

## Türk Western'ine Yapısalcı Bir Yaklaşım: *Yahşi Batı* Örneği

A Structural Approach to Turkish Western: *Yahşi Batı* (The Ottoman Cowboys)

Şükrü SİM \*   
Semih GÖNCÜ\*\* 

### Öz

Western türü sinemanın ilk zamanlarında ortaya çıkmış ve uzun bir dönem seyircinin büyük ilgi gösterdiği popüler türlerin başında gelmiştir. Dolayısıyla tür, film çalışmaları kapsamında farklı akademik yaklaşımlar çerçevesinde ele alınmıştır. Örneğin 1950'li yıllarda türe dair yaklaşımlar mitsel bir çerçevede teşekkül etmiştir. Akabinde Auteur teorinin film çalışmalarında etkin bir konuma doğru evrilmesi, western'lerin bu teori kapsamında irdelenmesine yol açmıştır. 1970'li yıllarla birlikte türe dair seyirci ilgisi azalırken, türe olan akademik ilgi yükselmiştir. Bu dönemde ön plana çıkan yaklaşım ise Will Wright'ın başını çektiği yapısalcı yaklaşım olmuştur. 1931-1972 yılları arasında çekilen western'leri yapısalcı yaklaşım ile inceleyen Wright western'lerde bulunan Amerika'nın modern mitlerini ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Wright, western'lerde dört farklı anlatı yapısının takip edildiğini ve filmlerin yapısının bazı karşıtlıklardan oluştuğunu iddia etmiştir. Bu çalışmada Will Wright'ın yapısalcı yaklaşımı Türk sinemasında son dönemde çekilen tek western/komedi filmi olan *Yahşi Batı* (2009) filmine uygulanmıştır. Filmin Wright'ın yapısalcı yaklaşımına uygunluk gösterdiği tespit edilmiştir. Bu şekilde Wright'ın 1970'li yıllarda western'lere dair ortaya koyduğu yapısalcı yapının, ABD dışında nispeten yakın zamanda çekilen bir Türk western'inde de geçerliliğini koruduğu ortaya çıkarılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Western, Yahşi Batı, Yapısalcılık, Türk Sineması, Tür

### Abstract

The western genre emerged in the early days of cinema and became one of the most popular genres for decades. Therefore, the genre has been examined through the framework of different academic approaches within the scope of film studies. For instance, in the 1950s, approaches to the genre were mostly within the mythical framework. Subsequently, westerns were at that time examined in the context of Auteur theory due to the prominence of the theory. In the 1970s, audience's interest in the genre decreased while academic interest increased. The prominent approach in this period was the

\* Doç. Dr. İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İstanbul, Türkiye, sukrusim@istanbul.edu.tr

\*\* Doktora öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İstanbul, Türkiye, sgoncu38@gmail.com

structuralist approach that was mostly pioneered by Will Wright. Wright examined the westerns of 40 years with the structuralist approach and tried to unveil the modern myths of America in the westerns. Not only Wright argued that four different narrative structures were followed in the westerns but also they consisted of binary oppositions. In our study, Wright's structuralist approach was applied to Turkish western/comedy *Yahşi Batı* (*Ottoman Cowboys*, 2009). In conclusion, our study demonstrated that Wright's structuralist approach regarding the westerns was applicable to a fairly recent film that was produced outside the USA.

**Keywords:** Western, Yahsi Batı (Ottoman Cowboys), Structuralism, Turkish Cinema, Genre

## Giriş

Western türü sinemanın kendisi kadar eski, sinemada ortaya çıkan ilk türlerden (janr) biridir (Abisel, 1995, s. 67). Sinematografi cihazının 1895 yılındaki icadından sadece 8 yıl sonra ilk western *The Great Train Robbery* (1903), Edwin S. Porter tarafından çekilmiştir (Varner, 2008, s. xiii; Wright, 1977, s. 5). Western türü sinemanın emekleme döneminde ortaya çıkmış ve uzun yıllar boyunca seyircinin ilgisini yoğun bir şekilde çekmiş olmasına rağmen, 1970'li yıllar ile türe olan ilgi azalmaya başlamıştır. Bu yıllara kadar ise tür, popüler kültürün önemli bir öğesi olmuştur (Abisel, 1995, s. 67-68). Türe dair sistematik ve ciddi akademik çalışmalar 1970'li yıllara kadar sınırlı kalmıştır (Wright, 1977, s. 1-2). Hâlbuki western, Amerikan ulusunun doğuşunu, mitleştirilmiş bir şekilde sinemada anlatan yegâne tür olarak kabul edilmektedir. Zira Nijat Özön'ün (2008) belirttiği gibi western'ler, Avrupalı göçmenlerin yeni ve pek bilinmeyen bir karaya ayak basmalarından sonra batıya doğru olan yayılmaları, yeni bölgelere yerleşmeleri, kıtanın yerli halkı Kızılderililerle olan mücadeleleri gibi konulara eğilmektedir. Western söz konusu bu olayları âdeta destanlaştırır, kahramanlıkla dolu bir tarih inşa eder. Western türünün ele aldığı durumlar ağırlıkla 18. ve 19. yüzyılda gerçekleşen olaylardır. Amerikan basınının ve tarihçiliğinin o yıllarda yeterince gelişmemiş olmasından dolayı hadiseler destanlaşmış; yaşananlar ve kişiler birer mit hâline gelmiştir. Tarihçiler mevzu ile ilgilenmeye başlayana kadar western miti oluşmuştur (s. 218). Nitekim meşhur sinema teorisyeni Andre Bazin'in (2013) de ifade ettiği gibi western filmleri, tarihi gerçekleri yansıtmaktan çok uzaktır. Bilakis tarihi olguları mitleştirirler. Dolayısıyla Bazin de western'leri klasik mit anlatıları ile karşılaştırır. Ona göre anlatılarda yoğun bir benzerlik bulunmaktadır. Örneğin kahramanlar mitlerdeki gibi destansı ve olağanüstü bir şekilde temsil edilir. Mesela silahşor Billy The Kid, Aşil (Achilles) gibi hiç yara almamaktadır. Onun silahı asla tutukluk yapmamaktadır (s. 280-284). Nitekim mitleştirilmiş bir tarih sunan bu türü incelemek, Nilgün Abisel'in ifadesiyle (1995) "sinemanın dışına taşan ve kültürlerarası etkileşimlere ulaşan bir tartışmayı başlatabilir" (s. 68).

Türe dair en ciddi akademik çalışmalardan biri türe olan popüler ilgi azalmaya başlarken, 1975 yılında Will Wright tarafından kaleme alınan *Sixguns & Society* (Altıpatlar & Toplum-1977) isimli çalışmayla gelmiştir (Abisel, 1995, s. 75-76; Mléčková, 2006, s. 8-9). Zira Wright (1977) yapısalcılık gibi önemli bir yaklaşımı western'e uygulayarak, western'lere sirayet eden Amerika'nın modern mitlerini ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Wright çalışmasında yapısalcılığın iki önemli ismi Vladimir Propp ve Levi Strauss'un çalışmalarından yararlanmıştır. Propp'un Rus halk masalları

için geliştirdiği 31 fonksiyonu ele alan Wright, 1931-1972 yılları arasında çekilen western'leri inceleyerek dört farklı anlatı yapısının takip edildiğini iddia etmiştir. Ayrıca western'lerde yapı değişikliği olduğu vakit, Amerikan toplumunun da değiştiğini öne sürmüştür. Wright bir yandan mitin sosyal anlamını tam anlamıyla kavramak için western'lerde bulunan anlatı izleğini ortaya çıkartırken, diğer yandan Levi Strauss'un mitleri çözümlmek için geliştirdiği ikili karşıtlıklara başvurmuştur. Bu şekilde western'lerdeki ikili karşıtlıkları da tespit etmiş ve neticesinde mitsel yapıyı ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Wright'ın çalışması çeşitli çalışmalara ilham vermiş ve Amerika dışında çekilen western'lere veya farklı türdeki filmlere de bu yaklaşım uygulanmaya çalışılmıştır (Desser, 1983; Mléčková, 2006).

Bu çalışmada Wright'ın (1977) geliştirdiği yapısalcı yaklaşım yakın zamanda çekilmiş bir Türk western filmine uygulanmaya çalışılacaktır. Bu sinama yapılarak, Wright'ın 40 seneyi aşkın süre önce western türünü anlamlandırmak için geliştirdiği yapısalcı yaklaşımın güncelliği sorgulanacaktır. Ayrıca Wright'ın western'lerde bulunduğunu iddia ettiği anlatı yapısı ve ikili karşıtlık olgusu da sorgulanmış olacaktır. Wright bu yapının ABD'de çekilen western'lerde olduğunu ortaya koymuştur. Çalışmamızda ise söz konusu yapının ABD dışında, nispeten yakın zamanda çekilen bir film üzerinden sınanması yapılacaktır. Bu şekilde benzer bir yapının varlığı, farklı bir kültür ve zaman dilimi üzerinden irdelenmiş olacaktır. Çalışmada yaklaşımın uygulanması için, Türk sinemasında çekilen son western filmi olan *Yahşi Batı* seçilmiştir.<sup>1</sup> Ömer Faruk Sorak'ın yönettiği, Cem Yılmaz ve Ozan Güven'in başrolü paylaştığı *Yahşi Batı* filmi komedi türünü western ile birleştiren bir yapıdır. Film western filmlerinden etkilendiği gibi western türündeki çizgi film ve çizgi romanlardan da etkilenmiştir (Ulusal, 2014, s. 79). Bu filmin seçilme nedenlerinin başında Türk sinemasında çekilen son western filmi olması gelmektedir (Özçoban, 2013). Yeşilçam döneminde birçok western filmi çekilmiştir. Bu dönemden bir film seçmenin getirdiği zorluktan dolayı, Türk sinemasında çekilen son western filmi seçilmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde western türünün tarihsel arka planı, türün gelişimi ve nitelikleri tartışılırken, sonraki bölümde Türk (Yeşilçam) western'lerine değinilecektir. Akabinde western'in yapısalcılık ile ilişkisi ve Wright'ın geliştirdiği yaklaşım açıklanmaya çalışacaktır. Ardından *Yahşi Batı* filmi Wright'ın bakış açısı çerçevesinde irdelenecektir.

## Western Türü

Western türü hiç şüphesiz kovboylar, haydutlar, Kızılderililer, geniş kurak coğrafyalar, çiftlikler, kasabalar, düellolar, saloon gibi imgelerle birlikte tanınmaktadır. Bu imgelerin western'i, diğer türlerden ayırdığı aşikârdır. Neticede ortada Andre Bazin'in ifadesiyle (2013, s. 279) "par excellence" (benzersiz, üstün) bir tür bulunmaktadır. Dolayısıyla bu benzersiz türü irdelemenin de zor olduğu söylenebilir. Bu sebeple türün gelişimi ve genel nitelikleri özetlenmelidir.

Bir tür olarak western, sinemadan önce romanlarda ortaya çıkmıştır. 19. yüzyılın ortalarından itibaren western romanları Amerika'da bir hayli popüler olmuştur. Romanların çoğunluğu

1 **Filmin Künyesi:** (2009) Yönetmen: Ömer Faruk Sorak. Senaryo: Cem Yılmaz. Yapımcı: Murat Akdilek, Cem Yılmaz. Oyuncular: Cem Yılmaz, Ozan Güven, Demet Evgar, Zafer Algöz. Süre: 116. Dk.

Avrupalı ve Amerika'yı hiç ziyaret etmemiş yazarlar tarafından kaleme alınmıştır (Mléčková, 2006, s. 8; Wright 1977, s. 4). Western temelde; batıya özgü, batıyla ilgili anlamına gelmektedir. Söz konusu olan batı, Kuzey Amerika'nın batısı, hatta uzak batısıdır. Avrupadan yeni kıtaya göç eden insanlar zamanla kıtanın içlerine, batısına doğru ilerlerler. Western türü de en basit şekilde, bu batıya doğru ilerleme, yayılma esnasındaki olayları konu alan filmlere, romanlara vb. ürünlere denilmektedir. Dolayısıyla western türü Amerika'ya özgü bir türdür (Özön, 2008, s. 216-217).

Esasında batıya doğru ilerleme, bütün meşhur vakalar eklense dahi 50 yıldan az bir zaman dilimidir (Wright, 1977, s. 5). Nilgün Abisel'e göre (1995) tarihsel anlamının ötesinde "Vahşi Batı" imgesi mitleştirilmiş bir imge hâline gelmiştir. Çünkü batı imgesi Amerikan toplumu için her daim umudun, özgürlüğün simgesi olmuştur. Aynı zamanda batı, uygarlığın coğrafi sınırını da imler. Batı bir bakıma ulaşılmaması gereken bir 'cennet'tir. Bu sebeple batıya ait her şey idealize edilmiştir.<sup>2</sup> Tarihsel gerçekler göz ardı edilmiş, haydutlar dahi birer mit hâline gelmiştir. Esasında sayıları western filmlerinin yansıttığı kadar çok olmayan sığır çobanları (cowboy) Amerika'nın önemli kahramanları, silahşorları hâline gelmişlerdir. Kovboylar toplumsal varlığı sürerken efsaneleşmiş kahramanlardır. Yaratılan ilk kovboy imgesi ise beyaz bir erkektir. Bu karakter Amerikan ideallerinin yeniden üretilmesine olanak sağlayan; özgür, doğayla bütünleşmiş, bireyciliği ön plana çıkaran bir imgedir. Western filmlerinde kovboyların sığır çobanlığı yaptıkları pek görülmesi de tamamı kovboy olarak adlandırılır. Kovboylar günümüzde dahi, Amerikan toplumu için kahramanlığın, iyimserliğin, alçak gönüllülüğün, arkadaşlığın önemli bir simgesidir ( s. 78-82). Bir anlamda western, orta çağ efsanesi Kral Arthur ve şövalye hikâyelerinin sonsuz varyasyonlarından oluşmaktadır denilebilir (Sümer, 2005, s. 475). Kısacası western türünde her yönüyle mitsel bir coğrafya ve kahramanlar bulunmaktadır. Dolayısıyla Andre Bazin'in western'lerdeki silahşorları mitolojik kahramanlara benzetmesi beyhude değildir. Bu anlamda western gerçek tarihi değil, sanki olması gereken tarihi gösterir. Wright'a (1977) göre Amerika'nın Batısı gerçekten "vahşi" bir yerd. Ancak western mitinin ürettiği kahramanlık, görkem, fedakârlık, vahşilik, acı vs. gibi olguları içeren hikâyelere sahip olması pek mümkün değildi (s. 4). İnşa edilen kurgu tarihin motivasyonları çeşitli olmakla birlikte, western'in bir ulusun doğuşu ile ilişkilendirilmesinin öne çıkan bir unsur olduğu söylenebilir. Çünkü tür temelde ABD'nin doğuşunu, ulus inşasını anlatır. Söz konusu olan anlatı ve mit ise Vahşi Batı'nın fethidir. Fethedilmeye çalışılan vahşi doğada "uygar" bir ulus kurulma çabası anlatılır. Ana karaya ayak basma, ardından Kızılderililerle yapılan savaşlar, iç savaş, zor coğrafya koşulları ile mücadele, madenlerin işler hâle getirilmeye çalışılması, çiftliklerin, kasabaların kurulması vs. gibi olgular bu duruma işaret eder. Dolayısıyla ortada bir ulus kurgusu bulunur. Kuşkusuz western türündeki filmler ise ulus kurgusunu inşa eden en önemli araçtır (Bazin, 2013, s. 279; Gönen, 2008; Özön, 2008, s. 218).

"Western" sözcüğü ilk defa 1912 yılında, *The Moving Picture World* isimli ticari bir sinema dergisinde *The Fight at the Mill* (Madendeki Çatışma) isimli filmin tanıtım yazısında

2 Atayman ve Çetinkaya (2016) western'lerde yer alan batıya doğru yolculuğun dini destanlarla benzerlik gösterdiğini ifade ederler. Kolonyalistlerin batıya doğru olan yolcuğu; Mısır'dan göç eden ve vaat edilmiş topraklara doğru kutsal bir yolcuğa çıkan Yahudilerin (Exodus) destansı yolculuğunu hatırlatmaktadır (s. 148-149).

kullanılmıştır. İlk western filmi kabul edilen *The Great Train Robbery*'den sonra western'lerin sayısında inanılmaz bir artış yaşanmıştır. Bu durumun oluşmasında film stüdyolarının Amerika'nın doğu yakasından batı yakasına (California-Hollywood) doğru taşınmasının büyük bir etkisi bulunmaktadır. Çünkü western'leri batı yakasında çekmek her bakımdan elverişliydi. Zira o yıllarda batı yakasında, gerçek mekânların yanında, gerçek kovboylar ve Kızılderililer ile film çekme imkânı bulunmaktaydı. 1930'larda sinemada sesli döneme geçilmesiyle birlikte birçok western üretilirken, kovboy imgesi daha vatansever bir konuma evrilmiştir. Öte yandan yerli düşmanlığı bu yıllarda had safhaya varırken, Kızılderililer âdeta bir tür "iç düşman" konumuna yerleşmiştir. Ayrıca ABD'de yaşanan ekonomik krizin neden olduğu karamsar atmosferin yanında, gelişen film teknolojisinin gerçekçi sahneler sağlamasından dolayı tür daha gerçekçi bir yapıya doğru evrilmiştir (Abisel, 1995, s. 86-91). İkinci Dünya Savaşı yıllarında tür, neredeyse Hollywood'dan silinmiştir. Savaşın etkisiyle savaş ve macera türünde yer alan filmler ön plana çıkmıştır. Savaşın ertesinde türe olan ilgi yeniden canlanmış ve geniş kitlelerin ilgisini çekmeye başlamıştır (Bazin, 2013, s. 287-288). Savaşın sonrasındaki tür daha gerçekçi bir yapıya evrilmiş ve 1950'ler ile klasik temalar, bilhassa ideal kovboy imgesi sorgulanmaya başlamıştır. Tür daha gerçekçi bir konuma doğru evrilirken, etnik yapı ise korunmuştur. Mesela Afro-Amerikalı kovboy sayısı, tarihsel olarak hiç de azımsanmayacak orandadır. Ne var ki 1960'lara kadar western filmlerinde pek temsil edilmemişlerdir.<sup>3</sup> Genellikle kovboylar beyaz ve erkek olarak temsil edilmişlerdir. Mesela meşhur aktör John Wayne, söz konusu kovboy imgesi ile özdeşleşen önemli bir oyuncudur. Nitekim western'ler, her daim daha çok erkeklere hitap eden bir tür olagelmıştır. Kadınlar ise türün içinde çok fazla yer bulmamışlardır. 1960'larda Hispanik kökenlilerin yanı sıra Afro-Amerikalılar da temsil edilmeye başlamıştır. Bu yıllarda western'in bir tür demitolojizasyona uğradığı söylenebilir. 1970'lerin ortalarına gelindiğinde ise türe olan ilgi azalmış ve zamanla neredeyse sinemadan silinmiştir. Sonraki yıllarda çok az sayıda western çekilmiştir (Abisel, 1995, s. 68, 92; Mléčková, 2006, s. 15-16, 19). Belton'a göre western'lere olan ilginin azalması Amerikalıların ihtiyaçları ile ilgilidir. Ona göre Amerikan halkı western'lere bazı dönemlerde, diğer türlere nazaran daha çok ihtiyaç duymuşlardır. Mesela 1950'lerde 800 üzeri yapımla western, Hollywood'un en çok rağbet gören türüdür. Ne var ki 1960'lara gelindiğinde 200'den az western çekilmiştir. 1970'lerin sonunda ve 1980'lerde ise tür neredeyse yok olacak bir seviyeye düşmüştür (aktaran Kirel, 2010, s. 166-167).<sup>4</sup>

Tür Amerika'ya özgü olmasına rağmen Amerika dışındaki coğrafyalarda da çok sevilmiş, hatta o coğrafyalara ait western filmleri üretilmiştir. İlginç bir şekilde Avrupa'daki western

3 Afro-Amerikalı kovboy temsilinin günümüzde değiştiği söylenebilir. Örneğin 2016 yılında gösterime giren western türündeki *The Magnificent Seven* (*Muhteşem Yedili*) filminde Afro-Amerikalı oyuncu Denzel Washington başrolde yer almaktadır. Washington filmde, ABD'nin farklı etnik kökenlerinden ve kültürlerinden gelen yedi kişilik kovboy grubuna liderlik etmektedir. Türün geçmişteki vaziyeti düşünülürse, Afro-Amerikalı bir kovboyun beyaz Amerikalıların çoğunlukta olduğu bir gruba liderlik etmesi dikkat çekicidir.

4 Ryan ve Kellner'a göre (2010) western'in sinemadan neredeyse silinmesi Amerikan toplumundaki liberalleşme ile ilgilidir. Özünde muhafazakâr bir tür olarak western'e ait görenekler tahrip edilirken, ideolojik meşrulaştırma tarzı da çökmüştür. Liberalizm 1960'larda galip gelmiş, ABD küçük işletmeciliğe dayalı bir ekonomiden, şirketleşmiş bir ekonomiye geçiş yaşamıştır. Liberaller türün muhafazakâr mitlerini şiddetle eleştirerek çöküşü hızlandırmışlardır. Ne var ki sonrasında liberallerin yerine bir vizyon ikame edememeleri, kendi politikalarının da tökezlemesine neden olmuştur (s. 135-136).

üretimi, türe dair ilginin ABD’de azalmaya başlamasıyla birlikte yükselmiştir. 1960’larda İtalyan ve Alman western’leri görülmeye başlanmıştır. İtalyan western’leri “spagetti western” ismini alarak bir hayli popüler olmuştur. Bilhassa İtalyan yönetmen Sergio Leone’nin yönetmenliğini yaptığı “Dolar Üçlemesi” çok beğenilmiştir. Leone, Amerikan western’lerinden esinlenerek yola çıkmıştır. Leone’nin filmlerinden sonra, Amerikalı yönetmenler spagetti western’lerden esinlenmeye başlamışlardır. Kısa sürede Avrupa kıtasında yer alan diğer ülkelerde de western filmleri üretilmeye başlamıştır (Mléčková, 2006, s. 30-35). Bu ülkelerden biri de Türkiyedir.

### Türk Sinemasında Western

Avrupa kıtasındaki western furyası Yeşilçam’ı da etkilemiştir. Her ne kadar Türk kültüründe, geleneklerinde, âdetlerinde western olgusu veya kovboy gibi bir kahraman bulunmasa da western türü Türkiyede çok sevilmiştir. Bilhassa “B” filmi kategorisinde değerlendirilen Türk western’leri 1960’ların sonları ve 1970’lerin başlarında etkili olmuştur. Esasında Türk sinemasında yerli kovboyların ilk defa görüldüğü film, 1962 yılında Nuri Akıncı tarafından yönetilen *Beş Hikâye* filmi olmuştur. Ancak film pek dikkat çekmemiş ve unutulmuştur. Yerli western furyasını ciddi anlamda başlatan film ise 1967 yılında çekilen *Ringo Kid – Kanunsuz Kahraman* filmi olur. Ardından 1970 yılında Çetin İnanç tarafından yönetilen *Çeko* filminin seyirci tarafından çok sevilmesinden sonra, western türünde üretilen filmlerin sayısında artış yaşanmıştır. Kartal Tibet, Ayhan Işık, Cüneyt Arkın, Tamer Yiğit, Öztürk Serengil, Nebahat Çehre, Erol Taş vs. gibi dönemin ünlü oyuncularının yer aldığı onlarca western çekilmiştir (Scognamillo ve Demirhan, 2005, s. 101-131). Bu dönemdeki Türk western’leri genellikle şu isimlerle anılmıştır: “Yeşilçam Westernleri, Türk Kovboy Filmleri, Yeşilçam’ın Spagetti Westernleri, Türko-Westernler, Anadolu Westernler, Kebap Western, Lahmacun Western” (Akyol, 2015, s. 202-203).

Yeşilçam’da çekilen western’ler genellikle düşük bütçeli olmuştur. Mekânlar boş araziler, tepeler, çiftlikler, bostan kenarları olmuştur. ‘Saloon’lar, şerifin ofisi, otel, soyulacak banka gibi mekânlar ise az masraflarla platolarda inşa edilmiştir. Mekânlar, aksesuarlar, giysiler yapaydır. Figüranlar ise eğreti bir görünüm sunarlar. Bariz şekilde tarihsel hatalar bulunmaktadır (Scognamillo ve Demirhan, 2005, s. 101, 107).

Bu dönemde çekilen birçok Türk western’i bulunmaktadır. Literatürde ismi anılan önemli örneklerin bir kısmı şunlardır: “*İpi Boynunda Bil* (Ferdi Merter, 1971), *Kin, Silah ve Namus* (Yavuz Figenli, 1971), *Şafakta Silah Sesleri* (Semih Evin, 1971), *Ölmek Var Dönmek Yok* (Yılmaz Atadeniz, 1972), *Şehvet* (Tunç Başaran, 1972), *Son Düello* (Nuri Akıncı, 1972), *Güneşe Kan Sıçradı* (Ahmet Ündağ, 1972)” (Akyol, 2015, s. 206-207). Bu dönemde İtalyan yönetmen Guido Zurli tarafından 1973 yılında çekilen *Küçük Kovboy* ise dönemin en büyük bütçeli western filmi olur. Yapımcılığını Türker İnanoğlu’nun yaptığı filmin başrollerini Cüneyt Arkın ve İlker İnanoğlu paylaşmıştır. Filmin bir kısmı Roma’da bulunan Cinecitta platolarında, yabancı oyuncular da dahil edilerek çekilmiştir (Scognamillo ve Demirhan, 2005, s. 128).

Filmlerin bazıları doğrudan Amerikan western’lerinin uyarlaması veya spagetti western’lere öykünen yapımlar olurken, özellikle western türünü içeren İtalyan çizgi romanlarından öyküler,

karakterler alınmıştır. Mesela orijinal ismi 'Capitano Miki'olan ancak ülkemizde 'Tom Miks' olarak bilinen karakterin de yer aldığı *Maskeli Süvari'nin Dönüşü* (1969) filmi yapılmıştır. Bu filmlerin yanında, Zorro gibi çeşitli western kahramanları da Yeşilçam western'lerinde yerini almıştır (Scognamillo ve Demirhan, 2005, s. 112-115).

Yeşilçam'daki western furyası köy filmlerini dahi etkilemiş; klasik, mert delikanlı ile kötü toprak ağası ikiliğini konu alan filmlerde de western nitelikleri görülmeye başlamıştır. Örneğin Feyzi Tuna'nın *Devlerin İntikamı* (1967) filmi öykü olarak Anadolu'da geçmekle birlikte, çıkış noktasını Richard Brooks'un *Profesyoneller (The Professionals-1966)* filminden almıştır. Keza Yılmaz Güney'in yönettiği ve başrolünde oynadığı *Seyyit Han - Toprağın Gelini* (1968) ciddi anlamda western türüne dair öğeler taşımaktadır. Diğer türleri de etkileyen bir tür olmasına rağmen western film furyası Türkiye'de 1970'lerin ortasına doğru sona ermiştir (Scognamillo ve Demirhan, 2005, s. 101, 131). Nitekim literatürde rastlayamadığımız üzere, 2009 yılında gösterime giren *Yahşi Batı* filmine kadar herhangi bir Türk western filmi bulunmadığı söylenebilir (Özçoban, 2013). Bununla birlikte western'in Türk sinemasını günümüzde dahi çeşitli şekillerde etkilediğini, western'e dair bazı kodların kullanıldığını iddia etmek mümkündür. Örneğin Nuri Bilge Ceylan'ın yönetmenliğini yaptığı *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filminde western etkilerini görmek mümkündür. Ceylan'ın filmi adıyla Sergio Leone'nin *Bir Zamanlar Batı'da* (1968-*Once Upon a Time in the West*) filmi çağrıştırdığı gibi western'e has bazı kodlara da haizdir (Dorsay, 2011; Gonzalez, 2016, s. 3-4). Diğer bir örnek olarak, Emin Alper'in yönetmenliğini üstlendiği *Tepenin Ardı* (2012) filmi zikredilebilir. Yönetmenin bir söyleşide ifade ettiği gibi (Aytaç ve Göl, 2012, s. 33) filmde western'e dair bazı kodlar bilinçli bir şekilde kullanılmıştır.

### Western'e Yapısalcı Yaklaşım

Western filmlerine dair farklı zaman dilimlerinde farklı akademik yaklaşımlar sergilenmiştir. Mléčková'nın (2006) aktardığına göre western'lere dair en eski yaklaşım 1950'lerde hâkim olan mitsel yaklaşımdır (s. 7). Andre Bazin'in (2013) bu türün mitsel özelliklerine dikkat çekmesi, western anlatılarını mitlere benzetmesi, hatta kahramanlarını mitolojik kahramanlara benzetmesi bu duruma bir örnektir (s. 283-284). Daha sonrasında ise western türünü Auteur teorisi ile irdeleme çabaları ön plana çıkmıştır. Bilhassa John Ford'un filmleri bu teoriye göre irdelenmeye çalışılmıştır. 1970'lere gelindiğinde ise, Will Wright'ın çalışmaları ile yapısalcı yaklaşım ön plana çıkmıştır (Abisel, 1995, s. 75; Mléčková, 2006, s. 8-9).

Wright'ın yaklaşımına değinmeden önce kısaca yapısalcılığa, sonrasında Vladimir Propp ve Levi Strauss'un çalışmalarına değinmekte fayda vardır. Yapısalcılık; sosyal bilimler, antropoloji, edebi eleştiri başta olmak üzere pek çok disiplinde uygulanan metodolojik bir yaklaşımdır. Genellikle, İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'in çalışmalarına kadar götürülmektedir. Saussure'e göre bütün dil, yapısal ilişkiler sistemi içerisinde analiz edilebilir. Ona göre anlam dilde işaret edilen atıflardan çok, bu yapısal ilişki neticesinde tezahür etmektedir. Dolayısıyla bir işaretin bazı nesnelere yaptığı atıftan değil, başka kelimelerle olan ilişkisiyle anlam ortaya çıkmaktadır. Yapısalcılık içerisinde önemli bir kavram ise ikili karşıtlıktır. Bu kavrama göre anlamın inşasında;

iyi-kötü, aydınlık-karanlık, yaz-kış vs. gibi karşıtlıklar temel bir belirleyicidir. Bu düşünce sistemi bir dizi eleştirel yaklaşımın gelişmesine yol açmıştır. Örneğin antropolog Claude Levi Strauss, yapısalcılığı antropolojiye uygulamıştır (Edgar ve Sedgwick, 2007, s. 354-355). Bu noktada kısaca yapısalcılığın bilimsel anlayışını da ifade etmek yerinde olacaktır. Bilindiği üzere ampirizmi savunanlar, dünyada hâlihazırda bulunan anlamlara nesnel bir şekilde ulaşılabileceğini iddia ederler. Yapısalcılar ise dışsal ve evrensel anlamları reddetmemekle birlikte, bu anlamlara nesnel bir şekilde; kültürden bağımsız bir şekilde ulaşılamayacağını iddia etmektedirler. Yapısalcıların amacı dünyanın nasıl olduğunu değil, insanların bu dünyayı nasıl anladıklarını keşfetmektir. Dolayısıyla yapısalcılar için nihai veya mutlak bir bilimsel doğru yoktur (Fiske, 2014, s. 221).

Strauss, Jakobson ve Saussure'in dil bilim anlayışından devraldığı temel fikre göre anlam kendi başına değil, ancak ilişki içinde varlık gösterebilir. Dolayısıyla Strauss mit analizinde, mitin hikâyesine yönelmektense mitin yapısına eğilir. Zira ona göre mit bir cümleden çok, bir göstergedir. Mitin anlaşılması gereken noktası ise, onun ontolojik veya felsefik içeriğinden çok, tanzimi yani mitin yapısıdır. Dolayısıyla mite dair anlamlandırma içeren; örneğin büyücü, yılan, jaguar, güney rüzgârı vs. gibi ifadeler tek başlarına anlamlı değildir. Bu nedenle mitin analizinde olması gereken durum, kendi başına pek anlam ifade etmeyen bu öğeleri anlamlı kılacak ikili karşıtlıkları bulmaktır. Mesela doğa-kültür, ıslak-kuru, çiğ-pişmiş gibi. Strauss'a göre mitler dünyanın çeşitli yerlerinde değişiklik gösterse de insan zihni esasında her coğrafyada aynıdır. Çünkü yapı insanın bilinçdışından kaynaklanır. Birey çoğu zaman varlığını bilmediği, görmediği, anlamadığı yapıya göre düşünür, konuşur ve eyleme geçer (Demir, 2013, s. 11, 13, 17, 25-26). Kısacası mitler farklı yerlerde çeşitli şekillerde ortaya çıksa da arkasındaki yapı aynıdır. Esasında Strauss'un (2013) niyeti düzensiz görünen olgunun arkasındaki yapıya ulaşmaktır. Bunu şu ifadelerinden anlamak mümkündür:

Mitolojik hikâyeler nedensiz, anlamsız ve absürddür veya öyleymiş gibi görünür ama buna rağmen dünyanın her yerinde yeniden boy gösterirler. Zihnin herhangi bir yerdeki 'tuhaf' yaratımı biricik olacaktır, aynı yaratımı tamamen farklı bir yerde bulamazsınız. Benim problemim, bu görünüşteki düzensizliğin ardında bir tür düzen yatıp yatmadığını bulmaya çalışmaktır (s. 45).

"Mit insana, çok önemli bir şeyi, evreni anlayabileceği ve evreni *anladığı* illüzyonunu verir" (Strauss, 2013, s. 51). Dolayısıyla Strauss'a göre mitler birer öyküdürler. En güçlü ve en önemli mitler endişe gidericiler olarak işlev görürler. Strauss, Freud'dan etkilenerek, mitlerin toplumun kültürel bilinçdışında bulunan bastırılmış endişelerden ve çözümsüz çelişkilerden kaynaklandığını iddia eder (Fiske, 2014, s. 231-232).

Anlatı teorisyeni, halkbilimci Vladimir Propp ise Rus halk masallarını inceler ve meşhur olmasını sağlayan *Masalın Biçimbilimi* isimli eserini 1928 yılında yayımlar. Propp, masallar üzerine yaptığı çözümleme ile masalların kaynaklandığı temel yapıyı ortaya koymaya çalışır. Propp'un asıl amacı; çok renkli, çeşitli görülen düzlemin altında ortak olabilecek işlevsel birimleri bulmaktır. Dolayısıyla onun amacı halk masallarının yapısını düzenleyen değişmez yasaları



belirlemektir. Propp, çalışmasında masalların otuz bir işlevi (anlatı izleği de denilebilir) olduğunu saptamıştır (Rifat, 2013, s. 184-185).

Will Wright ise (1977) hem Strauss'un mit çalışmasından hem de Propp'un anlatı çözümlemesinden yola çıkarak western türüne yapısalcılığı uygular. Wright, Levi Strauss'ın mitlerin içinde bulunduğunu iddia ettiği karşıtlıkları tespit etme yöntemini, kendi çalışması için de uygun görür. Ancak bu yöntemin mitin sosyal anlamını yorumlamak için yeterli bir çerçeve sunmadığını belirtir. Bu sebeple Propp'un çalışmalarından yararlanarak anlatı kısmını da çözümler. Yazar çalışmasında 1931-1972 yılları arasında çekilmiş 64 farklı western'i ele alarak, bu western'lerin dört farklı yapı takip ettiğini iddia eder. Bu yapılar dört farklı anlatı izleği takip ettiği gibi farklı karşıtlıkları da bünyesinde barındırmaktadır. Anlatı izleklerinin her birinin farklı anlatı fonksiyonları bulunmaktadır. Bunlar:

1. İlk Dönem: Klasik Western Olay Dizisi
2. İntikam Dönüşümlü Western'ler
3. Tema Geçişli Western'ler
4. Profesyonel Western'ler

Wright çalışmasında Amerikan kültürünü ve mitlerini ortaya çıkarmaya çalışır. Ekonomi, politika ve sosyoloji teorilerinden yararlanarak, western'lerdeki yapı değiştiği zaman Amerikan toplumunun, kurumlarının, bilhassa ekonomik anlayışının da değiştiğini iddia eder. Ona göre son 40 yılda Amerikan kurumlarındaki en büyük değişiklik; rekabetçi piyasa toplumundan, planlı şirket ekonomisine geçmiştir. Yani piyasa kapitalizminden, büyük şirketlerin kontrolündeki bir kapitalizme geçilmiştir. Bu tür bir durum western'de anlatılan mitin değişmesine, dolayısıyla yapının da değişmesine neden olmaktadır. Western'ler ise bu değişime, yapıya uygun olarak topluma hikâye ve mit anlatma vazifesini üstlenen araçlardır. Mitler modern dünyada artık büyü veya doğaüstü olaylara yaslanmazlar. Daha gerçekçi olgulara dayanmak zorundadır. Dolayısıyla daha gerçekçi görülen mitler western'lerde anlatılır. Mesela 1930'lı yıllardan başlayarak 1950'li yıllara kadar etkin olan Klasik Western Olay Dizisine sahip western'ler bireyi yücelterek, bireycilik mitini anlatmaktadır. Bu anlamda mitin biçimsel yapısı, sosyal ortama göre sembolik bir içerikle vücut bulur. Bu içerik, toplumun anlayabileceği ve keyif alabileceği karakterler, hikâyeler anlatır. Çünkü mitin içinde insan bilinci ile toplum bilinci arasında bir alışveriş bulunmaktadır. Mit bu anlamda bireyciliği vurgulayarak, bireyin ve toplumun sorununu bir nihayete vardırılmaya çalışan bir öykü olarak ön plana çıkar (Wright, 1977).

Wright'ın yaklaşımı sonradan gelen bir kısım araştırmacı için yeni çalışmalar üretebilmelerine kapı aralamıştır. Örneğin Mléčková (2006) 1964 yılında çekilen, müzikal bir western parodisi olan, Çekoslovakya yapımı *Lemonade Joe* filmine, Wright'ın geliştirdiği anlatı yapısını uygular. Mléčková filmin, Wright'ın Klasik Western Olay Dizisi olarak adlandırdığı anlatı yapısını takip ettiğini belirtir. Diğer taraftan David Desser (1983) Wright'ın western'ler için geliştirdiği yapının western dışı filmlerde de bulunabileceğini iddia etmiştir. Mesela Japon yönetmen Akira Kurosawa'nın Samuray döneminde geçen *Sanjuro* (1964) filminin, Klasik Western Olay Dizisine

büyük oranda uyduğunu belirtir. Ancak Desser'a göre bunun nedeni, Kurosawa'nın bir western filmi olan 1953 yapımı *Shane* filminden etkilenmiş olmasıdır. Üstelik *Shane* filmi de Wright'ın ortaya koyduğu gibi (1977) Klasik Western Olay Dizisine uymaktadır. Wright'ın çalışması çeşitli şekillerde yeniden denenmiş olsa da bazı eleştirilerden de nasibini almıştır. Örneğin John Tuska, Wright'ın kendi yaklaşımını kanıtlamak için bazı filmlerin yapısını zorladığını, aslında her filmin kendi yaklaşımına uymadığını belirtir (aktaran Mléčková, 2006, s. 22). Bu tür eleştirilere rağmen, Wright'ın çalışmasının western türünü teorik açıdan anlamlandırmak ve irdelemek için iyi bir başlangıç noktası olduğu söylenebilir.

### Amaç ve Yöntem

Bu çalışmanın problemi, yukarıda da zikredildiği üzere, Wright'ın (1977) yapısalci yaklaşımının Türk sinemasındaki bir western filmine uygulanabilirliğidir. Söz konusu sinema yapılarak, Wright'ın western türünü anlamlandırmak için geliştirdiği yapısalci yaklaşımın güncelliği sorgulanacaktır. Ayrıca Wright'ın western'lerde bulunduğunu iddia ettiği anlatı yapısı ve ikili karşıtlık olgusu da sorgulanmış olacaktır. Strauss mit anlatılarının farklı coğrafyalarda değiştiğini ve çeşitlendiğini ancak arka plandaki yapının aynı şekilde bulunduğunu ve bir düzen içinde var olduğunu iddia etmekteydi. Wright ise yıllar boyunca western'lerin farklı ve çeşitli anlatılarla izleyici ile buluşmasına rağmen, arka plandaki yapının aynı olduğunu kanıtlamaya çalışmıştır. Bu anlamda çalışmada bir Türk western'inde de söz konusu yapının/düzenin var olup olmadığı ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. Wright bu yapının ABD'de çekilen western'lerde bulunduğunu ortaya koymuştur. Çalışmamızda ise söz konusu yapının ABD dışında, nispeten yakın zamanda çekilen bir film üzerinden sınanması yapılacaktır. Bu şekilde benzer bir yapının varlığı, farklı bir kültür ve zaman dilimi üzerinden irdelenmiş olacaktır. İncelenecek film olarak, Türk sinemasında yapılan son western filmi *Yahşi Batı* (2009) seçilmiştir. Yukarıda da ifade edildiği üzere, Yeşilçam döneminde birçok western filmi çekilmiş olması ve bunların arasından bir film seçmenin getirdiği zorluktan dolayı, Türk sineması içinde yapılan son western filmi seçilmiştir. Bu seçimde Mléčková'nın (2006) araştırması da etkili olmuştur. Onun çalışmasında gösterildiği gibi, Çekoslovakya yapımı *Lemonade Joe* isimli westernde Wright'ın iddia ettiği yapı bulunmaktadır. *Lemonade Joe*'nun 1964 yılında çekildiği göz önünde tutulursa, Wright'ın şemasına uyması daha makul gözükebilir. Çünkü Wright 1972 yılına kadar çekilen western'leri incelemiştir. Dolayısıyla Kurosawa'nın *Sanjuro* filminde de benzer bir yapının bulunması normal olarak kabul edilebilir. Çünkü Wright'ın incelediği dönem western'in altın çağıdır. Yeşilçam'ın klasik döneminde çekilen western'ler tarihsel olarak yakın bir döneme denk gelmektedir. Dolayısıyla o dönemdeki western'lere Wright'ın yaklaşımı uygulanırsa, benzer sonuçların çıkma olasılığının güçlü olduğu varsayılabilir. Bundan ötürü yakın geçmişte yapılan bir film seçilmiştir. Şu ana kadar ifade edilenlere ek olarak, *Yahşi Batı*'nın komedi ile western'i birleştiren, kimi zaman western'i hicveden bir yapısının bulunması da bu seçimde etkili olmuştur. Zira bu özelliği *Yahşi Batı*'yı Wright'ın incelediği filmlerden farklı kılmaktadır. Onun incelediği filmlerden ve zaman diliminden uzaklaşılması bu çalışmanın temel düsturlarından biri olmuştur.

Filme yapısalci yaklaşım uygulanmaya çalışılırken, Wright gibi mitsel yanı irdelenmeyecektir. Sadece anlatı yapısının ve karşıtlık düzleminin uyup uymadığı ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. Zira Wright (1977) bu mitsel alanı ortaya çıkarmaya çalışırken ABD'nin tarihsel, siyasal ve ekonomik alanlarına eğilerek, bu alandaki teorisyenlerden yararlanmaktadır. Üstelik Amerikan kurumlarına ve kültürüne de eğilmektedir. Bu anlamda Türkiye'nin tarihsel, siyasal, ekonomik, kültürel ve kurumsal anlamda ABD'den büyük farkları olduğu rahatlıkla söylenebilir. Ayrıca böyle bir çalışmanın gerçekleştirilmesi için, mezkûr unsurların Türkiye boyutundaki farklarını teorik bir şekilde irdelenmek ve ABD ile karşılaştırmak gerekmektedir. Ancak bu şekilde Wright'ın çalışması ile karşılaştırma yapmak mümkündür. Böyle bir araştırma bu makalenin gücünü ve sınırlarını şüphesiz aşmaktadır. Öte yandan temel yapının aynı olduğu ortaya çıkarılırsa, bundan sonra yapılacak çalışmalarda mitsel düzey de irdelenebilir ve *Yahşi Batı*'da bulunan Türk mitleri tespit edilebilir. Hatta Amerikan mitleri ile karşılaştırma olanağı da ortaya çıkabilir. Özellikle filmin, Ulusal'ın da (2014, s. 78-81) işaret ettiği gibi Doğu-Batı diyalektiği inşa ettiği düşünülürse mit analizi yapılmasının elzem olduğu dahi söylenebilir.

Wright, yukarıda aktarıldığı üzere western'lerde dört farklı fonksiyonel yapı olduğunu ifade eder. Öncelikle *Yahşi Batı* filmi için hangi izleğin uyabileceğini varsaymak gerekmektedir. Dolayısıyla filmin kısa bir özetini vermek yerinde olacaktır. Hikâye 19. yüzyılda geçmektedir. Osmanlı Sultanı, ABD Başkanına elmas hediye etmek ister. Bunun için sultan, Teşkilat-ı Mahsusadan Aziz Vefa (Cem Yılmaz) ve hazine dairesinden Lemi Galip'i (Ozan Güven) seçer. Kahramanlar ABD Başkanına ulaşmak üzere ABD'ye gider ve Vahşi Batı uzamına girerler. Burada elması haydutlara kaptıran kahramanlar, bir yandan elması geri almaya çalışırken diğer yandan da Vahşi Batı'da hayatta kalmaya çalışırlar.

Filmin öyküsüne uyabilecek ve sınanması gereken yapı "Klasik Western Olay Dizisi" olarak gözükmektedir. Zira "İntikam Dönüşümlü Western'ler" kahramanın, kötülerden intikam almasını konu almaktadır. Bu tür western'lerde kötü karakter filmin başlarında kahramana veya topluma bir zarar verir. Bunun üzerine kahraman, kötüden intikam almaya çalışır. Öykünün bir noktasında kahraman intikam arzusundan vazgeçer. Buna rağmen kötü ile bir şekilde karşılaşmak zorunda kalır ve onu alt eder (Wright, 1977, s. 41-69). Filmde bulunan Aziz Vefa ve Lemi Galip'in intikam almak gibi bir motivasyonları yoktur. Ayrıca film, kesinlikle bir intikam öyküsüne sahip değildir. Üstelik kötünün filmin başlarında topluma veya kahramanlarımıza herhangi bir zararı da yoktur. Film "Profesyonel Western" olay dizisine de uymamaktadır. Çünkü bu western'lerde kahramanlar bir gruptan oluşur ve bu grup profesyonel savaşıçılardır/silahşorlardır. Ortada birden fazla kahraman bulunur. Profesyonel kovboylar maceraya bir iş üstlenerek atılırlar. Bu macera kasabalıları tehdit eden bir kötüler grubu olabilir. Kasabalılar kendilerini savunamadıkları için profesyonel kovboylara başvururlar. Yani profesyonel kovboylar için ortada bir iş (teklifi) bulunur. Dolayısıyla onlar için mevzu sadece maddi kazançtan ibarettir (Wright, 1977, s. 85-113). *Yahşi Batı*'da yer alan kahramanlar ABD'ye sultanın verdiği görev nedeniyle devlet görevlisi olarak giderler. Kasabalılar, kahramanlardan herhangi bir yardım talebinde bulunmazlar. Ayrıca kahramanların profesyonel savaşıçılar (kovboylar) olduğuna dair bir emare de yoktur. Bilakis kahramanlar bu dünyaya ve kurallarına yabancıdırlar. "Tema Geçişli Western'ler" ise yapısal

bir analiz sağlamaktan uzaktır. Zira bu filmler diğer üç yapıdan izler taşımaktadır. Wright bu western'lerin diğer western'lerden özellikler taşıdığını ancak hiçbirine tam manası ile dahil edilemeyeceğini ifade etmiştir (1977, s. 74-75). Bu sebepten olsa gerek, bu türdeki western'ler için diğerlerinde olduğu gibi bir anlatı analizi sunmaz. Dolayısıyla *Yahşi Batı* üzerinde sınanması gereken tür “Klasik Western Olay Dizisi” olarak adlandırılan yapıdır. Bununla birlikte film bu türe uygunluk göstermez ise, filmin Tema Geçişli bir western olduğu iddia edilebilir. Wright'ın ortaya koyduğu anlatı yapısında bütün fonksiyonlar bütünüyle filmin yapısına uymak zorunda değildir. Fonksiyonların çoğunluğu uyduğu takdirde, film mevzubahis anlatı yapısında kabul edilir. Ayrıca fonksiyonların aynı sırayı takip etmesine de gerek yoktur. Kısacası filmin öyküsel yapısına sıralama değişebilir (Wright, 1977).

## **Klasik Western Olay Dizinine Göre Filmin Çözümlemesi**

### **1. Kahraman sosyal bir gruba girer.**

Teşkilat-ı Mahsusadan Aziz Vefa ve Hazine dairesinden Lemi Galip, sultanın hediyesini ABD Başkanına takdim etmek üzere ABD'ye giderler. Burada hiç de aşına olmadıkları Vahşi Batı'nın doğal ve sosyal uzamına girerler. Esasında Wright'ın şemasında (1977, s. 41) kahraman tek bir kişidir ve erkektir. *Yahşi Batı*'da Aziz Vefa kahraman olarak daha ön plandadır ancak Lemi Galip de onunla birlikte. Dolayısıyla filmde birden fazla kahramandan söz edilebilir.

### **2. Kahraman sosyal gruba yabancıdır, tanınmaz.**

Kahramanlarımız Amerika'ya tamamen yabancıdır. Topluluk onları tanımaz. Hatta kahramanlarımızın deveye binip binmedikleri sorularak, Türkiye hakkındaki Batı kaynaklı mite atıf yapılır. Kahramanlar kendilerinin Amerikalı ve kovboy olmadığını her fırsatta belirtirler. Kendilerinin Osmanlı/Türk olduklarını ifade ederler.

### **3. Kahramanın farklı bir yeteneği ortaya çıkar. (Bu herhangi bir şey olabileceği gibi, genellikle hızlı silah çekme yeteneği olarak tezahür eder)**

Aziz Vefa'nın Teşkilat-ı Mahsusa (kendi ifadesiyle “Gizli Polis”) üyesi olduğu, filmin başında tanıştıkları Amerikalı çift üzerinden belli edilir. Ayrıca Aziz Vefa'nın, ABD toplumunda hiçbir şekilde var olmayan, yağlı güreşçi olduğu ortaya çıkar. İleriki sahnelerde ise; Karagöz oynatmak, Osmanlı macunu yapmak, kola üretmek, at yıkama vs. gibi toplumdan farklı yetenekleri de ortaya çıkar.

### **4. Toplum, kahramanın kendisi ile arasında bir fark olduğunun farkına varır. Kahramana özel bir statü verilir.**

Kötüler, Wright'a göre toplumun içinden de olabilir (1977). Johnny Lesh ve haydutları arabayı durdurduklarında Aziz Vefa ve Lemi'nin kıyafetlerine anlam veremezler ve onlarla alay ederler. Vahşi Batı toplumu, kahramanların kendilerinden farklı olduğunu öncelikle kıyafetlerinden

anlar. Haydutlardan sonra Kızılderililer kahramanları soyarlar. Aziz Vefa, Kızılderililerin Türk olduğu mitini dile getirir. Kızılderililer, böyle bir durum olmadığını ifade ederek, kendilerinin onlardan farklı olduğunu dile getirmiş olur. Kasabalılar, kahramanların yaptıkları gösterilere gülmez, ticari işlerini engellemeye çalışır. Kahramanlar ticari işleri engellendiği zaman, kelle avcısı ve suçlu olduklarını söyleyerek toplumu kandırmaya başlarlar. Bu şekilde kasabalardan para toplarlar. Toplum onları kelle avcısı ve suçlu olarak tanımlayarak, özel bir statü vermiş olur.

##### **5. Toplum kahramanı tam anlamıyla kabul etmez.**

Bu western'lerde kahraman kendini topluma kabul ettirmeye çalışır (Wright, 1977). Ancak toplum kahramanı tam anlamıyla kabul etmez. Filmde *Vahşi Batı* toplumuna ait haydutlar ve Kızılderililer, kahramanları soyarlar. Telgraf memuru dahi onların yazısını okuyamaz. Red Kit'e gösterdiği saygıyı onlara göstermez. Toplum onları arasına kabul etmez, hatta kahramanlar bundan dolayı sokakta yaşamak zorunda kalırlar. Bu yüzden hırsızlık dahi yaparlar. Karagöz oyunu sergilerler ancak toplum onların gösterisine gülmez. Hâlbuki Aziz Vefa oyunun "geçen sene Sultanahmet'te en çok tutan gösteri" olduğunu söyler. Yaptıkları ticari işler (tavuk, macun satma vs.) toplum tarafından engellenmeye çalışılır. Hatta Kentucky'li esnaf, kahramanlara saldırır ve onların tavuk satışı yapmasını engeller. Kısacası toplum, kahramanları kabul etmediği gibi aralarında açık bir farklılık olduğunu da gösterir.

##### **6. Kötü ile toplum arasında çıkar çatışmaları vardır.**

Kızılderililer Wright'ın şemasında toplum içinde ve dışında olabilirler (1977). Filmde Şerif Lloyd'un (Zafer Algöz) Kızılderililer ile çatışması bulunmaktadır. Şerif kendi zenginliğini düşünen biridir. Kızılderililerin de kendisine engel olduğunu düşünmektedir. Ayrıca Siyu lideri Kızılkayalar (Özkan Uğur), toplumun içine çeşitli (kumar, Mary Lou ile ilişkisi vs.) şekillerde karışmaktadır. Bir bakıma toplumun içinde sayılabilir. Ayrıca Johnny Lesh, Kızılkayalar'ın eşi Mary Lou'yu öldürmüştür. Bu yüzden Kızılkayalar onu baş düşmanı olarak görmektedir. Dolayısıyla Kızılkayalar'ın (ve Kızılderili toplumun) hem Şerif Lloyd ile hem de Johnny Lesh ile arasında bir çatışma vardır.

##### **7. Kötüler toplumdandır güçlüdür; toplum zayıftır.**

Aynı zamanda kilisede peder olan Şerif Lloyd hem kanun gücüne hem de kilisenin gücüne sahiptir. Dolayısıyla toplum üzerinde hem maddi olarak hem de manevi olarak güç kullanabileceği bir iktidar alanına sahiptir. Aynı zamanda Johnny Lesh gibi güçlü bir haydut ile iş birliği içinde olduğu için toplumdandır güçlüdür. Toplum ise Lloyd'un karşısında zayıf kalmaktadır.

##### **8. Kötü ile kahraman arasında güçlü bir arkadaşlık veya saygı vardır.**

Wright'a göre (1977) kahraman ve kötü bir sahnede karşılıklı içki içmeler dahi bu fonksiyon büyük oranda yerine gelmektedir. Aziz Vefa ve Lemi'nin, Şerif Lloyd veya Johnny Lesh ile bir

dostlukları olduğunu söylemek zordur. Ancak Lloyd, Lemi'nin Johnny Lesh olduğunu zanneder. Bundan dolayı kahramanlara ilk etapta iyi davranır. Karşılıklı kola, içki içerler ve Lloyd onlara kalacak yer sağlar. Ayrıca Lloyd, Kızılderili kıyafeti tedarik ederek, kahramanlara yardım etmiş olur. Dolayısıyla bu fonksiyonun da filmde gerçekleştiği söylenebilir.

#### **9. Kötüler toplumu tehdit eder.**

Filmin kötü adamı Şerif Lloyd, kendi adamlarına Kızılderili kıyafeti giydirerek, kasabalılar ile Kızılderililerin arasını tamamen bozmak ister. Bu şekilde Lloyd, kasabalı halkın Kızılderililere karşı kendisine destek vereceğini düşünür. Nihayetinde kasabalının ve Kızılderililerin hayatını tehdit eder.

#### **10. Kahraman çatışmadan kaçınmaya çalışır.**

Aziz Vefa ve Lemi'nin tek amacı kaybettikleri elması geri almaktır. Kızılderili ve Şerif Lloyd arasındaki çatışmaya fazla bulaşmak istemedikleri görülebilir.

#### **11. Kötüler, kahramanın bir arkadaşını tehlikeye sokar, zarar verir veya tehdit eder.**

Şerif Lloyd, Aziz ve arkadaşlarını öldürmek ister. Bunun için "Brokeback'li Buck Berry" isimli silahşoru çağırır. Buck Berry, Aziz Vefa'dan etkilenerek Lloyd'un teklifini geri çevirir. Bunun üzerine Şerif Lloyd, Aziz Vefa'yı düelloya çağırır ancak Susan Van Dyke (Demet Evgar), daha hızlı silah çektiğini ve kendisinin düelloya katılması gerektiğini ifade eder. Şerif ve Susan arasındaki düello esnasında, Lloyd'un yardımcısı Chuck uzak bir noktadan Susan'ı vurmaya çalışır. Ancak Lloyd'un oğlu Johnny bu durumu engeller. Şerif Lloyd şaibeli bir düello düzenleyerek Susan'ın hayatını tehlikeye sokar.

#### **12. Kahraman, kötülerle savaşır.**

Aziz Vefa, Şerif Lloyd'dan elması almak için bir plan yapar. Yağlı güreş müsabakası düzenlenecek ve kazanan elması alacaktır. Aziz Vefa önce birçok güreşçiyi yendikten sonra Şerif Lloyd ile karşılaşır.

#### **13. Kahraman kötülerini yener.**

Aziz Vefa bütün güreşçileri yenmesine rağmen, elmasa ulaşamaz çünkü Şerif Lloyd elmas yerine avize taşını hediye olarak takdim eder. Elmas, Şerif Lloyd'un üzerindedir. Bunun üzerine Aziz, onu güreş müsabakasına çıkararak mağlup eder ve elmasa ulaşır.

#### **14. Toplum güvendedir.**

Aziz ve arkadaşları güvendedir. Kızılderililer de güven içindedir. Kahramanlar, elması takdim etmek için Beyaz Saray'a giderler. Kızılkayalar'da onlarla birliktedir ve beyaz bir Amerikalı ile

konuşurken “bundan sonra hepimiz kardeşiz” der. Kısacası Kızılderili toplum, Şerif Lloyd’un baskısından bir şekilde kurtulmuş, hatta Beyaz Saray’a dahi girebilmiştir. Ancak kasabalıların tam manası ile güvende olup olmadığı belli değildir. Çünkü Şerif Lloyd’un görevinden ayrıldığına dair bir şey söylemek mümkün değildir. Nihayetinde bu fonksiyon kısmen gerçekleşmiş olur.

#### 15. Toplum kahramanı kabul eder.

Aziz Vefa ve Lemi Galip hem Kızılderililer hem de kasaba halkı tarafından sevilir. Bir anlamda kabul edilir. Örneğin Şerif Lloyd’un oğlu Johnny dahi Aziz Vefa ve arkadaşlarına yardımda bulunur. Bu fonksiyon filmin tam manası ile sonunda gerçekleşmemekte, filmin ikinci kısmına yayılmaktadır. Ayrıca kahramanlar yaşadıkları birçok sıkıntının sonunda, sultanın elçileri olarak Beyaz Saray’a girmeyi başarırlar. Dolayısıyla kahramanlar Amerikan toplumu nezdinde kabul edilmiş, önemli bireyler olmuşlardır.

#### 16. Kahraman özel statüsünü ya kaybeder ya da kendi vazgeçer.

Aziz ve Lemi İstanbul’a geri dönerek, sultana hizmet etmeye devam ederler. Gönüllü bir şekilde Amerikadan ayrılırlar. Dolayısıyla toplumdaki özel statülerini kaybederler (Wright, 1977, s. 48-49).

#### Filmde Bulunan Karşıtlıklar

Klasik Western Olay Dizisine sahip western’lerde dört farklı temel karşıtlık bulunmaktadır. Bunlar: Toplum İçi/Toplum Dışı, İyi/Kötü, Güçlü/Zayıf, Uygarlık/Yabanilik (Wright, 1977, s. 49-57).

#### Toplum İçi/Toplum Dışı

Wright karakterlerin ya toplum içinde ya da toplum dışında konumlandığını ifade eder. Toplum olarak kastedilen, genellikle kasabada yaşayan insanlardır. Kahraman toplumun dışında konumlanır. Kötüler ise genellikle toplumun içinde konumlanırsa da bazı istisnai durumlarda toplumun dışında da konumlanabilmektedir. Klasik western’de kötüler, *Yahşi Batı*’da da olduğu gibi, kanun adamları da olabilmektedir. Kötüler genellikle toplumun içinde konumlanırlar ancak tam manası ile toplumdaki sayılmazlar (Wright, 1977, s. 49, 141). Kahraman olarak Aziz Vefa ve Lemi toplumun içinde değillerdir. Anlatı çözümlemesinde görüleceği üzere, toplum onları her daim dışlar. Toplum onları kabul ettikten sonra ise kahramanlar, kendi rızaları sonucunda toplumdaki ayrıcalıklı konumlarını terk ederler. Bununla birlikte Susan Van Dyke ise gerek kahramanların yanında yer alması gerekse Kızılderili bir kökene sahip olması nedeniyle toplum dışına itilir. Şerif Lloyd kesinlikle toplumun içinde konumlanır ancak kendi menfaatlerini düşünmesi bakımından topluma muhalif bir yanı da vardır. Filmdeki haydutlar ve Kızılderililer toplumun dışındadırlar. Kızılkayalar, bazı zamanlar toplumun içine karışmaktadır. Lakin o da toplumun içine karıştığı zaman kasabalılar gibi giyinmekte ve onlar gibi görünmektedir. Yani bir

tür rol yapma mecburiyetindedir. Bu sebeple o da her anlamda toplum dışında konumlanmaktadır. Filmde yer alan bütün karakterlerin toplumun içinde veya toplumun dışında konumlandığını söylemek mümkündür.

### **İyi/Kötü**

Bu western'lerde kanun adamları kötü olarak konumlanabilmektedirler. Şerif Lloyd filmin kötü karakteridir. Kötüler bencil, hırsları için hareket eden ve kendi menfaatleri için para kazanmaya çalışan karakterlerden oluşur. Lloyd, kasabayı daha rahat yönetmek için Kızılderililer ile kasabalının arasını bozmak ister. Johnny Lesh gibi bir haydutla dahi iş birliği yapar. Elması çalan da Lloyd'dur. Üstelik kahramanların hayatlarını da tehlikeye atar ve onlarla sürekli çatışma hâlinde bulunur. Kötüler bu western'lerde; kaba, kurnaz, arkadaş canlısı olmayan kişilerden oluşur. İyiler ise genellikle bunun tam tersi olarak konumlanır (Wright, 1977). Şerif Lloyd kötü karakterin özelliklerine birebir uyum göstermektedir. Konuşması kabadır, kendi çocukları dâhil olmak üzere insanları daima aşağılar. Filmde herhangi bir arkadaşı da yoktur. Kahramanlar arasında Lemi, Aziz Vefâ'ya göre daha kibardır. Ancak her ikisi de genellikle insanlara yardım etmek isteyen, arkadaş canlısı olarak tasvir edilir. Benzer şekilde Kızılderililer, özellikle Kızılkayalar kahramanlara yardım ederek iyi statüsünde konumlanmaktadır.

### **Güçlü / Zayıf**

Kahraman ve kötüyü toplumdan ayıran karşıtlıktır. Kötüler, toplumun karşısında son derece güçlüyken; toplum da kötünün yanında zayıf kalır (Wright, 1977). Filmde bu durum açık bir şekilde görülmektedir. Şerif aynı zamanda kilisede pederdir. Dolayısıyla toplumun üzerinde hem maddi hem de manevi bir iktidar alanına sahiptir. Bu western'lerde kadınlar, erkek karakterlere göre güçsüz bir konumda yer alırlar. Susan Van Dyke gerek iyi bir silahşör olması gerekse kendi başına bir özne olmasından dolayı güçlü bir karakterdir. Ancak son kerte Şerif Lloyd'u güreş müsabakasında yenen Aziz Vefâ'dır. Dolayısıyla Susan, Aziz Vefa kadar güçlü bir karakter değildir. Kahramanlar, kötünün karşısında çoğu zaman güçsüz konumunda bulunurlar. Ancak sonunda bir şekilde baskın çıkararak Lloyd'u yenerler ve ondan güçlü olduklarını kanıtlarlar.

### **Uygarlık / Yabanilik**

Bu karşıtlık western'in tipik Amerikan yönüdür. Toplum içi ve toplum dışı karşıtlığına benzemektedir ancak birebir aynı değildir. Diğer karşıtlıklara göre daha belirsizdir. Kızılderililer, uygarlığın dışı olarak gösterilir. Yani yabanidirler. Kahraman genellikle iyi ve güçlü olmasına rağmen yabana aittir. Diğer karakterler daha çok, iyi veya kötü olsunlar uygarlıkla ilişkilidirler (Wright, 1977). Şerif Lloyd kötü olmasına rağmen uygarlığın içerisindeyken, Kızılderililer dışındadır. Bu anlamda Aziz Vefa ve Lemi'nin, Kızılderililerin şefi Kızılkayalar ile dostluk kurması, onların Batı uygarlığının dışında olduğunu gösterir. Üstelik kahramanlar Doğu toplumuna aittirler. Her fırsatta Amerikan uygarlığına ait olmadıklarını gösterirler. Mesela Aziz Vefa kati surette kovboy olmadığını belirtir. Bilakis Aziz Vefa Türk/Osmanlı olduğunu defaatle ifade eder.



### Tartışma ve Sonuç

Will Wright'ın Amerikan western'leri için geliştirdiği yapısalci yaklaşımın, yakın zamanda çekilmiş bir Türk western'ine uygulanabilirliği sorunsalından yola çıkılan çalışmada, *Yahşi Batı* filmine Wright'ın yapısalci yaklaşımı uygulanarak belirli sonuçlara varılmıştır. Film hem anlatı hem de karşıtlıklar düzleminde, Wright'ın Klasik Western Olay Dizisine uymaktadır. Wright'ın şemasına dair bazı küçük farklar dikkate alınmaz ise, filmdeki yapının bütünüyle uyduğu söylenebilir. Örneğin Aziz Vefa kahraman olarak ön plana çıksa da filmde iki tane kahraman bulunmaktadır. Wright'ın şemasında tek kahraman bulunmaktadır. Ancak yukarıda değinildiği gibi Wright, bütün fonksiyonların birebir uymayabileceğini ifade etmektedir. Wright'ın western'lerde olduğunu iddia ettiği yapının, ABD dışında yakın zamanda yapılmış bir filmde de var olduğu ortaya çıkmıştır. Filmin western'in yanında komediye yaslanmasına hatta bazı zamanlar western'i hicveder niteliklere sahip olmasına rağmen, temel yapısının western üzerinden kurulduğu aşikârdır. Üstelik *Yahşi Batı* türün ilk (1930-1950) zamanlarında hâkim olan bir yapıya haizdir. Dolayısıyla filmin türün en saf ve klasik dönemini takip ettiği görülmüştür. Kısacası Wright'ın yaklaşımının western'lerin yapısını açıklamak için yeniden doğrulandığını söyleyebiliriz. Ayrıca Strauss'un yapının bilinçdışı olduğuna dair görüşünün, bu çalışmanın sonucu üzerinden tekrar desteklendiği görülmüştür.

Çalışma yakın zamanda çekilen bir Türk western'ine bu yaklaşımın uygulanabilirliğini göstererek; Yeşilçam döneminde çekilen western'lere de aynı yaklaşımın uygulanarak sınanabileceğini ve bu western'ler üzerinden farklı araştırmalar yapılabileceğini işaret etmektedir.

Filme yapısalci yaklaşım uygulanabildiği için, filmin mitsel düzlemi de gelecekte yapılacak çalışmalarda incelenebilir. Mesela filmde kahramanların toplum dışında kalmasını, Wright'ın açıkladığı şekilde açıklayamayız. Zira Wright, Amerika'nın o anda bulunduğu durumun sonucu olarak yaratılan mitlerle bu durumu açıklamaktadır. Öte yandan hem anlatı hem de karşıtlıkların çözümlendiği noktada görüleceği üzere, filmin kahramanları Batı uygarlığının içindeki Amerikalı toplumdaki çok, yaban uzamında bulunan Kızılderililerle dostluk kurmaktadırlar. Hatta Aziz Vefa'nın âşık olduğu Susan Van Dyke'in dahi Kızılderili kökeni bulunmaktadır. Dolayısıyla kahramanlar hem Batı uygarlığından olmadıklarını hem de Kızılderililere yakın olduklarını göstermektedirler. Ayrıca beyaz bir Amerikalı olarak Şerif Lloyd kötü konumunda bulunurken, bir Kızılderili olan Kızılkayalar iyi konumunda bulunmaktadır. Yukarıda da değinildiği gibi film Doğu-Batı diyalektiği inşa etmektedir. Filmde Amerikalı bir şerifin neden kötü; bir Kızılderili'nin ise neden iyi bir şekilde tasvir edildiği, Wright'ın yaklaşımına göre ancak mit çözümlenmesi yapılırsa ortaya çıkarılabilir. Filmde yer alan bu durumların açıklanması için, Wright'ın yaklaşımından faydalanarak filmin mitsel düzlemi, gelecekte yapılacak bir çalışmada ortaya çıkarılmalıdır. Fakat böyle bir araştırma için, Wright'ın yaptığı gibi tarih, siyaset, ekonomi, kültür vs. gibi farklı araştırma sahalarının oluşturduğu teorilerden yararlanarak, metinlerarası bir analiz sunmak gerekmektedir.

## Kaynakça

- Abisel, N. (1995). *Popüler sinema ve türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Akyol, O. (2015). Yerli westernler. Y. Özkoçak (Ed.). *Türlerle Türk sineması* içinde (s. 193-201). İstanbul: Derin Yayınları.
- Atayman, V. ve Çetinkaya, T. (2016). *Popüler sinemanın mitolojisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aytaç, S. ve Göl, B. (2012). Emin Alper. *Altyazı*, 30-34.
- Bazin, A. (2013). *Sinema nedir?*. İ. Şener (Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Demir, G. Y. (2013). Önsöz. Lévi-Strauss (Yaz.). *Mit ve anlam* içinde (ss. 1-29). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Desser, D. (1983). Kurosawa's eastern "western": Sanjuro and the influence of Shane. *Film criticism*, (1) 8, 54-65.
- Dorsay, A. (2011). Anadolu'da bir gece. *Sabah*. 24 Nisan 2018 tarihinde <https://www.sabah.com.tr/yazarlar/dorsay/2011/05/22/adoluda-bir-gece> adresinden edinilmiştir.
- Edgar, A., ve Sedgwick, P. (2007). *Kültürel kuramda anahtar kavramlar*. M. Kardeşhan (Çev.). İstanbul: Açılım Kitap.
- Fiske, J. (2014). *İletişim çalışmalarına giriş*. S. İrvan (Çev.). Ankara: Pharmakon Kitap.
- Gönen, M. (2008). *Western ve Amerika: Bir ulus-uygarlık kurgusu*. İstanbul: Versus Kitap.
- Gonzalez, J. (2016). Transnational post-westerns in Irish cinema. *Journal of transnational American studies*, 7 (1), 1-26.
- Mléčková, K. (2006). *Western goes east: Limonadavy Joe and its possible interpretations*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Çekya: Masaryk University.
- Kırel, S. (2010). Popüler sinema ve propaganda ilişkisi: Uygarlaştırma mitinin meşrulaştırıcısı olarak Hollywood westernlerinin etkisi. E. İnan (Der.) *Seçenlere ve seçilenlere politik dünya* içinde (ss.161-186). İstanbul: Referans Akademik Kitap.
- Özçoban, G. (2013). *Türk sinemasında son western: Yahşi Batı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özön, N. (2008). *Sinema sanatına giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Rifat, M. (2013). *Açıklamalı göstergebilim sözlüğü*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik kamera*. E. Özsayar (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Strauss, L. (2013). *Mit ve anlam*. G. Y. Demir (Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Scognamillo, G. ve Demirhan, M. (2005). *Fantastik Türk sineması*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Sümer, S. (2005). The Western: "The Stagecoach" as an advance in the genre. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14, 475-480.
- Ulusal, Ş. G. (2014). *Küresel / yerel eksende Cem Yılmaz filmleri: G.O.R.A, A.R.O.G ve Yahşi Batı filmleri örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Varner, P. (2008). *Historical dictionary of western in cinema*. USA: Scarecrow Press.
- Wright, W. (1977). *Sixguns & society: A structural study of the western*. California: University of California Press.

## A Structural Approach to Turkish Western: *Yahsi Bati (The Ottoman Cowboys)*

Şükrü SİM\*  
Semih GÖNCÜ\*\*

The western genre is as old as the cinema itself, which is one of the first genres to appear in the cinema (Abisel, 1995, p. 67). The first western movie *The Great Train Robbery* (1903) was directed by Edwin S. Porter (Varner, 2008, p. xiii; Wright, 1977, p. 5). The western genre emerged in the early period of cinema and attracted the attention of the audience for decades. However, the interest in the genre began to decline in the 1970s. Until then, the genre had been an important element of popular culture (Abisel, 1995, p. 67-68). Systematic and noteworthy academic studies concerning the genre had been limited until the 1970s. (Wright, 1977, p. 1-2). Considering that Western is the only genre that narrates the birth of the American nation in a mythical way, this is quite remarkable. As Nijat Özön states, westerns narrate the migration of Europeans to the west of North America, settling in new regions and the battles against the Indians. Westerns mythicize these incidents and build a history full of heroism (p. 218). Thusly, according to the renowned cinema theorist Andre Bazin (2013), western films are far from reflecting the historical facts. Rather, the western genre mythicizes historical incidents. Hence Bazin compares westerns with classical myth narratives (p. 280-284). Therefore studying the western genre, which presents a mythicized history, “can initiate a discussion regarding intercultural interactions that extends beyond the cinema” (Abisel, 1995, p. 68).

One of the most significant academic studies concerning the genre is “*Sixguns & Society*”, written by Will Wright in 1975 (Abisel, 1995, p. 75-76; Mléčková, 2006, p. 8-9). Having applied structuralism to westerns, Wright (1977) tried to unveil the modern myths of America that were embedded in the westerns. In his study, Wright benefited from Vladimir Propp and Levi Strauss’s structuralist studies. Wright examined the westerns and claimed that four different narrative structures were embedded in western films. His study inspired various studies (Desser, 1983; Mléčková, 2006).

---

\* Assoc. Prof, Istanbul University, Communication Faculty, Istanbul, Turkey, sukrisim@istanbul.edu.tr

\*\* Phd Student., Istanbul University, Communication Faculty, Istanbul, Turkey, sgoncu38@gmail.com

The main problem of our study is the applicability of the structuralist approach developed by Wright to a Turkish western, namely *Yahşi Batı* (*Ottoman Cowboys*-2009). The movie was influenced by westerns as well as cartoons and comics (Ulusal, 2014, p. 79). *Yahşi Batı* is the latest western /comedy film made in Turkey (Özçoban, 2013).

### Western Genre

According to Bazin (2013, p. 279), the western genre is *par excellence*. Western as a genre, appeared in novels before cinema. Western novels became very popular in the USA in the mid-19th century. (Mléčková, 2006, p. 8; Wright 1977, p. 4). Fundamentally the western genre is about people settling to North America's West (Özön, 2008, p. 216-217).

In fact, settling to the west is less than fifty years, even if all significant incidents are included (Wright, 1977, p. 5). However, beyond its historical meaning, the image of the "Wild West" has become mythical. Hence everything from the West was idealized.<sup>1</sup> Historical facts were ignored, even the outlaws became myths (Abisel, 1995, p. 78-82). In a sense, the western consists of endless variations of medieval legend King Arthur and knight stories (Sümer, 2005, p. 475). According to Wright, the west of America was indeed a "wild" place but no matter how wild it was, it cannot be a place as the western films depict (1977, s. 4). The western genre describes the birth of the United States, as well as the building of a nation (Bazin, 2013, p. 279; Gönen, 2008; Özön, 2008, p. 218).

The word "western" was coined for the first time in 1912 in a commercial film magazine. After *The Great Train Robbery*, there was an outstanding surge in the number of western films. Moving film studios from the East coast to the West coast had a major impact on this (Abisel, 1995, p. 86-91). In the aftermath of WW2, interest in the genre was revived (Bazin, 2013, p. 287-288). By the mid-1970s, interest had begun to diminish (Abisel, 1995, p. 68, 92; Mléčková, 2006, p. 15-16, 19). According to Belton, the decline in interest with regards to westerns is related to the needs of American people. According to him, in some periods, the American people need westerns more than other genres (As cited in Kirel, 2010, p. 166-167).<sup>2</sup> Nevertheless, the genre was reborn in Europe (Mléčková, 2006, pp. 30-35).

### Turkish Westerns

Turkish westerns were made in the late 1960s and early 1970s. After the *Ringo Kid* (1967) many western films were made that features famous actors of the period (Scognamillo and Demirhan, 2005, p. 101-103). Turkish westerns of this period were given different names (Akyol, 2015, p. 202-203). Turkish westerns were tried to be made with low budgets. Environment, accessories, clothes were unauthentic (Scognamillo and Demirhan, 2005, p. 101).

1 Atayman and Çetinkaya (2016) state that the journey to the west in the Westerns is similar to the religious epics. The journey reminds us of the the epic voyage of Jews (Exodus) who emigrated from Egypt and embarked on a holy voyage to the promised land (pp. 148-149).

2 According to Ryan and Kellner (2010), the almost disappearance of the western genre from cinema is related to liberalization in American society. As a conservative genre, the western traditions were destroyed and the ideological justification style collapsed (pp. 135-136).

Some of the important Turkish westerns: “*İpi Boynunda Bil* (Ferdi Merter, 1971), *Kin, Silah ve Namus* (Yavuz Figenli, 1971), *Şafakta Silah Sesleri* (Semih Evin, 1971) (Akyol, 2015: pp. 206-207). *Küçük Kovboy*, which was directed by Guido Zurli in 1973, was the most expensive movie of the period (Scognamillo and Demirhan, 2005, p. 128).

Turkish westerns are generally adaptations of American westerns or productions that emulate Spaghetti Westerns. The Turkish western era ended in the middle of the 1970s (Scognamillo and Demirhan, 2005, p. 101, 112-115, 131). There were no Turkish western films until *Yahşi Bati* (2009) (Özçoban, 2013). However, we know that the western genre has affected Turkish Cinema in various ways. (Dorsay, 2011; Gonzalez, 2016, p. 3-4). For instance, *Tepenin Ardı* which was directed by Emin Alper said that he used some of the western codes (Aytaç and Göl, 2012, p. 33).

### **Structural Approach to Western**

Various academic approaches applied at different time frames for western films. According to Mléčková (2006), the oldest approach to the westerns is the mythical approach in the 1950s (p.7). It is no coincidence that Andre Bazin (2013) remarked to the mythical features of the genre (p. 283-284). Subsequently, the genre was examined with Auteur theory, in particular, John Ford's movies. In the 1970s examining the genre with the structuralist theory became prominent with the studies of Will Wright (Abisel, 1995, p. 75; Mléčková, 2006, p. 8-9).

Structuralism is a methodological approach that is applied in many research areas. According to Saussure, the language can be analyzed within the system of structural relations. A significant concept in structuralism is binary oppositions. In this concept, the construction of meaning is conceptualized with oppositions. Claude Levi Strauss, applied this system to anthropology (Edgar and Sedgwick, 2007, p. 354-355). There is no final or absolute scientific truth for structuralist scholars (Fiske, 2014, p. 221). In his myth analysis, Strauss focused on the structure of myth rather than the story of myth. According to him, in order to analyze the myths is required to detect binary oppositions that are embedded in myths. Although myths vary in different parts of the globe, the human mind is essentially the same in every geography due to the structure originates from the human unconscious (as cited in Demir, 2013, p. 11, 13, 17, 25-26). Though myths exist in various ways in different places the structure is the same. Strauss's (2013, 45) intention was to comprehend the structure behind the seemingly irregular phenomenon.

Essentially myth “gives man very importantly, the illusion that he can understand the universe and that he does understand the universe” (Strauss, 2013, 51). Having influenced by Freud, Strauss argued that myths stem from repressed concerns and unresolved contradictions in the cultural unconsciousness of society (as cited in Fiske, 2014, p. 231-232).

Narrative theorist and folklorist Vladimir Propp examined Russian folk tales. He aimed to determine the immutable laws governing the structure of folktales. He argued that 31 functions exist in tales (as cited in Rifat, 2013, p. 184-185).

Having influenced both by Propp and Strauss, Wright (1977) applied structuralism in the western genre. In his study, he examined 64 westerns and claimed these westerns have four different narrative structures and different binary oppositions. By doing this, Wright tried to unveil the American culture and myths.

Wright's study influenced some of the researchers. Mléčková (2006) applied Wright's narrative structure to *Lemonade Joe* (1964). David Desser (1983) applied the approach to Akira Kurosawa's *Sanjuro* (1964). Nevertheless, some researchers criticized Wright's study. John Tuska asserted that not every movie that Wright examined that enjoys the same pattern as Wright claimed (as cited in Mléčková, 2006, p. 22).

### **Purpose and Method**

The problem of this study is the applicability of Wright's (1977) structuralist approach to a Turkish western *Yahşi Batı* (2009). We selected this movie because it is the latest western movie in Turkish Cinema. Mléčková's (2006) research was also effective in this selection. Her research demonstrated that *Lemonade Joe* has the classical plot. Considering that *Lemonade Joe* was shot in 1964, it might seem more reasonable that the movie conforms to Wright's narrative structure. Because Wright examined the same period. We tried to be distant from this period. Trying to apply the structuralist approach to the film, the myth analysis will not be done due to the requirement of drawing on political, cultural, economical, historical theories concerning Turkey. Because having analyzed myths, Wright (1977) did draw on political, economical, cultural, historical theories regarding the USA. Such a thing would exceed the limitations of the study. Nevertheless, the myth analysis could be done in the future if we could apply the structuralist approach to the movie successfully. It can even be said that myth analysis is essential, given that the movie represents East-West dialectics, as Ulusal (2014, p. 78-81) points out.

It seems that the structure that is required to apply to the movie is the classical plot. Because the other structures do not seem to match the movie's plot (The Vengeance, The Transition, The Professional) according to Wright's account (Wright, 1977, p. 59-69, 74 – 75, 85-113). In Wright's study, functions of narrative structure do not require to match completely. It is presumed to match the structure if most of the functions are matched. Apart from that, the functions do not need to follow the exact pattern (Wright, 1977).

### ***Yahşi Bati (Ottoman Cowboys) in the Context of The Classical Plot***

1. The hero enters a social group.
2. The hero is unknown to the society.
3. The hero is revealed to have an exceptional ability.
4. The society recognizes a difference between themselves and the hero; the hero is given a special status.
5. The society does not completely accept the hero.

6. There is a conflict of interests between the villains and the society.
7. The villains are stronger than the society; the society is weak.
8. There is a strong friendship or respect between the hero and a villain.
9. The villains threaten the society.
10. The hero avoids involvement in the conflict.
11. The villains endanger a friend of the hero.
12. The hero fights the villains.
13. The hero defeats the villains.
14. The society is safe.
15. The society accepts the hero.
16. The hero loses or gives up his social status (Wright, 1977, p. 48-49).

*Yahsi Bati* follows this structure, except for a few exceptional cases. Although Aziz Vefa is the featured hero, there is one other (Lemi Galip) hero in the movie. In Wright's pattern, there is only one hero (1977, p. 41). Apart from that, the society accepted the heroes before the society is safe.

### **Binary Oppositions**

The Classical Plot has four different oppositions. These: Inside / Outside, Good/Bad, Strong/Weak, Wilderness/Civilization (Wright, 1977, p. 49-57, 138-142). The movie follows the same structure as well.

#### **Inside/Outside**

Wright stated that the characters are either inside the society or outside. For instance, the hero is always outside the society. Even though the villain generally is inside the society, there are some exceptions (Wright, 1977, p. 49, 141). In *Yahsi Bati*, the heroes are outside the society. The villain Sheriff Lloyd is inside the society. Other characters in the movie are either inside or outside the society as well.

#### **Good/Bad**

The lawman can be a villain (Wright, 1977). Sheriff Lloyd is the main villain in the movie. The outlaw Johnny Lesh is a villain as well. Both of heroes are good. The other prominent characters in the movie are either good or bad.

#### **Strong/Weak**

It is the opposition that separates the hero and the villain from the society. The villain is extremely powerful over the society. On the other hand, the society is weak (Wright, 1977). Sheriff Lloyd is a lawman and a pastor as well. Hence he is extremely powerful. However, Aziz

Vefa is the one who defeats Sheriff Lloyd. Therefore in the movie, the hero and the villain are separated from the society in this respect.

### **Wilderness/Civilization**

It is vaguer than other oppositions. The characters in the film are either in the wilderness or civilization. The hero and the Indians belong to the wilderness. (Wright, 1977). Aziz Vefa and Lemi Galip do not belong to western civilization because they are Ottomans. Sheriff Lloyd, on the other hand, belongs to the civilization. Hence all characters in the movie belong somewhere.

### **Conclusion**

Although there are some minor differences, *Yahsi Bati* follows the classical plot, both narrative structure and binary oppositions. The movie follows the pattern that was dominated in westerns in 1930-1950. In brief, we can say that Wright's approach has been reaffirmed to explain the structure of the westerns. Moreover, it was seen that Strauss's theory that the structure was unconscious is supported by the study. The study shows us that myth analysis could be done to *Yahsi Bati* in the future. The study also demonstrated the applicability of this approach to a recent Turkish western. Hence the same approach can be applied to the westerns in the Yesilcam period. By doing so, it can be conducted more research in the future concerning Yesilcam period westerns.

**Keywords:** Western, Yahsi Bati (Ottoman Cowboys), Structuralism, Turkish Cinema, Genre