



dergipark.org.tr/tr/pub/alinterisosbil

Sosyal Bilimler Dergisi

Journal of Social Sciences

| e-ISSN 2602-229X |

PRENSİP

<https://prensip.gen.tr>

ARAŞTIRMA MAKALESİ

RESEARCH ARTICLE

Eski Türk Tarihinden Yeşilçam'a: Tarkan Filmleri Tarkan Films: From Ancient Turkish History to Yeşilçam

Can Tankut ESMEN 

Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, Genel Türk Tarihi Anabilim Dalı, Edirne, Türkiye

Geliş Tarihi/Received Date: 10.01.2026

Kabul Tarihi/Accepted Date: 05.02.2026

ÖZ

Türk sinema tarihine yönelik çalışmaların Türkiye'de hatırı sayılır bir yazın oluşturduğu söylenebilir. Bunların ise çok az bir kısmı tarih konulu filmlere eğilirken, söz konusu çalışmalar kümesinin daha da az sayıda üyesi, erken dönem Türk tarihine dair filmler üzerine yazılmıştır. Bununla birlikte eldeki çalışmalar, çoğu kez, filmlerin fişlenmesi ve kronolojik sırayla alt alta sıralanmasından ve metinlerin bol miktarda görselle süslenmesinden ibarettir. Bu çalışmada, Yeşilçam'ın kült haline gelmiş yapımlarından Tarkan serisi ele alınmaktadır. Söz konusu filmler, hem döneminin siyasi havasını yansıtmaları hem de erken dönem Türk tarihine dair ortaya koyduğu tarihi söylemi ve anlatısıyla kıymetli bir yapımdır. Çalışmada Tarkan filmlerine, popüler bir tarih metni muamelesi yapılmaktadır. Bu gözle yaklaşılacak senaryo ve beyaz perdeye yansıtılan seçilmiş imgeler; senaristin ve yönetmenin eski Türk tarihine dair anlatmak istediklerinin bir dışı vurumu olarak kabul edilmiştir. Buradan hareketle, beş kült Tarkan filmi; Mars'ın Kılıcı, Gümüş Eyer, Viking Kanı, Altın Madalyon ve Güçlü Kahraman Kolsuz Kahramana Karşı özgün bir metin olarak kabul edilerek, söylem analizine tabi tutulmuş ve önceden belirlenen üç temada izleyiciye verdiği mesajlar ortaya konmuştur. İki ana bölümden oluşan çalışmada ilkin filmlerin olay örgüsü ana hatlarıyla okura tanıtılmıştır. İkinci kısımda ise filmler; tarihi söylemleri, Türk milliyetçiliği ekseninde verdiği mesajları ve filmler içindeki düşman unsur olan diğerlerini nasıl tanımladığı üzerinden çözümlenmiştir. Tarihi söylem üzerinde analiz yapılırken, yer yer ana kaynaklardan ve akademik çalışmalardan destek alınmıştır. Türk milliyetçiliği ekseninde verilen mesajlar Türk kimliği, Türk kültürü ve Türklüğün özü kavramları ekseninde incelenmiş, 1960'lı-1970'li yılların siyasi kavgaları makalenin gündemine taşınmıştır. Fakat elbette ki Tarkan filmleri döneminin ideolojik kavgalarından bağımsız bir yapıdır. Son olarak, öteki kavramı, tarihcilikte ilk görüldüğü şekliyle Avrupa merkezci yaklaşımın bir sonucu olarak tanımlanmıştır. Ardından, filmin senaristi ve yönetmeninin öteki tanımlamak adını verebileceğimiz bu silahla ne kadar maharetle, Batı'ya karşı kullandığı gösterilmiştir. Çalışma kısa bir sonuç bölümüyle tamamlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Tarihi, Tarkan, Yeşilçam, Tarihi Film, Söylem.

ABSTRACT

It can be said that studies on the history of Turkish cinema constitute a considerable literature in Turkey. While only a small portion of these focus on historical films, an even smaller number of members of this body of work have been written about films about early Turkish history. However, the studies that do exist often consist of cataloguing films, arranging them chronologically, and adorning the texts with copious visuals. This study examines the Tarkan series, one of Yeşilçam's cult productions. These films are valuable both for their reflection of the political atmosphere of their time and for the historical discourse and narrative they present regarding early Turkish history. In this study, Tarkan films are treated as popular historical texts. Approached from this perspective, the script and the selected images projected onto the big screen are considered a manifestation of what the screenwriter and director wanted to convey about ancient Turkish history. Based on this perspective, five cult Tarkan films: The Sword of Mars, The Silver Saddle, Viking Blood, The Gold Medallion, and The Mighty Hero vs. the Armless Hero were considered original texts and subjected to discourse analysis, revealing their messages to the audience within three predetermined themes. The study, which consists of two main sections, first introduces the plots of the films to the reader. The second section analyzes the films based on their historical discourse, their messages conveyed through the lens of Turkish nationalism, and how they portray the antagonistic elements within the films, the other. In the analysis of the historical discourse, support is occasionally drawn from primary sources and academic studies. The messages conveyed through the lens of Turkish nationalism are examined within the framework of concepts such as Turkish identity, Turkish culture, and the essence of Turkishness. The article does not address the political conflicts of the 1960s and 1970s. However, Tarkan's films are certainly not independent of the ideological conflicts of their time. Finally, the concept of the other, as first seen in historiography, is defined as a consequence of the Eurocentric approach. It then demonstrates how skillfully the film's screenwriter and director wield this weapon, which we might call defining the other, against the West. The study concludes with a brief conclusion.

Keywords: Turkish History, Tarkan, Yeşilçam, Historical Film, Discourse.

Please cite this paper as follows/Atf için:

Esmen, C. T. (2026). Eski Türk tarihinden Yeşilçam'a: Tarkan filmleri. *Alnteri Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(1), 33-49.
<https://doi.org/10.30913/alinterisosbil.1860636>



GİRİŞ

Hikâyeleştirip anlatma, insanı diğer canlılardan ayıran en temel özelliklerden bir tanesidir. Yaşadıklarının, tecrübelerini zihin potasında eritip işleyerek anıya/bilgiye dönüştüren insan, bunlardan hareketle ürettiği hikâyelerini bir anlatı içinde paylaşma ihtiyacını hissetmiştir. Öyle ki hikâyelerimizin değerli olduğuna inanır ve hatta bunların bilinmesini de arzu ederiz. Aksi durumda bir hikâyemizin olmadığını anlamak, varlığımızın anlamsız olduğunu fark etmek anlamına gelebilir ki pek çok insan bunu kaldıramayacaktır (Fulford, 2015). Kendi anlatımıza dair paylaşımlar, dilin gelişmesi ile paralel olarak zenginlik kazanırken; insanın toplumsal bir canlı haline gelmesinde de başat rol oynamıştır. Harari'nin, Robin Dumber'a dayanarak, *dedikodu teorisi* olarak öne çıkardığı bu fenomene göre diller dedikodu yapma aracı olarak gelişmiştir (Harari, 2015). Bir başka deyişle ilk insanlar düşündüklerini bir anlatıya çevirip paylaştıkça, günümüz insanına doğru evrildikleri süreç hız kazanmıştır. Anlatma ihtiyacının doğal bir sonucu olarak hikâyeleştirme gelişmiş ve insanın inanç ve ön kabullerini, ilgili olgunun arkasında yatan hikâye belirler hale gelmiştir. Bu noktadan sonra toplumun büyüklüğü ile paralel olarak anlatıların büyüdüğü de gözlenmiş ve nihayetinde iş tarihi kurgulamaya kadar gelmiştir. Harari, günümüz insanın geçtiği en büyük merhale olarak işaret ettiği bilişsel devrimin yakıtının *tarihsel anlatılar* olduğunu ve bunların biyolojik teorilerin yerini alarak Homo sapiensin gelişimini anlatmakta kullanılan temel araç hâline geldiğini söylemektedir (Harari, 2015).

Tarihe, tarihçiliğe ve tarih yazımına dair kaleme alınan sayısız çalışma mevcuttur. Ancak burada bizim düşüncelerimize ışık olacak ifade Alun Munslow'dan gelmektedir: “*Tarihi tarihçiler yazar; bu yüzden de tarihi, toplumun dışında objektif bir yöntem ve yorum olarak değil, toplumun içinde kültürel bir ürün olarak ve tarihsel sürecin bir parçası olarak daha iyi anlayabilir.*” (Munslow, 2000). Buradaki ana fikir, tarihin tarihçinin metin üzerindeki hâkim pozisyonundan hareketle ve tarihçinin içinde yaşadığı toplumun soyutlanamaz bir parçası olduğu ön kabulüyle, tarihin bilgisinin epistemolojik gerçekliğini tartışılır hale getirmek ve onu bir yorum/kanaat boyutuna indirgemektir. Meseleye bilgi felsefesi açısından bakıldığında da tarihçinin; felsefi manada bilgiler değil (kesin inanç) kanılar (gerekçelendirilmiş doğru inanç) ürettiği söylenebilir (Mehdiyev, 2019). Tarihi, bilgiden soyutlamak, birçok tarihçinin düşündüğünün aksine pejoratif bir eylem değildir. Aksine; tarihçiye yaptığı iş üzerinde daha geniş bir hareket alanı açar. Tarihi geçmişi günümüze aksettiren, insan için yaşamsal olduğunu söylediğimiz anlatının imkânlarından sonuna kadar faydalanılmasına yardımcı olur. Bu yaklaşımın bizi götüreceği bir sonraki durak, Ricoeur'ün ifade ettiği üzere; tarihin inşasında, *anlatanın zihnindeki yönelmişlik* olgusundan hareketle, *tarihin eninde sonunda anlatsal bir iş olduğu* sonucudur (Ricoeur, 2009). Öyle ki; tarihçilik mesleği üzerine düşünen modern çağın en eski isimlerinden olan Carr; *tarihte ne kadar geriye gidilir ve dönem hakkında ne kadar az belge/olgu ile çalışılırsa, ortada duran boşlukları doldurma vazifesindeki tarihçinin, metin içinde yaptığı kurguda kendisini daha çok gösterme şansını bulacağını söylemektedir* (Carr, 1980). Carr'a göre; eski döneme dair tarih yapıtlarında gözlenen bu durum, olumsuz değildir; bilakis çalışmaların en çekici unsuru olarak olumlanmakta ve öne çıkarılmaktadır. Ortaylı da “*Sosyolojinin, iktisadın yöntemlerinden çok daha kesin olduğu açıktır. Fakat tarihçilik bu kadar değildir. Ondan sonra bir spekülasyon safhası*

vardır ki, bu sanatçılıktır...” sözleriyle; ifade etmeye çalıştığımız tezi destekler bir yargı ortaya koymuştur. (Ortaylı, 2006).

Tarihin anlatı üzerine kurulan bir iş olduğuna yeterince işaret ettikten sonra, çalışmamızla ilgili ikinci bir özelliğine de vurgu yapmamız gerekir. Bu da çağlar boyunca ve günümüzde tarihin sadece yazılı olarak anlatılmadığı gerçeğidir. Bu minvalde sözlü gelenek, yazıdan sonra karşımıza çıkan en güçlü formlardan biridir (Woolf, 2014). Tarihi anlatmanın, yazılı metinlerden ve sözlü gelenekten başka bir diğer yolu ise görsel araçlar ve sinemadır. Bu noktada Peter Burke’un tarihi filmler için yaptığı “*ister yönetmenler isterse profesyonel tarihçiler tarafından çekilmiş olursa olsun, tarihi filmler tarihin bir yorumudur*” sözleri akla gelmektedir. Burke, ortaya koyduğu bu yargı ile geçmişin hikâyesini yazarak anlatmak ile sinemada tarihi canlandırmanın kategorik olarak aynı faaliyet olduğunun altını çizmektedir. Burke, tarihin filmlerde betimlenmesini, 1988’de Hyden White tarafından ortaya atılan *historiopoethy* (görsel tarihyazımı) kavramı ile açıklarken; kavramın White tarafından “*tarihin ve bizim onun hakkındaki düşüncelerimizin görsel imgeler ve sinema söylemi içinde temsili*” olarak tanımlandığını ve sinemanın tarihyazımını tamamlayıcı bir unsur olarak kabul edilmesi gerektiğini belirtmiştir (Burke, 2003).

Çalışma, tarihin görsel araçlar vasıtasıyla yeniden yaratıma tabi tutularak anlatılmasını kendisine sorun edinmektedir. Çalışmada, konusunu Sezgin Burak’ın çizgi romanlarından alan, Arzu Film yapımı beş kült Tarkan filmi incelemeye tabii tutulacaktır. Buna göre önce söz konusu Tarkan filmleri okura tanıtılacaktır. Filmler kısa künyelerini takiben, baştan sona önemli dönemeçlerin altının çizildiği, olayların ilk gözlemlendiği biçimde okura anlatıldığı kısa bir özet biçiminde metne taşınacaktır.¹ Bunu yapmaktaki amaç, filmde sürekli yüksek tutulan tansiyonu okura hissettirmek, kahramanımızın ve yan rollerdeki isimlerin eylemleri ile kimlikleri arasında sonradan kuracağımız bağlantıya bir temel teşkil etmektir.

Filmler hakkında bilgi verildikten sonra ikinci aşamaya geçilecek ve tematik bir inceleme yapılacaktır. Filmler; sahip oldukları *tarihi söylem*, *milliyetçi söylem* ve *öteki söylemleri* bağlamında incelenecektir. Söz konusu çözümleme yapılırken izlenecek yöntem; senaryodaki anlatıyı söylem analizine tabi tutmak olacaktır. Tahir Gür, eleştirel söylem analizini, “*toplumsal bir araç olan dilin; toplumdaki sosyal etkileşimler, güç, güç dağılımı, kurumlar ve bilginin oluşum ve paylaşım aşamalarında nasıl bir işlevi olduğunu anlamaya çalışma*” biçiminde tanımlamaktadır (Gür, 2013). Buna göre, çalışmada dilin yerini senaryo ve beyaz perde alırken, bu tanımdan hareketle filmin aslında ne demek istediği ve senaryonun mesajının ne olabileceği sorularına cevap aranmaktadır. Filmin tarihi söylemi, tarihi gerçekliğe sahip kişi, olay ve milletlere yaptıkları göndermeler ve senaryoda zaman zaman karşımıza çıkan anakronizm minvalinde ortaya konacaktır. Böylelikle, nihayetinde bir senaryo metni ve film olsa dahi Tarkan serisinin ürettiği

¹ Bu minvalde yapılan başarılı çalışmalardan bir tanesi Emel Akbaş tarafında yüksek lisans tezi olarak hazırlandıktan sonra kitaplaştırılan *Türk Sinemasında Ortaçağ Tarihi Algısı (1943-2014)* başlıklı eserdir. Burada; Tarkan filmlerine bir başlık ayrılmış ve söz konusu beş film konuları ve yazarın değerlendirmeleri bağlamında ele alınmıştır. Bu çalışmadan istifade etmekle birlikte, bizim amacımız, filmlere, bir anlatı hüviyeti yükleyerek vermeye çalıştıkları mesajlara dair, tematik bölümlere ayrılmış ayrıntılı çözümlemeler ortaya koymaktadır. Akbaş’ın söz konusu değerlendirmeleri için bk. Akbaş, 2018. Tarkan filmlerine belirli bir tema bağlamında bakan, ulaşabildiğimiz yegâne çalışma ise Akıl Fikret Tosun’a aittir. Söz konusu çalışma için bk. Tosun, 2022.

tarihyazımı açığa çıkarılmış olacaktır. İncelenen ikinci husus olan milliyetçi söylemde Türk kimliğine/Türklüğe yapılan vurguların altı çizilecektir. Kimi zaman Tarkan'a kimi zaman ise diğer karakterlere söylenen cümleler ışığında; Tarkan filmlerinin, beyaz perdede yansıtıldığı 1969-1973 yıllarında Türk toplumuna hangi mesajları verdiği ortaya konulacaktır. Dönemin toplumsal olayları ve siyasi gündemi ile kurulacak bağlar vasıtasıyla filmin salt entelektüel temelde sinematografi için değil, Türk milletinin zihninde de edindiği yer ve önem ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. Tarkan serisine dair girişilecek son soruşturma, ötekilerin (diğerlerinin) izleyicilere nasıl gösterildiği sorusuna cevap aramaktır. Burada, Hun (Türk) harici toplumların nasıl tasvir edildikleri, olaylar içindeki konumları ile gelişmelere tepkileri ve varsa kendi içlerindeki hiyerarşi üzerinde durulacaktır. Bunlara ek olarak, söz konusu ötekinin inşa edilme biçiminin arkasında yatan saikler ve bilhassa öteki imgesinin, filmlerin gösterime girdiği dönem iç ve dış siyasi gelişmeleri ile bağlantıları anlamlandırılmaya çalışılacaktır.

TARKAN FİMLERİ

Tarkan, Sezgin Burak'ın yarattığı bir çizgi roman karakteridir. Avrupa Hunları döneminde yaşayan, Attila'nın çağdaşı, bir milli kahramandır. Milliyetçi, cesur, adaletli ve savaşçı bir figür olarak resmedilmiştir. 1969–1973 yılları arasında söz konusu çizgi romana dayanan bu karakterin sinema uyarlamaları çekilmiştir. Filmlerin başrolünde, o yıllarda Karaoğlan filmleri ile ismini duyurmuş, Ankara Devlet Tiyatroları sanatçılarından Kartal Tibet yer almıştır. Tibet'in başrollerini üstlendiği ve seri olarak çekilen filmler: *Tarkan*, Tunç Başaran, 1969; *Tarkan: Gümüş Eyer*, Mehmet Aslan, 1970; *Tarkan: Viking Kanı*, Mehmet Aslan, 1971; *Tarkan: Altın Madalyon*, Mehmet Aslan, 1972; *Tarkan: Güçlü Kahraman*, Mehmet Aslan, 1973 olarak hayata geçirilmiştir. Filmler oldukça düşük bütçelerle çekilmişken, avantür film kategorisine girmektedirler. Filmlerdeki kostümler, dekorlar, dublaj ve efektler çağdaşı olan Batılı sinemanın benzer yapımlarına göre oldukça basittir. Filmlerde bol miktarda dövüş sahnesi ve hatta uzuvların kaybedildiği kanlı savaş sahneleri yer almaktadır. Günümüzde söz konusu filmleri izleyenler için oldukça abartılı hatta komik gelebilecek düzeyde pek çok sahne yapımlarda yer almaktadır. Bununla birlikte filmlerde oldukça epik bir anlatı süregider. Filmin, bir kahramanlık hikâyesi olarak mesajı her zaman nettir. Bu da seyircinin, filmi takibini kolaylaştırır ve filmde izleyiciye geçirilmek istenen duygu hedefini yakalamasına yardımcı olur. Seri boyunca anlatıyı destekleyen epik müzikler tercih edilmiştir.² Bunlar benzer kategorilerdeki yabancı filmlerin müziklerinden alınmadır. Filme uygulanan abartılı dublaj yer yer izleyenlere sunulan mizah öğelerini desteklemekte ve böylece filme farklı bir katman kazandırmaktadır.

Tarkan filmlerinin çekildiği yılların Türkiye'sinden bağımsız düşünülmesi doğru değildir. Dönemin en önemli dinamiği; soğuk savaş olgusunun neden olduğu yüksek gerilimli ortamda SSCB ile sınır paylaşmak (bunun sancılarını çekmek) ve ABD/NATO'nun yönlendirmeleri ile komünizmle mücadele adımları bağlamında içeride güçlendirilen Türk-İslamcı milliyetçiler ile buna mukabil Sovyetler/Çin bloğu tarafından desteklenen Sosyalistler arasındaki kavgadır (Akıncı, 2013). Türk milliyetçiliğinin yükselişi, Türk sinemasında hâkim olan sol geleneğin, o yıllarda ürün vermeyi tercih

² Tarkan'ın tema müziği; Dmitri Shostakovich'in Symphony No. 5 in D minor, Op. 47 adlı eseridir. 1937 senesinde bestelenmiştir.

etmediği tarihi/avantür film kategorisine yönelerek, Türk tarihinin çeşitli safhalarından beslenen tarihi filmler ortaya koymaları sonucunu doğurmuştur. Bir başka ifadeyle, Tarkan gibi Türk tarihinin nispeten uzak dönemlerinde var olduğu hayal edilen bir kahramanın, beyaz perdeye aktarılmasının arkasında yatan neden; ülkedeki siyasi atmosferin Türk milliyetçiliğini benimseyenlerin sinemada iş yapabilecekleri en uygun formun bu olmasında yatmaktadır. Filmin başrolünde yer alan Kartal Tibet'in vefatından sonra basına demeç veren oğlu Kanat: "Babam, Tarkan filmlerinde kurduyla, atıyla, kılıcıyla, ulusum, ulusların en büyüğüdür sözüyle sayısız nesle Türklük bilincini aşıladı" derken, oyuncunun milliyetçi olduğunun ve "ben Türküm ve mirasımdan gurur duyuyorum" sözleriyle bunun altını çizdiğini sözlerine eklemiştir (Yeni Birlik Gazetesi, 2025).

Tarkan filmlerinin sinema tarihçileri ve eleştirmenler tarafından nasıl değerlendirildiği de ayrı bir problem teşkil eder. Bu bahiste ilkin, Giovanni Scognamillo ve Metin Demirhan'ın başucu eserine müracaat etmek gerekmektedir. Yazarlar, Tarkan'ı tarihi filmler kategorisinde değil, çizgi roman uyarlamaları bölümünde ele alırlar. Yazarlar burada ilkin senaryoyu formülize ederek, beş filmin ortak olay örgüsünü çıkartırlar. Buna göre *Tarkan; bir şeyi, bulmakla görevlendirilir, görevi esnasında bir dizi düşmanla karşılaşır, tuzaklardan kurtulup karşısına çıkan kadınlarla sevişir; hanlarda dövüşür, esir düşer, kurtulur ve sonunda muhakkak görevini yerine getirir* (Scognamillo & Demirhan, 2005). Ancak yazarların filmlere yaklaşımı pejoratif bir tavır içermektedir. Bizce, olay örgüsü, senaryonun arkasındaki basitliği vurgulamak için bu şekilde ifade edilmiştir. Yazarlar, bir başka yerde; tarihi filmlerin ele aldıkları dönem fark etmeksizin genellikle her şeyden önce milliyetçi yapımlar olduğunu vurgulamaları da aslında benzer bir yaklaşıma dayanmaktadır. Burada filmlerdeki tüm yabancı karakterlerin Türk düşmanı olduğu söylenirken, filmlerde tarihi bir temel aranmadığı; gayenin salt kahramana dövebileceği imgeler vermek olduğu söylenmektedir. Buna ek olarak, senaryo şekillenirken ayrıntılı bir tarih ve coğrafya bilgisi sarf edilmediği de bir eleştiri olarak söylenmiştir (Scognamillo & Demirhan, 2005).

Tarkan filmlerine dair bir başka önemli değerlendirme Sinem Duruel Erkılıç'tan gelmiştir (Duruel Erkılıç, 2014). O, 1970'leri kostüme avantür tarzı filmlerin çağı olarak nitelendirirken; *söz konusu filmler ile 1965'te sağı birleştirilerek iktidara gelen Adalet Partisi'nin ideolojisi ve kültür politikalarının belirleyici olduğunu* kaydeder. Karakterlerin ideolojik bağlamla iç içe yaratıldıklarını savunan Duruel Erkılıç, *tarihi aksiyonların arkasındaki motivasyonun milliyetçilik olduğunu, söz konusu filmlerin başkahramanlarının Batı karşısında üstünlük söylemini işlediklerini* ifade eder. Yazar, burada filmlerle ilgili bir başka önemli tespitini ifade eder: *Kostüme avantür filmler, her ne kadar, kestirmeci bir anlayışla milliyetçiliği yaygınlaştırmak istese de bu filmler çizgi roman türünü benimsemiş, onunla beslenen fakat genellikle sol eğilime sahip yönetmenler tarafından çekilmiştir.* Yazara göre; bu durum bir çelişki olarak karşımızda durmaktadır. Yazar yine de; *tarihi filmler içinde belki de en fazla kostüme avantürlerin savundukları ideolojinin basitleştirilmiş ve indirgenmiş ikizleri olarak yaygınlaşmasına katkı sağladıklarını* ifade etmekten geri duramaz. Bir yergi tonu içermekle beraber bu değerlendirme oldukça önemli bir tespittir.

Tarkan (1969)

Tarkan sersindeki yapıtların ilki, 1969 yılında izleyicisi ile buluşan ve *Mars'ın Kılıcı* olarak da anılan filmidir. Yönetmenliğini Tunç Başaran yapmış; senaryosunu aynı adlı çizgi romanından uyarlamakla birlikte Sezgin Burak kaleme almıştır. Yapımcısı Arzu Film'dir (Scognamillo & Demirhan, 2005). Filmin konusu, Attila'nın dünya hâkimiyetini gerçekleştirmek için ihtiyaç duyduğu Mars'ın Kılıcı'nı bulma arzusuna dayanır. Kılıcın yerini sadece Moro adlı bir rahip bilmektedir. Vandal ülkesinde bilinmeyen bir yerde bulunan rahibi, Attila'nın vazifelendirdiği Tarkan ile birlikte Roma İmparatoru Valentinianus'un görevlendirdiği Licius isimli bir gladyatör ile Vandal Kralı Genserico da aramaktadır. Her ikisi de kılıçtan Attila'ya karşı güç bulma ümidini taşımaktadır. Maceralarla geçen arayış serüveninde; Tarkan önce Licius ile tanışır fakat kısa süre sonra onun tertiplemediği tuzağa düşer ve Romalılara köle olarak satılır. Bu esnada Vandallar Moro'ya ulaşsa da Kral istediği bilgiyi elde edemez. Çünkü babasından nefret eden Prenses ondan önce kılıcın yerini gösteren haritayı ele geçirmiş ve imha etmiştir. Tarkan Roma'daki esaretinden İmparatoriçenin yardımıyla kurtulur, ancak Vandal ülkesinde bir kez daha esir düşer. Prensesin kalesinden kaçmaya çalışırken en güçlü adamı Kuzmo ile dövüşmek zorunda kalır ve onu öldürür. Bu dövüşün hemen öncesinde kendisi de esir durumunda olan Licius hayatını kaybeder. Bu hengâmeden hayatta kalarak çıkan ve gücünü ispat eden Tarkan, prensesin ilgisini çeker ve nihayetinde ondan kılıcın yerini öğrenir. Kılıcın yerinin Hun askerine verilmesi Kralın öfkesine ve nihayetinde prensesin bizzat babası tarafından katledilmesine neden olur. Tarkan, kılıcın olduğu mağaraya gittiğinde Vandal komutanı Örumcek'in ondan evvel oraya ulaştığını görür. Dövüşü Tarkan kazanır ve kılıcı alır. Mağaranın dışında kendisine tuzak kuran Kralı da öldürdükten sonra, kılıcın Attila'ya ulaştırılması ile film sona erer.

Tarkan: Gümüş Eyer (1970)

Tarkan serisinin ikinci filmi, 1970 senesinde beyaz perdeye akseden *Gümüş Eyer* isimli filmidir. Senaryo yine Sezgin Burak tarafından kaleme alınırken, yönetmen koltuğunda bu kez Mehmet Aslan oturmaktadır. Yapımcısı Arzu Film'dir (Scognamillo & Demirhan, 2005). Filmin senaryosu, Attila tarafından komutanlarından Altar'a hediye edilen Gümüş Eyer ekseninde gelişmektedir. Alan ülkesinin sınırında bir uç beyi olan Altar, alanların hükümdarı Kostok'u tabiiyeti altına almıştır. Kostok, hem Altar'ı yok etmek hem de Gümüş Eyer'in sahibi olmak istemektedir. Büyücü Goşa ile anlaşılan Kostok, Altar'ı ziyaretinde, komutanın oğlu Tan'a büyü yaptırır ve Tan Goşa'nın etkisi altına girer. Bir yıl sonra yurdunu terk eden oğlunu aramayı sürdüren Altar'ın ikinci oğlu Tarkan doğar. Tarkan'ın ilk yaşına bastığı gün düzenlenen şölen esnasında Kostok Hun kalesine baskın yapar. Bu baskında Altar ve eşi Tuba Hatun öldürülür, Tarkan ise zorlukla kaçırılır. Tarkan bir kurt tarafından bulunur ve emzirilerek hayatta tutulur. 7 yaşına geldiğinde Alan köylülerince yakalanır ve kimliği açığa çıkar. Tulga isimli bir Hun tarafından kaçırılıp, yanında Kurt da olduğu halde, bilinmeyen bir mağarada 20 yaşına kadar eğitilir.

Kahramanımız, Tulga'nın öldürülmesi ile birlikte olaylara dâhil olur. Kostok'un komutanlarından Ortiz tarafından saldırıya uğrayan bir kadını kurtarmak için kavgaya girişir ve Ortiz bu mücadelede ölür. Bundan sonra; Sarkof, Kedi, Goşa ve Kostok'u bulup yok edeceği yolculuğuna başlar. İlk durak Sarkof'un gemisidir. Ancak başarısız olur ve

yakalanır. Sarkof durumu üstü Kedi'ye bildirmek için yola çıkarken, Tarkan Kurt'un yardımıyla kurtulur. Buluşma yerinde Sarkof'a yetişir ve okla girişilen düello sonunda onu öldürür. Ancak bu kez Kedi'ye esir düşer. Kurt yardıma koşar ve volkandan kurtulup Kedi'nin mağarasına baskın yapar. Bir kılıç düellosunda onu da öldürür. Ortiz, Sarkof ve nihayet Kedi'den sonra sıranın kendisine geldiğini gören Kostok, Goşa ile anlaşır. Goşa, ormanda Tarkan'ın karşısına çıkar ve onu tuzağına çeker. Zindana atılır ve ağabeyi Tan ile dövüşmeye zorlanır. Tarkan dövüşü kazansa da boynuna takılan bir madalyon ile büyücünün mutlak tesiri altına girer. Goşa bir ayin ile onu katledecekken, Kurt bir kez daha yardıma koşar, Tarkan büyüden kurtulur ve büyücüyü öldürür. Büyücünün ölümüyle Tan'da serbest kalır ve iki kardeş buluşurlar. Bu sırada Kostok baskın yapar ve Tan esir düşer, Tarkan ise nehre düşüp sürüklenir. Hayatta olan kahramanımız, Kostok'un kalesine ulaşır; ağabeyi ve Kurt ile birlikte yiğitçe savaşır ancak Tan Kostok'un okuyla ölür. Böylece Tarkan'ın ailesinden üçüncü kişiyi de öldürmüş olur. Son bir kovalamacanın ardından, Kostok yakalanır ve kıydığı her can ile Türk milleti adına vurulan kılıç darbeleriyle ölür. Gümüş Eyer'in Tarkan tarafından geri alınmasıyla film sona erer. Tarkan filmlerinin ikinci olan Gümüş Eyer, aynı zamanda Tarkan'ın kişisel tarihine dayanan tek yapım olma özelliğini göstermektedir. Burada, Hakan eliyle verilmiş bir vazife yer almak; buna karşın tüm ailesini katleden düşmana karşı, Tarkan'ın kişisel intikam hikâyesi konu edilir. Bu durum, filmde verilen tarihi ve ideolojik mesajların, serinin önceki ve sonraki yapımlarına kıyasla daha sınırlı kalmasına neden olmuştur.

Tarkan: Viking Kanı (1971)

Tarkan serisinin üçüncü filmi, 1971 senesinde çekilen *Viking Kanı* isimli filmidir. Yönetmen koltuğunda Mehmet Aslan yer alırken senaryo ise Sadık Şendil tarafından yazılmıştır. Yapımcısı Arzu Film'dir (Scognamillo & Demirhan, 2005). Film, Attila'nın kızı Yonca'nın Karakurum'dan Avrupa uçlarına gelmesi ile başlar. Kendisini tedbirsiz davranmakla suçlayan kale komutanına, yanında kendisini koruyan koca bir ordu olduğunu söyler. Bu ordu, Tarkan ve Kurt'tur. Yonca henüz kaleden, Viking güçleri kaleye bir baskın yapar. Kalabalık bir güçle saldıran Vikingler, acımasızca savaşır. Çetin geçen mücadelede Tarkan sırtından iki ok ile yaralanır, Kurt ise şef Toro tarafından öldürülür. Yonca ise, Vikingler ile müttefik olan Çinlilere verilmek üzere kaçırılır. Tarkan kendisine geldiğinde ilk iş olarak Kurdu defneder ve intikam yemini eder. Bu esnada Toro ülkesine ulaşmıştır. Krala darbe yaparak yerine tahta geçer ve kralı infaz ettirir.

Takip eden gece Çinli prenses Toro'yu uyutarak Yonca ile kaçır. Kurt'un oğlu ile yola düşen Tarkan Çinliler ile karşılaşır. Takip eden Vikinglerden kurtulmalarını sağlar. Yonca'yı bulsa da prenses tarafından ilaçla zehirlenir. Bu esnada ikinci Viking kuvveti yetişir ve prenses ile Yonca geri götürülmek üzere alıkonulur. Toro ise ülkesinde boş durmamaktadır. Kralın kızı Ursula'yı tutuklatır ve infazını emreder. Ancak genç kız, sadık bir hizmetkârı tarafından kurtarılır. Bu esnada, Toro'nun kalesini arayan Tarkan bir Viking gemisine esir düşer, ancak Kurt'un yardımıyla kurtulur. Bu noktada Ursula ile yolları kesişir. Müttefik olup, kaleye beraberce baskın yaparlar. Kalede şölen devam etmektedir, baskınla birlikte dövüş başlar. Yonca kaçırılsa da Tarkan tutsak düşer. Çinli prenses onu yılanlı kuyuya atmak ister fakat Kurt yardıma koşar, Tarkan kurtulur, prenses kendi tuzağına düşerek ölür. Tarkan ise bir türlü kaleden çıkamaz. Bir kez daha esir düşmüşken Kurt babasının katili Toro'yu tanır. Sonraki sekansta Tarkan'ı canavar (ahtapot) ile yüzleşmek beklemektedir. Önce Kurt sonra Ursula ve Yonca yardım etmeye

çalışır, nihayetinde Tarkan canavarı suda öldürür. Hikâyenin finalinde kaleye tek başına giren kahramanımız Toro ile düelloya tutuşur. Önce surlarda sonra denizde süren mücadele sonunda Toro'nun öldürülmesi ve intikamın alınması ile film sona erer.

Tarkan: Altın Madalyon (1972)

Tarkan serisinin dördüncü filmi, 1972 senesinde hayata geçirilen *Altın Madalyon* isimli filmidir. Senaryosu Sadık Şendil tarafından kaleme alınmış, yönetmenliğini ise Mehmet Aslan yapmıştır. Yapımcısı Arzu Film'dir (Scognamillo & Demirhan, 2005). Film Attila'ya gelen bir haberle başlar. Nişanlısı Batı Vandal Prensesi Honorio amcası Doğu Vandal Kralı'nın babasını öldürerek ülkelerini istila etmesi sonrasında esir duruma düşmüştür. Attila ile buluşmak istemektedir. Hakan, buluşma yerine gittiğinde (Tarkan eşliğinde); karşısında Honorio ve kendisinden haberdar olmadığı oğlunu bulur. Ancak kavuşma anında Vandallar baskın yapar ve prenses ile oğlu tekrar tutsak edilir. Attila'nın, Honorio ve oğlunu geri istemek üzere yolladığı elçiler öldürülür. Prenses ise önce tecavüz edilip sonra öldürülür ve Attila'ya cansız bedeni gönderilir. İntikam yemini eden Attila, Tarkan'ı oğlunu kurtarmak için görevlendirir. Tarkan, Kulke yardımıyla saraya sızmanın bir yolunu bulur, şölen esnasında dikkatleri dağıtarak çocuğu kaçıırırlar. Vandal Kralı tarafından hayata döndürülen Goşa, bu işin arkasında Tarkan'ın olduğunu haber verir. Kahramanlarımız geri dönüş yolunda, konakladıkları handa baskına uğrarlar. Çocuk Goşa'nın yardımıyla tekrar Vandallara geçer. Takip ve dövüş sonrasında Tarkan da Goşa'nın ağına düşer. Etki altına alınıp, Attila'ya suikast düzenlemeye gönderilir. Tarkan eylemi gerçekleştiremez ve tutsak edilir, Hun beyleri idam edilmesine hükmeder. Bu esnada Kulke ve Kurt mahzende tutsak durumdadır. Ancak bir şekilde zindandan kaçır ve Goşa'nın büyüsünü bozmayı başarırlar. Bu sayede transtan çıkan Tarkan kaçmayı başarır. Vandallar ise aynı anda Attila'nın ölümünü kutlamaktadır. Eğlence esnasında, kraliçenin zaman zaman genelevde fahişelik yaptığı açığa çıkar ve bizzat kral tarafından öldürülür. Eğlencenin doruk noktasında kral yeğenini de yılanı atıp ortadan kaldırmak ister. Fakat Tarkan ortaya çıkar ve büyük bir dövüş başlar. Kurt yılanla mücadelesinde zor durumda kalsa da Tarkan yılanı öldürüp Kurt'u kurtarmayı başarır. Vezir, Goşa ve kral buradaki mücadelede teker teker ortadan kaldırılır ve nihayetinde oğlunun Tarkan tarafından Attila'ya teslim edilmesi ile birlikte film sona erer.

Tarkan: Güçlü Kahraman (1973)

Tarkan serisinin beşinci ve son filmi, 1973 senesinde çekilmiş olan *Güçlü Kahraman* ve diğer ismiyle *Güçlü Kahraman Kolsuz Kahraman'a Karşı* isimli yapımdır. Söz konusu filmin hem senaryosu hem de yönetmeliği Mehmet Aslan'a aittir. Yapımcısı Arzu Film'dir (Scognamillo & Demirhan, 2005). Film, Hun ülkesi ile Çin arasında tampon bölge olan Sangam Krallığı'nı yönetme hakkı demek olan, Altın Kılıç'ı ele geçirme mücadelesi üzerine kurulmuştur. Hem Attila'nın görevlendirdiği Tarkan, Çin İmparatorunun adamı Man Çu ve Çin'de iktidarı ele almak isteyen derebeyi Wang Yu bu kılıcın peşindedir. Attila Batıya olan seferlerini emniyet içinde sürdürmek, Çin Attila'yı arkadan vurabilmek ve Wang Yu ise şahsi ihtirasları adına bu mücadeleye girer. Film Wang Yu'nun Türklerle temas halinde olan bir başka Çinli derebeyi infaz etmesi ile başlar. Bu esnada Tarkan, Kulke ve adamları ile Sangam'a yaklaşmaktadır. Yolda haydutlarla bir dizi sorun yaşasalar ve esir düşüp dövüşmeleri gerekse de nihayetinde kılıcın olduğu tapınağa ilk o ulaşır. Tarkan keşişleri dinler, silahını arkada bırakır ve

bilgelik ve akıl ile kılıcı elde etmeye çalışacağı teste razı olur. Kendisine üç soru yöneltilcektir. Üçüncü soruya ulaştığında Wang Yu mabede baskın yapar. Hunlar ve Tarkan ağır bir yenilgi alır, Tarkan'ın bedeni ciddi hasar alır. Ölüme terak edildiği sırada Kurt ve Alonya yetişir ve onu babası Ulu Gökçe'nin mağarasına taşır. Burada Tarkan'a tedavi uygulanır, Kurt'un yardımıyla dişi bir kurt bulunur ve sütü içirilir. Tekrar savaşılabilecek gücü bulması için kaynayan bir suya girmesi ve bir gün geçirmesi gerekir. Tarkan gücünü toplarken, Wang Yu keşiflere işkenceler yapar ve kılıcı zorla elde eder. Tarkan iyileşirken bir yandan da Çinli asiye karşı savaşırken kullanacağı stratejiler için Ulu Gökçe'den eğitim alır. Hatta Tarkan'a kendi silahını verir. Sonunda tapınağa tekrar gelem Tarkan, kılıcın alındığını öğrenir, bu esnada Man Çu baskın yapar. Düelloyu Tarkan kazanır. Tarkan, imparatorun askerleri ile dövüşürken, Ulu Gökçe Wang Yu'nun karşısına çıkar. Ona karşı düelloyu kaybeder ve öldürülür. Kızı Alonya ise tutsak edilir. Tarkan, Altın Kılıç'a yetişir; Wang Yu tarafından bir yarışa davet edilir. Uzaktaki ayı postunu kafasından vuran kılıcı kazanacaktır. Tarkan başarılı bir atış yapar ve postun arkasındaki Alonya'nın ölümüne neden olur. Alonya tüm seri boyunca Tarkan'ın hisler beslediği tek kadındır. Kahramanımız Wang Yu'nun peşine düşer; konutuna gelir ve son düelloda Ulu Gökçe'nin silahıyla dövüşür. Bir ara, rakibi silahsız kalınca o da silahını atar. Ancak Wang Yu Altın Kılıç'la ona saldırır. Fakat o efsanevi kılıçla Tarkan tarafından öldürülür. Tarkan Attila'ya sunmak üzere kılıcı alır ve Batıya doğru yola düşer.

FİMLERİN TEMATİK ANALİZİ

Tarihi Söylem

Tarkan filmleri, senaryonun akışı gereği gerçekleşen oldukça hareketli bir anlatıya sahiptir. Olaylar tarihten ve tarihi gerçeklikten bağımsızdır ve kurgu temelinde şekillenir. Bununla birlikte film serisinde oldukça güçlü bir tarihi söylem de gözlenmektedir. Tarihi söylem ana kahramanımızın isminde başlar. Akbaş; karakterin yaratıcısı Sezgin Burak'ın bir söyleşisinde *Tarkan ismini seçmesinde etkili olan nedenin; ismin Türk'ün gücünü ve kudretini gösteren, kahramanlık ve mertlik çağrıştıran bir kelime olması* şeklinde ifade ettiğini aktarmaktadır (Akbaş, 2018). Fakat Tarkan, aynı zamanda Türk tarihinde sıklıkla kullanıldığı bilinen bir unvandır. Türk topluluklarında; asilzadeden komutana ve nazır ile bey anlamlarına kadar farklı görevleri tanımlayacak şekilde kullanılmıştır (Donuk, 1984). Söz konusu unvanın izlerine; Hun, Tabgaç, Göktürk, Dokuz Oğuz, Uygur, Kırgız, Türgiş, Oğuz, Hazar, Bulgar, Macar ve Kumanlarda rastlanmaktadır. Tarkan unvanını taşıyan kişilerin ayırt edici özelliği hükümdar ailesinden gelmemeleridir (Donuk, 1988).

Tarkan karakterinin kimliği, Türklüğün en eski tarihsel köklerine, Hunlara dayandırılır. Tarkan, Avrupa Hunları devrinde yaşayan ve maceralarını ekseri Avrupalı düşmanlar karşısında sürdüren; Attila'nın çağdaşı olarak, zaman zaman ondan bizzat emirler alan biridir. Bu durum, her beş filmde de güçlü bir Avrupa Hun ve Attila söyleminin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Attila, Hunların Yüce Başbuğu olarak tanımlanırken, dur durak bilmeden Avrupa'yı istilasını sürdüren, belli bir merkeze yerleşmeyerek, ülkeleri ele geçirdikçe onları güvendiği komutanlarına emanet ederek ileri harekete devam eden dinamik bir cihangir olarak resmedilmiştir. Filmlerde Attila dönemi tarihinin önemli sembollerinden birisine de yer verilmiştir. Bu, gayri resmî olarak ilk filme adını veren Mars'ın Kılıcı denen efsanevi silahtır. Kılıcın Attila'nın eline geçmesi ile alakalı efsanenin temelinde Priskus'un anlattığı ve Jordanes'in bu kaynaktan aktardığı

hikâye belirleyici olmuştur. Priskus'a göre: "Bir çoban sürüsünün içinde topallayan bir düve görür, fakat yaranın nedenini bulamaz. Sonunda bir kılıca ulaşır ve düvenin farkına varmadan bu kılıcı çığnediğini anlar. Toprağı kazarak bu kılıcı çıkarır ve doğruca Attila'ya götürür. Bu hediye Attila'yı sevindirdi ve hırslandırdı. Dünyanın hükümdarlığının ona verildiğini düşündü ve Mars'ın kılıcına sahip olmakla tüm savaşlarında üstünlüğün kendisinde olacağına inandı." (Jordanes, 1908; Priscus, 2020). Kaynaklara bu şekilde akseden ve ismini Roma'nın savaş tanrısından alan bu kıymetli nesne; filme de ilham vererek, tarihi söylemi güçlendirme adına işlevsel bir araca dönüşmüştür.

Attila dönemi olayları konu edildiğinde tarihi söylemde karşımıza çıkan bir başka unsur, belki de anlatımı güçlendirmek maksadıyla bilinçli olarak yapılan anakronizmdir. Bu durum, kendisini iki yerde bariz biçimde gösterir. Bunlardan ilki *Gümüş Eyer* filminde, M.S. 150 yılında Hunların Avrupa içlerine akınlarının çığ gibi ilerlediği yönündeki ifadedir. Attila'nın doğumu ve gençlik yılları ile alakalı kesin bilgiler bulunmamakla birlikte, M.S. 390-395 yılları arasında doğduğu sanılmaktadır (Ahmetbeyoğlu, 2001). Buna göre, Hun hükümdarı, doğumundan 240 yıl öncesinde hayatta ve fetihler yapar biçimde resmedilmiştir. Anakronizme ikinci örnek ise coğrafya üzerinden karşımıza çıkar. *Viking Kanı* filminde, Attila'nın kızı olan Yonca'nın Karakurum'dan Batı uçlarına geldiği söylenir ki Avrupa Hunlarının sınırlarının en doğuda Kafkasların kuzeyine erişiyor oluşu ve o dönemde merkez Asya ile bilinen bağlantılarının olmaması (Hyun, 2020); Cengiz Han'ın tarihi Moğol başkentinin Attila'ya yakıştırılmasını abartılı bir kurmaca örneği kılmıştır.

Filmlerde Attila ekseninde gelişen bir başka gelişme ise töre mefhumu ile alakalıdır. Altın Madalyon filminde, büyüün etkisi ile hükümdara suikast girişiminde bulunan Tarkan, Attila'nın itirazına rağmen Hun beylerince idam ile cezalandırılmıştır. Burada beyler, Hakan'a törenin hükümlerinin kendi isteklerinden daha üstün olduğunu ve tartışmaya açık olmadığını ikaz ile bildirmişlerdir. Töre; *bozkırda fiilen yaşanan hayatın zamanla hukuki sosyal değer kazanmış davranışlarını ihtiva eden, genellikle kanun manası yüklenen, eski Türk sosyal hayatını düzenleyen mecburi kaideler bütünü* olarak tanımlanmaktadır (Kafesoğlu, 2011). Öyle ki hükümdar dahi o törenin altında yaşamakla mükelleftir (Ögel, 2016). Filmde yer alan söz konusu sahne ile törenin Türk toplumsal hayatındaki yerine işaret edilirken, aynı zamanda tarihi söylemi derinleştiren bir adım atılmış olmaktadır.

Tarkan filmlerinden ikinci olan *Gümüş Eyer*'in ağırlıklı olarak Tarkan'ın kişisel hikâyesine eğildiğini söylemiştik. Bu filmde, kahramanımızın bebeklik çağına ait anlatıda kadim Türk destanlarından Börü'ye göndermeler yapılarak, karakterin Türk tarihi kadar Türk mitolojisi ile de özdeşleşmesi sağlanmıştır. Buna göre Tarkan henüz yaşını doldurduğu sırada düşmanlarının baskınıyla tüm ailesini kaybetmiş durumdadır. Bin bir güçlülükle kaçırılan Tarkan sığındığı mağarada bir kurt ailesi tarafından beslenir ve büyütülür. Söz konusu hikâye, Çin kroniklerinden hareketle Börü yahut Gök Börü olarak isimlendirilen destanda; benzeri şekilde cereyan etmektedir. Bu destanlar, kaynaklarda Göktürklerin menşeyini aydınlatmak için anlatılagelen hikâyelerdir (Öztürk, 2000). Bu yönüyle Türk mitolojisinin oldukça kıymetli parçalarıdır. Filmde tarihi söylemi güçlendirme adına, söz konusu destanlardan hareketle üretilen sekanslar, yapıtı epik bir metne dönüştürmeye yardım etmiştir.

Tarkan filmleri, Avrupa Hunlarının merkeze konduğu bir dünya anlatısı oluştururken periferide diğer toplumlara, isimlere ve olgulara da kaçınılmaz olarak yer vermiştir. Bunlardan ilki, Yeşilçam'ın tarihi filmlerinde resmedilen başlıca düşman ulus olan Romadır. Türk sinemasının başat *öteki* dekoru Doğu Roma (Bizans) iken (Scognamillo & Demirhan, 2005); Tarkan filmlerinde karşımıza Batı Roma'ya karşı şekillenen bir mücadele aksettirilir. Serinin ilk filmi olan Mars'ın Kılıcı'nda; kılıcın tarihi gerçeklikte Roma tanrıları ile alakalı olması bir yana, İmparator Valentinianus ismiyle anılarak canlandırılır. Söz konusu imparator Attila'nın çağdaşı olup; Galya ve Kuzey İtalya seferlerinde Hun akınlarına karşı başarısız addedilebilecek bir mücadele vermiştir (Ahmetbeyoğlu, 2001). Valentinianus karakteri filmde, kutsal nesneye sahip olma yarışı içerisinde gösterilmiştir. Ancak karakterin sonunun başkahramanımızın elinden geldiğine dair bir sahne senaryoya eklenmemiştir. Bu filmde, yine Roma tarihinin önemli olgularından bir başkası olan gladyatörlere de yer verilmiştir. Hatta senaryo içinde bir an Tarkan da esir düşüp arenada gladyatörlerin en güçlüsü ile dövüşmek durumunda kalmıştır. Batı Roma tarihinden filme dâhil edilen ikinci karakter, tarihte Valentinianus'un kız kardeşi olup, iktidara ortak olmaması adına İstanbul'da gözetim altında yaşamaya zorlanan Honorio'dur. Prenses Altın Madalyon filminde Batı Vandal Prensesi olarak karşımıza çıkar. Tarihi gerçeklik içinde Attila'ya bir nişan yüzüğü gönderdiği rivayet edilse de (Priscus, 2020); filmde bu durum daha ileriye taşınmış ve Attila'nın oğlunu doğurmuş olarak tasvir edilmiştir. Tarihi söyleme canlılık katan diğer toplulukların bir diğeri, Honorio örneğinde anılan Vandallardır. Vandallar, Germen kökenli olup, kavimler göçü olarak adlandırılan fenomen içerisinde Gotların önünden önce Ren bölgesine ardından günümüz İspanya'sına ve Kuzey Afrika'ya ulaşıp, burada siyasi varlıklarını bir krallığa dönüştürmeyi başarabilmiş bir topluluktur. Tarihlerindeki en büyük hadise 455 senesinde Roma şehrini yağmalamalarıdır (Kinder & Hilgemann, 2011). Mars'ın Kılıcı filminde kılıç için mücadele edenlerden birisi de Vandal Kralı Geiseriko'dur. Altın Madalyon filminde ise Doğu ve Batı olmak üzere iki krallık şeklinde gösterilen Vandalların, Hunlarla tarihte kayda değer bir mücadelesi olmamıştır. Filmlerde Tarkan'ın maceralarına konu olan bir diğer topluluk Alanlar'dır. Alanlar, Hunların Avrupa'ya ilerlemeleri sürecinde ilk bertaraf ettikleri, Kuzey Kafkasya menşeli bir halktır. Erken dönemlerde gerçekleşen bu hadisenin akabinde, Alanlar, Balamir Han döneminde Hun birlikleri içinde yer bulan topluluklardan birisi olarak zikredilmektedir (Ahmetbeyoğlu, 2001). Gümüş Eyer filminde Tarkan'ın babası Altar, Alanlar da dâhil olmak üzere Kafkas bölgesinde yaşayan boylar üzerinde Attila tarafından Bey tayin edilmiş bir yöneticidir. Filmin başlıca kötü karakteri Kostok, Alanların liderini canlandırırken, filmin akışı boyunca Hun-Alan ve Tarkan-Kostok mücadelesi senaryonun bel kemiğini oluşturmuştur. Tarkan filmlerinde yer alan son Avrupalı topluluk Vikinglerdir. Vikingler, erken Ortaçağ sürecinde Kuzey'den gelenler (Kuzey İnsanları/Normanlar) olarak Avrupa'da etkili olmuş bir halktır. Bugünkü Norveç, İsveç ve Danimarkalıların ataları sayılan bu insanlar gerek yaptıkları yağma akınlarıyla, gerekse Avrupalı milletlerle karışarak modern Avrupa milletlerinin etnogenezinde oynadıkları rollerle büyük önem sahibidirler. Danimarka kökenliler hedefine Fransa ve İngiltere topraklarını alırken, Norveç kökenliler Faroe Adaları ve İzlanda'yı İsveçliler ise Slavların yaşadığı Novgorod bölgesini hedef seçmiştir (Kinder & Hilgemann, 2011). Tarkan Viking Kanı filminde öteki olarak konumlandırılan topluluk Vikingler olurken, dönemin Avrupalı (yaygın bir tarihi klişe olarak) Ortaçağın karanlıkları dolu bir dönemi

olarak tarif edilmiş, Vikinglerin yağma seferleri ise Attila'nın askerleri ile kasıp kavurduğu Avrupa'nın içine düştüğü aciz duruma bağlanmıştır. Filmlerde tarihi söylemi oluşturan ve tarihi gerçekliğin senaryoya aksettiği anlar bu şekilde gerçekleşmiştir.

Milliyetçilik ve Türk Kimliği

Tarkan filmlerinin analizine, tarihi söylemi bir kenara bırakarak, yarattığı Türk sembolü üzerinden bakıldığında, hikâyenin dönemin siyasi atmosferine (1960'lar-70'ler) uygun olarak, milli kahraman arayışını temsil eden bir biçimde geliştiği söylenebilir. Bu yönüyle Tarkan bir karakterden çok Türk kimliğinin simgeleşmiş hali olarak da okunabilir. Filmlerde; Türkler, kutsal emanetlerin (Mars'ın Kılıcı, Gümüş Eyer, Altın Madalyon) etrafında şekillenen bir anlatı üzerinden bir ideali etrafında bir araya getirilmiştir. Söz konusu kutsal nesnelere, Tarkan'ın şahsında, Türklüğün yönelmesi beklenen ülkeleri temsil etmişlerdir. Bu ülkeler, mitolojiden, tarihten yahut cihan hâkimiyeti düşüncesinden kaynağını almıştır. Özellikle Gümüş Eyer ve Altın Madalyon filmleri, Türk milletinin birlik ve dirliğini idealize eden bir içyapıya sahiptir. Söz konusu tema, 1970'lerin Türkiye'sinde yükselen milliyetçilik ve tarihe/öze dönüş düşünceleri ile paralellik göstermektedir. Filmlerde yabancı düşmanlarla savaşan ve onların zorbalıklarına karşı direnen bir Türk yiğidi anlatısı hâkimdir. Bu anlamda kahramanımız, yabancı güçlere karşı başta Hakanın siyasetini ve ikinci olarak milletini, değerlerini koruyan bir lider olarak sembolize edilmiştir.

Tarkan filmlerinde güçlü bir Türklük vurgusu mevcuttur. Bilhassa, serinin ilk filmi olan Mars'ın Kılıcı'nda bu durumun had safhada olduğu söylenebilir. Filmin henüz girişinde, cihana hükmetmek için kılıca ihtiyacı olmadığını ifade eden Attila; beylerine Türk'ün gücünü, “biz kılıçla değil yüreğimizle nice milletlere baş eğdirmiş bir ulusuz” diye seslenmiştir. Filmde kendisini tanıtmaya gereken an geldiğinde, Tarkan, “ulusum ulusların en büyüğü, Türk oğlu Türk'üm ben” sözleriyle kimliğini açığa vururken, Türklük adına yapılan en keskin vurguyu gerçekleştirmiştir. Bu noktada, Türklük diğer milletlerle hiyerarşik bir ilişki içine sokulmuş, buna ek olarak, sadece Türk olmanın değil, Türk oğlu Türk olmak üzerinden soyun, seciyenin önemine de gönderme yapılmıştır. Film boyunca, Türk olmanın önemi çeşitli alametifarikalarla desteklenmiştir. Örneğin, düşmana esir düştüğünde dahi Tarkan, Batı Roma İmparatoru Valentinianus'un önünde diz çökmez, konuşurken başını eğmemiştir. Bu durum, sonraki filmlerden Altın Madalyon'da, Tarkan tarafından söylenecek olan, “Biz Türk'üz, Türkler diz çökmezler” sözleriyle bir kez daha izleyicilerin zihnine kazınmıştır. Benzer şekilde, Gümüş Eyer filminde, Tarkan, handaki diğer misafirler gibi şarap değil, kırmızı içmek istemiştir. Bu durum da, yeme içmedeki tercihlerin dahi Türklükle ilintilendirilmesine bir örnek teşkil etmiştir Viking Kanı'nda ise; filmin girişindeki baskın hadisesi öncesinde kumandanın “Türk kadınının tekinin 10 düşman askerine bedel olduğunu” söylemesi benzer bir alt metin taşımıştır. Aynı filmde, Kurt'un oğlu, babasından önce yemeyi reddedince Tarkan, “Kurt oğlunu Türk adetlerine göre yetiştiriyor” diyerek; Türk örf ve adetlerinin senaryo ile ne kadar iç içe geçmiş olduğunu bir kez daha göstermiştir.

Yukarıda işaret edilen güçlü Türklük vurgusu yanında, filmin dönemin siyasi atmosferine karşı örtük de olsa verdiği mesajı işaret eden bir diyalog dikkat çekmektedir. Goşa tarafından büyülenerek esir edilmiş olan Tan, film içinde bir noktada kardeşi Tarkan ile dövüşmeye zorlanmıştır. Tarkan, ağabeyine karşı koyarken bir yandan da şu sözlerle

onun zihnine etki etmek ve onu büyüden uyandırmak ister: “*Bu iki yabancının değil, iki kardeşin dövüşü, aynı anadan aynı babadan iki kardeşin.*” Kahramanımızın ağzından söylenen bu sözler, bizce, senaristlerin, dönemin Türkiye’inde anarşiye ve kanlı eylemlere dönüşen sağ-sol olaylarına yaptığı bir göndermedir. Ülkenin, bilhassa gençlerin içinde bulunduğu acı durumu en iyi ifade eden sözcükler kardeş kavgasıdır. Tarkan da; yabancı bir güç tarafından (bozulmamış, Türklük özünü koruyan) kendisine düşman edilen ağabeyi ile dövüşürken, bir yandan da bu duruma dikkat çekmektedir.

Tarkan filmlerinde, Türk kimliğini ve milliyetçi düşünceyi sembolleştiren bir diğer unsur ise her daim kahramanımızın yanında bulunan sadık dostu kurttur. Kurt, Tarkan’ın kadim güçlerle bağını simgeler. Daha açık bir ifadeyle, Kurt, tarihtir, özdür, kimliktir. Filmlerde Tarkan’ın ne zaman başı sıkışsa onun imdadına koşan güçtür. Zor anlarda yardıma gelir, kahramanımız ondan maddi olduğu kadar manevi anlamda da güç alır. Gümüş Eyer filminde, Tarkan’ı kurtların beslemesi vesilesiyle, bir anlamda yukarıda da işaret edildiği gibi, tarihi Türk destanlarına yapılan bir gönderme kabul edilebilecek iken diğer yandan Kurt’un kendisi, şayet kanıyla canıyla yürüyen, nefes alan, savaştan bir Türklük olarak tahayyül edilirse çok daha derin anlamlar yüklenebilecek bir karakter olarak düşünülebilir. Buna göre, Kurt, savaş anında destek veren, söz gelimi He-Man’ın kedisi Cringer gibi, bir yan karakter değildir. Aksine, yol gösterir, sorumluluk alır ve sorunları çözmede Tarkan’ın yetersiz kaldığı anlarda ön plana çıkarak işi gerçekleştiren failin bizzat kendisi olur. Kurt’un önemi, Tarkan’ın ölümün kıyısına geldiği Güçlü Kahraman filminde bir kez daha dikkate sunulur. Buna göre, Tarkan için hayatta kalmanın yegâne yolu dışı bir kurdun sütünden içmektir. Esasında buradaki alegori, geçmişinden özünden beslenerek yeniden ayağa kalkmaktan ibarettir. Yukarıda değinildiği üzere, Kurt’un oğlunu Türk töresine uygun şekilde yetiştirdiği vurgusunda da farklı bir alt metin yatmaktadır. Anlatıyla göre, Vikinglerin söz konusu baskınında baba kurt hayatını kaybetmektedir. Fakat izleyiciye tanıtılan oğul kurt, Türklüğün hasletlerini çoktan öğrenmiştir. Zira filmin hatta serinin devamında Tarkan’a destek olmakta babasından geride de kalmayacaktır. Burada söylenmek istenen ise Türklüğün mutlaka yeni nesle aktarılacağı ve kurdun bedeninde sembolleşen özün ve değerlerin her daim yaşayacağı mesajıdır.

Türkler ve Diğerleri

Öteki ya da diğerleri tarihi anlatılarda okuyucunun karşısına çıkan en çetrefilli meselelerden biridir. Ötekini pejoratif manada tasviri, ilkin, Batının entelektüel hâkimiyetini tesis etme gayretinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Esmen, 2021). Bu gayret daha ziyade tarih sahasında kendisini göstermektedir. Batı, ötekini inşa etme suretiyle ona bir imaj verirken, tarihi hakkında da yazarak, üstünlüğünü daha güçlü bir temele oturtmuştur. Sorunu oryantalizm kavramı altında kanonlaştıran Said; “Oryantalizm Avrupa’nın Doğu hakkındaki bir uydurması değil bilinçle vücuda getirilmiş ve nesiller boyu hatırı sayılır yatırımlara konu olmuş bir teori ve pratik bütünüdür.” sözleriyle perde arkasında yer alan niyete dikkat çekerken “Batı, Doğu davranışının her cephesinin hem gözlemcisi hem hâkimi hem de jürisi konumuna kendi kendisini tayin etme imkânı bulmuştur” ifadesiyle sorunun sonucunu da ortaya koymuştur (Said, 1991). Bu eylemin doğal bir sonucu olarak Avrupamerkezci tarih anlayışı doğmuştur (Amin, 1993). Batı’da kaleme alınan Batı-dışı toplumların tarihlerinde, Avrupamerkezçilik tekrar ve tekrar karşımıza çıkmaktadır. İslamoğlu’nun görüşüne göre

Avrupamerkezci bakış “*Doğunun tarihine bir yokluklar alanı olarak Avrupa tarihinin üstünlüğünü kanıtlamak için sahnelenmiş bir oyunda, bir figüranlık görevi verilmiş gibidir.*” (İslamoğlu, 2014). Buna göre, Batı’nın üstünlüğü fikri akla yatan, makul ve tabii bir şey olarak Batı-dışı toplumlara benimsetilmeye çalışılmıştır (Berikan & Şimşek, 2011). Bıçak ise, bu eylemin arkasında ilerlemeci anlayışın rol oynadığını savunmaktadır. Ona göre Avrupamerkezci tarihçilik, ilerleme kavramından hareketle, üstün ve geri kalmış halklar ayrımını üretmiştir. Bu ayrıma dayanarak, ilerlemiş toplumların geri kalmış toplumların kaderini belirleme hakkı olduğunu savunan Avrupamerkezci bakış; bilhassa koloni fikrinin benimsetilmesinde işlevsel bir araç olarak kullanılmıştır. Diğer yandan, aynı bakış açısıyla Batı-dışı toplumların kimliği ve tarihi değersiz hale getirilmiştir (Bıçak, 2015).

Tarkan filmleri, Batıda geliştirilen bu etkili silahı, ötekinin tasvirini, alarak karşısındaki güce doğrultmaktadır. Filmlerde bilhassa Batı, barbarlıkla birlikte tasvir edilirken buna karşın Türk kültürü ve değerleri iyi sıfatı altında öne çıkarılmıştır. Yabancılar genellikle kötülerdir. Belirgin özellikleri acımasız, ahlaksız, güvenilmez ve şiddete meyilli oluşlarıdır. Bunun karşısında Türkler, onurlu, mert, doğayla barışık, ahlaki değerlere bağlı kişiler olarak anlatıya dâhil edilmişlerdir. Tarkan’a düşmanlık eden diğerleri, içinde buldukları ulusun başındaki kişiler dahi olsa, genellikle yozlaşmış, ahlaksız ve barbar olarak gösterilirler. Türklerle aralarındaki bariz ayrım, Türkler lehine kurulmak istenen kültürel üstünlük anlatısını desteklemiştir. Kurulan bu karşıtlık, özellikle, dönemin Türkiye’sinde güçlü şekilde hissedilen Batı karşıtı söylemlerin sinemaya yansımaları olarak da kabul edilebilir. Diğerlerinin ısrarla, şiddet eğilimli, kadınlara kötü davranan ve sözünde durmayan karakterler olarak resmedilmeleri medeniyet doğudadır fikrini senaryoda cisimleştirmektedir. Bu noktada, Doğulu düşman Wang Yu’nun Batılı tasvirlerine göre oldukça medeni/naif bir karakter olarak sunulması (bu noktada hilekârlığı dışarıda tutmak gerekir) doğuya verilen önemi gözler önüne sermektedir. Çizilen erdemli Türk imajı, dönemim Türkiye’sine, yaşamakta olduğu Batı’nın müttefikleri ama aynı zamanda içten içe Batı karşıtı olma ikilemi karşısına özünü dönmeyi/güvenmeyi sembolize eder. Bu anlamda Tarkan filmleri, bariz şekilde Batı’ya güven olmaz, Türk milleti kendi değerlerine sahip çıkmalıdır mesajını vermektedir.

Film serisi boyunca beyaz perdeye yansıtılan pek çok karede yukarıda anlatılan düşüncelerin izlerini bulmak mümkündür. Bu minvalde ötekinin sahneye yansıtılması iki farklı şekilde gerçekleştirilmiştir. İlk olarak, filmlerin girişinde, dış ses tarafından anlatının izleyiciye tanıtıldığı bölümde doğrudan söylenen ifadeler dikkati çeker. Buna göre Mars’ın Kılıcı’nda Vandal kralı vahşi ve Roma İmparatoru ise sinsisi, hunhar ve çılgın sıfatlarıyla tanımlanmıştır. Benzer şekilde Viking Kanı filminin girişinde Vikinglerin lideri, Avrupa’nın İskandinav yarımadasında yaşayan, çağının en vahşi insanı olarak tanıtılmaktadır. Batı vahşi yüzü sadece ifadelerle değil, beyaz perdeye yansıyan eylemlerle de somutlaşarak, izleyiciye sunulmuştur. Bu vahşet ve gaddarlık bazen Gümüş Eyer filminde olduğu gibi tutsak edilen çocuğa yalvarmasına karşın su verilememesi şeklinde tezahür ederken, bazen de Viking Kanı ve Altın Madalyon filmlerindeki kanlı sahnelerle kendisini göstermiştir. Vikinglerin kale baskınında bebeklerin kılıçtan geçirildiği, düşmanın bazı uzuvlarının ısırılarak kopartıldığı sahneler mevcuttur. Tutsak kadınlar, tecavüzün hedefi olurken, aynı filmin ilerleyen sahnelerinde kendi içlerindeki şölen esnasında eğlenmeleri dahi şehvet ve şiddeti iç içe geçirmektedir. Vikingler,

esirlerle yahut fahişelerle ilişkiye girerken aynı anda birbirleri ile dövüşür biçimde resmedilmiştir. Yine aynı şölende bir kadının kuyu içinde yakılması eğlencenin bir parçası olarak gösterilmektedir. Altın Madalyonda ise vahşet, Vandal kralının tabiatının bir parçası olarak anlatıya eklenmiştir. Kralın sarayı çeşit çeşit işkence aletleri ile doludur. Keyfi olarak adamlarına, hatta akrabalarına işkence uygulayan kralın gözde işkencesi ise kurbanlarını sahip olduğu yılanı atmasıdır. Filmlerdeki diğer bir ikonik canlı ise Viking kalesinin civarındaki koyda kurbanları sunulan ahtapotur.

Öteki, vahşetini sergilemek için böylesi araçlara sahipken, Türkler ve diğerleri arasındaki fark benzer eylemlerin uygulanma biçimindeki farklarda dahi kendisini gösterir. Örneğin Mars'ın Kılıcında, kılıcın peşinde olan Roma ve Vandal ülkesinin ikinci adamları hükümdarlarına ihanet içindeyken, Tarkan elde ettiği kılıcı Attila'ya sunar. Aynı filmde, Tarkan mağlup ettiği Kombo adlı gladyatörü, İmparatorun ve Romalıların öldür çığlıklarına rağmen, "biz Türkler, aman dileyeni öldürmeyiz" diyerek sağ bırakır. Bunun tam aksine, Altın Madalyonda Goşa'yı diriltiren rahip, ödül beklerken, sadece Vandal kralının zevki için sırtından bıçaklanarak öldürülür. Bu örnek bizi konu ile alakalı başka bir meseleye taşımaktadır. Türkler ve Tarkan, düşmanlarını asla sırtlarından vurmaz iken, diğerlerinin ölümcül darbeleri ekseri düşmanlarının arkası dönükken gelmiştir. Bu Türkler ve diğerleri arasında kurgulanan ayrımı net biçimde gösteren bir örnektir.

Filmlerde, dikkati çeken bir başka unsur ise diğerlerinin kadınlara karşı oldukça vahşi bir tutum içinde gösterilmeleridir. Bu minvalde, Hancı Hugo karısını, İmparator Valentinianus karısını, Genserico kızını, Vandal kralı yeğenini ve karısı ve son olarak Wang Yu ise Alonya'yı öldürür. Toro ise Prenses Ursula'yı iki kez öldürmeyi denese de başarılı olamaz. Ancak anlatıya göre, Altın Madalyonda Attila Honorio için hayatını tehlikeye atarken, Tarkan ise beş filmde de kadınların hayatını kurtarmak için kavgaya karışmaktan geri durmaz. Diğerleri arasında istisnai bir durum ise Çinli Wang Yu'dur. Onun şahsında Çin ve Doğu, Türklerden aşağı fakat Batılılardan yukarı bir konuma yerleştirilir. Wang Yu dövüşürken, rakibi silahını düşürürse kendisi de silahını atar ve eşit şartlarda kavgaya devam eder. Bunun tek istisnası Tarkan ile olan ve yenileceğini anladığı son dövüştür. Ayrıca, Sangam tapınağında Wang Yu'nun güçleri ile Tarkan ve arkadaşları ilk dövüşlerine girişirken, Türklerden hiçbiri sırtlarından yara almazlar. Çinliler yıkıcı darbelerini mutlaka yüze karşı verirler. Bu Batı temalı mizansenler içinde örneği görülmeyen bir durumdur ve elbette ki Çin'e hiyerarşide yüksek bir konum vermeye hizmet eder.

SONUÇ

Tarkan filmleri, hem tarihi kahramanlık anlatılarını hem de geç 1960'lar ve 1970'ler Türkiye'sinin ideolojik ve kültürel atmosferini anlamak açısından önemlidir. Filmler sinema teknik anlamında zayıf fantastik, kostüm avantür yapımlar olarak kabul edilseler de, dönemin atmosferi içinde duygusal, kültürel ve simgesel etkileri büyük olmuştur. Söz konusu yapımlarda, sadece eğlence, kahramanlık ya da mizah aranmamalıdır. Zira onlar aynı zamanda döneminin Türkiye'sinde kimlik, kültür ve yön arayışının sinemaya yansımaları olarak kabul edilebilir. Ortaya koydukları anlatı ve hikâyeler erken Türk tarihine bakış, uzak maziye dönüş ve onu tahayyül etme anlamında en az tarihçiler kadar önemli işler yapmıştır. Filmlerde karşımıza çıkan tarihi söylem,

başta Attila olmak üzere Hunlar, kutsal nesnelere, Kurt figürü, diğerleri (düşman figürleri) ve elbette ki Tarkan'ın kişiliği (karizması); dönemin siyasi, ideolojik ve toplumsal bilinçaltının bir yansımasıdır. Tarkan filmleri, modern Türk sinemasında nostaljik bir referans olarak sık sık kullanılmakla birlikte, Karaoğlan ile birlikte Türk tipi kahraman tanımının sinemadaki ilk büyük temsilidir. Bozkurtlu kahraman imgesi, milliyetçi çevrelerde kendini ifade etmenin en önemli sembollerinden biri hâline gelmiştir.

Bu çalışmada Tarkan filmlerine, alternatif bir tarih anlatısı da sunan; beyaz perdeye dökülerek görselleşmiş bir metin olarak yaklaşılmıştır. Söz konusu metinler, önce ham halleriyle, adeta bir kitap kritiği yazar edasıyla okura tanıtılmış, sonrasında ise tarihi söylem, Türk milliyetçiliği ve ötekini (diğerlerini) yansıtmaları bağlamında ele alınmıştır. Çalışma, bu yönüyle, kendisinden önceki sinema tarihi araştırmalarından ayrılmaktadır. Öyle ki burada esas olan; Tarkan'ın Türk sinema tarihi içindeki yeri değil, filmin senaryosu ve izleyenlere gösterdikleri/işaret ettikleri üzerinden kendi söyleminin, tarih metinlerine uygulanan söylem analizi vasıtasıyla çözümlenmesi denemesidir. Bu minvalde, oldukça güçlü bir milliyetçi söylemin karşımızda olduğu aşikârdır. Bu söylem, yer yer akademik tarihciliğin çıktıkları ile desteklenerek anlatıya güçlü bir tarihsellik katılmıştır. Bilhassa, Attila ve döneminin Avrupa siyasetindeki konumunun başarılı biçimde işlendiği kabul edilebilir. Filmde; Türklüğe, kültürüne ve mitolojisine dair pek çok isabetli gönderme de yapılmaktadır. Senaryoda kimi zaman karşımıza çıkan anakronik durumların, anlatının akışını güçlendirmek yahut olayları daha çarpıcı hale getirmek için senaristler tarafından bilinçli olarak yapıldığı düşünülmektedir. Yine de bu durum, Tarkan filmlerinin, tarih inşa etme bağlamında önemini azaltmamaktadır. Söz konusu filmler; farklı bağlamlarda, benzer yapımlarla daha geniş örneklemelerde içinde tekrar tekrar işlenmeyi hak etmektedir.

KAYNAKÇA

Yayımlanmış Eserler

- Ahmetbeyoğlu, A. (2001). *Avrupa Hun İmparatorluğu*. TTK Yayınları.
- Akbaş, E. (2018). *Türk sinemasında Ortaçağ tarihi algısı (1943-2014)*. Kitabevi Yayınları.
- Akıncı, A. (2013). *Türk İslam sentezinde tarih ve kimlik*. Ekin Yayınevi.
- Amin, S. (1993). *Avrupamerkezcilik bir ideolojinin eleştirisi*. Ayrıntı Yayınları.
- Berikan, F., & Şimşek, A. (2011). Tarihyazımında Avrupamerkezciliğin izleri. İçinde V. Engin A. Şimşek (Ed.), *Türkiye'de tarihyazımı* (ss. 301-315). Yeditepe Yayınları.
- Bıçak, A. (2015). *Tarih felsefesi*. Dergâh Yayınları.
- Burke, P. (2003). *Tarihin görgü tanıkları*. Kitap Yayınevi.
- Carr, E. H. (1980). *Tarih nedir*. Birikim Yayınları.
- Donuk, A. (1984). Eski Türk devlet teşkilatında "Tarhan" ünvanı ve tarihî gelişmesi. *Tarih Dergisi*, 34, 81-90.
- Donuk, A. (1988). *Eski Türk devletlerinde idari-askeri unvan ve terimler*. TDAV Yayınları.
- Duruel Erkılıç, S. (2014). *Türk sinemasında tarih ve bellek*. De Ki Basım Yayın.
- Esmen, C. (2021). *Tarihyazımında ideoloji ve pratikleri*. Yeni İnsan Yayınevi.

- Fulford, R. (2015). *Anlatının gücü*. Kolektif Kitap.
- Gür, T. (2013). Post-modern bir araştırma yöntemi olarak söylem çözümlemesi. *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 5(1), 185-202.
- Harari, J. N. (2015). *Hayvanlardan tanrılara sapiens*. Kolektif Kitap.
- Hyun, J. K. (2020). *Hunlar*. Gumbel Yayınevi.
- İslamoğlu, H. (2014). *Neden Avrupa tarihi*. İletişim Yayınları.
- Jordanes. (1908). *The origin and deeds of the goths*. Ostara Publication.
- Kafesoğlu, İ. (2011). *Türk milli kültürü*. Ötüken Neşriyat.
- Kinder, H., & Hilgemann, W. (2011). *Dünya tarihi atlası*. ODTÜ Yayıncılık.
- Mehdiyev, N. (2019). *Bir bilme teorisi*. Dergâh Yayınları.
- Munslow, A. (2000). *Tarihin yapısökümü*. Ayrıntı Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2006). *Osmanlı düşünce dünyası ve tarihyazımı*. İş Bankası Yayınları.
- Ögel, B. (2016). *Türklerde devlet anlayışı*. Ötüken Neşriyat.
- Öztürk, A. (2000). *Çağlar içinde Türk destanları*. Alioğlu Yayınevi.
- Priscus. (2020). *Attila ve Bizans tarihi*. Alfa Yayınları.
- Rieocur, P. (2009). *Zaman ve anlatı 2, tarih ve anlatı*. Yapı Kredi Yayınları.
- Said, E. (1991). *Şarkiyatçılık*. Pınar Yayıncılık.
- Scognamillo, G., & Demirhan, M. (2005). *Fantastik Türk sineması*. Kabalcı Yayınevi.
- Tosun, A. F. (2022). Sinema ve paganizm ilişkisi bağlamında Türk sinemasında pagan kadın temsilleri: Tarkan filmleri örneği. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 56, 203-217. <https://doi.org/10.53568/yyusbed.1098106>
- Woolf, D. (2014). *Tarihin küresel tarihi*. Alfa Yayınları.

İnternet Kaynakları

- Altın Madalyon. (1972). <https://www.youtube.com/watch?v=Z7rN5K8bB9E>
- Güçlü Kahraman. (1973). <https://www.youtube.com/watch?v=puV5XXMzfu8>
- Gümüş Eyer. (1970). <https://www.youtube.com/watch?v=xUHyTAICjIw&t=3s>
- Mars'ın Kılıcı. (1969). <https://www.youtube.com/watch?v=MC2RJRauUHY>
- Viking Kanı. (1971). <https://www.youtube.com/watch?v=wOgpIIxRqsA>
- Yeni Birlik Gazetesi. (2025). Oğlunun gözünden Yeşilçam'ın Tarkan'ı. <https://www.gazetebirlik.com/haberler/oglunun-gozunden-yesilcamin-tarkani/765282>