



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 29 Sayı: 57 (Year: 29 Issue: 57)

Mart 2026 - Eylül 2026 (March 2026 - September 2026)

E-ISSN: 2149-9098

2026, 29(1): 34-66

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.1825665

****Araştırma Makalesi****

Yılmaz Güney Sinemasında Western Türünün Anlamsal ve Sözdizimsel Analizi: Seyyithan, Aç Kurtlar ve Ağıt*

Gökhan EVECEN**

Öz

Bu çalışma, Yılmaz Güney'in *Seyyithan* (1968), *Aç Kurtlar* (1969) ve *Ağıt* (1971) filmlerini Rick Altman'ın anlamsal (semantik) – sözdizimsel (sentaktik) tür kuramı bağlamında incelemektedir. Çalışma, western türünün temel anlamsal unsurlarını (ikonografi ve karakterler) ele alarak, bu öğelerin Güney sinemasında nasıl yerleştirildiğine odaklanmaktadır. Klasik westernin kırsal mekân, silah kullanımı, sınır imgesi ve kahraman figürü gibi temel ikonografisi, Güney'in elinde Amerikan mitolojisinden sıyrılarak Anadolu coğrafyasının toplumsal gerçekçi yapısını, sınıfsal çelişkileri ve feodal ilişkileri görünür kılan araçlara dönüştürülmektedir. Güney'in "çirkin kral" arketipiyle somutlaşan anti-kahramanı, idealize edilmiş bir düzen kurucu değil, toplumsal zorunluluklar sonucu düzenin dışına itilmiş mülksüz bir eşkiyadır. Benzer şekilde, "kötü adam" figürü bireysel bir hayduttan, ekonomik ve politik gücü elinde tutan feodal düzenin (ağa) kendisine dönüşmektedir. Çalışmanın temel bulgusu, bu anlamsal yerleştirmenin asıl ideolojik kırılmayı sözdizimsel düzeyde gerçekleştirdiğidir. Güney, westernin kelimelerini kullanarak klasik anlatıyı onaylamak yerine, onu temelden yapıbozuma uğratar. Klasik westernlerdeki düzenin yeniden tesis edilmesi anlatısının yerini, adaletin sağlanamadığı, umudun kırıldığı ve trajedinin hâkim olduğu bir karşı-anlatı alır. Devlet, yapısal sorunlara müdahale etmeyen, sadece asayiş mekanik olarak sağlayan bir güç olarak eleştirilir. Kahramanların trajik sonları, düzenin imkânsızlığını ve bozuk düzenin değişmezliğini vurgular. Sonuç olarak Güney, western türünün ideolojik kodlarını tersine çevirerek toplumsal gerçekçi ve özgün bir temsil modeli üretir.

Anahtar Sözcükler: Yılmaz Güney, Western, Tür kuramı, Anlamsal - Sözdizimsel analiz, Anadolu westerni

* Geliş Tarihi: 17.11.2025. Kabul Tarihi: 8.3.2026

** Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Orcid no: 0000-0003-4767-5040, gokhanevecen@gmail.com

****Research Article****

Semantic and Syntactic Analysis of the Western Genre in Yılmaz Güney's Cinema: Seyyithan, Aç Kurtlar, and Ağıt*

Gökhan EVECEN**

Abstract

This study analyzes Yılmaz Güney's *Seyyithan* (1968), *Aç Kurtlar* (The Hungry Wolves, 1969), and *Ağıt* (Elegy, 1971) through Rick Altman's semantic-syntactic genre framework. The analysis focuses on how Güney localizes the fundamental semantic components (iconography and characters) of the western genre. Iconographic elements such as rural landscapes, firearms, the notion of the frontier, and the heroic figure are transformed in Güney's cinema, diverging from American mythology to become visual and narrative markers of social realism, class conflict, and feudal oppression specific to the Anatolian context. Güney's anti-hero, embodied by his "ugly king" (çirkin kral) archetype, is not an idealized order-bringer but a dispossessed outlaw pushed into crime by social and economic necessity. Correspondingly, the villain figure shifts from an individual bandit to the embodiment of the feudal system itself, who holds both economic and political power. The study's central finding is that this semantic localization facilitates a deeper ideological subversion at the syntactic level. Güney uses the words of the western genre not to affirm its classic narrative, but to fundamentally deconstruct it. The classical Western syntactic structure, which concludes with the restoration of order, is replaced by a counter-narrative dominated by the impossibility of justice, broken hopes, and tragedy. The state is critically portrayed not as a structural problem-solver, but as a mechanical force concerned only with maintaining order. The tragic finales -where heroes are shot in the back, burned alive, or lost in a river- underscore the impossibility of justice and the persistence of the corrupt system. Accordingly, Güney not only localizes the western but subverts its ideological and political codes, producing a unique model of social realism.

Keywords: Yılmaz Güney, Western, Genre theory, Semantic-syntactic analysis, Anatolian western

* Received: 17.11.2025. Accepted: 8.3.2026

** Akdeniz University, Faculty of Communication

Orcid no: 0000-0003-4767-5040, gokhanevecen@gmail.com

Yılmaz Güney Sinemasında Western Türünün Anlamsal ve Sözdizimsel Analizi: Seyyithan, Aç Kurtlar ve Ağıt

Giriş

Popüler film türleri yalnızca eğlence aracı değildir; aynı zamanda anlatının arka planındaki toplumsal ve ideolojik yapıları görünür kılar. Film türleri ile toplumsal-kültürel yapı arasında sıkı bir ilişkinin olduğu söylenebilir. Michael Ryan ve Douglas Kellner'e göre tür filmleri, ideolojinin en etkili araçlarından birini oluşturur. Bu filmler sürekli yineledikleri anlatılarla seyircide tanıdıklık anlamı kazandırarak bir tür nesnel süreklilik duygusu yaratırlar ve böylelikle bir tür doğruluk hissi yaratıp harekete geçirerek, muhafaza ettikleri evreni yeniden üretirler (2010: 129). Tür filmlerinin teknik ve sistematik olarak nasıl gerçekleştirildiğine dair Thomas Sobchack, sinemacı ile seyirci arasındaki anlaşmaya dayanan uyuşumlara işaret eder. Ona göre bu filmler, Aristo'nun çerçevesini çizdiği klasik anlatı izleğine sahip, düzenli bir dünya deneyimi sunan, olay örgüsü sabit, net özelliklere sahip karakterin yer aldığı ve sonu kolaylıkla tahmin edilebilen filmlerdir (1982: 196). Western türü, klasik anlatı yapısı ve seyirciyle kurduğu tanıdık ilişki sayesinde, ideolojik değerlerin yeniden üretiminde tür filmleri arasında özel bir konuma sahiptir.

Western, olay örgüsü ve karaktere dayanan bir anlatı olmanın yanı sıra anlattığı öykülerle Amerika'nın kimliğini, tarihini ve sınır kavramını öne çıkaran bir mitoloji niteliğine sahiptir (Carter, 2014: 10-12). Yerellik ve zamansallığı sinema endüstrisi aracılığıyla dünya çapında popüler bir tür halini alan western, Amerika'da iç savaşın bittiği 1865 yılı ile 1800'lü yılların sonuna kadarki döneme tekabül etmektedir. Bu filmlerin öykülerine bakıldığında, avcılık, Batı'ya göç ve yerleşme, çiftçilik, hayvancılık, altın arama, çobanlık, at ehlileştirme ve binicilik hüneleri, yerlilerin imhası ve süvariler, demiryolu yapımı, posta arabası, tren ve banka soygunları gibi konulardan üretildikleri görülmektedir. Avrupa'nın zulmünden kaçan Protestan Hristiyanların özgürlük hayalleriyle vaat edilen topraklara yerleşim hikâyeleri olan western filmlerinin özelliklerinin aslında ideolojik arka planıyla ilintili olduğu görülmektedir. Bu anlamda western sineması, Batı'yı fethetmenin ve düzeni sağlamanın yani Batı'ya uygarlık götürmenin dışavurumudur. Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gerek dünyada gerekse de Amerika'da yaşanan belli başlı

gelişmelerle western hem dönüşüm geçirmeye hem de başka ülkelerde uyarlanıp üretilebilen bir tür halini almıştır.

Hayal kırıklıklarıyla sonuçlanan hayallerin sonucunda ideolojilerin sorgulandığı spagetti westernleri (anti westernler) gibi bir muhalif format ortaya çıkmıştır (Higgins, Keresztesi ve Oscherwitz, 2015: 2). Dönemin sosyal ve politik yansımalarıyla, westerni ideolojik ve anlatısal bağlamda yapıbozumuna uğratan revizyonist western türü ise tarihe, uygarlık inşasında uygulanan yöntemlere ve ötekileştirilen farklı kimliklere bakış açısının sorgulayan filmler olarak karşımıza çıkar (Bird, 2024: 2; Cemiloğlu, 2024: 27; Kasdan ve Tavernetti, 2003: 125). Amerika uygarlığının kuruluş mitinin meşrulaştırılmasına ve bu ideolojiye dayanan western türü, zamanla ulusal ve politik sınırlardan sıyrılarak zamanın ve mekânın belirsizleştiği sanatsal forma dönüşmüştür (Holtz, 2024; Siebert, 2017; Teo, 2017).

Bilinmeyen topraklardaki iyi ve kötü sürprizlerin yarattığı gerilime dayanan ve bunu rahat koltukta tüketmenin hazzını seyirciye yaşatan western türü (Abisel, 1995: 100) ve dönüşümü Batı'yla sınırlı kalmamış, Türkiye gibi farklı coğrafyalarda da ilgiyle izlenip üretilmiştir. 1960'lı yıllarla birlikte başlayan iç göç ve sanayileşme gibi toplumsal dönüşümlerle Türk sineması, Yeşilçam'ın popüler sinema anlayışı içinde şekillenmiş, yeni yönetmenlerin ortaya çıkmış, farklı film türleri ve teknikleri denenmiş ve film üretimi anlamında doruk noktasına ulaşılmıştır. Bu dönemde küçük bütçelerle de çekimi yapılabilen, klişe öykü, olay örgüsü ve ikonografiye sahip çok sayıda spagetti western taklidi filmler çekilmiştir.

Bu dönemde özellikle oyuncu olarak ön plana çıkan Yılmaz Güney, birçok spagetti western taklidi filmlerde yer almıştır. Ancak *Seyyithan* (1968) ile başlayan ve dönemin etkileriyle Güney, sinemasını daha politik bir zemine taşır. Gerek western türüne gerekse de "çirkin kral" olarak ikonuyla oyunculuğuna gösterilen ilgiyi Güney, bir yönetmen ve bir oyuncu olarak daha politik, eleştirel bakışa sahip başka bir yöne çekmeye çalışmıştır. *Seyyithan*, *Aç Kurtlar* ve *Ağıt*, western klişelerini tersine çeviren ve toplumsal gerçekçiliğe odaklanan örneklerdir.

Türkiye'de western sineması üzerine yürütülen çalışmalara bakıldığında, tür sinemasına odaklanan genel araştırmaların yanında; Gönen (2008) ve Kakinç'ın (1993) western türünün teorik ve tarihsel temellerini ele alan öncü çalışmaları dikkat çekmektedir. Yerli western örnekleri bağlamında ise Sim ve Göncü'nün (2020) *Yahşi*

Batı filmini yapısalcı yaklaşımla inceledikleri çalışma ile Erdemir Göze ve Özkantar'ın (2021) Türk spagetti western filmlerinde kadın bedeninin sunumunu ele aldıkları araştırmalar sayılabilir. Yılmaz Güney üzerine yapılan çalışmaların ise genellikle politik bağlamda yoğunlaştığı, ancak yönetmenin filmlerinin western türü uyuşmaları bağlamında yeterince incelenmediği görülmektedir. *Seyyithan* filmine ulusal sınır ve kimlik inşası açısından yaklaşan Ali Fuat Şengül (2013) ile *Aç Kurtlar* filmini "Türko-western" kavramı içerisinde değerlendiren İlyas Çınar'ın (2023) çalışması dışında, Güney'in auteur döneminde çektiği bu üçleme ile ilgili literatürde yeterli sayıda çalışma mevcut değildir. Çınar, *Aç Kurtlar*'ı "mekânötesi bir revizyonist western" olarak ele almakta ve analizini mekândaki politik semboller, etnik azınlıklara yönelik ötekileştirme ve toplumsal cinsiyet temsilleri üzerine kurmaktadır. Mevcut çalışma ise Çınar'ın bu tekil film ve politik sembol okumasından farklı olarak, *Seyyit Han*, *Aç Kurtlar* ve *Ağır*'ı bütüncül bir "Anadolu westerni" anlatısı olarak ele almaktadır.

Çalışmanın özgün katkısı, söz konusu yapıyı yalnızca bir yerelleştirme örneği olarak değil; yapısal ve ideolojik bir kırılma üreten özgün bir "Anadolu Westerni" prototipi olarak kavramsallaştırmaktır. Araştırmanın amacı, Güney'in bu üçlemede westerni yapısöküme uğratan süperwestern, anti-western, revizyonist western ve post-western türleri ışığında, türsel uyuşmaları yerel bir toplumsal eleştiri aracına nasıl dönüştürdüğünü ortaya koymaktır. Güney'in anlamsal ve sözdizimsel öğeleri inşa etme biçimi ile westerni sorgulayan bu yeni geleneklerle kurduğu yapısal örtüşme, araştırmanın temel sorularını oluşturmaktadır. Bu doğrultuda çalışma, Rick Altman'ın (1984) anlamsal ve sözdizimsel ayırımına dayanan tür kuramı bağlamında, belirtilen filmlerin bütüncül bir analizini gerçekleştirmektedir.

Klasik Western: İdeoloji ve Estetik

Western türünü beyaz erkek kahramanın düzeni sağlamak için giriştiği maceralar olmaktan öte tarihsel ve ideolojik düzlemde Amerika ulusunun kimlik yaratımında kullandığı bir araç olarak görmek gerekmektedir. Bu ulus-devlet şekillenmesinde kaygıları azaltmak, buna yönelik olarak da kurtarıcı şiddeti ve Amerikan istisnacılığının meşrulaşmasını sağlamak amacıyla kullanılan kasıtlı bir aygıttır (Higgins vd., 2015: 1; McVeigh, 2007: viii; Tao, 2025: 41-42). Nitekim tür, soğuk savaş yıllarında bile aynı amaçla kullanılmıştır. Hollywood film endüstrisi, HUAC (Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi) gibi kurumlardan gelen politik

baskılarla başa çıkmak ve komünizm karşıtı mesajlar vermek için western gibi popüler türleri bir araç olarak kullanmıştır (Redfern, 2014: 1-2).

Amerika medeniyetinin westernde temsili, düzeni sağlamaya çalışan iyi kovboy ile düzeni bozmaya çalışan kötü kovboyar arasındaki çatışma üzerinden sunulmaktadır. Bu yapı, westernin mitolojik bir anlatıya benzer olduğunu göstermiştir. Wright'e göre mit, toplum ile üyeleri arasında bir iletişim biçimidir ve toplumsal değerlerin aktarılmasını sağlar (Wright, 1977: 16). Levi-Strauss'un mitolojinin toplumsal işleyişine dair çerçevesini çizdiği kuramı John Fiske, günümüze uyarlamaya çalışır. İlkel toplumlarda mitlerin işlevinin günümüz sanayi toplumlarındaki kitle iletişim araçlarıyla aynı değer taşıdığını iddia eder. Bir türün her örneği, o türün derin yapısının özel bir gerçekleştirimi olarak görülebilir. Buradan yola çıkıldığında ikili karşıtlık kavramlarıyla oluşturulan bütün western filmleri aynı western mitinin üretimleridir. Fiske, western türünün esasını oluşturan ikili karşıtlık yapıya vurgu yapar: Uygur Doğu'yla vahşi Batı, beyazlarla yerliler, yasa ve düzenle anarşi, insanlıkla zalimlik, dişilikle erillik, toplumla birey, kısaca kültür ve doğa arasındaki zıtlıktır. Bu karşıtlıklardan türetilen anlamlar, doğayı sonuna kadar sömürgeleştirmesi ve sömürülmesi gereken işlenmemiş bir kaynak olarak gören beyaz, ataerkil, kapitalist, emperyalist ve yayılmacı topluma uygun anlamlardır (Fiske, 2003: 162). Bu politik zemin üzerinden karşılık bulan western, seyirci tarafından kolayca alımlanan tür poetikasına dayanarak tekrar eden belli tematik, ikonografik ve dramatik düzene sahiptir.

Western filmlerindeki kahraman yarı tanrısal bir varlık değildir, ama Batı'nın kurgusal dünyasındaki merkez bir kişilik olmak için cesaret, fiziki dayanıklılık, ahlaki yücelik gibi özelliklere sahip olmalıdır. Bu nedenle, western filmindeki merkez kişilik olarak "kahraman", her şeyden önce bir Vahşi Batı insanıdır. Uzak Batı'da yaşayabilecek tarzda teknik bilgiye ve fiziki dayanıklılığa sahiptir (Gönen, 2008: 19). Westernlerin kahramanı kovboy, kimi zaman yasal olarak kimi zaman da kötü adam olarak Kızılderililerle, kötü beyaz adamlarla, haydutlar ve hırsızlarla çatışır ve onlara karşı sürüleri kahramanca savunur (Kakınç, 1993: 46). Klasik western, "iyi bir adamın elindeki silahla" uygulanan şiddeti, topluluğun selameti için gerekli ve meşru bir eylem olarak kodlar ve bu yolla kahramanlık mitini pekiştirir (Carter, 2014: 42-44).

Dolayısıyla ulusun kurtarıcısı beyaz erkek kovboy hem iyi hem kötü yönleriye sahip olsa da ulusunu koruduğu için destansı kişiliğe sahip biri olarak kodlanır.

Kötü adam, western türünün motoru olup, türün olmazsa olmaz öğelerindendir ve iyinin iyiliğinin ortaya çıkmasını veya ödül kazanmasını sağlayan kişidir. Kötünün yaşaması için, tehlikeleri bertaraf edebilmek için çok kişiyi öldürmesi gereklidir. Dolayısıyla filmsel evrende geçen çatışma aynı zamanda westernde dramatik çatışmanın ana öğesidir. Kötü sıfatını taşıyan unsurlar, beyaz erkek kahramana veya tesis edilmeye çalışılan yeni düzeni bozmaya çalışan veya bu düzene layık görülmeven öteki bir unsurdur. Bu kötü karakterlerden biri de Kızılderililerdir. Bird'e göre klasik western filmlerinde Kızılderililer ırkçılık ve şiddetle birlikte ele alınmıştır (2024: 43-44). Kızılderililer, Amerikalılardan önce o bölgede yaşayan ancak bu yeni düzene uygun görülmeven, uygar bulunmayan kötü karakterler olarak temsil edilmişlerdir. Western filmlerinde her kötü karakterin sonu gibi onların da şiddet yoluyla imha edilmesi bir çözüm olarak sunulmuştur

İkili karşıtlık yapısına dayanan klasik western türünde, erkek ve kadın da bu karşıtlık yapısında yerini almaktadır. Toplumsal cinsiyet rolleri olarak da biçimlenen bu düzende değerler, keskin sınırlarla çizilmiştir (Cemiloğlu, 2024: 22). Erkeğin fantezi çerçevesi, kadına yapılan kötülükler üzerinden tanımlanmaktadır (Yüksel, 2006: 59-60). Kadın tiplmesi, western türünün vazgeçilmez öğelerindendir ve filmlerde genelde aksesuar olarak konumlandırılır. Yani aslında kötü karakterin varoluşu gibi iyi kahramanın davranışlarını daha görünür kılan bir rol üstlenirler. Kadının kendisi değil, kahramanda yarattığı izlenimlerden ibarettir. Kadın tiplmesinin western filmlerinde kullanımlarına bakıldığında erdemli bir gelin adayı ile iyi kalpli pavyon kadını olduğu görülmektedir. Westernlerde hâkim anlatının egemen ataerkil yapının sağlamaştırılması anlamına geldiğinden kadınlara bu anlamda biçilen misyon bu yapının bir argümanı olmaktan ibarettir. Gönen'e göre (2008: 31-42) kadınların bu iki tipte konumlanmaları aslında yeni kurulan ulus-uygarlıkla paralel bir durumdur. Maceracı-devingen bir yapı mı yoksa toprağa yerleşik bir yapı mı? Bu bakımdan yeni bir ulus-uygarlık mitinin taşıyıcısı westernler kadınlar aracılığıyla kendini var etmektedir. Dolayısıyla her halükârda kadınsız bir western olamaz.

Yıldız sistemine dayanan bir tür olarak westernde çoğu yıldız, aynı karakter oynamıştır. Sinemanın ama özellikle westernin en tanınan oyuncusu John Wayne'in

adı, bir âşıktan çok bir savaşçı kişiliği nedeniyle erkeklikle özdeşleştirilerek muhafazakâr ideolojinin kahramanı haline gelmiştir (Güçhan, 1999: 121-22). Westernin önemli unsurlarından karakterler kadar onları canlandıran oyuncular da önem taşımaktadır ve kendileri de tür filmleri bağlamında yıldız sisteminin birer parçası olmaları western filmlerinin yaygınlık kazanmasında çok büyük işlev üstlenmektedir. John Wayne, Clint Eastwood, Gary Cooper, Roy Rogers, Buck Jones gibi isimler, western filmlerinin yıldızları olarak kabul görmektedirler. Yıldızlara ek olarak bir başka açıdan türün kendini gerçekleştirme araçlarından biri de yönetmenlerin tanınmasıdır. Sinema tarihinde John Ford ve Howard Hawks, western türünün en büyük ustaları sayılır. Bu yönetmenlerin adı geçtiğinde western türü filmlerle bağlantı kurulabilmektedir.

İkonografi, olay örgüsünün kavranışını hızlandırır, anlatımda tasarruf sağlar. Yalnız bu öğeler pek çok filmde kullanıldıktan, yinelendikten sonra ortak anlamları oluşur ve film ile seyirci arasında doğal bir uylaşım sağlanır. Bir türün ikonografisi görüntü malzemesiyle ilgilidir ancak başka biçimlerde de ortaya çıkabilir (Güçhan, 1999: 127). Adalet sağlayan kovboy, sokaklarında atların koştuğu geniş yollar, ahşap evler, suçlular ve suçluları yakalamaya çalışanlar, bar, tozlu kavgalar, kovboyun çizmeleri ve şapkası gibi öğeler westernin temel ikonografisinin yapısıdır (Higgins vd., 2015: 1). Western türünün küresel çekiciliğinin en önemli nedenlerinden biri, türün güçlü ikonografisidir. Bu ikonografi, bilgili bir izleyicinin karakterler, giysiler, kullandıkları aletler ve eylemin geçtiği ortamlar hakkında sadece bakarak birçok bilgi edinmesini sağlayan bir kısa yol sistemi sunar (Paryž, 2017: 10).

Western filmlerinin ana teması ulusun oluşumuna dayanmaktadır. Dolayısıyla buna bağlı olarak göçmenlerin yeni kıtaya yerleşmeleri, yayılmaları, Kızılderililerle ve doğayla mücadeleleri, bağımsızlık savaşına katılmaları ve iç savaşın yaşanması gibi alt temaların yanında altına ve yeni topraklara hücum ile çiftliklerin, kasabaların kurulması ve yerleşim alanlarının demiryoluyla birbirine bağlanmaları işlenmektedir (Özön, 2008: 218). Westernlerdeki sınır teması sadece coğrafi bir çizgiyi değil, aynı zamanda medeniyet ile vahşet, topluluk ile birey arasında gerilimli bir kimlik inşa alanını temsil etmektedir (Carter, 2014: 163-65). Nedensellik üzerine inşa edilen klasik anlatı yapısına sahip western filmlerinin (Göker ve Göker, 2022: 69) çerçevesi bellidir: Dramatik yapı, zaman, mekân ve karakterler bağlamında filmler, büyük

oranda birbirine benzemektedir ve giriş–gelişme-sonuç olarak tasarlanır. Westernin dayandığı bu klasik anlatıda giriş kısmında çevre ve karakterler seyirciye tanıtılır. Gelişme kısmında çatışmayı doğuran etmenler ortaya çıkar ve doruk noktasına doğru bu etmenler derinleşerek çatışma zirveye çıkar. Sonuç kısmındaysa çözüm anlamında yaşanan çatışmalar nihayete ererek filmin başındaki dengeye geri döner. Böylelikle diğer tür filmlerine benzer şekilde seyirciye düzenli ve kapalı bir evren yansıtılır (Abisel, 1995: 97).

Amerika'nın uygarlık mitini kendi halkına ve dünya kamuoyuna karşı anlatmak ve böylelikle ulusal kimliğinin inşasında kullanılmak üzere etkili araç olan western türü, zaman içerisinde dayandığı ideolojik ve toplumsal yapının değişmesiyle beraber dönüşüm geçirir. Bazin, İkinci Dünya Savaşı sonrası western türüne dair *süperwestern* tanımını ortaya atarak westernin sadece kendisi olmakla yetinmediği, estetik, sosyolojik, ahlaki, psikolojik, politik ve erotik açılımlarla türün evrim geçirdiğine dikkat çeker (Bazin, 2011: 288). Klasik western, yerini dayandığı ideolojik ve toplumsal yapının radikal (anti western) ve yapıcı eleştirisini (revizyonist) öngören geleneklere ve türün yok oluşunun ardındaki dönemi anlatan post western yaklaşımına bırakmıştır.

Amerikan Rüyasının Yıkımı: Westernin Sorgulanışı

Westernin tarihsel gelişimine bakıldığında genel olarak dört ayrı dönemde incelendiği görülmektedir. Westernin birinci dönemi, sessiz dönemdir. Yirmili yıllarda westernler, kovboy öykülerinin yanı sıra Batı'ya yerleşim hikayelerinden oluşmaktadır. Ekonomik bunalım dönemine rastlayan yıllarda ulusal kimliğin önem kazanmasıyla paralel olarak aile kurumu da önem kazanmaya başlamıştır. Westernin ikinci dönemi sesliye geçiş dönemidir. Batı'ya göç, ulaşımı sağlamaya yönelik demiryollarının yapımı, altın arama ve iç savaş gibi konular bu dönemde western türüne dâhil olmuş; yeni medeniyetin kurtarıcısı kovboy ise aile ve ulusal konulara duyarlı bir karakter haline gelmiştir. Üçüncü dönem, İkinci Dünya Savaşı sonrası olup gerçekçilik akımının westernne etki etmesi sürecidir. Bu dönemde hayallerden uzaklaşarak o anki düzenin gerçekçi bakış açısıyla ele alınır olmuştur. 1960'larda ise Meksikalılar, kadınlar ve şiddet, westernne dahil olur (Abisel, 1995: 86-93).

Andrew Patrick Nelson, 1970'lerdeki eleştirmenlerin dönemin westernlerini sınıflandırma çabalarına dikkat çeker. Özellikle Jack Nachbar'ın 1973'teki analizini aktararak, o dönemde dört temel western türünden bahsedildiğini belirtir: Geleneksel (John Wayne filmleri gibi), anti western (türü sosyal eleştiri için bir araç olarak kullanan), yeni western (gerçekçi tasvirleri benimseyen) ve kişisel western (Peckinpah ve Altman gibi auteur filmleri) (2010: 22).

Klasik westernin pek çok farklı etmeden dolayı sorgulanmaya başlanması sonucunda farklı türlerin ve farklı tanımlamaların ortaya çıktığı görülmektedir. Sırasıyla anti western (spagetti western), revizyonist western ve post western gibi yaklaşımlar, bu tartışmalar arasında öne çıkan türler olarak sinema tarihinde yer almaktadır. Geleneksel westerni meydan okuma anlamında ilk büyük ses İtalya'da spagetti westernleriyle yankılanmıştır.

Philip French, western türünün İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra önemli ölçüde değiştiğini belirtir. Bu değişimin nedenleri arasında Hollywood'daki sansürün zayıflaması, televizyonun yükselişiyle sinemanın daha yenilikçi olmak zorunda kalması ve Amerikan tarihindeki sınır kavramının kapanmasının üzerinden geçen zaman gibi faktörler sayılır. Yazar, bu dönemde ortaya çıkan ve türün geleneksel kalıplarını sorgulayan filmleri tanımlamak için kullanılan eleştirel bir terim olarak anti westerni de listeler (1974: 13,18). Özellikle 1960'lı yıllarda popülerleşen ve genellikle ahlaki normların ötesinde, şiddet yüklü olan bu spagetti westernler, klasik ABD westernlerinin birçok geleneğinden kaçınmış, onları eleştirmiş ve hatta mitolojiden arındırmıştır (Ayatollahi ve Afarin, 2024: 72). Spagetti westernler, ABD dışında çok sayıda karşılık bulup üretilen, Alman ve İtalyan ürünü westernlerdir. Ayrıca türün öne çıkan özellikleri olarak gerçeküstü, abartılı, naif, özentili, her şeyi alaya alan ve inanılmaz derecede ilgi ve yaygınlık kazanmış filmlerdir (Kakıncı, 1993: 132). Küresel western literatürüne bakıldığında türe has sınır/toprak/kimlik kodlarının başka coğrafyalara taşınmasıyla "yeniden konumlandırılabilceği bir duruma evrilmiştir (Miller ve Van Riper, 2013). Basit anlatı yapısı, klasik western ikonografisine dayalı, düşük bütçelerle çekilebilir olması nedeniyle bu tür, western türünün dünyanın pek çok ülkesinde üretilebilir bir niteliğe kavuşmasını sağlamıştır. Stephen Teo, Tayland, Güney Kore ve Hindistan gibi ülkelerdeki western filmlerinin, Hollywood'un ahlaki ikiliklerini yıkan ve anti western olarak teorize edilen spagetti westernlerin estetik

mirasını devraldığını belirtmektedir. Yazar, western türünün Asyalı sinemacılar tarafından “kendilerine özgü bir tarzda, geleneksel westernlerin yapı ve geleneklerini yerine getirerek” uyarlandığını belirtir. Teo, bu yeni formun “Asya Westerni” veya “Doğu Westerni” olarak adlandırılabilceğini ve bu türün, Amerikan westerninin türevi olmakla birlikte ondan önemli ölçüde ayrılan bir yapıya sahip olduğunu vurgular. Bu filmler, kovboy kostümleri, silahlı çatışmalar, atlar gibi dışsal unsurları korurken, temelde Doğu’ya özgü özellikler sergilerler (2017: 25). Aynı şekilde Paula Andrea Barreiro Posada ve arkadaşlarının (2021) da belirttiği gibi, Güney Amerika westernleri, spaghetti westernleri referans olarak olsa da kendi coğrafyalarındaki siyasal, ekonomik ve sosyal sorunları işleyen özgün bir form kazanmıştır. Bu durum, Güney’in de türü evrensel kalıplarından çıkarıp yerel bir direniş anlatısına dönüştürdüğünün kanıtıdır ve Güney’in inşa ettiği Anadolu western estetiği de bu bağlamda uluslararası western literatüründe yer almayı da beraberinde getirmektedir.

Özellikle Vietnam Savaşı, sivil haklar hareketi ve ekoloji gibi konuların kamuoyunu meşgul etmesi, bu filmlerin içeriğini doğrudan etkilemiştir (Kasdan ve Tavernetti, 2003: 124-25). Westernlerin toplumsal eleştiriye yönelmesi, kahramanların sorgulanmaya başlaması, yerli halka bakıştaki değişim, önyargıların kırılmaya başlaması, 1960-70’lerde anti kahraman figürünün ortaya çıkışı, geleneksel western değerlerinin yıkılması, tarihin eleştirel bir şekilde yeniden yazılması, Kızılderililerin daha yakından görünür olması gibi gelişmeler yerleşik mitleri ve otoriteyi sorgulayan revizyonist filmlerin doğuşuna ve yaygınlaşmasına etkide bulunmuştur (Tao, 2025: 42-44). French, 1950’ler sonrası westernlerde iyi ve kötüye olan inancın azalmasının bir ikamesi olarak kahraman ve kötü adamların psikolojilerine odaklanıldığını belirtir. Bu filmlerde karakterler, çocukluk travmalarının veya çevrelerinin kurbanı olan ne tam iyi ne de tam kötü, genellikle hasta figürler olarak çizilir. Yazar, bu dönemde kazanmaktan çok kaybetmenin vurgulandığını, kendine sadık kalmanın genellikle yenilgiyle sonuçlandığı fikrinin öne çıktığını ekler (1974: 51-52).

Tarihe bakış açısının değişmesi, iyi ve kötü arasındaki sınırın gevşetilmesi, toplumsal cinsiyet sorunlarının öne çıkması, yerli Amerikalıların soykırımı, vahşi doğanın sömürülmesi, şiddetin artık yüceltilmemesi, ahlaki normların sorgulanması, revizyonist western geleneğinin özellikleri olarak sıralanmaktadır (Ahrens, 2004: 6;

Bird, 2024: 4; Kasdan ve Tavernetti, 2003: 122). Bu bağlamda revizyonist çağda, vahşi doğa manevi, nostaljik, teselli edici ve kayıp cennet tipi bir ütopya olarak temsil edilirken, medeniyet zalim, şiddetli, insanlık dışı ve kayıtsız bir distopya olarak ele alınmıştır (Noh, 2020: 169). Kitses'in tanımıyla özetlemek gerekirse revizyonist westernler, türün geleneksel tarih ve mit temsilleri, kahramanlık ve şiddet, erkeklik ve azınlıklar gibi yönlerini tamamen veya kısmen sorgulayan filmlerdir (1996: 19).

Anti westernle revizyonist westerni kıyaslayacak olursak anti western, westerni radikal olarak doğrudan karşısına alırken, revizyonist western, westerni kabul edip onu içeriden revize etmeyi amaçlayan bir yaklaşımı esas alır.

Western filmleri genel olarak muhafazakâr bir tür olarak kabul edilir. Altmışlı yılların onun desteklediği temel değerlerin büyük bir kısmını reddeden kültürel değişimlerin etkisiyle bu tür filmlerin yaygınlaşması zorlaşmıştır. Yetmişli yıllarda ortalarına gelindiğinde, western türü filmler sinemada neredeyse görünmez hale gelmiştir. Amerikan kapitalizminin giderek teknokratik yönler kazanması ve devletin ekonomideki rolünün artmasıyla birlikte bireyci rekabetçi kapitalist pazarın western filmlerle anlatılması artık mümkün olmayan bir duruma dönüşmüştür. Kapitalizmin toplumsal barış için kurduğu diyaloglar, hükümeti, işgücünü, sermayeyi ve aynı zamanda farklı meslek ve etnik grupları temsil eden bir dizi karakteri içeren bir mit ihtiyacı duyar. Yeni sınıfların meşru sayılması için, bu farklı grupların ortak bir dış düşmana karşı birleşmeleri gerekir. Yetmişli yıllarda ortalarına gelindiğinde de, western filmleri artık bu gereksinimlere yanıt verememiştir (Ryan ve Kellner, 2010: 131-32). Western türünün bitişine işaret eden bu dönemden sonra western filmleri ya ironi niteliğinde ya da dönem filmlerinde karşılaşılan bir tür olmuştur (Güçhan, 1999: 217). Bu dönemden itibaren ortaya çıkan post western türü ise, artık klasik mitleri sadece ters yüz etmekle kalmayan, aynı zamanda türün kalıplarını melezleştirerek (örneğin noir western, bilimkurgu western) ve günümüzün politik, ekolojik ve sosyal sorunlarıyla ilişkilendirerek türün ötesine geçen bir yaklaşımdır (Carter, 2014: 219-21). Post western sözcüğündeki "post" öneki her ne kadar klasik western döneminin sonrasına, ötesine karşılık gelse de bu kopuş, türün hayaletimsi varlığıyla devam eden ve bu biçimiyle rahatsızlık ilişkisine dayanır (Campbell, 2013: 8,10). Dolayısıyla post western belli bir dönemi tanımlamanın yanında uygarlık mitinden kopan ama onun hayaletiyle boğuşan bir türü ifade eder.

Bütün bunlardan özetle geleneksel western türünün Hollywood'un kendi içinden (süperwesternler ve revizyonist westernler) ve dışarıdan (anti westernler) sarsılması, türün dayandığı ideolojik ve coğrafi kıstaslarını zayıflatmıştır. Böylelikle western türü artık küreselleşip yerelleşmeye başlayan bir tür halini almıştır. İster Amerikan mitlerini ahlaki olarak reddeden anti western ister tarihi yeniden yorumlayan revizyonist bir formda olsun, dünyanın farklı coğrafyalarındaki sinemacılar, westernin sembolik dilini kendi yerel tarihsel ve toplumsal çatışmalarını ifade etmek için bir araç olarak kullanmaya başlamışlardır. İşte Yılmaz Güney'in sineması da bu uluslararası eleştirel geleneğin Türkiye'deki en güçlü ve özgün yansımalarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Özetlemek açısından Tablo 1, westernlerin temel dinamiklerini farklı western geleneklerinin nasıl ele aldığını göstermektedir. Tablodan da anlaşılacağı üzere anti westernler ile revizyonist westernlerin etkili oldukları aralık ve bazı özellikler birbirine benzemektedir. O dönemde çekilen bazı filmlerin her iki türe de girebileceği tahmin edilebilmektedir.

Özellik	Klasik Western	Süperwestern	Anti Western (Spagetti)	Revizyonist Western	Post Western
Dönem	Başlangıcından 1940'lara kadar	1940-1960	1960-1980	1960-1980	1980'lerden günümüze
İdeoloji	Medeniyet miti	Medeniyet kurumlarının eksikliği	Medeniyet miti karşıtlığı	Medeniyet mitinin revizyonu	Medeniyet mitinin anlamsızlığı
Kahraman	Beyaz erkek	Yalnız, Ahlaki ikilemci	Anti kahraman	Kusurlu	Melankolik
Sınır	Özgürlük alanı	Etik ve psikolojik	Yasadışı alan	Çatışma alanı	Kayıp ve yas
Şiddet	Meşru	Mecburen gerçekleşen	Estetize	Sorgulanan	İronik ve eleştirel

Tablo 1. Westerne ait özelliklerin farklı western geleneklerince ele alınışı

Türkiye'de Western ve Yılmaz Güney

Bazin'e göre western, "diğer türlere kıyasla sağlam bir temele sahiptir ve kökleri Hollywood toprağının altında yayılmaya devam etmektedir" (Bazin, 2011: 290). Bazin'in Hollywood temelli ulusal yayılım potansiyelini bir ileri adıma götüren Neil Campbell'e göre, westernin değişen dünyada zaman içerisinde çıkışı itibariyle

üzerine eklemleendiği zaman ve mekân dinamiklerinden sıyrılarak dünyanın başka yerlerine yayılan bir “seyahat eden tür”e dönüştüğünü vurgular (Campbell, 2008: 155). Monika Siebert, Doğu Asya westernleriyle ilgili yaptığı çalışmada westernin seyahatinin uç noktaya taşındığını, yayıldığı başka kültürlerin kendilerine göre uyarladığı özgün bir türe dönüştüğünü ifade etmektedir (2017: 20-21). Campbell ve Siebert’in ifadelerinden hareketle özellikle 1960’lı yıllarda başlayan western türünün uluslararasılaşması ve belli coğrafyalarda yerelleştirilmesi Türkiye’deki pratikle de örtüşmektedir. Murat Akser’e göre Türk sineması bu dönemde Hollywood ürünlerini Türkleştirip yerileştirme çabası içindedir. İsimlerin, yerlerin ve olayların Türkleştirilmesiyle başlayan yerelleştirme çalışmaları zaman içerisinde daha da özgün bir duruma kavuşmuştur (2018: 156). 1960’ların ortalarından başlayarak dünyayla paralel şekilde üretilmesi ağırlık kazanan Yeşilçam westernlerinin çıkış yeri Amerika westernleri olsa da esas etkilendikleri kaynak İtalyan spagetti westernleridir. Bu Yeşilçam westernlerinin esas özelliği bar, şerif, Meksikalı haydut, kasaba, Kızılderililer gibi western türünün klişe ikonografilerini kullanmasıdır. “Remake” olarak tarif edilebilecek bu popüler türün üretimi, dönemin çizgi romanlarından ve filmlerinden etkilenilerek yapılmış ve literatürde “yerli western”, “Türk westerni”, “Türk işi western”, “Yeşilçam westerni”, “Türko western”, “lahmacun western”, “erişte western”, “kebab western”, “Anadolu westerni” gibi farklı terimlerle yer aldığı görülmektedir.

Türkiye’de çekilen ilk western filmiyle ilgili farklı bilgiler yer almaktadır. Kimi kaynaklarda ilk western filmini Nuri Akıncı’nın 1962 yılında çektiği *Beş Hikâye*¹ adlı filmi gösterilirken (Scognamillo ve Demirhan, 2005: 102); kimi kaynaklarda ise yönetmenliğini Ahmet Sert’in 1963 yılında çektiği *İntikam Hırsı* adlı filmi gösterilmektedir. Agâh Özgüç’ün, *İntikam Hırsı* filmini ilk yerli western filmi olarak tanımlamasının sebebi Türk Sinemasında “bütünüyle” çekilmiş ilk kovboy filmi olmasına dayandırmasıdır (Özgüç, 2012: 158).

Sim ve Göncü’nün ifadesiyle “kovboy gibi bir kahramanın bulunmadığı Türkiye’de western filmleri çok sevilip izlenmiştir (Sim ve Göncü, 2020: 120). Yeşilçam’da western türü filmler 1960’ların ortalarından 1970’lerin ortalarına dek uzanan western film macerasında Ayhan Işık, Yılmaz Güney, Cüneyt Arkın, Kartal

¹ Bu film, 5 bölümlük epizottan oluşan hikâyenin bir bölümünü oluşturmaktadır.

Tibet, Sadri alışık, Öztürk Serengil, Yılmaz Köksal gibi ünlü oyuncular yer almıştır (Scognamillo ve Demirhan, 2005: 102). Ancak ilk çıktıklarında geniş kesime hitap eden yerli westernler televizyonun yaygınlaşması, sokağın politize şiddete sahne olması gibi nedenlerle hızla başlayan üretim, hızla bitmeye doğru yol alır. Western, sonuç olarak Amerika'nın kendi içinde doğup büyüyen bir türken Türkiye'de ise ilk olarak bütün ikonografileriyle birlikte ithal edilen daha sonra bu ikonografilerle ve eklenen başka öğelerle Anadolu'ya özgün bir tür olarak yer almıştır.

Türk sinemasının Yeşilçam dönemindeki Hollywood etkisi söz konusuysen oyuncu olarak hem bu ithal türde yer alan hem de daha sonradan bu karakter uyuşmasını ters yüz edecek olan Yılmaz Güney'in sıyrılıp öne çıktığı görülmektedir. Turhan Feyizoğlu, Yılmaz Güney'in sinemayla tanışmasının 13 yaşında ve ilk izlediği filmin western filmi olduğunu, kahraman kovboylarla özdeşleştiği, Kızılderilileri düşman, acımasız gangsterleri kendisine yakın hissettiğini aktarmaktadır (2003: 77). İlk olarak oyunculuğu daha sonra yönetmenliği ile adından söz ettirecek olan Güney'i 1960'lı yıllarda, bir yandan Ayhan Işık'ın özellikle orta Anadolu seyircisi kendisinin başrolde olduğu macera filmlerini tercih eder. Bu süreçte Ayhan Işık'a hayranları tarafından takılan "kral" lakabını Güney, bir meydan okumayla "çirkin kral" lakabını kendisine takar (Akser, 2018: 156). Bu meydan okuma kişisel olarak Ayhan Işık'a değil Güney'in Yeşilçam'daki yerleşik erkek başrol arketiplerine ve kast geleneklerine yönelik bir protestodur. Bu imaj, özellikle kırsal ve düşük sosyoekonomik kökenli seyircilerle "duygusal bir yakınlık" kurmasını sağlamıştır. Güney'in bu radikal hamlesi, canlandırdığı karakterlerin, Yeşilçam'daki tek boyutlu "iyi" ve "kötü" ahlaki ikilemlerini yıkarak "ünlü anti kahraman" prototipleri olarak benimsenmesini sağlamıştır (Çınar, 2023: 89-91). Yusuf Ziya Gökçek ise Güney'in tavrını popülist olarak değerlendirmiş ve "halkın menfaatleri, anti elitist tutumu ve sıradanın, yoksul iynin kazanması üzerine kurulu örtük ya da açık arzudan" kaynaklanan bir tavır olarak tanımlamaktadır (2018: 62).

Yılmaz Güney'in oyunculuk alanındaki popülerliğe, 1960'ların sonlarından itibaren politikleşmeyle paralel olarak yönetmenliği de eşlik etmiştir. Akser, 1970'lerin politik sinemasının güney ile başladığını iddia eder (2018: 162). Erken dönem filmlerinde sol ideolojiyi doktriner bir şekilde değil, daha yalın ve "bizce" bir dille yansıtırken politikleşmenin etkisiyle birlikte politik olanın görüntüsünü daha baskın

hale getirmiştir (Gökçek 2018: 62). Şengül, yönetmen olarak Güney'in sinemasal kimliğini ilk ortaya çıkardığı filmi olan *Seyyithan*'a sınır ve ulusal kimlik açısından yaklaştığı yazıda, politikleşmeye örnek olarak Güney'in *Seyyithan*'ın kaba kurgusunu o dönemde etkili bir sinema derneği olan Sinematek Derneğinde gösterdiğini ve filmin o entelektüel seyirci tarafından ayakta alkışlandığını belirtmektedir. Nitekim Güney o dönemde Sinematek Derneği ile yakın ilişkiler içerisindeydi (Şengül, 2013: 20,34).

Türk sineması, ulusal meseleler ile evrensel temalar arasında ustaca bir denge kurarak kendine özgü bir sinema kimliği yaratmıştır. Güney, Yeşilçam'ın o dönemdeki western filmlerinin seri üretimi sürecinde, kendisinin bu auteur kimliğinin doğal sonucu olarak western türünü de ele alış biçimi artık bilinçli, sanatsal ve entelektüel bir nitelik kazanmıştır. Dolayısıyla Güney'in *Seyyithan*, *Aç Kurtlar* ve *Ağıt* filmlerinde ortaya koyduğu türü yerelleştirme girişimlerinin kökleri pek çok noktaya dayandırılabilir: Güney'in öncesinde kendisinin çokça yer aldığı spaghetti westernlerini iyi tanınması, "çirkin kral" anti kahraman mitini kendi oyunculuk deneyimleriyle içselleştirmesi, politikleşme ile birlikte toplumsal eleştiri ve gerçekçiliği benimsemesi ile gelişen auteur sinemacı kimliği. Bir sonraki bölümde *Seyyithan*, *Aç Kurtlar* ve *Ağıt* filmleri, kuramsal çerçevede ele alınan anti western geleneği ile revizyonist geleneğin westerni yapısöküme uğratma deneylerinin Güney'in elinde nasıl bir yapı kazandığı tür analizi yöntemiyle çözümlenmektedir.

***Seyyithan*, *Aç Kurtlar* ve *Ağıt* Filmlerinin Anlamsal ve Sözdizimsel Analizi**

Filmlerle İlgili Genel Bilgiler

Çözümlemesi yapılan üç filminin yönetmeni, senaristi ve başrol oyuncusu Yılmaz Güney'dir.

Seyyithan (Toprağın Gelini) filmi, Adana'nın Yenice ve Gökçeli köylerinde çekilmiştir (Yiğit, 2019: 212). Cezaevinde yıllarca hapis yattıktan sonra çocukluk aşkı Keje'yle evlenmek için köyüne dönen Seyyithan, döndüğünde Keje'nin köyün ağası olan Haydar ile evlendirildiğini öğrenir. Haydar Ağa, kendisiyle evlenmek istemeyen Keje'ye ve Keje'nin âşık olduğu Seyyithan'a tuzak kurarak hırsını almak ister. Toprağa gömülü ve kafasına kafes geçirilmiş haldeki Keje'yi vurarak tuzağa

düşürülür. Ardından intikamını almak üzere Haydar ağa ve adamlarıyla çarpışsa da filmin sonunda kendisi de öldürülür.

Haydar Turan'ın aynı adlı eserinden uyarlanan *Aç Kurtlar* filmi, yoksulluk ve adaletsizlikle örülü feodal düzene ve bu düzende mecburen tutunmaya çalışıp dışında kalmaya çalışan Serçe Memed adlı eşkiyaya odaklanmaktadır. Devlet otoritesinin eksikliğinden kaynaklanan bu feodal düzende köylüler bir yandan ağalar bir yandan da çetelerle kuşatılmışlardır. Yıllar önce eşinin çeteler tarafından kaçırılıp öldürülmesinden sonra kendi adaletini kendisi sağlamayı amaç edinip eşkiya olan serçe Memed, çeteleri ortadan kaldırmaya yönelik olarak ağanın her çete başı için para koymasını fırsat bilerek çeteleri teker teker öldürür. Ancak en sonunda kolluk kuvvetleri tarafından öldürülür. Çınar, *Aç Kurtlar*'ı, "ahlaki olarak muğlak bir anti kahramana sahip" ve "klasik temsillerin norm ve özelliklerini güncelleyerek gerçekliğin daha karanlık ve şiddet dolu yüzünü yakalayan" bir revizyonist western olarak tanımlar (2023: 96).

Ağıt filmi, cezaevinden firar edip dağlarda kendisi gibi diğer eşkiyalarla birlikte kaçakçılık yapıp geçinmeye çalışan Çobanoğlu Ali'nin bu yoksulluk, cehalet ve adaletsiz toplumda tutunma çabasını anlatır. Devlet otoritesinin sadece güvenlik alanıyla sınırlandığı, köyde bir öğretmen ve bir doktorun temsil ettiği uygarlaşmaya köylülerin direnç gösterdiği, ağalar ile kaçakçıların güçlü konumda yer aldıkları bu tekinsiz, yoksul ve güvensiz feodal toplumda Çobanoğlu Ali hem köylüler hem de arkadaşları tarafından yalnız bırakılmıştır. Diğer filmlerde olduğu gibi Çobanoğlu Ali, kolluk kuvvetlerinden kaçsa da köylüler tarafından vurulup öldürülür.

Yöntem

Yılmaz Güney'in *Seyyithan*, *Aç Kurtlar* ve *Ağıt* filmleri, Rick Altman'ın (1984) tür analizi için önerdiği anlamsal (semantik) / sözdizimsel (sentaktik) yaklaşım ışığında analiz edilmektedir. Türün anlamsallığı, türü ifade eden ortak özellikler olan görsel ve tematik özellikler iken, türün sözdizimselliği ise ortaya koyulan bu görsel ve tematik listelerinin bir araya nasıl getirildiğidir (1984: 10-11). Yani harfler, noktalama işaretleri, rakamlar, sözcükler gibi öğeler anlamsallığı, bu öğelerin bir anlam yaratacak şekilde dizilmesi ise sözdizimsel yaklaşımı ifade etmektedir. Bu bağlamda türün anlamsallığı, ikonografi, karakter unsurları ve görsel kodları; türün sözdizimselliği ise anlatı yapısı ve temel değer çatışmalarını işaret etmektedir.

Bu yaklaşım, türlerin durağan sabitler değil, tarihsel-kültürel koşullara göre yeniden anlam kazanan dinamik yapılar olduğunu kabul eder. Dolayısıyla western gibi güçlü ideolojik temellere sahip türlerde, anlamsal kalıpların korunmasına rağmen sözdizimsel dönüşümler ideolojik kırılmaları görünür kılabilir (Neale, 2000: 52). Bu bağlamda anlamsal analizde Yılmaz Güney'in klasik western ve anti western geleneklerinden ödünç aldığı ikonografik ve karakter unsurları (mekân kullanımı, kostümler, anti kahraman vb.) Anadolu coğrafyasına uyarlayarak nasıl özgün bir anlamsal dağarcık inşa ettiği; sözdizimsel analizde Güney'in bu yerel anlamsal unsurları kullanarak klasik westernin dayandığı anlatısal ve ideolojik yapı olan "düzenin inşası/yeniden inşası"nın nasıl yapıbozuma uğratıp, yerine kendi özgün politik anlatısını nasıl kurduğunu incelenmektedir.

Seyyithan, Aç Kurtlar ve Ağıt Filmlerinin Anlamsal Analizi

Yılmaz Güney'in bu üç filminin nasıl yerel bir dile dönüştürüldüğü, türün temel öğeleri olan ikonografi ve karakterler açısından incelenmektedir. Güney'in çocukluğundan itibaren tanıştığı ve pek çok western filmde oyuncu olarak yer aldığı gözetildiğinde westernin ikonografisine ve karakter özelliklerine hâkim olması, beklenebilen bulgulardır. Güney'in westerni yerelleştirip dönüştürmesi girişimi, tesadüfi değil bilinçli bir eylemin sonucu olarak gözükmektedir.

Türün temel öğelerinden ikonografi, izleyicinin filmi anlayıp sınıflandırmada kullandığı kısa yol düzenidir (Paryz, 2017: 10). Türün hazır kalıpları ve ikonografisi (kırak topraklar, silahlı adamlar, atlar, kasabalar), Yeşilçam'ın hızlı ve düşük bütçeli üretim sistemi için kullanışlı bir zemin sunmuştur. Çekim mekanları açısından bakıldığında Yiğit'in tespitiyle Güney, filmlerini Yeşilçam'ın aksine İstanbul'da köy benzeri mekânlarda değil, daha gerçekçi olması amacıyla senaryoya uygun taşra yerlerde çekmeyi tercih etmiştir (2019: 212). *Seyyithan* filmi, Adana'da, *Aç Kurtlar* filmi Muş'ta ve *Ağıt* filmi Nevşehir'de çekilmiştir. Western ikonografisinde merkezi bir rol üstlenen sınır, klasik westernde vahşi doğa – uygarlık ikilemine karşılık gelmekte ve geniş ve açık bir alanı tarif etmektedir (Holtz, 2024:3). Güney'in filmleri, bu sınır ikonografisini alır ama daha dar boyutlu bir sosyal arena biçiminde yapılandırır. Şengül'ün belirttiği üzere, *Seyyithan*'ın anlatısal mekânı üçlü bir yapı arz eder: Köy, dışarı ve mezarlık. Köy, ulusal "iç" alanı temsil ederken, western öğeleri "dışarıyı" işaret etmek için kullanılır; mezarlık ise bu iki alan arasındaki sınırı kuran bir eşik

işlevi görür (Şengül, 2013: 173-74). *Aç Kurtlar*'da karlı bir ikonografi, kardan ev (iglo) ve tekinsiz iç mekanlar yer almaktadır. Ağıt'ta ise dağlık ve kayalık arazi mekanları, çatışmaya, ölüm-kalım çizgisine işaret eder. Bu anlamda doğa bir fon değil, toplumun içi – toplumun dışı sınırlarının çatışmayla çizildiği kuşatılmışlık ve tehdit alanıdır. Yüksel, mekanların bu kullanımının Güney'in filmlerine dinamizm kazandırdığını söylemektedir (2006: 61). Özetle Güney, klasik westernin sınır ikonografisine karşılık gelen özgürlük ve yeniden doğuş mitini, tam tersine, sıkışmışlık, kuşatılmışlık ve çözümsüzlükle dolu bir Anadolu coğrafyası ikonografisiyle ters yüz etmektedir.

İkonografik nitelik taşıyan semboller ve nesnelere bakıldığında üç filmde de kahramanın kovboy şapkası yerine kasket takması kahramanı yerelleştiren unsurlardandır. Üç filmde bireysel düello ve onur kavramlarına eşlik eden tabancayla birlikte uzun namlulu silah kullanması, daha gayri meşru–yasadışı bir mücadele biçimine işaret etmektedir. Köy konağındaki “Bozuk Düzene Son”, “Komünizmle ve Yoksullukla İmanla Mücadele” gibi siyasi afişler ile Ağa'nın “öldürülecek eşkiya listesi” ile aynı duvarda olması, politik ve feodal düzenin iç içe geçtiğini gösteren siyasi sembollerdir. Western türünde alışlagelen soygun sahnelerinin *Aç Kurtlar* filminde Serçe Memed'in ilk ortaya çıktığı sahne olan bindiği dolmuşun çeteler tarafından soyulması ve Ağıt'ta ise kaçakçılık yaparken soyguna uğramaları gibi sahneler bu tekrar eden ikonografik eylemlerdir. Ağıt'ın giriş jeneriğindeki filmi genel olarak özetleyen çizgi roman görselleri, westerni yine tarif eden sembollerdir.

İkonografinin yerleşmesi, karakterin dönüşümünde daha görünür kılınmaktadır. Güney'in western karakterleri, kendisinin yarattığı “çirkin kral” üzerinden temellenen suça sürüklenen ama zorbalığa direnen ama yine de yaranamayan ya da beceremeyen bir anti kahramandır. Bazin'in süperwestern karakterlerinin psikolojik derinliğini ifade etmek amacıyla kullandığı terim olan “romanvari” (Bazin, 2011: 292) özelliği taşıdıkları söylenebilir. Güney'in klasik westerndeki ideal kahraman yerine sıradan insan imajı Çınar'a göre özellikle kırsal alanda yaşayan sosyoekonomik durumu düşük seyirci kitleleriyle kurduğu bağın yakın olmasını sağlamıştır. Bu imaj aynı zamanda Yeşilçam'daki egemen keskin iyi – kötü ayrımlarına sahip karakterleri yerine daha gri özelliklere sahip karakterlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır (2023: 89-91, 96). Filmlerindeki karakterler gibi gerçek hayatta da silahla ve kavgayla yakın olan Güney'in bu filmlerdeki kahramanları ayrıcalıksız, dışlanmış ve yoksul (Hess,

2010: 64,66) özelliklere sahip, suça sürüklenen masum kurbanlar ile sistemin dayattığı şiddeti acımasızca uygulayan eşkıyalar arasında muğlak yer edinirler. Güney'in kahramanları klasik westernin "hem ulus kurtarıcısı hem katil" (White, 2019: 32) niteliğine sahip kahramanları ile benzeşse de ulusu değil kendisini kurtarmaya çalışan ve mecburen katil olan karakterlerdir. Anti westernlerin ahlaki olmayan, nihilist, bireyci ve acımasız anti kahramanlarıyla da benzerlik gösterebilir de Güney'in filmlerinde kahramanlar toplumdan bağımsız davranıp silahını kullanabilme cesareti sebebiyle hem güçlü hem de kader kurbanı olarak iradi tercihi dışında düştüğü bu yolda amaçlarına ulaşmadan öldürülürler. Hobsbawm, "Sosyal İsyancılar" eserinde erdemli eşkıyayı şöyle tarif etmektedir:

1- Erdemli bir eşkıya suç işleyerek değil, adaletsizliğin kurbanı olarak kanun dışına düşer. Ya da halk tarafından değil otoritelerce suç kabul edilen bazı eylemlerden ötürü hüküm giyer. 2- Adaletsizliğe karşı çıkar. 3- Zenginlerden alıp fakirlere verir. 4- Nefsi müdafaa ve öç alma dışında adam öldürmez. 5- Şayet yaşarsa, kendi halkına, şerefli bir adam ve topluluğun saygı duyulan bir üyesi olarak geri döner. (Zaten kendi halkını hiçbir zaman terk etmez.) 6- Ona hayran olunur, yardım edilir ve desteklenir. 7- Topluluğun hiçbir üyesi ona karşı olan otoritelere yardımcı olmayacağından, ancak ihanete uğrayarak öldürülür. 8- Görünmez bir yaratık, ele geçmez, kurşun işlemez bir insan olarak kabul edilir. 9- Adil olan kralın ya da imparatorun düşmanı değil, orta tabakanın, ruhban sınıfının ve baskı yapanların düşmanıdır (Hobsbawm, 1995: 34-35).

Güney'in kahramanlarını Hobsbawm'ın kavramsallaştırmasıyla incelediğimizde karakter özelliklerinin büyük oranda örtüştüğünü söyleyebiliriz. Seyyithan, Serçe Memed ve Çobanoğlu Ali, adaletsizliğin kurbanı olarak kanun dışına itilmiş ve meşru müdafaa / intikam alma amacıyla şiddete başvurmuşlardır. Üç filmin kahramanı da şiddet uygulamış (uygulamak zorunda kalmış da denebilir) ve üçüne de tuzak kurulup şiddet uygulanmıştır. Güney'in anti kahramanları, anti westernlerdeki gibi ahlaki bir seçim sonucu değil, toplumsal ve ekonomik bir zorunluluk sonucu öteki olmuşlardır. Onlar, düzeni bozan değil, düzenin dışına itilmiş mülksüz eşkıyalardır.

Seyyithan ve *Ağır*'ta "Ağa" figürü, klasik westerndeki kötü adamdan daha fazlasıdır. O, sadece bireysel bir kötülük değil, aynı zamanda ekonomik (toprak mülkiyeti), politik (devletle iş birliği) ve kültürel (*Seyyithan*'da töreyi kendi çıkarı için kullanan) gücü elinde tutan feodal düzenin kendisidir. *Aç Kurtlar*'da ise ağa figürünün yokluğu daha da korkunçtür; düzen o kadar çökmüştür ki, bir "kötü adama" bile gerek

kalmamış, insanlar birbirlerinin kurdu haline gelmiştir. Kadınların bu üç filmde yer alma biçimlerine bakıldığında törelere kurban edilen köylü kadını imajı söz konusudur. Bu bağlamda klasik ve anti westernde kadının, kahramanın öne çıkarılmasına hizmet eden hizmet karakterine büründürülmesi, bu filmlerde de geçerlidir. Bunun kısmi istisnası olarak *Ağıt* filminde uygarlığı niteleyen kadın doktor karakterinin altı çizilmesi gerekmektedir. Filmde bu kadın karakter, aynı köyden çıkmasına rağmen köylüleri aydınlatmaya çalışan ama köylüler tarafından alaya alınıp direnç gösterilen karakter rolündedir.

Zorunlu toprak göçü, kırsaldaki şiddet ve baskıcı yönetim gibi konuları işleyen Latin Amerika westernlerinde kahraman, bir kovboy değil köylüdür. Brezilya'daki *cangaceirolar*, Arjantin'deki *gaucholar* veya Kolombiya'daki *gerillaya* dönüşen köylüler, toprak sahibinin veya devletin gücüne meydan okuyan alt sınıftan karakterlerdir (Barreiro Posada vd., 2021: 2-5). Yılmaz Güney'in western kahramanını romantik, yoksul veya kaçakçı bir eşkiyaya dönüştürmesi yönüyle Latin Amerika westernleriyle benzerlik kurulabilmektedir.

Seyyithan, Aç Kurtlar ve Ağıt Filmlerinin Sözdizimsel Analizi

Kelimelerin gerçek etkisi klasik westernin uygar düzen kurma mitini kökten karşıya alan ve bunun yerine trajik bir yenilgi anlatısı ortaya koyan bir sözdizimi yani cümle içinde bir araya getirilmesiyle ortaya çıktığı söylenebilir. Güney'in Anadolu coğrafyasına uyarladığı bu yerel anlamsal yapı (ikonografi ve karakterler), klasik westernin ideolojik anlatı yapısını (sözdizimi) onaylamak için değil, onu temelden yapıbozuma uğratmak için kullanılır. Güney, westernin kelimelerini kullanarak tamamen karşıt bir politik cümle kurmaktadır. Klasik westernin temel sözdizimi yani dayandığı ideolojik kulvar, düzenin inşası veya düzenin yeniden inşasıdır. Bu da kahramanın yasa dışı olarak kovboy veya yasal olarak şerif aracılığıyla gerçekleştirilmesiyle hayata geçirilir. Ancak Güney'in filmlerinde düzen asla sağlanmaz, mevcut bozuk düzen kahramanın öldürülmesiyle aynı şekilde devam eder. Nick Redfern'e göre özellikle İkinci Dünya Savaşından itibaren Amerikan uygarlık mitinin daha modernleşip karmaşıklaşması, western türünün de dönüşmesine sebep olmuştur. Soğuk savaş dönemi westernlerde Amerikan özgürlük ve adaletinin sağlayıcısı ve koruyucusu yalnız kovboyun yerini hükümetin askeri ve istihbarat kurumları almıştır. Yazarın *Rio Grande* (John Ford, 1950) filminden

örneklediği üzere ordu, ailenin ve ulusun meşru koruyucusu olarak yansıtılır. Devletin diğer kurumları gölgede kalır ya da yok sayılır (2014: 5). Aynı şekilde Hobsbawm'ın (1995: 34-35) “erdemli eşkıya” özellikleri bağlamında Güney'in kahramanlarının zenginden alıp fakire verme gibi bir gayeleri yoktur. Bu bakımdan geri dönebilecekleri, onları mitik düzeyde efsaneleştiren bir toplum da yoktur. Karakterler, kanunlar kadar toplumdaki da soyutlanmışlardır ve aracı baskıcılar olan ağa ile kolluk kuvvetlerinin düşmanı olmuşlardır. Özcan'a göre Güney'in filmlerindeki eşkıyalık, modern ulus devlete karşı ilkel isyan ve direniş biçimi olarak okunabilmekte ve bu yönüyle de etno-siyasal bir nitelik taşımaktadır. Bu bakımdan da eşkıyalığı yeniden üretimden çıkarıp Kürt eşkıyalığı ile bu ilkel isyana devlet tarafından verilen tepkiye yönelik eleştiriye öne çıkarması yönüyle Güney'in sineması farklılık taşımaktadır (Özcan, 2014: 7-55). Söz konusu filmlerde kolluk kuvvetine bakıldığında özellikle *Aç Kurtlar* ve *Ağır*'ta belirgin olduğu göze çarpmaktadır. Her iki filmde de kahramanlar, kolluk kuvvetlerine karşı savunma, eşkıyalara ve ağalara karşı saldırı pozisyonundadırlar. Bu da kahramanın hem güçlü hem zayıf yönüne işaret etse de söz konusu eleştirel durum yönetmeni aynı zamanda sansür vb. diğer uygulamalarla karşı karşıya bırakma riskini de beraber getirdiği düşünülebilir. Devlet, bu filmlerde köyün yoksulluk, cehalet gibi yapısal sorunlarına müdahale etmez; sadece “asayiş” sorununu (kaçakçıları, eşkıyaları) ortadan kaldırır. Bu, şiddet kullanarak ve mekanik bir biçimle daha da bozulan düzeni eski haline getirir. Buradan bakıldığında özgürlüğün, düzenin ve adaletin sağlayıcısı rolündeki devlet, filmlerde yerini güvenlik pratikleriyle sınırlı bir askeri güce bırakmıştır. Güney, *Aç Kurtlar*'da kaçırılıp tecavüz edilen eşi için bireysel adaletini sağlayan ve toplumu kuşatan çeteleri avlayan Serçe Memed ile *Ağır*'ta on yıldır af bekleyip dağlarda kaçakçılık yapmak zorunda kalan yoksul Çobanoğlu Ali'nin ortadan kaldırılması sahneleri ile devleti mekanik bir güvenlik mekanizması olarak eleştirmektedir. Bu politik eleştiri, anti western bağlamında karşılık bulmaktadır. Uygarlaştırma mitinin ezen (devlet, çete, ağa) – ezilen (köylüler, kahramanlar) ilişkisi bağlamında sınıfsal boyuta dönüştüğü eleştirel bir yön taşımaktadır.

Güney'in kahramanlarını Bazin'in (2011) süperwestern yaklaşımıyla değerlendirdiğimizde birer eşkıya ikonografisi taşımalarına rağmen sözdizimsel bağlamda sistemin adaletsizliği ile kişisel onurları arasında sıkışmış birer romanvari derinliğe sahiptirler. Bu ikili yapı Bazin'in süperwesternin öncü filmleri olarak gördüğü

High Noon (1952) ve *Shane* (1953) filmlerindeki kahramanlarla benzerlik taşımaktadır. Sert coğrafyanın adaletsiz ortamında bireysel olarak adalet arayan melankolik erkek kahramanlar, toplumdan dışlanmış, ahlaki ikilemlerle ve trajik bir sonla karşı karşıya kalmışlardır.

Filmlerin sonu sözdizimsel yapıyı anlamada önem taşımaktadır. *Seyyithan* filminde diğer filmlere göre daha kaotik bir son vardır. Ortada devlet yoktur ve herkes (Seyyithan, çeteler, ağa) birbirini yok eder. Ağa, Keje'yi gömdüğü gibi bataklıkta ölür. Seyyithan intikamını alır ama çatışmada kurşun yediği için amacına ulaşmadan nehre düşüp ölür. *Ağıt* filminde klişe sahne olan “gün batımına doğru at sürme” vedası beklenirken (hatta Çobanoğlu Ali, kadın doktorun nereye gittiğini sorduğu soruya “Bilmiyorum” der) kadrajın daire olarak kullanılması sahnesinde kahraman, bir köylü tarafından arkadan vurulur. Düzeni sağlayan kahraman değil, kahramanın ölümüne sevinen (“Kurtulduk!” diye sevinen) bir toplum vardır. *Aç Kurtlar*'da Serçe Memed, köy konağında jandarma tarafından kısırılır ve mekânın yakılmasıyla yanarak ölür. Duvardaki siyasi afişler ve ağanın ölüm listesi de onunla birlikte yanar. Bu da tüm bozuk düzenin ve ondan kurtulma çabasının trajik ve çaresiz yok oluşuna vurgu yapmaktadır. Özcan'ın (2014) yaklaşımıyla değerlendirildiğinde karakterlerin ölüm biçimleri, 1950-1980 arası eşkıyalık döneminin kapandığının trajik bir göstergesidir.

Filmlerde kahramanların kötü oldukları kadar romantik ve trajik bir ölümle hayatlarının sonlanmaları post western geleneğiyle de ilişkilendirilebilmektedir. Campbell'in (2013) altını çizdiği üzere mitin hayaletiyle boğuşma ve melankoli duygularına işaret eden bu durumlar, post western yaklaşımıyla erken bir diyalog kurulduğunu göstermektedir.

	Klasik Western Modeli	Yılmaz Güney'in Anadolu Westerni (<i>Seyyithan</i>, <i>Aç Kurtlar</i>, <i>Ağıt</i>)
ANLAMSAL (ikonografi-Karakter)		
Mekân-Sınır	Medeniyet ile vahşet	Sıkışmışlık, kuşatılmışlık ve

	Klasik Western Modeli	Yılmaz Güney'in Anadolu Westerni (<i>Seyyithan, Aç Kurtlar, Ağır</i>)
	arasındaki "sınır". Özgürlük ve yeniden doğuş alanı	çözumsuzlük alanı (Köy, dışarı, mezarlık)
İkonik Nesnelere	Kovboy şapkası, hızlı çekilen tabancalar (düello)	Kasket, uzun namlulu silahlar (gayri meşru mücadele)
Kahraman (Anti-Kahraman)	Düzeni sağlayan, idealize edilmiş beyaz erkek	"Çirkin Kral". Toplumsal/ekonomik zorunlulukla suça itilmiş, romantik, melankolik ve mülksüz eşkiya
Kötü Adam	Bireysel kötülük (haydut, vb.)	Düzenin kendisi: Ekonomik ve politik gücü tutan ağa figürü ve çeteler
Kadın	Erdemli gelin adayı veya iyi kalpli pavyon kadını; kahramanı öne çıkaran aksesuar	Töre kurbanı köylü kadını (<i>Ağır</i> 'taki doktor istisnasıyla)
SÖZDİZİMSEL (Anlatı Yapısı / İdeoloji)		
Temel Anlatı (Sözdizimi)	Düzenin inşası veya yeniden tesisi	Düzenin imkânsızlığı. Bozuk düzenin kahramanın ölümüyle devam etmesi
Devletin Rolü	Düzenin ve ailenin meşru koruyucusu (ordu, şerif)	Yapısal sorunlara (yoksulluk, cehalet) müdahale etmeyen, sadece asayiş mekanik olarak sağlayan güç
Sonuç / Final	Düzen sağlanır, kahraman gün batımına doğru at sürer	Trajik ve çaresiz yok oluş: Kahramanın arkadan vurulması (<i>Ağır</i>), yakılması (<i>Aç</i>)

	Klasik Western Modeli	Yılmaz Güney'in Anadolu Westerni (<i>Seyyithan</i>, <i>Aç Kurtlar</i>, <i>Ağıt</i>)
		<i>Kurtlar</i>), nehre düşüp ölmesi (<i>Seyyithan</i>)

Tablo 2: Klasik Western ve Güney'in Anadolu Westerni Arasındaki Anlamsal ve Sözdizimsel Farklılıklar

Sonuç

Bu çalışma, Yılmaz Güney'in *Seyyithan*, *Aç Kurtlar* ve *Ağıt* filmlerini tür sineması kuramları ışığında incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın analiz yöntemi, Altman'ın ikonografi ile karakterlerden oluşan anlamsal yaklaşım ve anlatı yapısını içeren sözdizimsel yaklaşım adlı iki başlıktan oluşan tür kuramına dayanmaktadır. Analiz, Yılmaz Güney'in anlamsal düzeyde klasik western ikonografisini (sınır/bozkır, silah, kahraman tipolojisi) ödünç alıp bunları Anadolu'nun feodal ve sınıfsal gerçekliğiyle yeniden ilişkilendirerek yerelleştirdiğini göstermiştir. Çalışmada western türü, Anadolu'nun merkezi temalarından biri olan eşkıyalık anlatısını görünür kılan ve yerelleştiren bir form olarak değerlendirilmektedir. Filmlerdeki western öğeleri anlamsal düzeyde, eşkıyalığın sosyoekonomik gerçekliği ile iç içe geçerek, klasik westernin düzen kurucu yapısını bozan ve onu bir sosyal eşkıya yas anlatısına dönüştüren özgün bir sözdizimi inşa etmektedir. Bu bakımdan western ve eşkıyalık, Güney sinemasında birbirini tamamlayan iki yapısal omurgadır. Güney'in karakterleri, Hobsbawm'ın sosyal eşkıyalık kuramıyla kimi yerlerde paralellik gösterse de ait oldukları toplumun ve kanunların dışında kalan bir anti kahraman portresilerdir. Ancak bu yerleştirme, sözdizimsel düzeyde düzenin tesis edilmesi anlatısını onaylamamakta, aksine trajik bir yenilgi ve düzenin sürüp gitmesi teması etrafında bir karşı anlatı üretmektedir. Bu bağlamda Güney'in üç filmi, Türkiye'de westernin nasıl ideolojik olarak dönüştürülebildiğini gösteren dikkat çekici örneklerdir.

Yılmaz Güney'in bu üç filmi, sadece sisteme karşı radikal bir tavır alan anti western veya sistemin içinden eleştiri getiren revizyonist western olarak değil aynı zamanda Bazin'in türün artık sadece kendisi olmakla yetinmeyip farklı katmanlarla derinlik aradığı süperwestern açısından da okunmalıdır. Üç filmde de kahramanın

beklediği adaletin, düşlediği dünyanın gerçekleşmemesinin kısacası düzenin imkânsızlığının yası söz konusudur. Post western türünün ortaya çıkışı söz konusu filmlerin çekilmesinden sonraki yıllara denk düşse de Güney'in bu yorumlarını Batı'da on yıllar sonra teorize edilecek olan türün erken dönem öncüllerinden biri olarak değerlendirmek olası gözükmetedir. Ayrıca Güney'in western sözdizimselliği, coğrafya, kimlik ve iktidar bağlamında etno-siyasal gibi farklı okumalara da kapı aralamaktadır.

Kaynakça

- Abisel, N. (1995). *Popüler sinema ve türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Ahrens, M. M. de M. (2004). *Waves of revisionist Westerns*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Chapman University.
- Akser, M. (2018). Locating Turkish cinema between populist tendencies and art cinema. A. H. J. Magnan-Park, G. Dönmez-Colin ve L. Marchetti (Ed.), *The Palgrave handbook of Asian cinema* içinde (ss. 151-170). Palgrave Macmillan. doi:10.1057/978-1-349-95822-1_8
- Altman, R. (1984). A semantic/syntactic approach to film genre. *Cinema Journal*, 23(3), 6-18. doi:10.2307/1225093
- Ayatollahi, M. ve Afarin, F. (2024). Genre and identity: A comparative study of the role of national and cultural identity in the development of local cinema genres. *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 29(3), 67-80.
- Barreiro Posada, P., Serna Vizcaíno, L. E., Zapata Restrepo, B. ve Osorio Ruiz, Ó. (2021). Del cowboy al campesino: Apropiación cultural del wéstern cinematográfico en Sudamérica como una construcción patriótica. *Signo y Pensamiento*, 40(79). doi:10.11144/Javeriana.syp40-79.ccac
- Bazin, A. (2011). Westernin Evrimi. *Sinema Nedir?* içinde (ss. 287-294). Doruk Yayınları.
- Bird, A. (2024). Saving Silas Greaves: Revising the revisionist Western in Call of Juarez: Gunslinger. M. Droumeva (Ed.), *Playthrough poetics: Gameplay as research method* içinde (ss. 43-56). Amherst College Press. <https://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.14464860.7> adresinden erişildi.

- Campbell, N. (2008). *The Rhizomatic West: Representing the American West in a Transnational, Global, Media Age*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Campbell, N. (2013). *Post-westerns: Cinema, region, West*. University of Nebraska Press.
- Carter, M. (2014). *Myth of the western: New perspectives on Hollywood's frontier narrative*. Edinburgh University Press.
- Cemiloğlu, M. (2024). Western türüne meydan okumak: "The Power of Dog" filminde toplumsal cinsiyet ve erkeklik analizi. *Sanat & Tasarım Dergisi*, 14(1), 20-39. doi:10.20488/sanattasarim.1505726.
- Çınar, İ. D. (2023). *Turco-Westerns: Aesthetic and thematic politics of a transnational and translocal genre*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kadir Has Üniversitesi.
- Feyizoğlu, T. (2003). *Yılmaz Güney: Bir Çirkin Kral*. İstanbul: Ozan Yayınları.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Bilim ve Sanat Yayınları.
- French, P. (1974). *Westerns: Aspects of a movie genre*. The Viking Press.
- Gökçek, Y. Z. (2018). Şubat). Western'den self-oryantalizme: Yılmaz Güney sineması. *Rabarba* içinde (ss. 61-63).
- Göker, N. ve Göker, G. (2022). Bir anlatı türü olarak western ve Grisebach'ın Western filmi. N. Göker ve G. Göker (Ed.), *Sinemada anlatı incelemeleri* içinde (ss. 57-89). Literatürk Academia.
- Gönen, M. (2008). *Western ve Amerika: Bir ulus-uygarlık kurgusu*. İstanbul: Versus Kitap.
- Güçhan, G. (1999). *Tür sineması, görüntü ve ideoloji*. Anadolu Üniversitesi.
- Hess, M. R. (2010). Wer war Yılmaz Güney? Schlaglichter auf eine linke Macho-Ikone. *TRANSİT*, 1, 51-80.
- Higgins, M., Keresztesi, R. ve Oscherwitz, D. (Ed.). (2015). *Introduction, 1-8, The Western in the Global South*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Hobsbawm, E. (1995). *Sosyal İsyancılar*. Sarmal Yayınevi.

- Holtz, M. (2024). The Western as a Genre of Cultural Mobility. *Humanities*, 13, 7. doi:10.3390/h13010007
- Kakıncı, T. (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Western Filmleri*. Bilgi Yayınevi.
- Kasdan, M. ve Tavernetti, S. (2003). Native Americans in a revisionist western: Little Big Man. C. Rollins ve J. E. O'Connor (Ed.), *Hollywood's Indian: The portrayal of the Native American in film* içinde (ss. 121-136). The University Press of Kentucky.
- Kitses, J. (1996). Postmodernism and the Western. J. Kitses ve G. Rickman (Ed.), *The Western Reader* içinde (ss. 15-28). New York: Limelight Editions.
- McVeigh S. (2007). *The American Western*. Edinburgh University Press.
- Miller, C. J. ve Van Riper, A. B. (2013). *International Westerns: Re-locating the frontier*. Scarecrow Press.
- Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. Genre and Hollywood. Routledge. <https://books.google.com.tr/books?id=vFPadW736NUC> adresinden erişildi.
- Nelson, A. P. (2010). *Revision and Regeneration in the American Western, 1969-1980. PQDT - UK & Ireland*. (Ph.D.). ProQuest Central Premium; ProQuest Dissertations & Theses Global; Publicly Available Content Database (1314576301) veri tabanından erişildi.
- Noh, K. W. (2020). The revision and diversification of Westerns after the 1970s. *Cine Forum*, 35, 167-193.
- Özcan, A. (2014). *The Missing Link in the Chain of Oppression and Resistance: Last Era of Kurdish Banditry in Modern Turkey, 1950–1980*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Boğaziçi Üniversitesi.
- Özer Özkantar, M. ve Göze, F. E. (2021). Film Afişlerine Yansıtılan Eril Bakış: Türk Spagetti Western Filmlerinde Kadın Bedeninin Sunumu. *The Journal of Academic Social Sciences*, (117), 421-443. doi:10.29228/ASOS.50710
- Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik Türk filmleri sözlüğü*. Horizon International. <https://books.google.com.tr/books?id=LFsvmQEACAAJ> adresinden erişildi.
- Özön, N. (2008). *Sinema sanatına giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Paryž, M. (2017). Contemporary transnational westerns: Trajectories and constellations. *Studia Filmoznawcze*, 38, 5-14. doi:10.19195/0860-116X.38.1
- Redfern, N. (2014). The transformation of the Western in the early Cold War. *Current Thinking on the Western workshop* içinde . Leeds, United Kingdom.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik kamera*. (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Scognamillo, G. ve Demirhan, M. (2005). *Fantastik Türk sineması*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Siebert, M. (2017). East Asian Westerns at/as the Limits of the Western Genre Criticism. *Studia Filmoznawcze*, 38, 17-30.
- Sim, Ş. ve Göncü, S. (2020). Türk western'ine yapısalcı bir yaklaşım: Yahşi Batı örneği. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, 35, 115-138. doi:10.17829/turcom.741198
- Sobchack, V. (1982). Genre film: Myth, ritual, and sociodrama. S. Thomas (Ed.), *Film/culture. Explorations of cinema in its social context* içinde (ss. 147-167). Me-tuchen, N.J./London: Scarecrow Press.
- Şengül, A. F. (2013). *On the Spatial Ideology of Turkish Cinema (The West as 'Outside')*. "In *International Westerns: Re-locating the Frontier*. (C. J. Miller ve Ab. Ripper, Ed.). Lanham: Scarecrow Press.
- Tao, J. (2025). Breakthrough and Rebirth: The Flux of the American Western from the Perspective of Film Ontology. *Proceedings of the 4th International Conference on Literature, Language, and Culture Development, Communications in Humanities Research*, 69(1), 40-47. doi:10.54254/2753-7064/69/2025.23197)
- Teo, S. (2017). *Eastern Westerns: Film and genre outside and inside Hollywood*. Routledge.
- White J. (2019). *The Contemporary Western: An American Genre Post-9/11*. Edinburgh University Press.
- Wright, W. (1977). *Sixguns & society: A structural study of the western*. California: University of California Press.

Yiğit O. (2019). Mapping the cinematic city: Adana in Yılmaz Güney's film.

Communication & Methods, 1(2), 209-220. doi:10.35951/v1i2.39

Yüksel, E. (2006). *Yılmaz Güney sinemasında kadın imgesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara Üniversitesi.



Fotoğraf 1: Filmde geçen köy (Seyyithan filmi)



Fotoğraf 2: Seyyithan'ın Keje için yaptığı papatyalı mezar (Seyyithan filmi)



Fotoğraf 3: Serçe Memed karakteri (Aç Kurtlar Filmi)



Fotoğraf 4: Filmde geçen karlı arazi (*Aç Kurtlar* filmi)



Fotoğraf 5: Çobanoğlu Ali karakteri (*Ağır* filmi)



Fotoğraf 6: Kayaların yuvarlandığı dağlık arazi (*Aęit* filmi)