın onunla karşılaştığı anki saygı dolu yüz ifadesinden, tepkisinden çıkarabiliriz.

Hobsbawm'ın soylu bir eşkiyanın nitelikleri için saydığı maddelerden yedincisinde, "topluluğun hiçbir saygın üyesi ona karşı otoriteyle işbirliği yapmayacağına göre ancak ve her zaman ihanet yüzünden ölür" (35) ifadesi yer alır. Bu ifadenin karşılığı filmde tam olarak görülür. En yakın arkadaşlarından biri olan Berfo, Baran'ın çocukluk aşkı Keje'yle evlenmek için Baran'a ihanet eder; onu Mustafa adında bir köylüye para karşılığında ihbar ettirir. Baran, jandarma tarafından yakalanır ve otuz beş yıl hapis yatar. İstanbul'a Keje'yi bulmak için giden Baran'ın, filmin sonunda silahı eline alarak tekrar eşkiyalığa dönmesinin nedeni de Berfo'nun ihanetidir. Berfo, Keje'nin Baran'la gitmemesi için Baran'a para verir. Baran bu para ile Cumali'nin hayatını kurtaracaktır. Berfo'nun verdiği çekin karşılıksız çıkmasıyla eline tekrar silah alarak öç almaya başlar ve sonunda polisler tarafından öldürülür. Baran'ın ölümünün dolaylı gibi görünse de altında yatan neden, en yakın arkadaşının ihanetidir.

Hobsbawm, soylu eşkiyanın sekizinci niteliğinin "en azından teoride, görülmez ve kurşun işlemez" (35) olduğunu söyler. Filmde bu niteliğin karşılığı, kurşunlardan koruyan bir muskadır. Muska, Baran'a Ceren Ana tarafından verilmiştir ve onu kurşunlardan korur. Baran'ın muskayı düşürdükten sonra kurşunlanarak ölmesi dikkat çekicidir.

Sıraladığı niteliklerden dokuzuncusunda Hobsbawm soylu eşkiyanın "adaletin kaynağı olan kral ya da imparatorun değil, yerel kibar takımının, memurların ya da diğer baskı uygulayıcılarının düşmanı" olduğu belirtilir (35). Filmde Baran, eskiden aşiret reisinin "düşmanı" iken hapisten çıktıktan sonra ihanetin öcünü almak ve Keje'yi geri almak için Mahmut'un ve Demircan ile adamları-

nın “düşmanı” olur. Bu örnekte Baran’ın bu niteliğe de sahip olduğu görülür; adaletin kaynağı olan devlet ve onun kurumlarıyla çatışmaz.

Baran karakteri, Hobsbawm’ın soylu eşkıya tipinin dokuz maddesinden sekizine uymaktadır. Eşkıya tipindeki uygunluğun yanı sıra eşkıya öykülerinin yapıları bağlamında bir değerlendirme, “eşkıya” karakterinin filme ne derecede yansıdığını görmemize yardımcı olacaktır. Berna Moran, “İnce Memed ve Eşkıya Öykülerinin Yapısı” başlıklı yazısında eşkıya öykülerinin yapısıyla ilgili dört özellik belirler. Bu özellikler, *Eşkıya* filminin öykü yapısında da vardır. Ancak bu dört maddenin varlığı, yalnızca Baran cezaevine girmeden önceki yıllarda görülür ve bunları filmdeki birkaç diyalogdan öğreniriz. Film, Moran’ın değerlendirdiği eşkıya öyküleriyle kıyaslanacak olursa “öykü sondan başlıyor” demek yanlış olmayacaktır. Başka bir deyişle, Moran’ın belirlediği özellikler, Baran’ın geçmişindeki “öykü”de yer alır. Oysa, film Baran’ın cezaevinden çıkışıyla başlayarak daha önce sonlanmış bir öykünün yeni başlangıcı olarak yorumlanabilir.

Moran’ın belirttiği ilk özellik “[k]ahramanın çocukluk yıllarını kapsayan ve başkaldırısına neden olan olaydan önceki durumun anlatıldığı ilk ana bölümde acımasız ağaların ya da beylerin yönetimi altında zulüm gören köylünün durumu[nun] sergilen[mesid]ir” (106). Filmde bu özellik, Baran’ın Ceren Ana, Hakan, Cumali, Mustafa ile yaptığı konuşmalarda, aşiret reisinin köylüye yaptığı zulmün üstü kapalı şekilde anlatılmasıyla belirir.

Moran’ın saptadığı ikinci özellik, “[i]kinci bölümde kahramanın kendisine ya da anası, babası, karısı gibi sevdiği bir yakınına karşı ağanın (beyin) yaptığı

büyük bir kötülü[ğün] yer al[ması] ve bunun sonucu kahraman[ın] dağa çık[ıp], eşkıya olu[şudur]” (106). Filmdeki diyaloglardan anlaşıldığı gibi, Baran’ın dağa çıkarak eşkıya olmasının altında yatan neden aşiret reisinin babasını öldürmesidir. Bunun yanı sıra, Baran’ın hapisten çıktıktan sonra tekrar silahını eline alması, yani bir anlamda eşkıyalığa geri dönüşünün nedeni, uğradığı ihanettir. Öykü, bu özelliğiyle de Moran’ın belirlediği yapıya uyar.

Moran’ın “İnce Memed ve Eşkıya Öykülerinin Yapısı” başlıklı yazısında saydığı üçüncü özellik şudur: “Eşkıyalık dönemine ayrılan üçüncü bölümde kahramanın soylu eşkıya olarak yoksul köylüye yaptığı iyilikler, zalimlere verdiği cezalar ve kendi öcünü alması anlatılır” (106). Filmde kahramanın yoksul köylü için yaptığı iyiliklere rastlanmaz; ancak diyaloglardan öğrendiğimiz kadarıyla Baran, aşiret reisinin adamlarını ve Berfo’yu öldürmüş ve öcünü almıştır. Bu da öykü yapısının üçüncü özellikte büyük oranda örtüştüğünü gösteren bir örnektir.

Eşkıya öykülerinin yapısına ilişkin son özellik için Moran şunları söyler: “Dördüncü bölümde kahramanın sonunu okuruz. Eşkıya kahraman ya halkına döner ve onlar da kahramana sahip çıkarlar ya da ortadan kaybolur” (107). Filmde bu özellik, Berfo’nun ihbarı sonucu Baran’ın yakalanıp hapse atılması ve “ortadan kaybolması”yla açıklanabilir. Ayrıca, Baran’ın İstanbul’da eşkıyalığa geri döndükten sonra öldürülmesi de kahraman için ikinci bir son olarak yorumlanabilir. Görüldüğü gibi, Moran’ın eşkıya öykülerinin yapısıyla ilgili saptadığı dört özellik “Baran’ın öyküsü”nde de vardır. Ancak, *Eşkıya* filminin öykü yapısında bu dört özelliğin, Baran’ın geçmişini “tanıtmak” için diyaloglarla

verildiğini görüyoruz. Bu yönüyle film eski eşkıya öykülerinin “devamı” niteliğindedir. Baran’ın eşkıyalığa dönmesi ve ölümü, Moran’ın belirlediği iki özellikle örtüşse de, filmde, eşkıya öyküsünün sondan başladığı ve ikili yapı taşıdığı görülür. Başka bir deyişle, Baran’ın İstanbul’a gelişi ve ölümü kendi içinde yeni bir yapı oluşturur. Böylece, filmde eşkıya anlatılarına yeni bir yorum getirilerek, bu anlatılar sinema kurgusuyla yeniden üretilmiştir.

Eşkıya öykülerinin günümüzde devamı olarak niteleyebileceğimiz *Eşkîya*’da da bazı dönüşümler görülür. Bunlardan biri eşkıya gruplarının yaşayıp gizlendikleri yer olan “dağ”ın yerini “çatı”nın almasıdır. Baran’ın “eşkıya” tanımına bağlı olarak “dağ-çatı” karşıtlığı daha net algılanacaktır. Baran, Hakan’la çatıda geçen konuşmasında, Hakan’ın “eşkıya” kelimesinin anlamını sorması üzerine bir tanım yapar: “Yol kesen, haraç alan, dağlarda yaşayan, yani, senin benim gibi insanoglu”. Hakan, daha sonraki bir bölümde Baran’a, eğer eşkıya ise annesine kötü davranan adamı neden öldürmediğini sorar. Bunun üzerine Baran, “eşkıyalık eskidendi” cevabını verir. Baran, artık dağlarda yaşamadığı, yol kesip haraç almadığı için kendisini “eşkıya” olarak görmez. Ayrıca silah bile taşımıyordur artık. Ne var ki, Cumali’nin mafya lideri olan Demircan tarafından vurularak öldürülmesinden sonra tekrar eline silah alacaktır ve “dağlarda yaşayan” ifadesinin yerini “çatılarda yaşayan” alacaktır. Baran, geçmişteki ihanetin ve Cumali’nin öcünü almak için eski arkadaşı Berfo’yu öldürür. Ardından Demircan ve adamlarını öldürür. Bu cinayetlerden sonra polis kendisini aradığı için binaların çatılarında yaşamaya başlar. Böylelikle günümüzde eşkıya, “kırsalda” değil “büyük

şehirlerde” yaşayacak; gizlenmek için “dağlarda” değil “çatılarda” dolaşacaktır. Eşkıya olgusunun yeni yorumlamalarından başka biri de yıldızlarla ilgili bir inancın farklı biçimde aktarılışdır. Keje, Berfo’yla evlendikten sonra bir daha asla konuşmamıştır. Otuz beş yıl sonra Baran, Keje’yi bulduğunda Keje onunla konuşur ve “eşkıyalar ölünce gökten bir yıldız kayarmış” der; Baran’ın otuz beş yıl boyunca ölmediğini bu şekilde anlamıştır. Filmin sonunda Baran, polis tarafından çatıda kovalanırken Ceren Ana’nın verdiği muskayı düşürdüğünü fark eder. O sırada havai fişekleri görür ve şaşkınlıkla onları izlerken “geliyorum eşkıyalar” der. Baran, atılan havai fişekleri ölen eşkıyaların kendisini çağıran ruhları olarak algılar. Bu sözler, gelişen teknolojinin karşısında bir halk inancının yeni bir biçim kazandığını gösterir.

*Eşkîya* filminde, Hobsbawm’ın belirlediği dokuz özellikten sekizinin Baran karakterinde görülmesi “soylu eşkıya” tipinin karşılandığını gösterir. Baran, “soylu eşkıya” karakterini taşıırken, filmin kurgusu değil, Baran’ın macerası Berna Moran’ın öykü yapısını taşır. Eşkıya karakteri aynı kalsa da öykünün kurgulanışında yeni bir bakış açısı oluşmuştur. Bu nedenle gelişen toplum ile eşkıya karakteri arasındaki farklılıklar daha net verilmiştir. Başka bir deyişle, “soylu eşkıya”nın Moran’ın belirlediği öykü yapısıyla birleşmesi belirgin bir “eşkıya” tipi çizerken öykünün “sondan” başlaması da günümüz İstanbul’unda eşkıyanın nasıl olabileceğini yansıtmaktadır.

#### Kaynaklar

Hobsbawm, Eric J. *Haydutlar*. Çev. Fatma Taşkent. İstanbul: Logos Yayıncılık, 1990.

Moran, Berna. “İnce Memed ve Eşkıya Öykülerinin Yapısı”. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*. 101-123.