ASOS JOURNAL

The Journal of Academic Social Science

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 9, Sayı: 117, Haziran 2021, s. 421-443

ISSN: 2148-2489 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.50710>

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
3.04.2021

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
29.06.2021

Doç. Dr. Filiz ERDEMİR GÖZE
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
filizerdemir50@gmail.com
Orcid: 0000-0001-7665-1537

Mustafa Özer ÖZKANTAR
Gazi Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Doktora Öğrencisi
ozerozkantar@gmail.com
Orcid: 0000-0001-9364-5606

FİLM AFİŞLERİNE YANSITILAN ERİL BAKIŞ: TÜRK SPAGETTI WESTERN FİMLERİNDE KADIN BEDENİNİN SUNUMU

Öz

Sinemanın en önde gelen türlerinden biri olarak nitelendirilen western sineması, aynı zamanda Amerikan kültürünün en güçlü taşıyıcılarından da biri olarak kabul edilmektedir. Kendi yarattığı kült karakterler, benzer konu ya da temalarla Amerikan yaşam tarzını bir tür mite dönüştüren bu janr, yarattığı etki dolayısıyla kendine farklı alt türlerle İspanya, İtalya hatta Türkiye’de de yer bulmuştur. Bu sayede western film kültürü, yerel motiflerin de etkisiyle daha lokal bir film türüne dönüşmüştür. Bu dönüşüm, toplumsal cinsiyet rolleri başta olmak üzere birçok sosyo-kültürel kodu şekillendirmiştir. Bu bağlamda çalışmanın temel amacı, özellikle 1970’li yılların başlarında Yeşilçam’da büyük bir furya yaratan ve “Anadolu Western” olarak da bilinen Türk yapımı spagetti western sinemasındaki kadın kimliğinin bileşenlerini analiz etmektir. Bu noktada ötekileştirilen ve cinsel birer obje haline dönüştürülen kadınların eril bir bakış açısıyla bu film türünde ne şekilde erotize edildiğini göstermek amacıyla, 1969-1971 yılları arasında çekilmiş üç farklı yapıma ait film posterleri, feminist bir bakış açısıyla ve göstergebilim aracılığıyla analiz edilmiştir. Bu analizler sonucunda, Türk spagetti western

yapımların ataerkil kodları pekiştiren, fallosentrik bir anlayışa sahip olduğu ortaya konulmuş ve bu yapımların kadını ikincil konuma iten, erkek egemen bir sistemin uzantısı olduğu gözlemlenmiştir.

Anahtar kelimeler: Western sineması, Spagetti western, Anadolu western, Kadın kimliği, Eril bakış.

THE MALE GAZE REFLECTED INTO THE FILM POSTERS: THE REPRESENTATION OF THE WOMEN'S BODY IN THE TURKISH SPAGHETTI WESTERN FILMS

Abstract

Regarded as one of the most prominent genres of cinema, western cinema is also considered as one of the strongest carriers of American culture. This genre, which has transformed the American way of life into a myth, with cult characters, similar subjects or themes that are frequently covered, has had a place in Spain, Italy and even Turkey with different subgenres owing to effects it created. Thus, it has made into a more local film type thanks to its domestic impacts. This transformation in spaghetti westerns has influenced many socio-cultural codes, especially gender roles. In this context, the main concern of this study is to examine the components of female identity in the Turkish Spaghetti Western Cinema, also known as “Anadolu Western”, which resulted in a huge boom in Yeşilçam in the early 1970s. In this regard, the film posters pertaining to three different films shot between 1969-1971 have been analyzed from a feminist and semiotic perspective with the aim of showing how women are transformed into sexual objects by means of male gaze perspective. As a result of these analyzes, it has been revealed that Turkish Spaghetti Western productions have a phallocentric understanding that reinforces patriarchal codes and it has been observed that they are extensions of a male-dominated system that pushes women into a secondary position.

Keywords: Western cinema, Spaghetti western, Anatolian western, Woman identity, Male gaze.

Giriş

Janrı ne olursa olsun, sinemanın sosyolojik, kültürel, politik ve ideolojik yapılanmaları ortaya koymadaki gücü ve etkisi yadsınamaz bir gerçektir. Dolayısıyla sinema ilk icadından bu yana kadınlık ve erkeklik hallerini kendine mesele edinen, toplumsal cinsiyet konusunu birçok yönüyle ele alan geniş spektrumlu bir sanat dalıdır. Bu sebeple büyümlü fenerin dünyasında kadın ve erkek rolleri birçok açıdan ele alınmış, tarihin ilk zamanlarından günümüze kadar kadına ve erkeğe yüklenen roller ve kalıp yargılar sinema perdesine de bir şekilde yansımıştır. Bu durumun en fazla gözlemlenebildiği yapımlardan biri de western filmleridir. Dünya sinema tarihinde yeni bir açılım yaratan ve geçmişten bu yana sinema izleme deneyimine farklı bağlamlarda anlam katan western yapımları, toplumsal cinsiyet noktasında da oldukça değerli, incelenmeye değer bir türdür.

Western yapımlar literatürde tür filmleri kategorisinde sınıflandırılmaktadır. Tür filmleri belirli formülasyonları ve anlatı gelenekleri olan, ticari kaygılarla yapılmış (Özden, 2004: 212) ve yılların birikimiyle kümelenerek, uzlaşımlar aracılığıyla meydana gelen bir geleneğin sonucunda ortaya çıkarılan ürünlerdir. Genelde toplumsal ve politik sorunlarla ilgilenmeyen tür

filmleri, çoğu kez şimdiki zamanda geçmeyen yapımlardır ve bir şekilde ideolojik bir uzantıya sahiptirler. Bu ideolojiyi güçlendirmede aracı olarak kullanılan şey ise toplumsal ve kültürel mitlerdir. Dolayısıyla western, mitik yapısıyla bir hayli ideolojiktir (Akgül, 2014: 14). Western filmleri, sosyal ve siyasi çatışmalardan kaynaklı endişe ve gerginlikleri geçici olarak sakinleştiren, bu sayede izleyicisini rahatlatan, sorgulama kültürünü ise ikinci plana atan yapımlar arasındadır. Bu nedenle sorgulanmanın olmadığı, korkuların yatıştırıldığı toplumsal iklimlerde, tahakkümün kendini devam ettirme, yapısal tavrını pekiştirme ya da tekrardan inşa etme imkânı söz konusudur. (Burton, 1995: 111).

Western sinemasının bir diğer özelliği de, erkek egemen toplumsal anlayışın klişe imajlarını taşıyan, bu imajları patriyarkal doğrultuda destekleyen, güçlendiren, pekiştiren bir Hollywood uzantısı olmasıdır. Western zaman içerisinde değişikliğe uğrayıp, farklı türlerden beslenerek diğer türlere ilham vermiş olsa da, westernine dair değişmeyen tek şey Beyaz Anglo – Sakson Protestan (WASP) kültürünün taşıyıcısı beyaz kovboy erkektir (Abisel, 1995: 101). Dolayısıyla western sineması erkek egemen evrenin ta kendisidir ve bu janrda ele alınan kadın kimliği de erkek bakışın kodlarını fazlasıyla taşımaktadır (Fisher, 2011: 65). Kısacası western ideolojik bir kültürel mirasın sinematik izdüşümü, kültürel yansıması, sosyal sonucudur. Söz konusu westernin alt janrları olduğunda, bu durum daha da derinleşmektedir. Çünkü western kendi içinde fazlasıyla “maço” bir sinema kültürüne sahipken, yerleşen western, kadını çok daha problemli bir halde ele almaya başlamıştır. İtalyan spaghetti westernlerle başlayan ve hemen tüm Avrupa’yı etkisi altına alan bu western kültürünün yeni versiyonları, bir yandan klasik western klişeleri ile kadına dair olanı ötekileştirirken, öte yandan da eril bakışın dürtüsel hazlarını filmlerin hemen her köşesine taşımıştır. Söz konusu Yeşilçam sineması olduğunda ise, Türk westernler Avrupa’daki örneklerinden çok daha sert kadın tasvirleri ile beyaz perdede boy göstermiştir.

Bu bilgilerden hareketle çalışmada, Türk spaghetti western filmlerinde gözlemlenen fallosentrik perspektifin film afişleri yoluyla ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Araştırma, 1969-1971 yılları arasında çekilmiş *Zorro Dişi Fantomaya Karşı* (1969)¹, *Ölümsüzler* (1971)² ve *Zapata* (1971)³ isimli üç farklı Türk spaghetti western filminin afişleriyle sınırlandırılmıştır. Bu bağlamda seçilen film afişleri, tesadüfi örneklem yöntemiyle belirlenmiştir. İlgili yapımların analizinde yöntem olarak feminist film kuramının da önemle altını çizdiği göstergebilimsel çözümleme kullanılmıştır. Göstergebilim dilsel ya da görsel göstergeleri inceleyen bilim dalıdır (Çiçek, 2014: 2015). Bir başka tanımda ise semiyoloji olarak da bilinen göstergebilim; dil ve dışı imge ya da sembollere yüklenen anlamlar, bu anlamların olası uzantılarını, sosyolojik, kültürel ya da ideolojik bağlamlarını ele alarak analiz eden bilim dalı olarak ifade edilmektedir (Oswald, 2011: 19).

Göstergebilim erkek egemen ideolojik kodların işaret ettiği anlamları ortaya koymak konusunda yetkin bir alan olduğu için feminist sinema kuramının da önemsedığı bir çözümleme yöntemidir. Roland Barthes’ın alana kazandırdığı ve mitlerin çözümlemesini önceleyen yaklaşım, göstergebilimin medya metinlerinin analizinde kullanımının önünü açmıştır. Metafor-metonomi gibi kullanımlar, düz anlam-yan anlam ilişkileri, medya ya da görsel metinlerin dizisel ve dizimsel analizleri göstergebilimin temel çözümleme araçları olarak nitelendirilebilir.

¹ Yönetmen: Feridun Kete-Alpay Ziyal. Oyuncular: Nebahat Çehre, Turgut Özatay, Reha Yurdakul, Behçet Nacar.

² Yönetmen: Savaş Eşici . Oyuncular: Fikret Hakan, Salih Güney, Melek Görgün, Erol Taş.

³ Yönetmen: Melih Gülgen. Oyuncular: Cihangir Gaffari, Arzu Okay, Behçet Nacar, Hayati Hamzaoglu.

Önde gelen feminist film kuramcılarında biri olan Claire Johnston (2008: 16-17), göstergebilimi birçok açıdan değerli bir analiz şekli olarak ifade etmektedir. Geçmişten günümüze beyaz perdede birçok şeyin değiştiğini ancak değişmeyen tek şeyin kadının sorunlu tasviri olduğunu dile getiren Johnston, bunu hem erkek egemen tarih yazımına hem de sinema aracılığıyla oluşturulan kültürel mitlere bağlamaktadır. Bu mitlerin çözümlenmesinin ise eril ideolojiyi ortaya çıkaracağını ve kadınları özgürleştireceğini düşünen Johnston, göstergebilimin politik bir aracı olarak kadını ve erkeği ele almasının öneminden bahsetmektedir. Bu nedenle bu çalışmada ataerkil düzlemde kendine yer edinen spaghetti western sinemasının ideolojik, sosyolojik ve psikanalitik uzantılarını ortaya koymak ve tahlil etmek adına göstergebilime başvurulmuştur.

Çalışmada öncelikle western sinemasının genel özellikleri ve önemli örnekleri hakkında kronolojik bilgiler verilmiş, bir alt tür olarak ifade edilebilecek olan spaghetti western janrının temel yapısı ve tarihsel konumu üzerinde durulmuştur. Ayrıca sinemadaki hegemonik erkeklik düşüncesinin kadın kimliğine karşı yarattığı olumsuz durumu ortaya koymak amacıyla, eril bakış kavramı ve bu kavramın sinemayla olan bağlantısına dair genel bir çerçeve çizilmiştir. Makalenin son bölümünde ise filmlerin analizleri gerçekleştirilmiştir.

Western Sinemasına Genel Bir Bakış

Western filmleri, 1865-1890 yılları arasında, Amerika'ya göç ederek yeni bir kimlik, yeni bir hayat ve yepyeni bir macera arayan öncül toplulukların öyküsüne odaklanan, Amerikan kültürü geleneğini oluşturan, dünyanın hemen her yerinde meşhur bir film türüdür (Kuhn ve Westwell, 202: 158). Hyams (1983: 15-16), western sinemasının Hollywood film endüstrisinin ortaya çıkmasını hızlandırdığını, dolayısıyla dünya sinema tarihinde bir tür kırılma gerçekleşmesine neden olan bir tür olduğunu ifade etmektedir. Bu noktada westernin kronolojik inşasının anlaşılması, Amerikan film dünyasının gerçeklerinin analizinde de değerli bir süreç olarak nitelendirilebilir.

Western sineması, köken olarak Amerika'nın kuruluş sürecine dayanmakta ve orijini itibarıyla Hollywood'un en nev-i şahsına münhasır janrlarından biri olarak kabul edilmektedir. Çünkü ilgili tür, kendine dair kodlar taşımakta, dolayısıyla hiçbir kültüre benzememektedir. Mitolojik bir öykünme, imgelerle dolu bir deneyim olan westernde kullanılan dekorlar, kıyafetler ve film iklimi, sinematografik açıdan apayrı bir nitelik göstermektedir (Atayman ve Çetinkaya, 2016: 146). Amerikan iç savaşı, Kızılderili-göçmen ilişkileri, püriten göçmenlerin yaşam mücadelesi, Amerikan rüyası mitinin doğuşunu mümkün kılmıştır. Bu nedenle western sineması, Amerika'nın yarattığı birçok kült imajın ana çıkış merkezidir (Atayman ve Çetinkaya, 2016: 150-155). Fakat bu türün yarattığı bu imajların büyük bir bölümü gerçeklikten uzak, sahte, efsanevi uzantılardır. Dolayısıyla Amerikan westernler, tarihsel olayları Amerikan milliyetçiliğinin yarattığı subjektif gerçekler üzerinden ele alan yapımlardır (Bazin, 2013: 279).

Sinema tarihinin bilinen ilk western filmi, çoğu sinema eleştirmenine göre, Edwin Porter'ın yönetmenliğinde gerçekleştirilmiş olan *The Great Train Robbery* (Büyük Tren Soygunu- 1903) isimli on dakikalık, belgesel niteliği taşıyan yapımdır (Atayman ve Çetinkaya, 2016: 160). Fakat Gönen'e (2008: 9-11) göre, bu film bir western yapım olmaktan oldukça uzaktır. Bunun ana nedeni de filmin kurgusal boyutudur. Bir filmin western kategorisinde olabilmesi için, ilgili yapımın salt vahşi batı olarak adlandırılan coğrafyada geçmesi yeterli değildir. Daha önce de belirtildiği üzere, western filmleri belirli temaları, karakterleri, olay örgülerini ve problemleri bilinçli olarak tekrar eden, kendine ait bir yapısı olan bir türdür. Bu

nedenle bir filmin sadece Amerikan coğrafyasında çekilmesi ya da Uzak Batı'da film haline dönüştürülmesi, o yapıyı gerçek bir western filmi kılmamaktadır.

Western terimi, sinema tarihinde ilk defa 1912 yapımı *The Fight at the Mill* isimli filmin tanıtım yazısında geçmektedir (akt. Abisel, 1995: 86). Western sinemasının doğuşu denildiğinde ise, akla Gibert M. Anderson'un *Bronco Billy* (1908-1915) serisi ve William S. Hart ve David W. Griffith'in 1911 sonrası çekimlerini gerçekleştirdikleri filmler akla gelmektedir. 1910-1930 yılları arası çekilen bu sessiz filmler, western kültürünün ilk güçlü ayak sesleridir (Sinema Dergisi, 1998: 84). Bu yapımlar, westerni klasik melodram anlayışından kurtarmış ve Robin Hood kültürünü tekrardan ayağa kaldırmıştır. Seri B olarak adlandırılan, yaklaşık bir saat süren, genellikle düşük bütçe ile çekilen bu yapımlar, Amerika'ya göç eden Avrupalıların yaşam deneyimlerine odaklanır. Gerçek anlamda ilk western türü olarak nitelendirilebilecek bu filmlerde, püritanist ahlak anlayışı oldukça belirgindir. Örneğin Charles Swickard'ın *Hell's Hinges* (1916) isimli yapımı bir soyguncunun dinle tanışarak tövbe etmesini kendine konu alır. Westernin bu ilk yapımlarında ileride kült bir kimliğe dönüşecek kovboy karakteri yavaş yavaş şekil almaya başlamış, ünlü oyuncu Tom Mix'in ve yönetmen William S. Hart'ın önderliğinde westerni dair bazı protipler oluşmaya başlamıştır. Bu dönemin belki de en güçlü yapımı James Cruze'un *The Covered Wagon* (1923) isimli filmidir. Zamanına göre oldukça pahalı bir yapım olan bu film, ulus mit anlayışı, göçmenlik ve Kızılderililerin günlük yaşamlarını konu edinmektedir. 1924 yapımı, yönetmenliğini John Ford'un yaptığı *The Iron Horse* ise Amerikalı göçmenlerin ülkenin batı yakasını ele geçirme sürecini epik bir şekilde anlatan gerçek bir western klasiğidir (Atayman ve Çetinkaya, 2016: 160-163).

Özellikle eşitliği ve adaleti sağlayan bir kahramanın etrafından dönen olay örgüsünü kendine esas alan bu western yapımlarının ilk örnekleri, kötü adam, demiryolu inşaatı, Amerika'nın ulus anlayışına erişme mücadelesi gibi meseleleri kendine dert edinmiştir (akt. Gönen, 2008: 12-13). Görüldüğü üzere, ilk etapta western, seri B kategorisinde yer alan, meşhur oyuncular bünyesinde pek fazla barındırmayan, film gösterimlerinde ikinci plana atılan bir janr olarak görülmüştür. Günümüzün arkası yarın dizilerine benzeyen bu filmler, soap opera kavramının yani izle ve tüket kültürünün ilk ataları olarak nitelendirilebilir (Sinema Dergisi, 2008: 84). Bu nedenle western kültürü yalnızca Hollywood'un oluşma sürecine katkıda bulunmamış, film ve dizi izleme deneyiminin geleceğini belirlemede de öncü rol oynamış bir türdür.

1930'lu yıllarda western filmler artık sesli olarak çekilmeye başlamıştır. Kıyafet ve mekân tasarımı ise belirgin biçimde kemikleşmiştir. Kovboy şapkaları, Amerika'nın çorak arazileri, Kızılderili makyajları, tren vagonları, kasaba barları gibi unsurlar, 1930'lu yıllardan itibaren westernin vazgeçilmez haline dönüşmeye başlamıştır. Hatta bu tasarım bir karışıklık yaratmak adına bilinçli bir hale dönüştürülmüştür. İkonografik zıtlıklar kültürel kodlarla örtüştürülebilir diye Kızılderililer yerli kıyafetleri ile vahşi olarak betimlenmiş, kasaba halkı ya da kovboyar ise kolalı kıyafetleri ya da şapkaları ile tasvir edilmiştir (Tuğan, 2017: 703). 1930'larda tren yolu inşaatı, altın arama akımı, batıyı keşfetme serüveni gibi konular sıklıkla işlenmiştir. Bu konulara ek olarak ise, 1861-1865 yılları arasında Amerika'da güney ve kuzey eyaletler arasında köleliğin kaldırılması konusunda yaşanan anlaşmazlık sonucu ortaya çıkan iç savaş, 1930'lu yıllarla beraber western sinemasının merkezinde yer alan konulardan biri haline dönüşmüştür (Abisel, 1995: 90).

Bunların dışında, intikam, yasa dışı işler, soygun öyküleri, Amerikalı-Kızılderili aşkı, çiftlik sahiplerinin soyguncularla mücadeleleri, vahşi batı olarak adlandırılan Batı Amerika'daki bölgelerin öncül gruplar tarafından keşfi gibi konular western sinemasının üzerinde durduğu diğer belirgin temalar olarak nitelendirilebilir (Tüysüz, 2017: 267). Bu döneme damga vuran en bilinen western örneklerinden biri Raoul Walsh'ın yönetmenliğini yaptığı, başrolünde ise John Wayne'in oynadığı yaklaşık iki buçuk saat süren *The Big Trail* (1930) filmidir. İlgili yapım, eleştirmenlerce çok beğenilmiş, aynı zamanda John Wayne'i de sinema dünyasına kazandırmıştır. Komedi western olarak nitelendirilebilecek bu film, westernin daha ilk zamanlarından itibaren esnek bir janr olduğunu ve gelecekte de alt türlerle birlikte zenginleşeceğine dair ilk işaretleri vermiştir (Sinema Dergisi, 1998: 84).

Western sineması, asıl yükselişini 1939'dan itibaren gerçekleştirmiştir. Henry King'in yönetmenliğini gerçekleştirdiği *Jesse James* (1939) filmi ve John Ford'un *Stagecoach* (1939) adlı çalışması western için bir nevi dönüm noktası olmuştur. Her iki yapım da sinematik açıdan westerne dair sınırları belirleyen, westernin bir janr haline dönüşmesi sürecinde öncü rol oynayan filmlere dönüşmüşlerdir. Bu filmler sayesinde westernin altın çağı başlamıştır. 1939-1943 yılları arasında western sineması büyük rağbet görmüş ve günümüze kadar ulaşan ve hâlâ ilgi gören mitik ve kült western filmleri çekilmiştir (Gönen, 2008: 13).

Bu yapımların en bilinenleri yönetmenliğini Michael Curtiz'in yaptığı *Dodge City* (1939), John Ford'un ünlü yapımı *Drums Along The Mohawk* (1939), Wesley Ruggles'in yönettiği *Arizona* (1940), King Vidor'un *Northwest Passage* (1940), Howard Huges ve Howard Hawks işbirliğiyle çekilen *The Outlaw* (1943) filmleridir (Atayman ve Çetinkaya, 2016: 167). 1940'lı yıllar western sinemasının derinlik kazanmaya başladığı, aşk, ahlâk, cinsellik ve mitolojik temelli görsellerin hızla arttığı bir dönemdir. King Vidor'un *Duel in the Sun* (1946) filmi aşk temasını western ile birleştiren ve westerni edebiyatla bütünleştiren en meşhur western olarak bu döneme damgasını vurmuştur (Sinema Dergisi, 1998: 88).

1950'lere gelindiğinde western olgunlaşmış, kendine dair bir düzlem oluşturmuş, siyasi, kültürel ve toplumsal anlamda Amerikan sinemasının en güçlü janrlarından birine dönüşmüştür. Bu dönemde özellikle baba-oğul çatışması, oedipus kompleksi, kardeş travmaları gibi temalar yoğun bir şekilde işlenmiş, tematik bir hale evrilmiştir (Atayman ve Çetinkaya, 2016: 181-190). 1950'li yılların sonuna kadar yaklaşık 130 tane western filmi çekilmiştir (Bergan, 2008: 177). Her ne kadar bu sayı 1960'lı yıllarla beraber kademeli olarak azalsa da, western geleneği artık Amerika'nın en önemli ideolojik ve kültürel taşıyıcısına dönüşmüştür. Kısaca bu tür, Amerika'nın bireysellik, materyalizm, milliyetçilik, muhafazakârlık, komünizm karşıtlığı (kızıl korku) gibi ideolojik ve sosyal değerlerinin sinemadaki hayat bulmuş halidir (Neale, 2000: 124-125).

Bu dönemde çekilen, yönetmenliğini John Sturges'in yaptığı *The Magnificent Seven* (1960), Richard Brooks'un *The Professionals* (1966), Sam Peckinpah'ın *The Wild Bunch* (1969) filmleri westernin doruk noktasına ulaştığının en belirgin kanıtları olarak ifade edilmektedir (Sinema Dergisi, 1998: 92). 1960'lı yıllar aynı zamanda westernle ilgili bir kırılma ve dönüşüm dönemine işaret etmektedir (Atayman ve Çetinkaya, 2016: 201). Bu dönemde Meksikalı karakterler filmlerde daha sık görülmeye başlamış, Kızılderililer daha az ötekileştirilen kimlikler olarak betimlenmiş, filmlerdeki cinsellik ve kan dozu ise oldukça yüksek seviyelere ulaşmıştır. 1960'lı yıllar spaghetti western kültürünün de İtalya'da filizlendiği yıllar olarak nitelendirilebilir (Abisel, 1995: 93).

1970’li yıllar ise western film sayısının oldukça azaldığı bir dönemi içermektedir. Bu durumun ana nedeni olarak Amerikan mitosunun eskimesi gösterilmektedir. Nitekim bu janrın yeni bir vizyona ve öyküye ihtiyaç duyduğu düşüncesi, 70’lerde yaygın bir kanı olarak film eleştirmenlerince dile getirilmiştir. Tüm bu olumsuz tabloya rağmen, western sinemasında önemli yeri olan, yönetmenliğini Artur Penn’in yaptığı *Little Big Man* (1970) ve yönetmenliğini Robert Benton’un gerçekleştirdiği *Bad Company* (1972) filmleri bu dönemde çekilmiştir (Sinema Dergisi, 1998: 94).

1980’li ve 90’lı yıllarda western artık Hollywood sınırlarının dışına çıkmış, farklı ülkelerde farklı alt türlerin de desteğiyle bir şekilde varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Buscombe (2008: 16) 80’li yıllarda artık western sinemasının etkinliğinin bittiği, bu türün giderek etkisini kaybettiğini belirtmektedir. Ancak 1990’da yönetmenliğini Kevin Costner’in yaptığı *Dances with Wolves* (Kurtlarla Dans) bu janrın tekrardan dönmesini sağlamıştır. Bu filmin büyük gişe elde etmesi sonucu, *The Last of the Mohicans* (1992) ve *Dead Man* (1995) klasik westernin 90’lı yıllarda en önemli temsilcileri olmuştur (İşlek, 2018: 106).

2000’li yıllara gelindiğinde westerne dair hâlâ bazı örnekler bulmak mümkündür. Örneğin Kevin Costner’in yönettiği *Open Range* (2003), Ed Harris’in *Appaloosa* (2005), Gore Verbinski’nin *The Lone Ranger* (2013), Craig Zahler’in *Bone Tomahawk* (2015), John Maclean’nın *Slow West* (2015) ve Jacques Audiard’ın *The Sister Brothers* (2018) filmleri klasik westerne en yakın örneklerdir. Bunun yanı sıra western öyküden, öte yandan westernin genel hatlarıyla uyumayan yapımlara da 2000’li yıllarda rastlamak gayet olasıdır. Örneğin *Brokeback Mountain* (2005) iki kovboyun aşkına odaklanan, western kodlarının bir kısmını barındıran ancak klasik westernin toplumsal cinsiyet anlayışına saldıran bir yapımdır (Borden ve Dujens, 2011: 39).

Coen kardeşlerin *No Country for Old Men* (2007) isimli filmi de yine western ruhunu taşıyan ancak sıra dışı yapısıyla klasik westernin oldukça dışında, neo-western olarak sınıflandırılan, postmodern bir yapımdır. Bu dönemde westernle ilgili Quentin Tarantino etkisinin olduğunu iddia etmek mümkündür. *Django Unchained* (2012) ve *The Hateful Eight* (2015) Tarantino’nun 2000’li yıllarda sinema dünyasına kazandırdığı, klasik western kodlarını spaghetti westernle harmanladığı yapımlardır. Görüldüğü üzere western, sinema tarihi içinde önemli ve güçlü bir janrdır. Bu nedenle westernle ilişkili birtakım yapımlar hâlâ sinema dünyasında ve televizyon dizilerinde görülebilmektedir.

Klasik western filmleri, tür sinemasının gereği olarak kendine has kodları sıklıkla tekrarlayan bir tavra ve kurgusal yapıya sahiptir. Western filmlerinde mekân olarak sıklıkla çorak araziler, kasabalar, barlar, çiftlikler ve demiryolları kullanılır. Bu sayede Amerikan kuruluş mitinin dönemsel özellikleri dekor ve mekân aracılığıyla yansıtılabilmektedir. Bu janrın görüntüsel dokusu çekim teknikleriyle de desteklenir. Westernler aksiyon sahnelerinin fazlalığıyla bilinmektedir. Hareketlerin kamera vasıtasıyla takibi, genel çekim ölçeğinde uzun kaydırmalar, buna eşlik eden yakın çekimler westernlerin seri kurgusunu pekiştirmektedir. Bu tercihin bir nedeni de ülke coğrafyasının büyüklüğünü ve izole halini ortaya koyma kaygısıdır. Bu tarz bir kompozisyonu gören izleyici, Amerika’nın bireylere geniş bir yaşam ve özgürlük alanı sunduğu düşüncesine kapılmaktadır. Kısaca sinematik hileler Amerika coğrafyasının lehine hareket etmekte ve burada da western başat rol oynamaktadır (Abisel, 1995: 100). Ayrıca düşük ışıklandırmaya eşlik eden uzun çekimler çoğu kez filmlerde bir kontrast yaratmakta,

böylece westernin en çok altını çizdiği meselelerden biri olan iyi-kötü karşıtlığı sinematografik açıdan da ortaya konulmaktadır (Akyol, 2015: 195).

Karakter açısından bakıldığında, westernlerde sıklıkla bir adet kahraman, kızılderili, şerif, kötü çocuk, kötü niyetli karakter, kumarbaz, alkolik doktor, bar şarkıcısı kadın, kahramanın sevgilisi, hayat kadını, ihtiyar seyyah ve bankacı kimliklerine rastlanmaktadır (Gönen, 2018: 14). Wright (1975: 40) ise western filmlerindeki karakterleri üç temel kategoride incelemiş ve filmin ana karakterini kahraman, ikincil önemli karakterini kötü karakter ve son önemli karakter oluşumunu ise içerisinde yaşanan grup, toplum ya da kasaba halkı şeklinde sınıflandırmıştır. Filmin kahramanı çoğu kez kovboydur. Kötü karakterler ise değişkenlik göstermekle birlikte sıklıkla Kızılderililer, sınırdan gelen Meksikalılar, banka soyguncuları ya da atlı hırsızlardır. Kasaba halkı genelde Amerika'ya yeni göç etmiş, püriten, öncü gruplardır (Tüysüz, 2017: 268).

Filmin ana kahramanı, Yunan tragedyalarındaki gibi yarı tanrısal nitelikler taşımamaktadır. Fakat vahşi batının çorak ve zorlu coğrafyasında ayakta kalmak için güçlü, kararlı ve dayanıklı olmak durumundadır. Ayrıca iyi silah kullanmalı, usta bir at kullanıcısı olmalı, Kızılderililerden gelecek tehlikelere karşı her zaman tetikte olmalıdır. Buna ek olarak, toplumun kendisiyle özdeşleşebilmesi, ona güvenebilmesi için ulusal bir kimliğe sahip olması zaruridir. Dolayısıyla kahraman Amerikan milliyetçiliğinin de ana unsurudur. Western filmlerinde kahraman genelde yalnızdır. Ancak kahraman, lider ve sözcü yönüyle Amerika'ya yeni göç etmiş, kendi kültürlerini oluşturma mücadelesi veren göçmenler için idol olmalıdır (Gönen, 2018: 18-20).

Westernin kötü karakteri ise, toplumsal anlamda sağlam bir konuma sahip, ekonomik anlamda güçlü kişilerdir. Ancak bu güçlerini kötülük yaparak pekiştirmek ana hedefleridir (Gönen, 2008: 21). Altın arayıcıları, kiralık katiller, bankerler, büyük arazi sahipleri bu filmlerin kötü karakterlerinden sadece bazılarıdır. Öldüren, çalan, yakan, yok eden bu kötülük ruhu, westernin de ikonik anlatımında önemli bir yere sahiptir (Abisel, 1995: 107). Kızılderilileri kandıran, trenleri soyan, fakir çiftçilerin topraklarını ellerinden zorla alan kötü karakterler, eninde sonunda karşısında filmin kahramanını bulur. İkili, bu karşılaşmanın sonucunda western klişelerinden biri olan düello sahnesiyle kendi adaletlerini sağlamaya çalışır. Genelde filmin son sekansında görülen düello bölümü, bir western unsuru olarak filmin adalet unsurunu temsil etmektedir. Vahşi Batı'da henüz hukuk anlayışı sağlanmamıştır. Dolayısıyla adaletin yerini bulmasındaki yegâne yöntem yine silahlar aracılığıyla mümkün olabilmektedir (Gönen, 2008: 21-22). Bu adalet mücadelesinin sonunda ise bir western klişesi olarak her zaman iyiler kazanır.

Western filmlerinin olmazsa olmaz bir diğer ikonik kimliği ise “kötü çocuk” karakteridir. Özünde iyi olan, ancak yoldan çıkmış, arada kalmış, yönünü yitirmiş bir erkekliğin temsili olan bu karakter, filmlerde kahraman ile çatışma halinde olduğu gibi uzlaşım içerisinde de olabilir. Dolayısıyla kötünün içindeki iyiliğin yansımaları olarak nitelendirilebilecek olan kötü çocuk kimliği, *Billy The Kid* (1930), *Jesse James* (1939) ve *The Return of Frank James* (1940) filmlerinde açıkça gözlemlenebilmektedir (Gönen, 2008: 23-26). Western sinemasının diğer yan karakterleri olan ihtiyar seyyah, şerif, kumarbaz, bar şarkıcısı, Kızılderili kabile lideri, kumarbaz, doktor kimlikleri ise seyircinin belleğinde yer eden, western sinematografisinin olmazsa olmaz unsurlarıdır. Calamity Jane, Buffola Bill, Billy The Kid, Geronimo gibi westernin simgesel kahramanları ise birçok farklı filmde benzer rollerle western izleyicisiyle buluşmuştur (Sinema Dergisi, 1998: 95). Klişeleşmiş ve sürekli tekrar eden bu imajlar ve

karakterler, westernin bir tür filmi olarak izleyicinin temel beklentilerini karşılamasında aracı rol oynayan etmenlerdir (Gönen, 2008: 29).

Western, anlam yaratma sürecinde imgeler ve metaforlar bağlamında çok zengin bir türdür. Bunun yanı sıra, western sinemasında yer alan ikili karşıtlıklar, ilgili türü kendine has kılan en belirgin niteliklerindendir. Doğu-batı, Kızılderili-kovboy, medeni-vahşi, çöl-yeşil alan, iyi-kötü, eğitilmiş-cahil, anne-hayat kadını, Amerika-Avrupa gibi zıtlıklar western sinemasında sıklıkla karşılaşılan ikiliklerdir (Gehring, 1988: 28). Özden (2008: 230) ise, yabanlılık-uygarlık, geçmiş-gelecek, doğa-kültür, saflık-bozulma, eşitlik-sınıf çatışması, tarım-endüstri, gelenek-değişim gibi zıtlıkların westernin anlatısı yapısını oluşturan bir çerçeve niteliği taşıdığını ifade etmektedir.

Western filmleri, şiddet ve vahşet temalarının belirgin olduğu yapımlardandır. Klasik westernlerin şiddet üzerine odaklı olması ve bu eğilimin gitgide artmasının mitik ve ideolojik nedenleri olduğu ileri sürülebilir (Platinga, 1998: 65). Hatta western filmlerde ölmek ve öldürmek bir tür ritüele dönüşmüş, bunun sonucunda ise düello sahneleri westernin olmazsa olmazı olarak filmlere eklenmiştir (Abisel, 1995: 98). İlgili yapımlarda şiddetle örtüştürülen ilk karakter Kızılderililerdir. Amerika'nın gerçek sahibi olan yerliler, western sinemasında ilkel, sorunlarını şiddet ve dövüşle çözen bir topluluk olarak resmedilmektedir. Her ne kadar westernin ilk yıllarında Kızılderililer asil ve sözüne güvenilir kişiler olarak tanımlansa da, bu eğilim pek uzun sürmemiştir. D. W. Griffith'in yönetmenliğini yaptığı *The Last Drop of Water* (1913), yerli Amerikalıları güvenilmez caniler sınıfına yerleştirir ve bu şiddet odaklı tasvir neredeyse 50 sene bu şekilde devam eder (Gönen, 2008: 46). Kovboy ve şerif karakterleri şiddetin merkezindeki diğer kimliklerdir. Ancak bu iki temel unsur için şiddet, adaleti ve Amerikan mitini güçlendirmek için kullanılmaktadır. Konu açısından bakıldığında, kovboyların ve Kızılderililerin western filmlerde sürekli olarak büyük bir mücadele ve çatışma içerisinde olması, şiddet unsuruyla birleştirilmekte ve böylece klasik western kurgusu oluşturulmaktadır. Bu nedenle Amerikan western kültürünün şiddet teması üzerinden ayrıştırıcı ve ötekileştirici bir yaklaşıma sahip, tahakkümün ilkelerine uygun bir film anlayışına sahip olduğu ifade edilebilir (Atayman ve Çetinkaya, 2016: 197-199).

Kısacası western bir janr olarak o kadar büyük bir etki yaratmıştır ki, kendine dair birçok farklı alt türün ortaya çıkmasını mümkün kılmıştır. Bunlardan en bilinenleri; epik western, komedi western, Bollywood western, belgesel western, erişte western (Türk western), spaghetti western (İtalyan western), korku western, Yunan western, pornografik western, asit western, bilim kurgu western, uzay western, çağdaş western ve neo-western'dir. Bu alt türler, klasik western sinemasının özünü farklı film anlayışları ile birleştirmişlerdir. Dolayısıyla bu türler, klişe imajları kendi öz elementleri ile birleştiren yan ürünler olarak da nitelendirilebilir.

Spagetti Western ve Türk Spagetti Western Sineması

Spagetti western, western janrının en bilinen alt türlerinden biridir. 1960'lı yıllarda Amerika'da Hollywood prodüksiyonları, televizyonun önlenemez yükselişi ile beraber büyük bir ekonomik dar boğazdan geçmiştir. Bu durum yapımcıları farklı arayışlara itmiş, düşük stüdyo maliyetleri ve düşük bütçelerle film çekebilmenin yeni yollarını aramaya sürüklemiştir. Bu arayış, westernin Avrupa'ya kaymasına olanak sağlamıştır. Bu türün Avrupa ülkelerine yayılmasında, konusunun Amerika odaklı olması ve eğlendirici yanlarının noksan kalması ana etken olmuştur. Ayrıca Hollywood western sinemasının en büyük yıldızlarından John Wayne bir hayli yaşlanmış, westerni daha aktif hale getirecek yapımcı ve oyuncular gitgide azalmaya

başlamıştır. Dolayısıyla daha eğlenceli, politika, tarih ve ahlâk anlayışının biraz daha ikinci plana atıldığı bir sinema anlayışının peşine düşen film yapımcıları, İngiltere, İtalya, Almanya, Fransa ve İspanya’da izleyiciyi eğlendirmek amaçlı yeni bir western film anlayışının gelişmesine olanak sağlamıştır. (Atayman ve Çetinkaya, 2016: 224).

Spagetti western tüm bu gelişmeler ışığında 1960’lı yılların başlangıcında filizlenmiş, 1970’li yıllara kadar oldukça güçlü bir şekilde varlığını sürdürmüştür (Dabağyan, 2004: 440). Söz konusu türe bu ismin verilmesinin birçok farklı nedeni olduğu ileri sürülebilir. İlgili alt janrın en fazla İtalya’da rağbet görmesi, filmlerde görev alan yönetmen ve oyuncuların genelde İtalyan olması, bu türe İtalya ile özdeşleştirilen bir makarna türü olan spagetti isminin verilmesinin nedenlerinden biri olarak açıklanmaktadır. Bunun yanı sıra Amerika dışına taşınan bu westernlerdeki aşırı kanlı sahneler, spagettideki domates sosuyla özdeşleştirilmiş, şiddet odaklı olan bu alt türe bu sebeple spagetti western adı konulmuştur. Hatta kıymalı western, salçalı western gibi ifadeler dahi bu türü tanımlamak için kullanılmıştır (Sinema Dergisi, 1998: 95). Bazı Amerikalı film eleştirmenleri ise İtalyan yapımı westernleri aşağılamak için bu kavramı tercih etmiştir (Gandhi, 2016). Ancak İtalya dışında çekilen western filmlerine de bu isim verilmekte, bu terim bir tür şemsiye kavram olarak kullanılmaktadır. Bazı kaynaklarda ise spagetti western yerine bu janr için Euro-Western ismi de tercih edilmektedir. Bu filmlerin büyük bir bölümü düşük bütçelidir, tanınmamış oyuncuların yer aldığı yapımlardır, B tipi olarak adlandırılan, Hollywood tarafından küçümsenen yapımlardır (Akyol, 2015: 201-202). Fridlund (2006: 4-6) spagetti westernleri tanımlarken İtalyan yapımları önceleyen bir yaklaşımı kendine baz almıştır. Bu nedenle O’na göre, klasik bir spagetti western yapımı, İtalyanlar tarafından finanse edilmeli, filmlerde İtalyan kökenlilere rol verilmeli ve filmin kamera arkasında da yine İtalyan yönetmenler, senaryo yazarları ya da kameramanlar yer almalıdır. Bu nedenle Fridlund spagetti western kategorisine ilk etapta İspanyol kökleri olan Zoro tarzı yapımları dâhil etmemiş, onları daha ziyade Euro-Western olarak tanımlamıştır.

Bilinen en ünlü spagetti western örneklerinden biri İspanya’da çekilmiş olan *Savage Gun* (1961) isimli filmidir. İspanya’nın kurak arazilerinin western kurgusuna ve atmosferine uygun oluşu, yapımcıları bazı filmleri bu coğrafyada çekmeye yöneltmiştir. Spagetti westernlerin ilk örnekleri İtalyan ve İspanyol mitolojisinin kahramanları etrafında kurgulanan, olay örgüleri, kostümler ve film örüntüleri bağlamında bu mitlerin köklerinden feyz alan yapımlardır. *La strada per Forte Alamo* (1964) ve *Aventuras del Oste* (1965) bu ruhla yapılan en meşhur örneklerdendir (Atayman ve Çetinkaya, 2016: 225).

Zaman geçtikçe spagetti westernler Amerikan janrının özelliklerinden ayrılmış, kendine dair bir tarza sahip olmuştur. Özellikle hızlı kurgu, hareketli müzikler, sert zoomlar, panoramik çekimler spagetti westernlerin ana çekim özellikleridir (Akyol, 2015: 203). Ayrıca bu filmlerde sürrealist dokulara da rastlamak mümkündür. Müzikler ise klasik westernden bir hayli farklıdır. Armonika, rüzgâr ve uğultu sesi spagetti westernin en çok işitilen melodileridir (Spicer, 2012: 71). Spagetti western Amerikan mitini yücelten ve kahramanlık hikâyeleri ile kovboyları övüp, Kızılderilileri yerin dibine batıran klasik westernlerin aksine, realiteye daha yakındır. Bu alt türün, vahşi batıdaki haydutların ve kaçakçıların öykülerine mizah katan, klasik westerni de dolaylı olarak eleştiren bir dokusu söz konusudur (Akyol, 2015: 204).

Spagetti western sinemasında kahraman yerine anti-kahraman kimlikler yoğunluktadır. Bu kimlikler, Amerikan westerndeki kahraman kimliklerle taban tabana zıttır. Söz konusu filmlerdeki anti-kahramanlar, genelde para peşinde koşan hızlı silahşörlerdir, silahları en yakın

dostlarıdır ve toplumsal dünyanın adaletsiz düzenini değiştirmek gibi bir amaçları yoktur. Biraz korkak, oldukça bencil ve kanun tanımaz kişiliklerdir. Amaçları için her şey mübah sayarlar. Yine de içsel dünyalarında az da olsa iyi bir yanları vardır. Ama bu durum biraz da suç dünyasının karmaşık yapısından izole oluşları ile ilgilidir. Yalnız oluşları nedeniyle bu karakterlerin aile ilişkileri, sosyal ilişkileri, duygusal bağları zayıftır (Atayman ve Çetinkaya, 2016: 226).

Klasik westernde kovboy ya da şerifler kahraman kimliğinde ortaya çıkarlar. Bu karakterler genelde beyaz tenli, sakal tıraşlı, beyaz renk kovboy şapkası takan yakışıklı karakterlerdir. Amerikan westernlerdeki bu karakterler, Beyaz Anglo-Sakson Protestan (WASP) kültürüne öykünür ve bu kültürü yüceltirler. Spagetti westernin erkekleri ise kirli sakallı ve paspaldır. Genelde siyah renk kıyafetler giyer ve siyah şapka takarlar. Tenleri ve yüzleri ise güneşten dolayı esmerdir (Gandhi, 2016). Spagetti westernin bir diğer kült kimliği sürekli sigara içen isimsiz adamdır. Spagetti westernde şiddet, kan ve ölüm pornografik boyuttadır. Dolayısıyla spagetti janrı, Amerikan westernine göre çok daha fazla kan içermektedir. Konu bağlamında ise üç ana tema göze çarpmaktadır. Bunlar sırasıyla kelle avcılığı, intikam öyküsü ve siyasi hikâyelerdir. Kelle avcıları, para karşılığı aranan suçluları yok etmenin peşindeki katillerdir. İntikam hikâyesi genelde sevdiği aile üyelerinden birini kaybeden anti-kahramanın öldürme mücadelesine odaklanır. Siyaset dokusu ise hegemonik güçlerin zulmünden kurtulmanın yollarını arayan halkların şiddet odaklı öyküleri üzerine kuruludur (Grandhi, 2016). Ayrıca spagetti westernde dini göndermeler ve batıl inançlar önemli desenler olarak filmlerin içinde yer almaktadır. Bu nedenle, klasik westernlerde pek görülmeyen Hristiyanlık temalarına spagetti westernlerde sık sık rastlanılmaktadır (Hughes, 2004: 11).

Spagetti western denildiğinde ilk akla Sergio Leone ve ünlü oyuncu Clint Eastwood gelmektedir. İtalyan yönetmen Sergio Leone, popüler sinemanın kodlarını iyi bilen, Hollywood sinemasını sıkı takip eden bir yönetmen olarak spagetti westerni de gerçek anlamda kült bir sinema türüne dönüştürmüştür. Japon yönetmen Akira Kurosawa'nın *Yojimbo* isimli filminden esinlenerek çektiği, oldukça düşük bütçeli filmi *Per un Pugno di Dollari* (1964, *Bir Avuç Dolar*) Leone'nin sinema dünyasında büyük ses getirdiği ilk yapıımıdır. Sergio Leone'nin en bilinen filmleri *Per Qualche Dollaro in Piu* (1965, *Birkaç Dolar İçin*), *Il buono, il brutto, il cattivo* (*İyi, Kötü ve Çirkin*-1966) ve Leone'nin en olgun filmi olarak tanımlanan *Once Upon a Time in the West* (1969 filmleridir. Leone özellikle yakın ve aşırı yakın çekim tekniklerini İtalyan opera müziğiyle birleştiren, kendine has tarzıyla bu janrın en önemli ismidir. Leone sayesinde Clint Eastwood ise spagetti western sinemasında ün salmış, B sınıfı olarak kabul edilen bu türün dışında çok daha yüksek bütçeli filmlerde oynama imkânına sahip olmuştur (Atayman ve Çetinkaya, 2016: 232).

Leone'nin filmleri dışında spagetti western denildiğinde akla gelen yapımlara Sergio Corbucci'nin *Django* (1966), Sergio Sollima'nın *The Big Gundown*, Damiana Damiani'nin *A Bullet for the General*, Tonino Valerii'nin *Day of Anger* (1967) ve Sergio Sollima'nın *Face to Face* (1967) filmleri örnek gösterilebilir. Ancak Leone sayesinde spagetti western gerçek anlamda bir yükselişe geçmiştir. Bu sayede bu film türünde gerek İtalya'da gerekse diğer Avrupa ülkelerinde yüzlerce film çekilmiş, bu alt tür günümüzde tamamen sona erse de 1970'li yılların sonuna kadar sinema dünyasında büyük ses getirmiştir. Sergio Leone'nin filmlerinin ülkemizde elde ettiği yüksek hâsılat rakamları, Yeşilçam yapımcılarını ve yönetmenlerini harekete geçirmiş ve Türkiye'de de yaklaşık 50 tane spagetti western filmi çekilmiştir (Akyol, 2015: 207).

Sinematik açıdan çekildiği ülkenin sosyo-kültürel yansımalarını toplumsal cinsiyet rolleri noktasında belirgin şekilde içerisinde barındıran spaghetti western, Türk sinemasında da farklı bir yere sahiptir. Bu tür erişte western, Anadolu western, Türko western, lahmacun western, Kafkas western gibi isimlerle de bilinmektedir (Akyol, 2015: 202-203). Bu tarz benzetmeler bu filmlerin B kategorisinde çekilen, yani düşük bütçeli ve yeniden yapım (re-make) sınıfında olmasından kaynaklıdır. Ayrıca Türk sinemasının diğer ülke sinemalarındaki eğilimleri takipte yaratıcı bir tavır takınmaması, diğer sinema anlayışları tarafından küçümsenmektedir. Dolayısıyla Yeşilçam westernler bu nedenle biraz alaycı şekilde sınıflandırılmıştır. Türk işi westernin ilk örneği 1962 yılında çekilen Nuri Akıncı'nın yönetmenliğini yaptığı *Beş Akıncı* filmidir. Ancak bu film pek fazla rağbet görmemiştir. Bu nedenle Yeşilçam'da gerçek anlamda spaghetti western furyası 1967 yılında çekilen *Ringo Kid-Kanunsuz Kahraman* filmiyle başlamaktadır (Sim ve Göncü, 2020: 120).

Türk western yapımlar her ne kadar yüksek bütçeli filmler olmasalar da, Yeşilçam'ın birçok önemli ismi bu alt türde aktif şekilde yer almıştır. Yılmaz Güney, Fikret Hakan, Cüneyt Arkın, Kadir İnanır, Yılmaz Köksal, Cihangir Gaffari, Levent Çakır, Turgut Özatay, Arzu Okay, Feri Cansel gibi sinema oyuncularını Anadolu westernlerin de starları olarak boy göstermiştir (Akyol, 2015: 205). Anadolu westernler genelde İtalyan spaghetti westernlere öykünmüş, olay örgüleri, mekânlar, karakterler ve kıyafetler Euro-western kültüründen esinlenerek oluşturulmuştur. Hatta filmlerdeki kimliklerin isimleri bile Türk değil, İspanyol ya da İtalyan'dır. Anadolu westernlerde Cango, Ringo, Zapata gibi karakterlerin yanı sıra haydut, hırsız, katil, seksi kadın motifleri sıklıkla kullanılmıştır (Scognamillo ve Demirhan, 2005: 104-105). Ancak en bilinen Anadolu western örnekleri ise *Kovboy Ali* (1966), *Devlerin İntikamı* (1967), *Maskeli Beşler* (1968), *Çeko* (1970), *Bir Çuval Para* (1971), *Batıdan Gelen Adam* (1971), *Kin Silah ve Namus* (1971), *Sevimli Haydut* (1971), *Zagor Kara Korsanın Hazine* (1971), *Zapata* (1971), *Son Düello* (1972), *Çapulcular* (1972), *Küçük Kovboy* (1973) gibi yapımlardır (Akyol, 2015: 207).

Western furyası, Türk sinemasında 1970'li yılların sonuna doğru bitmiştir. Diğer ülke sinemalarında western etkisi çok daha güçlü olurken, Yeşilçam için spaghetti westernler dönemin şartlarında yüksek getirisi olan geçici filmler olarak görülmüştür. Her ne kadar bazı köy filmlerinde western'e özgü temalar ve ikili karşıtlıklar filmlerin mekânsal ve kurgusal yapısına eklenmiş de, Yeşilçam için western geçici bir heves olarak kalmıştır. Yakın geçmişte ise Cem Yılmaz'ın *Yahşi Batı* (2009) filmi son dönemin Türk işi son westerni olarak kabul edilmektedir. Buna ek olarak, Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) isimli filmi de çekim teknikleri ve film ismiyle (*Once Upon a Time in the West*-1968) western'e dair birçok gönderme barındırmaktadır (Simci ve Göncü, 2020: 121). Spagetti western kültürü yaklaşık 10 yıl kadar Türk sinemasında etkin olmuş, sonrasında ise hızlı bir şekilde yapımcıların gözünden düşmüştür. Ancak günümüzde hâlâ bazı sosyal medya mecralarında Anadolu westernlere dair bilgi paylaşımı, filmlerden alıntılar ve film posterleri görülebilmektedir. Dolayısıyla aradan yaklaşık 50 yıl geçmiş olsa da, Türk işi spaghetti westernlerin hâlâ bir şekilde belleklerde kaldığını, bu türün kendine ait özel bir izleyici kitlesinin olduğunu söylemek mümkündür.

Hegemonik Erkeklik, Eril Bakış ve Western Sineması Üçgeninde Kadın Kimliği

Western sinemasında, genelde erkek oyuncular kovboy kültürünün maço tavrını filmlere yansıtmışlar, evrensel patriyarkal yaklaşımları sinematik açıdan filmlerin geneline yaymışlardır. Hem klasik western sineması, hem İtalyan spaghetti westernler, hem de Türk işi westernler

toplumsal cinsiyet bağlamında kadını nesneleştiren ve erotik bir konuma sokan çizgidedir. Dolayısıyla erkek egemen bir sinema anlayışı, western kültüründe rahatlıkla gözlemlenebilmektedir. Western sineması ve kadın ilişkisi irdelendiğinde, çoğu yazar ve yönetmen kadın kimliğinin önemsiz ve değersiz bir yapıda olduğunu altını çizmektedir. Örneğin Jean-Luis Bory kadının, western filmlerinde bir attan bile daha önemsiz olduğunu belirtirken, Howard Hawks ise *The Outlaw* (1941) filminden örnek vererek filmdeki iki erkeğin aynı kadınla birliktelik yaşadığını, kadınların onlar için değersiz bulunduğunu ve ölümü göze aldıkları tek şeyin ise atları olduğunu ifade etmektedir. Bu yaklaşıma göre, westernde kadın bedeni sadece cazibesi ve anaçlığı için vardır. Keza Andre Bazin ve Budd Boetticher gibi ünlü film yönetmen ve yapımcıları da söz konusu western sinemasında kadın olduğunda, kadın kimliğinin film için pek bir önemi olmadığını, kadınların tek önemli yanının erkek kahramanda uyandırdığı duygular ve duyguların filme olan yansımaları olduğunu belirtmektedir (akt. Gönen, 2008: 31-32).

Atayman ve Çetinkaya ise (2016: 191), western sinemasında kadınları daha olumlu bir perspektifle ele almışlar, westernlerde kadınların güçlü kimlikler olarak da resmedildiğini belirtmişlerdir. Bu duruma örnek olarak da Nicholas Ray'ın *Johnny Guitar* (1954) filmini göstermişlerdir. Bu filmde kadınlar bar sahibi ya da çiftlik sahibi olarak betimlenmiştir. Ancak nihayetinde bu kadınlar nevrotik, çıkarıcı, erotizm ile kodlanmış, erkekleri baştan çıkartan tiplere dönüşmüşlerdir. Gönen (2008: 33) ise, bazı westernlerde kadın kimliğinin öğretmen, anne ve tutkulu âşık rolleriyle tasvir edildiğini ve bu sayede olumlandığını ve belli ölçüde erotize edilmekten uzak tutulduğunu ifade etmektedir. Ancak son tahlilde westernde iki temel kadın vardır: Bunlar namuslu genç kız ve pavyon kadınıdır. Her iki karakter de geleneksel erkekliğin kadına dair yüklediği kimliklerin uzantıları olarak yorumlanabilir. Erdemli genç kız, genelde anne ya da sevgilidir ve ana kahramanın ilgisine muhtaç, anaç bir yapıdadır. Pavyon kadını ise erotizmi, cazibesi ve tehlikeli halleriyle izleyicinin zihnine kazınmaktadır. Spagetti westernlerde ise kadın bir miktar daha farklılık göstermekle birlikte temelde benzer bir bakış açısıyla inşa edilmektedir. Spagetti westernlerde sıklıkla kadınlar bir çete tarafından kaçırılır ve ailelerinden uzak yaşamak zorunda bırakılır. Ama filmin ana erkek karakteri bu kadını ne yapar eder çetenin elinden kurtarır ve ailesine geri götürür. Bu süreçte kadın, erkeklik tarafından ezilen, sonrasında ise yine erkeğin iktidarı ile eski konumunu kavuşturulandır (Fridlund, 2006: 17). Görüldüğü üzere, westernde yapımlar, ülkeler arası farklılık gösterse bile, kadın hegemonik bir yapının oluşturduğu çerçevede belirlenmektedir.

Bu perspektiften bakıldığında, western sinemasında kadın kimliğinin anlaşılmasında iki önemli kavramdan bahsedilmelidir. Bunlardan ilki hegemonik erkekliktir. Hegemonik erkeklik kavramı Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramına dayandırılarak açıklanan ve iktidar meselesini kadın erkek düzlemi doğrultusunda tanımlayan bir yaklaşımdır. İlk defa 1985 yılında yayınlanan Tim Carrigan, John Lee ve Bob Connel'in yazarlığını yaptığı *Towards a New Sociology of Masculinity* isimli makalede karşılaşılan hegemonik erkeklik teriminin literatürde yaygın şekilde kullanılmasını sağlayan ve bu kavramın detaylarına dair güçlü argümanlar ortaya koyan kişi ise Robert William Connell'dır (Şimşek ve Öner, 2015: 449). Connell (2005: 75-79), hegemonik erkekliği tanımlarken bu kavramı erkeklerin hem kendi hemcinsleriyle hem de kadınlarla olan ilişkilerini sınıfsal, ideolojik ve politik bir bağlamda ele almaktadır. Bu noktada hegemonik erkeklik, ataerkilliğe meşruiyet kazandıran, siyasi gücü elinde bulunduran, toplumsal ve kültürel değerleri kendine göre oluşturur erkekliğin karşılığıdır. Erkeklik olgusunun zirvesine işaret eden hegemonik erkeklik hiyerarşik bir oluşumdur. Dolayısıyla bu

kavram farklı eril oluşumların iktidar mücadelesine vurgu yapar. Ayrıca bu mücadele, gücü elinde bulunduranların diğer erkekleri zor kullanmadan nasıl razı ettiklerine odaklanır (Sığın ve Canatan, 2018: 167).

Hegemonik erkeklik kavramı Connel tarafından zamanla daha geniş bir bağlamda ele alınmış ve eril dünyanın kendine dair olmayan toplumsal cinsiyet anlayışını topyekûn olarak nasıl kendi değerlerine razı ettiği düşüncesine odaklanmıştır. Bu nedenle bu kavram tahakküm ile bağdaştırılmış, belli tercihlerin devlet eliyle nasıl edilgenleştirildiğinin altı çizilmiştir. Bu bağlamda hegemonik erkekliğin ortaya koyduğu değerlerle örtüşmeyen erkekler sistem tarafından dışlanarak toplumsal normlara uyum sağlamaya zorlanırken, kadınlar ise zaten patriyarkal oluşumların ötekisi konumunu devam ettirmiştir. Dolayısıyla hegemonik erkeklik, kendine dair olanı pekiştirmenin peşindedir (Sancar, 2013: 33). Özetle hegemonik erkeklik sistematik bir düzende, eril kodları sürekli olarak pekiştiren bir yapıdır ve bu yapıya uymayan hemen tüm olgular ya bu düzen tarafından dışlanır, ya bu düzleme ayak uydurması sağlanır ya da tamamen sistemin dışına itilerek yok edilmeye bırakılır.

Söz konusu western sineması ve hegemonik erkeklik ilişkisi olduğunda da kadının durumu çok farklı değildir. Westernin ötekisi ya kadındır ya da yerli Amerikalıdır. Bu durumu yaratan ise eril tahakkümün uzantısı olan hegemonik erkekliktir. Türk spaghetti westernlerinde de durum benzer bir nitelik göstermektedir. Kadın karakterler bu yapımlarda erkek kahramanların ilgisine muhtaç, edilgen, cinsellikle kodlanmış, erotik nesneler olarak sunulmaktadır. Dolayısıyla ataerkil bir janr olan western filmleri ve fallosentrik yaklaşımları kendi merkezine alan Yeşilçam sinemasının bir bileşeni olan Anadolu western türü, kadına dair olanı oldukça mizojinist bir tavırla ele almaktadır. Bu noktada, kültürel ve ideolojik bir aygıt dönüşen Anadolu westernler, kadın olma deneyimini erkekliğin düşünsel kodlarıyla betimlemektedir. Kısaca yerleşen western, evrensel erkeklik normlarını taşımaya devam etmiş, Türk işi spaghetti yapımlar kadına dair olanı, kadınlık değerleri üzerinden değil, erkeğin bakış açısından anlatmayı yeğlemişlerdir. Bu durum da doğal olarak Türk western filmlerinin kadını tek taraflı ele almasına ve yüzeysel bir kimlik olarak tasvir etmesine yol açmıştır.

Sinema ve kadın meselesi ele alındığında, üzerinde durulması elzem olan bir diğer kavram ise bakış ve bu terimin en önemli uzantılarından biri olan eril bakış kavramıdır. Bakış kavramı, izlenme ve izlenilme deneyimi ile doğrudan ilintilidir ve kadınlar toplumsal olarak küçük yaştan itibaren bu deneyimle yetiştirilirler. Erkek egemen toplumun güzellik normlarına göre şekillenen kadınlık anlayışının temelinde izlenilme, beğenilme ve bu bakışın merkezinde bulunma dürtüsü yer almaktadır. Bu nedenle kadını izlenilen haline getiren erkek egemen kurallar ve bu kuralların sosyo-kültürel yansımalarıdır (Birincioğlu, 2017: 116). Berger (2014: 47-48), bakış kavramını erkeği toplumsal bağlamda etken ve dominant kılan bir terim olarak açıklamakta ve kadının erkeğin bakışının edilgen nesnesi olduğunu ifade etmektedir. Kadın erkek tarafından seyredildiğinin farkındadır ve bu seyredilme deneyimi kadınlara sistem tarafından empoze edilmekte ve kadınlar bunu sistemin yarattığı baskı nedeniyle zamanla kabullenmekte, sonrasında ise normalleştirmektedir. Bu nedenle kadın gözlenen, gözlemlenen ve bu deneyimle yaşamaya mecbur bırakıldır. Bu doğrultuda incelendiğinde bakışın ideolojik bir tarafı da vardır. Kadını fetişize ederek patriyarkal düşünce tarzını bakışın dokusuna gizleyen bu tavır, toplumsal cinsiyet politikalarını da erkek egemen bir perpesktifle ele almayı mümkün kılmaktadır.

Eril bakış kavramı da bu doğrultuda anlaşılması gereken bir terimdir. Her ne kadar ilgili terim daha önce birçok akademisyen tarafından kullanılmış olsa da, eril bakışı sinema ve izleme deneyimini bir araya getirerek popüler hale getiren kişi feminist film kuramının da en önde gelen temsilcilerinden biri olan Laura Mulvey'dir (Parsa ve Akçora, 2016: 41). Mulvey (1978) ünlü makalesi *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* aracılığıyla eril bakış kavramını toplumsal cinsiyet ve sinema ilişkisi bağlamında ele alarak tespitlerde bulunmuştur. Sinemanın izleyicileri nasıl röntgenci bir konuma getirdiğini psikanalitik bir tavırla açıklayan Mulvey, kadın bedeninin sinemanın imkânları aracılığıyla nasıl erotize edildiğini ve fetiş bir eril haz nesnesine çevrildiğini eleştirel bir şekilde dile getirmektedir.

Makalesinde bakış kavramını detaylandıran Mulvey, erkeği bakışın ana karakteri olarak nitelendirirken, kadını ise bakışın nesnesi konumunda edilgen bir kimlikle tasvir etmektedir. Sinemayı skopofilik bir deneyime benzeten yazar, bakışın aktif öznesi konumunda olan erkeğin bakma eyleminden kaynaklı cinsel bir hazza eriştiğini, bakılan konumundaki kadının bedenine ise bu bakış aracılığıyla sahip olduğunu dile getirmektedir. Hatta daha da ileri giden Mulvey, sinemayı dikizcilik deneyimini tetikleyen, erotik dürtülerin boşaltım alanına dönüştüren bir yapı olarak nitelendirmektedir. Bu noktada yazara göre, sinemanın kadını teşhirci bir şekilde ele alması tamamen ataerkil bir tavırla ilgilidir. İlgili makalesinde ünlü western yönetmen Budd Boetticher'ın "önemli olan kadın kahramanın neyi tahrik ettiği ya da neyi temsil ettiğidir" cümlesine de yer veren Mulvey (2010: 286), sinematik bakışın erkek bakışın ta kendisi olduğunu ve sinema deneyiminin ataerkil bir sistemin uzantısı olarak kabul edilmesi gerektiğini söylemektedir.

Zoro Dişi Fantomaya Karşı

Zoro Dişi Fantoma'ya Karşı (1969) isimli Türk spaghetti western filmi, *Zoro Kamçılı Süvari* (1969) ve *Zoro'nun İntikamı* (1969) filmlerinin devamı niteliğinde bir yapımdır. Zoro karakteri İspanyol bir kahramanlık öyküsünden esinlenilmiş, mitik bir nitelik göstermektedir. Anadolu westernlerde de bu karakter, orijinal hali değiştirilmeden yeniden yapım şeklinde Yeşilçam filmlerinde kendine yer edinmiştir. Filmin konusu Hollywood westernlerden ayrılmaktadır. Zoro, şehrin valisi Don Alvarez'in halka yaptığı zulme karşı isyan eden, büyükbabasından kalma kıyafetler ile kılık değiştirerek halkın koruyucusu ve kahramanı olan eril bir kimliktir. Fantoma ise Pierre Souvestre ve Marcel Alain tarafından yazılmış bir kitap serisinin başkahramanıdır. Anti-kahramanlık kavramının çıkış noktası olan Fantoma, Superman, Batman, Kaptan Amerika gibi yapımlara da ilham vermiştir (Milliyet, 2010). Bu filmin ana kadın karakteri ise Dişi Fantoma adı altında, kötülüğü, erotizmi, cinselliği ve eril gücü tehdit eden unsuru temsil etmektedir. Filmde Zoro, bu noktada kahraman olarak iyiliğin karşılığıdır. Dolayısıyla bu film İspanyol kökleriyle spaghetti western dokusuna sahip, toplumsal cinsiyet bağlamında ise Yeşilçam'ın ataerk yapısına karşılık gelen bir yapımdır. Bu bağlamda Zoro ve Dişi Fantoma'nın mücadelesi, final sahnesi belli olan, iyinin kötüye karşı nasıl galip geldiğinin anlatıldığı bir kurguya sahiptir. *Zoro Dişi Fantoma'ya Karşı* filminin posterinde de ilgili filmin erkek egemen perspektifine yönelik tasarlanmış, patriyarkal bir doküman olarak sinema tarihinde kendine yer edinmiş bir çalışma olarak görülmektedir.

Göstergeler	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Zoro	Kahramanlık, Gizem, Başarı, İyilik
	Dişi Fantoma	Seksapalite, Erotizm, Çıplaklık, Tehlike, Kötülük
	Beyaz Elbiseli Kadın	Edilgen Kimlik, Çaresizlik, Tutsaklık
Mekân/Doğa	Belirsiz	Muğlaklık
Nesne	Silah, Tüfek	Güç, Egemenlik, Eril Endişe, Fallik Gönderme
Açı (Teknik Gösterge)	Kadın Bedenini n Ön Plana Çıkartılması	Eril Bakış

İlgili film afişi semiyotik açıdan analiz edildiğinde, insan göstergesinin belirgin bir biçimde erkek kimliğini yücelttiği görülebilmektedir. Filmin ana karakteri Zoro, maskesi ve silahıyla gizemli bir kahramandır. Filmin posterinde de Zoro elinde silahla ve kırbaçla resmedilerek bir güç ve iktidar merkezi olarak konumlanmaktadır. Ayrıca filmdeki diğer kadın karakteri koruyan bir nitelik de gösteren Zoro, erkek egemen bir toplumsal evrenin mitik simgesi olarak beyaz perdeye yansımaktadır. Filmin kadın karakteri Dişi Fantoma ise erotize edilen fetiş bir obje niteliği göstermekte ve film afişinde kendine bu tasvir ile yer bulmaktadır. Çıplaklığı, elindeki silahı ile geleneksel kadın kimliğinin dışında bir imaj sunan Dişi Fantoma, diğer yandan erkek egemen sistem için de bir tehdit simgesidir. İlgili posterde de bu durum Nebahat Çehre'nin elindeki silah ile sağlanmıştır. Filmdeki diğer kadın karakterin ise yardıma muhtaç, yarı çıplak ve edilgen bir betimleme ile ilgili görselde konumlandırıldığı gözlemlenebilmektedir.

Filmde nesne olarak silah ve kırbaç göze çarpmaktadır. Her iki obje de farklı şekillerde yorumlanmaya açık nesnelerdir. Örneğin silah ve kırbaç eril gücü, tahakkümü ve hegemonyayı ifade etmek için kullanılırken, diğer yandan kadının elindeki silah ise erkeğin kastrasyon endişesine dair ödipal bir gönderme olarak da yorumlanabilir. Filmin afişi teknik göstergeler açısından ele alındığında eril bakış temasının vurgulandığı bir durum söz konusudur. Kadın bedeni film afişinde ön planda, yarı çıplak ve seksi şekildedir. İlgili yapımın posterini dizisel ve dizimsel bir çözümlemeye tabi tutulduğunda ise bazı zıtlıkların kadın-erkek kimliklerini kodlamada çeşitli sembolik göndermelere sahip olduğu görülebilmektedir. Örneğin siyah-beyaz, kadın-erkek, güçlü-güçsüz, iyi-kötü gibi temel karşıtlıklar bu film afişinde kadına ve erkeğe yüklenen rolleri de dolaylı olarak ortaya koyan kavramlardır. Film afişi düz anlam-yan anlam ikiliği üzerinden analiz edildiğinde ise klişe western temalarından olan iyi-kötü mücadelesi kavramı belirgin bir biçimde göze çarpmaktadır. Film yapısı itibarıyla düz anlam bağlamında

bir kahraman ile anti-kahramanın klasik mücadelesi gibi gözüксе de, yan anlam açısından düşünüldüğünde ilgili yapımın kadın erkek mücadelesine ve erkeğin egemenliğine atıfta bulunduğunu iddia etmek mümkündür. Özetle, *Zoro Dişi Fantoma*'ya karşı isimli Anadolu western örneği, içerdiği eril tasvirler nedeniyle kadına dair olanı öteki konumuna sokan, edilgenleştiren ve nesneleştiren bir yapıya sahiptir.

Ölümsüzler

Ölümsüzler (1971) filmi, Anadolu western janrına dair en bilinen örneklerden biridir. Renkli çekilen ve yaklaşık 70 dakika süren bu yapımda, Emilyano karakterini canlandıran Fikret Hakan, Azrail karakterine hayat veren Salih Güney ve Azrail'in sevgilisini canlandıran Melek Görgün filmin ana karakterleri olarak görülmektedir. Film bir spaghetti western klişesi olan intikam hikâyesi üzerine kuruludur. Emilyano, bir çete lideridir ve çetenin üyeleri Avarel, Pedro, Ramon ve Kancakol ile beraber Emilyano tüm kasabada terör estirmektedir. Bu çete, filmin diğer önemli erkek karakteri olan Azrail'in babasının çiftliğini basar, çiftlikteki herkesi öldürür, çiftlikte ne var ne yoksa yağmalar ve yüklü bir miktar para alarak kaçır. Hemen sonrasında Emilyano paranın nasıl dağıtılacağını hesaplar, Avarel ve Pedro, Emilyano'ya ihanet eder ve Emilyano hapse atılır. 10 sene sonra hapisten çıkan Emilyano'nun tek bir arzusu vardır. O da intikam almak ve hak ettiği parayı geri kazanmaktır.

Bu süreçte Azrail de yıllarca ailesinin intikamını almak için yanıp tutuşmuş, tek yaşam amacı ailesinin öcünü almak olmuştur. Bu süreçte Azrail ve Emilyano, bu intikam öyküsü içerisinde karşı karşıya gelir ve ilgili yapım ideal bir spaghetti western olarak Türk sinema seyircisiyle buluşur. İçerdiği şiddet sahneleri ve bol kanlı sekanslar ile İtalyan ve İspanyol çağdaşlarını taklit eden bu yapım, aynı zamanda yerel motifleri kullanarak Yeşilçam kimliğini de göstermektedir. Filmde toprak ağası teması, düello ve bar sahneleri Amerikan westernlerini bir hayli çağrıştırmaktadır. Fakat film klasik western sinemasının temel bileşenlerinden farklı olarak spaghetti western niteliklerini daha belirgin olarak ortaya koymaktadır. İyi-kötü ayrımı bu filmin temelini oluşturmakla birlikte, kanlı silah sahnelerinin fazlalığı ve Kızılderili kimliğinin bulunmayışı bu yapımın İtalyan spaghetti westernlerine öykündüğünü göstermektedir.

Ölümsüzler, toplumsal cinsiyet noktasında da çarpıcı nitelikler göstermektedir. İlgili yapım kadın kimliği bağlamında incelendiğinde, film boyunca görülen hemen tüm kadınlar ya bar şarkıcısı, ya metres, ya hayat kadını ya da arkadan iş çeviren kötü niyetli kimliklerdir. Örneğin Azrail'in sevgilisi rolündeki kadın film boyunca genelde sevişme sahnelerinde görülmekte ya da Azrail'in isteklerini sorgusuz sualsiz bir şekilde yerine getirirken tasvir edilmektedir. Dahası filmin birçok sahnesinde kadının erojen bölgeleri bilinçli olarak ekrana yansıtılmaktadır. Bu durum sinemanın imkânlarının kadını bir beden imajı ile kodlamasından ileri gelmektedir. Anadolu western alt janrı da bu olumsuz tercihi pekiştirerek, erkek egemen bir bakış açısını sürdürmektedir. Dolayısıyla *Ölümsüzler*, klişe bir spaghetti western olarak, kadın kimliğine birçok olumsuz mesaj yüklemekte, bu mesaj filmin posterine de açık bir şekilde yansımaktadır.

Göstergeler	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Emilyano	İntikam, Eril Güç,
	Azrail'in Sevgilisi	Erotizm, Cazibe, Edilgenlik
	Azrail	İntikam, Ölüm
Mekân/Doğa	Belirsiz	Stüdyo Çekimleri
Nesne	Silah, Tüfek, Şapka	Eril Güç, Fallik İmaj, Western Sineması
Açı (Teknik Gösterge)	Kadın Çıplaklığı, Erkek Oyuncular	Eril Bakış ve Eril İktidar

Ölümsüzler (1971) klişe western imajlarını ve spaghetti western örüntülerini, toplumsal cinsiyet bağlamında da taşıyan bir yapımdır. Bu film, Türk sinemasının ataerkil bakış açısı da filmin içine eklenildiğinde, fallosentrik bir izdüşüm olarak sinematik evrende kendine yer edinmektedir. Filmin poster, göstergeler bağlamında incelendiğinde benzer veriler sunmaktadır. İlgili film afişi insan göstereni üzerinden analiz edildiğinde, posterde üç erkek ve bir kadın karakterin yer aldığı dikkati çekmektedir. Erkek karakterlerin her ikisi de sembolik bir kahramanlık mitine göndermede bulunmaktadır. Sol tarafta Fikret Hakan'ın canlandırdığı Emilyano ve hemen yanında Salih Güney'in canlandırdığı Azrail, bir yandan ellerindeki silahlar ve taktıkları şapkalarla kovboy mitini vurgularlarken, diğer yandan epik bir erkekliğin sembolü olarak işlev görmektedirler.

Görselde de görülebildiği üzere, her iki karakter de film afişinin üst bölümünde konumlandırılmıştır. Bu durum bir üstünlük olgusunu yansıtmaktadır. Hatta bu konumlandırma teknik gösterge bağlamında bir iktidar öznesi olarak hegemonik erkekliğin elementlerine atıfta bulunmaktadır. Filmin kötü erkek karakteri Erol Taş ise filmde Avarel'i canlandırmaktadır. Avarel ihanetin ve kötülüğün filmdeki yansımasıdır. Bu durum film görselinde de kendine yer bulmuş ve ilgili karakter sağ alt köşede, diğer erkek oyunculara oranla daha küçük şekilde konumlandırılmıştır. Bu durum bir yandan da iyi-kötü karşıtlığının grafiksel bir izdüşümüdür.

Filmin diğer karakteri ise Azrail'in sevgilisidir. Afişte de gözlemlenebildiği üzere, kadın sinematik açıdan film afişinin en ön tarafında yer almakta ancak fiziksel olarak yarı çıplak şekilde resmedilmektedir. Dolayısıyla bu film posterinde kadın kimliği çıplaklık ve erotizm bağlamında kimliklendirilmektedir. Dahası Azrail'in sevgilisinin posterdeki konumu, filmin kötü karakteri Avarel ile aynı doğrultudadır. Bu açıdan bakıldığında kadın kimliği de olumsuzla yakın bir bağlamla görselde kendine yer bulmuştur. Spagetti western örneği olan *Ölümsüzler* isimli filmin kadın bedenini erkekliğin haz dürtüsüne kurban ettiği bu görsel aracılığıyla gözler önüne serilmektedir. Buna ek olarak, filmde başrol oyuncularının isimleri filmin en üst bölümünde yer almakta, ancak kadın oyuncunun ismi yine son satırda

bulunmaktadır. Bu durum da yine erkek egemen bir bakış açısının filmin görseline yansıdığını göstermektedir. Dolayısıyla, Anadolu western örneği olarak ifade edilebilecek *Ölümsüzler* filmi, eril bakış kavramının yansımalarını hem genel dokusuna taşıyan hem de bunu film afişinin içine yerleştiren bir yapımla nitelendirilebilir.

Film afişindeki diğer göstergeler ele alındığında, ilgili posterde nesne bağlamında üç farklı silah görülmektedir. Bu silahlar erkek kimliğiyle kodlanmış, eril gücü psikanalitik bağlamda da sembolize eden fallik imajlar olarak ifade edilebilir. İlgili görselde kadının yarı çıplak, korumasız ve silahsız, erkeklerin ise giyinik ve silahlarla kuşatılmış oluşu bu argümanı desteklemektedir. Film afişi ayrıca belirli karşıtlıklar aracılığıyla da göndermeler yapmaktadır. Zira dizisel ve dizimsel bir çözümleme yapıldığında, film posterinde kadın-erkek, güçlü-güçsüz, etken-edilgen, silah-savunmasızlık, çıplak-giyinik gibi bazı karşıtlıkların da erkek egemen örüntülere hizmet ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Filmin afişinde doğa ya da mekân göndermesi bulunmamaktadır. Bu durum Anadolu westernlerin küçük platolarda, düşük maliyetli stüdyolarda çekilmesinden ileri gelmektedir. Bir başka deyişle, Türk spaghetti westernler mekân olgusunu pekiştirmek gibi bir niyet taşımamaktadır. Bu durum *Ölümsüzler* filminin görselinde de net bir biçimde görülebilmektedir.

Film düz anlam-yan anlam bağlamında ele alındığında ise, filmin adına odaklanmak çeşitli göndermeleri açıklamayı mümkün kılmaktadır. Filmin adının ölümsüzlük kavramı üzerinden kodlanması ve bu rolün yapımdaki iki erkek karakterle örtüştürülmesi, bu film özelinde erkekliğe yarı-tanrısal bir nitelik eklemektedir. Nitekim Azrail karakteri de bu düşünceyi pekiştirmektedir. Bilindiği üzere, Azrail çoğu dinde ölüm meleği olarak bilinmekte ve korkuyu, kaosu ve ölümü sembolize etmektedir. Bu filmde erkekliğe yüklenen bu ilahi tema, Anadolu westernlerin erkeklik algısını nasıl yücelttiğine dair değerli bir gönderme olarak gösterilebilir. Erkeği bu derece ilahlaştıran *Ölümsüzler* filminin, kadını ise nesneleştiren ve tek boyutlu ele alan bir yapımla olduğu hesaba katıldığında, bu filmi fallokrasik bir temsil olarak sinematik düzlem içerisinde konumlandırmak mümkündür.

Zapata

Zapata, western-macera türünde bir film olarak spaghetti westernin birçok bileşenine sahip bir yapımla nitelendirilebilir (Özgüç, 2009: 185). *Zapata* karakteri, Meksika devriminin kahramanı olarak Emiliao Zapata'dan esinlenilerek yaratılan bir kahramandır. Bu nedenle *Zapata* isimli film Meksika sınırında geçmektedir. *Zapata*, soyguncu Jack ve Alvarez'e karşı bir mücadeleye girişir ve filmin olay örgüsü bu örüntü üzerinden devam eder. Filmin diğer oyuncularını ise *Zapata*'nın yanındaki sevgilisi ve *Zapata*'ya karşı olanlar şeklinde iki grup halinde belirlemektedir. Dolayısıyla film iyi-kötü karşıtlığının klasik temsili olarak izleyiciye sunulmuştur. Bu açıdan ilgili yapımla, western klişelerini belirli ölçüde bünyesinde barındırmaktadır.

Cihangir Gaffari'nin *Zapata* rolünü üstlendiği film, bol miktarda dövüş ve çatışma sahnesi içermekte, bu yönüyle de spaghetti western niteliğini taşımaktadır. Ayrıca bu filmde klasik western bileşenleri oldukça sınırlıdır. Dolayısıyla ilgili yapımla kurgulanırken İspanyol ve İtalyan sinemasına dair western örneklerinden ilham alındığını söylemek yanlış olmayacaktır. Film toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden değerlendirildiğinde, yine kadın kimliğinin ikincil konumda yer aldığı görülmektedir. Bu filmde rol alan oyuncuların yegâne görevi erkeklerin cinsel arzularını gidermek ve onlara yarenlik etmektir. Dolayısıyla *Zapata*'nın sevgilisi, film boyunca birçok sevişme sahnesinde görülmektedir. *Zapata*'daki bir diğer kadın oyuncu ise

Jack'ın sevgilisi olan kadındır. Bu kadın da filmde bir bar şarkıcısı kimliğindedir ve yine eril bedenlerin hazlarına kurban edilen bir karakter olarak filme yansımaktadır. Bu açıdan bakıldığında, *Zapata* (1971) dönem dönem klasik westernde rastlanılan güçlü kadın kimliğine dair en ufak bir işaret taşımamakta, kadını ayarıştıran ve ötekileştiren bir temsili kendine esas almaktadır. Filmin afişi incelendiğinde de yine erkek karakterler etken şekilde konumlandırılırken, kadınlar ise ikincil nitelik gösteren, nesneleştiren sunumlara sahiptir.

Göstergeler	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Zapata	Kahramanlık, Eril Güç, Ataerkil Toplum
	Zapata'nın Sevgilisi ve Siyah Elbiseli Kadın	Erotizm, Cazibe, Cinsellik, Edilgenlik
	Jack	Eril Kötülük
Mekân/Doğa	Belirsiz	Stüdyo Film
Nesne	Silah, Şapka	Eril Güç, Fallik İmaj, Western Sineması
Açı (Teknik Gösterge)	Zapata'nın Sevgilisi Ön Planda	Erkek Bakışı

Zapata (1971) filminin afişi feminist ve göstergebilimsel bir açıdan incelendiğinde, filmin oldukça erkek odaklı bir çalışma olduğu görülebilmektedir. Filmin ana karakteri zaten bir halk kahramanına atıfta bulunmaktadır. Dolayısıyla ana erkek karakter, mitik bir nitelik göstermekte, bu nedenle gücü ve ataerkil yapının başarısını temsil etmektedir. Ayrıca Zapata'nın suçlulara karşı korkusuz, amansız, cesur mücadelesi yine klasik erkek tasvirine uygun şekilde filmin olay örgüsünde yer almıştır. İlgili görselde de bunu pekiştiren bir erkek ifadesi görülebilmektedir. Keza Cihangir Gaffari'nin elindeki silah da bu cesareti ve kahramanlığı sembolize etmektedir. Filmde Behçet Nacar, Jack karakterini oynamaktadır. Posterin sol orta bölümünde yer alan Jack karakteri de elinde silahla resmedilmiştir. Jack, filmin anti-kahramanı olarak film posterinde kötülüğün temsilidir.

İlgili posterde iki kadın karakter yer almaktadır. Sağ alt köşede Arzu Okay'ın canlandığı ve Zapata'nın sevgilisi rolündeki kadın, posterin en ön plana çıkartılan karakteri olarak göze çarpmaktadır. Film afişinde bedeni ve seksapalitesi ile ön plana çıkartılan Arzu Okay, elinde tuttuğu tüfek ile bir yandan tehlike ve ölümü sembolize ederken, öte yandan ilgili kadın karakter Zapata'nın fotoğrafının altında konumlandırılarak ataerkil toplumun hegemonyasına boyun eğdiğine dair bir mesaj verilmektedir. Film afişi incelendiğinde, her iki erkek karakterin de kadınların üst bölümünde yer aldığı görülmektedir. Bu durum düz anlam bağlamında grafiksel bir tercih gibi görünse de, filmin kodları ve spaghetti westernin temaları göz önünde bulundurulduğunda, ilgili afişin oldukça patriyarkal bir bakış açısı ile hazırlandığı dikkati çekmektedir. İlgili filmde kadın karakterler yarı çıplak ve bedenleri ile eril bakışın hizmetine sunulmuşken, erkekler ise silahlar kuşanarak kadının koruyucusu şeklinde tasvir

edilmektedir. Bu tasvir de yine Türk spaghetti westernlerin, geleneksel erkeklik kodlarıyla tasarlandığını ortaya koymaktadır.

Zapata (1971) filminde şapka ve silah iki ana nesne olarak göze çarpmaktadır. Şapka klasik western sinemasına dair bir gönderme olarak yorumlanabilir. Fakat silahın erkek karakterler için yine egemenliğin sembolü olarak fallik bir imaj olduğunu söylemek mümkündür. Film posterinde her iki kadının da seksapalitesi ile resmedildiği hesaba katıldığında, bu yapının da eril bir düşünce tarzının yansıması olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır. Film afişi dizisel ve dizimsel açıdan incelendiğinde ise, yine bazı karşıtlıkların toplumsal cinsiyet kimliklerine yüklenen anlamlara yönelik olduğu fark edilebilmektedir. Örneğin kadın-erkek, siyah-beyaz, giyinik-soyunuk, silahlı-silahsız gibi temel karşıtlıkların genel anlamda belirli anlamlarla yüklü zıtlıklar olduğunu söylemek mümkündür. Sonuç olarak, spaghetti westerni Türk sinemasıyla bir araya getiren, belirli açılardan Yeşilçam klişelerine sahip bu yapım, erkek egemen film anlayışının birçok ibaresini içerisinde barındıran, eril bakışı film afişi ile de kodlayan bir yapım olarak nitelendirilebilir.

Sonuç

Sinema, toplumsal cinsiyet meselesi söz konusu olduğunda belki de en güçlü kitle iletişim araçlarından biridir. Bu sanat dalı, birçok türünde ataerkil mesajlar barındırmakta, dolayısıyla beyaz perdeye yansıyan çoğu kimlik erkek egemen bakış açısının tavrını yansıtmaktadır. Söz konusu western filmleri olduğunda da bu durum benzer bir nitelik göstermekte, kadın kimliği kadınlık hallerinden uzak bir biçimle ve eril bir bakış açısıyla sunulmaktadır. Bu nedenle western filmleri toplumsal cinsiyet meselesi hesaba katıldığında, bir hayli ayrıştırıcı ve erkek tahakkümünün sınırları dâhilinde ilerleyen yapımlardır. Amerikan westernlerin 1960'lı yıllarda yaşadığı duraklama ve gerileme dönemi, daha önce de açıklandığı üzere bu janrın yeni bir boyut kazanmasına neden olmuştur. Özellikle İspanya, İtalya, Almanya ve Türkiye'de çekilen Euro-Westernler, klasik western anlatısına yeni bir boyut kazandırmış, bu alt türe ise spaghetti western ismi şemsiye bir terim olarak verilmiştir. Her ne kadar spaghetti western, klasik western sinemasından belirli bağlamda ayrışsa da, mesele kadın ve erkek ilişkileri ve onların filmlere yansımaları olduğunda, durum pek de farklılık göstermemektedir. Westernlerin hemen hepsinde kadın; bedeniyle, erkeğin eril hazlarına yönelik yarattığı etkiyle ve ataerk yapının kadına yüklediği anlam ve imajlar bütünüyle resmedilmiştir. Söz konusu Yeşilçam westernleri olduğunda da bu durum benzer bir nitelik göstermiş, erkek egemen Türk sineması ve spaghetti western ortaklığı kadını nesneleştirmiş ve ötekileştirmiştir.

Bu çalışmanın örnekleminde ele alınan her üç Türk spaghetti western yapımı da tema olarak erkeğin ön plana çıkartıldığı, kadınlığın ise sıradanlaştırıldığı ve bedensel isteklerin maşası haline getirildiği yapımlar olarak göze çarpmaktadır. Film afişleri derinlemesine incelendiğinde ise bu durum çok daha net bir şekilde ortaya çıkmakta, eril ideolojinin sistematik bakış açısı rahatlıkla gözlemlenebilmektedir. Öyle ki her üç filmde de kadın karakterler, pozisyon olarak posterlerin alt bölümünde konumlandırılmıştır. Ayrıca kadın görsellerinin hemen hepsi ya tamamen çıplak ya da yarı çıplak şekilde hazırlanmıştır. Buna ek olarak, film afişlerinde yer alan kadınların hepsi erkek izleyicinin bakışına uygun şekilde görsellere yerleştirilmiştir. Böylece, izleyici ilgili film görseline ilk baktığında, gördüğü en belirgin şey kadın bedeni ya da erotize edilen ve edilgen bir nesne konumuna sokulan dişil vücutlardır. Erkekler ise film afişlerinde iktidarı ve gücü yansıtan, buna göre konumlandırılan bir pozisyona sahiptir. Bu noktada, Anadolu westernler geleneksel Türk toplumunun bilinçaltını da

görsellerine taşıyan ideolojik aygıtlar olarak nitelendirilebilir. Bu bağlamda Türk spaghetti western filmlerinin fallosentrik bir dokuya sahip, kadın kimliğini özünden uzaklaştıran ve tek taraflı ele alan yapımlar olarak Yeşilçam sinemasında bir dönem kendine yer edinmiş bir alt janr olduğunu söyleyebilmek mümkündür.

KAYNAKLAR

- Abisel, N. (1998). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Akyol, O. (2015). Yerli Westernler. Y. Özkoçak (Ed.), *Türlerle Türk Sineması* içinde (s.193-212). İstanbul: Derin Yayınları.
- Atayman, V. & Çetinkaya, T. (2016). *Popüler Sinema'nın Mitolojisi: Komedi, Western, Melodrama ve Korku*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bazin, A. (2013). *Sinema Nedir?* (İ. Şener, Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Berger, J. (2014). *Görme Biçimleri* (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Birincioğlu, Y.D. (2017). Görsel hazzın dışıl örüntüleri: Mavi Kod (Code Blue). *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 2(4),114-128.
- Burton, G. (1995). *Görünenden Fazlası: Medya Analizlerine Giriş*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Buscombe, E. (2008). Tür Sineması-Western, G. Nowell-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi* (A. Fethi, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Connell, R.W. (2005). *Masculinities*. California: University of California Press.
- Çiçek, M. (2014). Dilbilimsel ilkeler görsel göstergelere uygulanabilir mi?. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(32), 38-51.
- Fisher, A. (2011). *Racial Frontiers in The Spaghetti Western: Politics, Violence and Popular Italian Cinema*. New York: I.B. Tauris.
- Fridlund, B. (2006). *The Spaghetti Western: A Thematic Analyses*. North Carolina: McFarland.
- Gehring, W.D. (1988). *Handbook of American Film Genres*. Connecticut: Greenwood Press.
- Gönen, M. (2008). *Western ve Amerika: Bir Ulus-Uygarlık Kurgusu*. İstanbul: Versus Kitap.
- Hughes, H. (2004). *The Filmgoers's Guide to Spaghetti Westerns*. New York: I.B. Tauris.
- Hyams, J. (1983). *The Life and the Times of the Western Movie*. New York: Gallery Books.
- İşlek, S.T. (2018), Biz Bu Kasabada Yabancıları Sevmeyiz. *Sekans Sinema Kültürü Dergisi*, 9, 102-119.
- Kuhn, A. & Westwell, G. (2012). *A Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*, (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Mulvey, L. (2010). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. S. Büker&G. Topçu (Ed.) *Sinema: Tarih-Kuram Eleştiri*, (N. Abisel, Çev.). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Parsa, A.F. & Akçora, E. (2016) Ses Dergisinde Eril Bakış Altında Nesneleştirilen Kadınİmgeleri. Z. Ö. Sağlamtimur (Ed.), *Sanat ve İletişim Aracı Olarak Fotoğraf Kitabı* içinde (s.37-56). İzmir: Ege Üniversitesi Yayınevi.
- Platinga, C. (1998). Spectacle of death: Clint Eastwood and violence in "Unforgiven". *Cinema Journal*, 37, 65-83.

- Sancar, S. (2013). *Erkeklik: İmkânsız İktidar, Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Scognamillo, G. & Demirhan, M. (2005). *Fantastik Türk Sineması*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Sığın, A. & Canatan, A. (2018). Connell'in 'erkeklikler' teorisinde işbirlikçi erkek, madun erkek ve marjinal erkek: hegemonik erkekliğin kavramsal hegemonyası. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 32, 163-175.
- Sim, Ş. & Göncü, S. (2020). Türk western'ine yapısalcı bir yaklaşım: Yahşi Batı örneği, *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, 35, 115-138.
- Sinema: Popüler Sinema Dergisi (1998). *Western Dosyası*. Sayı:41. İstanbul: 1 Numara Yayıncılık.
- Spicer, J.A. (2012). The changing face of the western: an analysis of Hollywood western films from director John Ford and others during the years 1939 to 1964. *ETD Archive*, 581.
- Şimşek, A. & Öner, R. (2015). Türkiye'de hegemonik erkeklik: medyada ve hukukta izler, dönüşümler ve olasılıklar. *Global Media Journal TR Edition*, 6(11), 447-477.
- Tuğan, N. H. (2017). Tür sinemasının evrimi: Kovboyar ve Uzaylılar (2011) filminin türsel yapısı. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 4(12), 699-710.
- Tüysüz, D. (2017). Amerikan uygarlığı kuruluş mitinin inşası bağlamında western filmlerinde ceza ve adalet anlayışı. *Erciyes İletişim Dergisi Akademia*, 5(1), 266-280.
- Oswald, L. (2011). *Marketing Semiotics: Sings, Strategies and Brand Value*. New York: Oxford University Press.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitapevi.
- Özgüç, A.(2009). *Türk Filmleri Sözlüğü*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: Ankara.

İnternet Kaynakları

- Gandhi, Sachin, (2016), Spaghetti Westerns: Bounty Hunters, Bullets and Blood Money, <http://calgarycinema.org/spaghetti-westerns> (Erişim Tarihi:20.03.2021)
- Milliyet Gazetesi (2010). Yeşilçam'ın Kovboyarı. <https://www.milliyet.com.tr/galeri/yesilcamin-kovboylari-40327/10> (Erişim Tarihi: 27.03.2021).