

YEŞİLÇAM SİNEMASINDA DİNSEL VE TARİHSEL İMGE KULLANIMI

Emel AKBAŞ*

Özet

Tarih içinde gerilere gidildikçe, “bilinen gerçek” ile “bilinmeyen” arasında bir yarığın olması kaçınılmazdır. Sinemanın yaratıcılığını ortaya koyduğu ve yorum getirme özgürlüğünü elde ettiği alan, tarihinin “bilinmeyen” dediği bu alandır. Sinemanın devletler için en iyi propaganda aracı olduğu keşfedildikten hemen sonra bu alandaki çalışmalara hız verilmiş ve bu amaçla peşi sıra tarihi konulu filmler çevrilmiştir. Bu çalışma Ortaçağ tarihini konu edinen Türk yapımı filmlerin senaryolarının, ortaya koyduğu mesajları ve ulaşmak istediği noktayı değerlendirmeyi amaçlamıştır. İçerikleri dikkate alınarak filmler kendi içinde: İslâm Tarihi Konulu Filmler (yaygın bilinen adıyla Hazretli Filmler), Orta Asya Konulu Filmler, Selçuklu Tarihi Konulu Filmler ve Osmanlı Tarihi Konulu Filmler adı altında bölümlere ayrılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk sineması, ortaçağ Türk tarihi, tarih yazımı, ideoloji, algı.

* Ortaçağ Tarihi Yüksek Lisans Mezunu, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

USE OF RELIGIOUS AND HISTORICAL IMAGERY IN YEŞİLÇAM CINEMA

Emel AKBAŞ*

Abstract

When going back in the history, it's unavoidable to see the gap between the "known" and "unknown". The field where the movies present its creativity and get the freedom to make comment is the one which the historian calls "unknown". As soon as the fact that movies is the best tool to make propaganda was discovered, the studies on this field was accelerated and a lot of historical movies were made following each other. This study is aimed to evaluate the scenarios of the Turkish movies entreated History of Middle Ages, their messages, and the points they wanted to reach. By paying attention to the content, the movies are classified as Islamic Historical Movies (With Holy Men), Middle Asia Historical Movies, Seljukian Historical Movies and Ottoman Historical Movies.

Key Words: Turkish movie, middle age Turkish history, historiography, ideology, perception.

*Graduated from Middle Age History, Marmara University, Institute of Social Science

Giriş

XIX. yüzyıl itibari ile kurulmaya başlanan ulus devletlerin kendi tarihlerini adeta yeni baştan yazmaya çalışmaları, tarih yazımı alanında yapılan çalışmalara hız verilmesine ve tarih anlatımında araç olarak kullanılabilir her yolun değerlendirilmesine neden olmuştur. Fransızların etkisiyle tarih, eğitim aracı olmaya başlamış ve Osmanlı İmparatorluğu'nda Tanzimat'ın sonlarından itibaren yükseköğrenime geçmiştir (Gürsoy, 2005: 9). Artık okul kitapları yeni baştan yazılmaya başlanmış, edebiyat kendisine yeni bir akım yaratmış ve hayatımıza en son dâhil olan sinema, ulaşabildiği her coğrafyada kendine has diliyle ait olduğu milletin tarihini anlatmaya başlamıştır. Sinemanın ihtiyaç duyduğu konu sıkıntısı da bir anlamda aşılmıştır. Sinema XIX. yüzyılda doğuşundan itibaren daha ilk günlerinde toplumsal ve siyasal işlemiştir (Tırpan, 2004: 79). Bu nedenle tarih, kısa zamanda sinemanın bol malzeme sağlamaya, adeta yağmalamaya sıvandığı geniş, uçsuz-bucaksız bir alan haline gelmiştir. Tarihsel film, bu nedenle bir sinema türü olarak ortaya çıkmıştır. Ama sinema ve tarih deyince, kuşkusuz çok başka şeyler anlaşılabilir, anlaşılması da gerekir. Tarihe eğilmek, tarihi çözümlmek, bugün artık her toplum için ihmal edilmeyecek bir çaba niteliğini almış bulunuyor. Sinemanın da bunun için ilginç ve etkili bir alan olduğu söylenebilir (Dorsay, 2000: 171). Sinema toplumun zihinsel haritasının çıkarılmasına katkı sağlamaktadır. Tarihin içinde gerilere gidildiğinde, 'bilinen gerçekle' 'bilinmeyenler' arasında bir yarık oluşması kaçınılmazdır. İşte bu yarık sinema sanatı için de yaratım alanı oluşturmaktadır. Sinemacının yaratıcılığını ortaya koyduğu ve yorum getirme özgürlüğünü elde ettiği alan tarihinin 'bilinmeyen' dediği bu alandır (Duruel, 2002: 6).

1960'lardan başlayarak tarih çalışmalarında yer edinen kültürel model içerisinde, özellikle yakın dönem tarihyazımı üzerine düşünülmesi anlamlı görünmektedir. Yakın dönem söz konusu edildiğinde, "sürecini tamamlamış tarih" yerine "oluşum halindeki tarih" öne çıkmaktadır ve yakın dönemin tanımının, "tarihçinin yaşadığı dönem" olarak yapılabileceği belirtilmektedir (Acun, 1998: 719). Bu süreçte, tarih ile diğer sosyal bilimlerin ilgilendiği alanlar, pek çok noktada kesişmektedir. Başlangıçtaki, ulusal-siyasal tarihçilik geleneğinin üzerine yakın dönemde, tarihsel konuların giderek çeşitlendiği görülmektedir (Okumuş, 2010: 23).

Tarihyazımı konusundaki tür çeşitliliğinin yanı sıra, yeni bir tarihsel anlatım kavramı da belirginleşmektedir. Sözel ve yazılı tarihe ek olarak, gelişen teknolojik olanaklar, görsel tarihyazımı üzerine de düşünme ortamı yaratmıştır. Alanın kavramsal terimi, 1988 yılında Hayden White tarafından, Robert Rossentone'un "tarihin filmlerde betimlenebileceği" önermesinden hareketle, görsel tarihyazımı (*historiophoty*) olarak tanımlanır. White'a göre tarihyazımı, "yazılı

söylem ve sözel olarak tarih sunumu" iken; görsel tarihyazımı, "filmsel söylem ve görsel olarak tarihin sunumu" dur. Fotoğraf, sinema ve video verileri yazılı bir belge gibi okunabilir. İlerleyen yıllarda, White'ın görsel tarihyazımı kavramına, tarihsel film çalışmalarında başvurulmuştur (Okumuş, 2010: 24). Tarihi sinemacılar sözcüklerle değil görüntülerle yazar, dramatik tarihyazımı dramatik tarih filmi gibi teknik bir yaklaşım söz konusudur. Bu yaklaşımla sinemanın XX. yüzyılın tarih türlerinden biri olarak ele alınabileceğinin savunması yürütülür. Zamane soruları sorarak ilerlemeye çalışır tarihçiler. Büyük anlatı, küçük anlatı, mikro tarih gibi tarih araştırma ve yazma yöntemlerinden biri olarak sinema da eklenir tarih türleri arasına. Böyle olunca filmlerin bilinçli bir tarih filmi olması, bilmeden kendi dönemini yansıtan dolayısıyla bir tarih araştırması için sonradan malzeme olarak önem kazanan filmler arasındaki ayırım önem kazanır (Genç, 2010: 76).

Film, gerçeğin görüntüsü olsun ya da olmasın, ister belge ya da kurmaca, isterse gerçek ya da tümünden düşünsel entrika olsun, tarihtir; postulatımız da şu: cereyan etmemiş olan şey (ve neden olmasın, aynı şekilde cereyan etmiş olan şey de), insanın inançları, niyetleri, imgeseli, en az tarih kadar tarihtir.

diyerek anlatmaktadır Marc Ferro (1995: 28, 32) tarihi ve sinema ile ilişkisini ve devam eder

(...)Bir film, bir olaydan, bir anekdottan, bir kurmaca anlatıdan, sansürden geçmiş enformasyonlardan, bu kışın modası ile bu yazın ölümlerini aynı düzeye yerleştiren bir güncellikten başka nedir ki? Yeni tarih çalışmaları sinemayla ilgili bu olgularla ne yapabilir ki? Ege-men ideoloji sinemayı bir 'rüya fabrikası' haline getirmemiş midir? Batı'da devasa sanayi, Doğu'daysa her şeyi denetleyen devlet, gerçeğin hangi sözde görüntüsünü sunmaktadır? Sinema gerçekten de, hangi gerçeklerin görüntüsüdür?

Çok geniş kitlelere ulaşan ve geniş kitleleri manipüle edebilme özelliği-ne sahip olan sinema için Troçki ise 1923 yılında şunları yazmıştır: "Sinema, kendisini kendiliğinden dayatan bir araçtır, en iyi propaganda aracıdır" (Ferro, 1995: 119). I. Dünya Savaşı sonrasında çekilmeye başlayan filmlerde propaganda amacı güdülmüş ve seyirciyi etkileyebilmek için tarihî konulu filmlerin de çekimine başlanmıştır. Böylece bir taraftan tarihi belli bir yöntemle ele alınan, yorumlanan tarihsel filmler, açıklanması gereken bir olgu haline gelirken, bir taraftan da ideolojiyi yayma aracı olmuştur (Gürsoy, 2005: 27). Toplumdaki baskın ideoloji filmlerde sunulan ideoloji ile daha da güçlenir, kendini gösterir (Tırpan, 2004: 14).

Sinema ve onun işlevi üzerine eserler vermiş kuramcılardan Fargie, sinemanın önemli politik bir işlevi olduğunu düşünmekte ve sinemanın ideolojik etkinliğini iki noktada toparlamaktadır. İlk nokta; sinema var olan ideolojileri temsil ederek bunların yaygınlaşmasını sağlarken, ikinci nokta; kendine özgü bir ideoloji olarak gerçeğin izlenimini beyazperdede yansıtmak üzerine oluşmuştur. Fargie'ye göre sinema-ideoloji arasındaki ilişkiyi iki kesin olgu açığa

çıkarmaktadır: “tanıma olgusu” ve “gizemcilik”. Seyirci beyazperdede kendini tanıır. Böylece seyirci sinema ile özdeşleşme fırsatı bulsa da “gizemcilik” olgusu seyircinin ne kadar sinema ile özdeşleşse de kendini tanımasına fırsat vermez (Tırpan, 2004: 52). Jean Patrick Lebel ise kamerayı ideolojik bir aygıt olarak gören yaklaşıma karşı çıkmakla beraber, sinemanın ideolojik olarak kullanılabilceğini kabul eder ve sinemanın ideolojik boyutunun filmin seyirciye ulaştığı anda doğduğunu söyler (Duruel, 2002: 5).

Yeşilçam Sinemasında Tarihsel İmge Kullanımı ve Bugüne Kadar Popülaritesini Koruyan Örnekleri

Tarih konulu filmler, toplumların yaşam biçimlerini, değer yargılarını yaşadıkları mekânları, döneme ait tüm görsel öğeleri, hatta zamanın ve mekânın ruhunu, o toplumun içinden çıkan yaratıcıların gözüyle saptayarak çağımızda bir çeşit tarih yazıcılığı yapmaktadırlar (Duruel, 2002: 2, 3). Ferro, Rosenstone, Walowitz, Carnes gibi tarihçiler günümüzde tarih yazımında, belge görüntüler kadar, tarih konulu filmler üzerinden de hareket etmenin gerekliliğinden bahsetmektedir. Çünkü tarih konulu filmler çekildikleri dönemin sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel portresini yansıttıkları gibi tarihin belli dönemlerinin farklı zaman kesitlerinde nasıl algılandığı ve yorumlandığı hakkında da ipuçları verebilir (Duruel, 2002: 3).

Sinema ortak (kolektif) bilinci oluşturmada ve yaymada en etkin alanlardan biridir. Bu nedenle, belli bir toplumda, belli bir dönemde ortak ve giderek toplumsal bir bilincin oluşmasında en önemli işlevi görür. Sinema ortak bir bilinç oluştururken bunu iki aşamada yapar. Öncelikle toplumda egemen olan, toplumun o dönemdeki ekonomik, toplumsal, kültürel oluşumundan kaynaklanan bir dizi veriden, simgeden, işaretten yola çıkar. Tüm bu veri, simge, işaretler dizgesinin ve bütününe, o toplumda egemen olan ideolojiden kaynaklandığını ve ideolojiyi yansıttığı ortadadır. Ama bu var olan değerlerden yola çıkan sinema, tüm bu değerleri kendi potasında yoğurur, biçimlendirir, yeni bir karışım halinde geniş yığınlara sunar. Böylece belli bir ortak bilincin biçimlenmesinde, somutlaşmasında, etkinliğini toplum ölçüsünde sürdürmesinde önemli bir işlev yüklenir. Bu duruma gelmesinde burjuva ideolojisinin bir silahı olarak görülmesi yatmaktadır. Bu yaklaşım çerçevesinde sinemanın tarihe eğilmesinin önemi açıktır. Zira tarih, bir toplumda, ister ulusal, ister sınıfsal bir yaklaşımla ele alınsın, ortak bilinci oluşturmada, pekiştirmede, sürdürmede en önemli öğelerden biridir (Dorsay, 2000: 174).

Geçmişe dair ortak hikâyeler ulusal kimliğin ortaya çıkışında da pay sahibi olmuş ve kuşaktan kuşağa çeşitli biçimlerde aktarılmıştır. Sinema da diğer türler gibi böylesi bir işlevi üstlenmiştir. Toplumsal yapı ve geçmiş sinema ürünlerini şekillendirdiği gibi, sinema da ortak bir tarih anlayışında –toplumun bü-

tün kesimlerince onaylanıyor olmasa da- buluşmasına katkıda bulunmuştur. Bu nedenle de zaman zaman, farklı ideolojik yaklaşımların ve siyasetin aracı olmaktan kurtulamamıştır. Sinemanın, hem muhalif duruşu hem de düzeni onaylayıcı tavrı sinema için “egemen sınıfın düşüncelerinin aktarılmasının bir aracı olduğu kadar, muhalif olanların muhalifliklerini ifade ettikleri önemli bir araç” (Yılmaz, 1997: 10) olarak nitelendirilmesi, içinde bulunduğumuz çıkmazlarda sinema aracılığı ile bir tarihin oluşturulmasını zorunlu kılmaktadır. Althusser’in *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (1978: 60) adlı eserinde de bahsettiği üzere, sinemanın da okul, din, sendika, hukuk, siyaset, aile, kültür gibi devletin ideolojisini yayma gibi bir görevi vardır.

Tarihî konulu filmler, geçmişteki olayları, olguları, kişileri ele almakla kalmayıp, ister istemez içerisinde üretildikleri zamanın ve toplumun şartlarını, değer yargılarını, düşünsel özelliklerini ve elbette üreticilerinin yorumlarını yansıtmışlardır. Bunun da ötesinde geçmişle yaşanan gün arasında bağ kurmak, ağır sansür mekanizmasının işlediği ülkelerde sakıncalı olmadan fikir beyan etmek, geçmişi eleştirirken yaşanan güne dair eleştiriler getirebilmek için önemli bir kanal olmuştur. Yönetmenler, yaşadıkları güne ilişkin görüşlerini, iktidarın bakış açısıyla yönlendirilen ya da yorumlanan sansür tüzüklerince sınırlanmaksızın ortaya koyabilmek için tarihteki benzer bir meseleyi sinemaya aktarma yoluna gitmişlerdir (Alper, 2002: 5). Kitlelerin düşüncelerini manipüle edebilme gücüne sahip olan sinema, psikolojik savaşlarda etkin bir yöntem olarak da görülmüş ve savaşlar sırasında bizzat devletler tarafından finanse edilmiştir. Nitekim sinema asla tek başına salt bir hayal dünyası ve sanallık değildir. Sinema toplumdur, sinema politikadır, sinema ideolojik bir aygıttır (Tırpan, 2004: 59).

Tarihî-kültürel kimlikle, resmi-ulusal kimliğin her zaman uyumlu ya da özdeş değildir. Aynı şekilde, bunun nasıl bir bunalıma yol açtığını “bu tür farklar, kişi ve grupları, devlet gücüne veya sosyal baskıya karşı direnmeye, resmi ideolojilerin aracı olan tarih verilerinin değiştirilmesine, yeniden yazılıp yorumlanmasına yol açıyor. ‘Kimlik bunalımı’ adı verilen çatışma böyle başlıyor” (Güvenç, 1995: 7) değerlendirmesiyle irdelemek mümkündür.

“Üyesi olduğu toplum, vatandaşı olduğu devlet, kişiden yalnız yasalara uymasını, ülke çıkarlarına hizmet etmesini istemekle yetinmiyor; ülkenin resmi tarihine, ülküsüne, mitoslarına inanmasını, resmi kimliğini üniforma gibi, övünçle, inançla ve sorgu sualsiz taşımasını bekliyor” (Güvenç, 1995: 6). Oysa resmi tarihe sorulacak pek çok soru var. Rasyonaliteye takılan bu soruların ise cevapları ya çok zor ya da (belki de en kötüsü) hiç yoktur. Her nerede karşımıza rasyonalite çıkacak olursa “büyüye” başvurulur: bu büyü milliyetçiliktir. “Milliyetçiliğin teorik zayıflığına rağmen kitlelerle kurduğu sıkı bağı, rasyonel

önergelerindeki basitliği kadar yarattığı duygusal geriliminden ve kesinliğinden gelir". Milliyetçilik resmi tarihin joker kartıdır adeta. "Milliyetçi söylem muhataplarına 'anlatmaz', onları 'büyülemeyi' esas alır" (Bostancı, 1999: 53, 54). Milliyetçilik ise ötekinin üzerinden yapılan bir kimlik tanımı olarak karşımıza çıkar. "Kim olduğumuzun ve varlığımızın bilincine, kimlere karşı olduğumuzun bilgisi ve yardımıyla varırız" (Güvenç, 1995: 4). Ötekinin varlığı biraz da yukarıda bahsedilen "kimlik bunalımı" için hızlı ve kesin bir çözümdür. Bu sayede fertler "hemen yanı başında, kendi Ego'sunu (Ben'liğini) tanımlayacağı ötekini" buluyor. Bu noktada kostümlü avantür sineması öteki ihtiyacını fark eden ve bu ihtiyacı doyusya karşılayan bir sinemadır. Türk'ün ne olduğunu genelde onun anti tezini izleyerek öğrendiğimiz bir sinemadır.

Eğer Türkiye'nin kostümlü avantür furyası (en yoğun geçtiği dönem 1965-1975) boyunca içinde bulunduğu sosyo-politik durumu kurama uyarlanacak olursa: Türklerin, Rumların agresyonuna karşılık vermek isteyen agresyon dürtüsü, ABD tarafından ve diğer imkânsızlıklar yüzünden, engellendiği için hedefine ulaşamıyordu. Dürtü hedefine ulaşmaya kadar fantezide tatmin edildi: Arkin'lı avantürlerle Rumlar, Bizans ve Haçlılar beyaz perdede yenildi. Kıbrıs'a asker çıkarılınca agresyon dürtüsü boşaltılmış oldu. İhtiyaç giderilince, yani Rumları yenme ihtiyacı realize edilince, fanteziye gerek kalmamış ve furya kendiliğinden tükenmiştir (Yıldırım, 2007: 20).

Sinemanın tarihe yaklaşmasının önemi de burada belirginleşir. Çünkü bahsettiğimiz bu ortak simgeleri, işaretleri yakalama ve üretme, ortak bilinç oluşturma gücüyle bir topluma, kendi tarihi üstüne en etkili yaklaşımı sunabilir. Tarihi kendine özgü gücüyle ele alıp işleyerek ve etkin bir sinema diliyle yöğurarak yarattığı görünüm, o toplumun yalnızca kendi tarihini kavramasında etken olmakla kalmaz, bu yoldan topluma getirdiği bilinç ve kendi tarihiyle hesaplaşma olanağı, o toplumun çağdaş ve güncel kültürel seçimleri üstünde de önemli bir rol oynar. Sinema aynı zamanda kişinin tarihe yönelik hatıralarında önemli bir yere sahiptir. Sinema geniş kitlelere seslenen bir sanat dalı olduğu gibi inandırıcı olma özelliğine de sahiptir. Hatta bazı tarihçilere göre, sinemanın tarihe karşı sorumluluğu vardır. Günümüzde tarih konusundaki bilgilenmenin sinema aracılığıyla oluşu bu sorumluluğu daha da arttırmaktadır. Bu görüşe göre sinemacılar nesnel ve bilimsel tarihî gerçeklerden diledikleri gibi kopamazlar ya da bilinen tarihî gerçekleri saptıramazlar. Bu tarz bir anlayışla yola çıkarsak; kendi tarihiyle, sinema aracılığıyla hesaplaşmamış bir toplum, yüksek ve çağdaş bir kültür düzeyine kolay erişemez. Çünkü böyle bir toplum, tarihiyle hesaplaşmayı sinema gibi yaygın bir sanat aracılığıyla tüm toplumun önünde ve toplum çapında yapacak yüreklilikten veya bilinçten yoksun demektir (Dorsay, 2000: 174).

Yeşilçam Sineması Boyut Değiştiriyor: Hazretli Filmler Dönemi

Türkiye’de sinema filmleri yapılmaya başladıktan çok kısa bir süre sonra, filmlerde dinî öğeler görülmeye başlanmış ve buna paralel olarak dindar kesimde sinemaya yönelik bir ilgi gelişmiştir (Lüleli, 2007: 25). 1950 yılında iktidara gelen yeni siyasal iktidarın inanç alanını kapsayan ödünleri, kısa bir süre sonra sinemaya da yansımada gecikmemiştir. Kimi filmler; konuyla uzak yakın bağlantısı olmayan dinî öğeleri (ezan, mevlit, türbe ziyareti vs. gibi) gelişigüzel kullanmaya başlanmıştır. Uzun ve konulu filmlerde değil ama kısa, belgesel filmlerle hac ve benzeri konular özellikle kırsal kesimlerdeki insanlar üzerinde istismar edilircesine yaygınlaşmıştır. Dinî tecimsel amaçlarına alet eden kimi kişiler, bu tür filmlerin gösterildiği sinemalarda gül suyu dağıtarak, filmlerin birkaç kez izlenmesinin sevap olacağını yayarak bu istismarın sınırlarını olabildiğince genişletmekten geri kalmamışlardır (Evren, 2003a: 13). Bu yıllardan itibaren, din ve sinema ilişkileri bakımından önemli konulardan biri olan, filmlerde cinsellik unsurunun kullanımı konusunda da önemli gelişmeler olmuştur. Öngören, 1950 yılından sonra Türk sinemasında, yabancı filmlerden esinlenerek fahişeler, harem görüntüleri, banyo sahneleri, tarihsel filmlerde cariyeler -çıplak esir kadınlar- havuzda yıkanan çıplaklar ya da çıplak göğüslü kızlar, arkasından tecavüz sahneleri, deniz ve göl sahneleri, oryantal dansözler ve pavyon sahnelerindeki çıplaklık gibi cinsellik unsurlarının daha fazla kullanıldığını belirtmiştir (Öngören, 1982: 70).

Adalet Partisi hükümetinin siyasal çizgisine uygun olarak 1965’te dinî filmler dönemi başlamıştır. “Milli Sinema” olarak adlandırılan bu filmler, İslâmî değerlerin toplum ve birey hayatındaki yerini ve önemini vurgulamayı amaçlamışlardır. Ayrıca bu tür filmler, sinemaya gitme alışkanlığı olmayan muhafazakâr kesimin de sinemaya gitmesini sağlamıştır. 1965 öncesinde dinî konulu filmlerin çekilemeyeşinin sebebi olarak, sinemamızın yetersiz yapım koşulları, eksik bütçeleri, din konularının üzerinde ittifak oluşmamış bir alan olmasını ve çağdaş din düşünürlerinin sinemayla ilgilenmeyi kabul etmemeleri söylenebilir (Lüleli, 2007: 26). Sinema ve din ilişkisinin sinemaya yansıyan ürünlerinin sağlıksız, yetersiz ve eksik bilgilerle sinemalaştırıldığını savunan bazı sinema yazarları, dinin sinemada ele alınmasının bazı sakıncaları olduğunu ifade etmişlerdir. Özgüç, bir yazısında, “...sinema ile dinî konuların, İslâmî değerlerin sinema sanatıyla uzlaştırılması çok zordur. Yani her iki ucu keskin bir bıçak gibidir. Beyazperdeye yansıyan gerçekler de çarpıklıklar kadar insanı rahatsız edebilir” diyerek bu konudaki çekincelerini dile getirmiştir (Özgüç, 2005: 187). Aynı zamanda Türk sinemasında bir furya halinde oluşturulan dini içerikli filmler, kutsal kitaplarda yer alan hikâyeler, kişiler, peygamberler, din büyükleri gibi geniş halk kitlelerinin ilgisini çekmek için genellikle Hollywood film kalıpları içerisinde yansıtılmıştır (Özön, 2008: 2011, 2012).

Dini içerikli filmleri, Türk sinemasının o dönemlerde içinde bulunduğu büyük bunalım karşısında ne yapacaklarını şaşırان sinemacıların başvurduğu din ticareti olarak tanımlayan Özön, bu tür filmlerin bazı açılardan yapımcılara avantaj sağladığını örneklerle ifade etmektedir (Özön, 1995: 230). Öncelikle Anadolu insanının hassas dinî duygularının menfaate çevrilmesi yoluyla bir pazar oluşturmak söz konusudur. Şöyle ki, derme çatma dekorlar, uydurma giysiler, özensiz derlenmiş figüranlarla son derece ilkel biçimde gerçekleştirilen bu filmlerin maliyetleri oldukça düşüktür. Çünkü aynı dekor, giysi ve oyuncularla aynı tarz filmler çekmek mümkündür. Ayrıca konu sıkıntısı da Kısa-ı Enbiyalardan birçok senaryo çıkarmakla aşılmıştır (Özön, 1995: 232). Bu durumdan istifade etmek isteyen bazı yapımcılar da bu tür filmlerin ilgi görmesi üzerine Mekke, Bağdat ve Şam'daki kutsal mekânların görüntüleri ile İstanbul cami ve türbeleri, Konya Mevlana Müzesi ve Şanlıurfa Halil İbrahim Camii görüntülerini birleştirerek meydana getirdikleri filmlerde Kâbe sahneleri kullanarak diğer Müslüman ülkelere satma başarısı da göstermişlerdir (Candemir, 1986: 19).

Ticari açıdan özellikle seyircilerin dinî duygularından istifade etmeyi amaçlayan bu tür filmler, dinî filmler olarak tanımlansa da aslında milliyetçilik vurgulu diğer tarihi filmlerle benzerlik göstermektedirler. Çünkü hikâyelerin, inanan Müslüman iyilerle inanmayan kâfir kötüler arasında kurgulanması sebebiyle kişilikler ve olaylar İslâm tarihinin fantazyaya dönüştürüldüğü arkaik bir sinema dünyasından seslenen mitolojik kahramanlara dönüşmektedir. Olayların duygu ve gerçeklikten uzaklaştırılmış masalsi bir dille aktarılması, dinin tecrübe edilen günlük hayatla ilişkisinin bulunmadığı dünya tasavvuruyla eski zamanlara ait bir gelenekle özdeşleştirilmesine yol açmaktadır. Dolayısıyla hayat içerisinde insanların karşılaşabileceği sorunlara pratik çözümler üretmeyen menkıbe işlevi gören dinsel filmler, Türk ve Müslüman olmanın erdemlerini hatırlatan, ama gündelik İslâmi hayat tasavvurları ve meselelerinden yoksun bir yapıda ortaya çıkmaktadır (Maktav, 2005: 991).

Dini (hazretli) film türlerinde senaryolar tamamen tarihsel karizmatik dinî şahsiyetler üzerine kurgulanmaktadır. Bu durum dinsel bir öykünün, toplum tarafından kabul görmüş dinî bir şahsiyetin hayatı bağlamında anlatılmasının kolaylığı yanında sinema sektörünün oluşturduğu film kahramanları yoluyla canlılığını devam ettirmesiyle de ilişkilendirilebilir (Yenen, 2011: 55). Olay örgüsünün belirli bir düzen ve yapı içerisinde düzenlenmesi ve inşa edilmesi (klasik anlatı formu), karakterlerin gerçekçi olup olmadıkları ve temsil ettikleri değerler, olaylara nesnel bir bakış açısıyla yaklaşılması, anlatılan dönemin gündelik hayata ait görüntülerin inandırıcılığı (mizansen), sahnenin filme alındığı gerçek ya da inşa edilmiş dekorlar, karakterlere giydirilen elbiseler (kostüm) gibi temel sinemasal özelliklerin yokluğu veya eksikliği dinî filmlerin

etkinliğini azaltan hususlar olarak sıralanabilir. Bu temel özelliklerinden yoksun olmaları nedeniyle sözünü ettiğimiz bu tür din içerikli filmlerin din sömürsü vasfıyla öne çıktıkları dikkati çekmektedir.

Türk sinema tarihindeki ilk dinsel çağrışımlı film, Hicri Akbaşı tarafından 1956 yılında yapılan *Âşıklar Kâbesi Mevlana*'dır. Film, dinsel temalardan çok Mevlana'nın yaşam öyküsü üzerine kurulmuştur. Bu filmden sonra yapılan dinî filmler de hep aynı çizgiyi izlemiş, dinsel temalardan çok, dinsel kişilik-kahramanlar odak noktası olmuştur (Evren, 2003: 12, 13).

Hazretli Filmler Akımı; dindar ve inançlı kesimin, cahil, zalim, yobaz din adamı ve dindar tiplmeleriyle dolu olan filmlerin dine karşı çekildiğini düşünmesi neticesinde uzaklaştığı sinemaya, tekrar gelmesinin nedenleri ve nasılları soru ve düşünceleri ile oluşmaya başlayan bir akımdır. Türk sinemasında 1950'lerin ortalarında başlayarak 1970'lere kadar devam eden ve çeşitli dinî karakterlerin filmlere konu edildiğinden dolayı "Hazretli Filmler Akımı" olarak anılan bu sinema akımı, Türk sinemasının din ile ilişkisi bakımından önemli bir dönemdir. Bu akım sayesinde dindar kesim, önceki dönemlere göre daha yoğun bir ilgi göstermeye başlamıştır (Tunç, 2013: 31).

1960'larda ise ekonomik sorunlar nedeniyle maliyeti oldukça düşük cinsel içerikli filmlere yönelen Türk sineması, aile seyircisini önemli ölçüde kaybetmiştir. Sinemadan uzak kalan aile seyircisini geri kazanabilmek için başlatılan ve bir ticari akım olarak da niteleyebileceğimiz Hazretli Filmler Akımı, din bilgisi konusunda pek çok hata yapmasına rağmen halk tarafından ilgi görmeyi başarmıştır (Diriklik, 1995: 29).

Her ne kadar daha önce de benzer filmler çekilmişse de, "Hazretli Filmler Akımı'nın başlangıç filmi olarak Nejat Saydam'ın 1961 yılında yönettiği *Hz. Ömer'in Adaleti* filmi gösterilir. Bu film ve Asaf Tengiz'in 1964 yılında yönettiği *Hz. İbrahim*, Anadolu sinemalarında seyircinin olağanüstü ilgisi ile karşılanmıştır. Özgüç, bu dönem filmleri hakkında şu bilgileri veriyor:

Ama asıl hazretler konusundaki salgını başlatan Muharrem Gürses'in 1965 yılında yönettiği *Hz. Yusuf'un Hayatı*'dır. Bu film, Türk sinemasında "Hazretli Filmler" furyasını başlatmıştır. Kardeşleri tarafından kuyuya atılan Hz. Yusuf'un yaşam öyküsü tüm Anadolu sinemalarında seyirci tarafından büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Film kapı, çerçeve kırdırır Anadolu'da. Kardeşleri tarafından kuyuya atılan Hz. Yusuf rolündeki Yusuf Sezgin de birden ünlenir. Bu tür filmlerin çekimleri esnasında ilginç olaylar yaşanır. Çekimlerden önce ekibe namaz kıldırılır. Afyon'da bir sinemada filmin gösteriminden önce seyircilere gülsuyu dağıtılır (...) Bir dönemlerde sinemaya gitmeyi "günah" sayan Anadolu seyircisine, içinde yaşadığı peygamber suretlerini beyazperdede görmesi ters gelmez. Bunun üzerine Gürses, 1965 ile 1986 yılları arasında *Hz. Süleyman*, *Hz. Yahya* adındaki filmlerinde melodram öğelerini dinsel temalar ile birlikte kullanmıştır. Muharrem Gürses çektiği filimler ile çoğunlukla Anadolu'da bulunan sinema seyircisinin dinî duygularına ve zaaflarına hitap etmiştir. Çekilen melodram türündeki filmlerin seyirci kitlesinin büyük bir bölümünü oluşturan kadınlar, çocuklarını ve

hatta eşlerini de yanlarına alarak sinemalara akın etmişlerdir. Çünkü bu melodramların aynı zamanda aile tarafından izlenebilecek filmler olmasına önem verilmiştir. İçlerinde rahatsız edici cinsellik, şiddet gibi öğelere yer verilmemiştir (Özgüç, 1992: 22, 25).

Bu filmleri takip eden Nuri Akıncı'nın *Hz. Ayşe* (1966), Muharrem Gürses'in *Hacı Bektaş Veli* (1967), Tunç Başaran'ın *Hz. Ali* (1969) filmlerinin en önemli ortak yanı, dinî konulardan çok, dinî kişilikleri-kahramanları tanıtmaya yönelik yönelmiş, ticari filmler olmalarıdır.

Yunus Emre, Hacı Bektaş-ı Veli ve Mevlana gibi Anadolu topraklarının Müslümanlaşmasında büyük rol oynayan tarihi sufi kişilikler ile Rabiâtü'l Adeviyye ve Veysel Karani gibi İslâm toplumunun ilk dönemlerinde mistik hayatı tercih eden tasavvufi şahsiyetlerin ilk sırada yer alması dikkat çekmektedir. Yunus Emre ve Hacı Bektaş-ı Veli gibi tarihi dinî kişilikler, menkıbe ve efsaneler yoluyla folklorik bir öge olarak temsil edilmişlerdir (Aslanoğlu, 2004: 166, 169). Kuruluşundan 1960'lı yıllara kadar sinema perdelerinde film yıldızlarını seyretmeye alışkın ortalama sinema müdavimleri dışında kalan ve dinî hassasiyetleri dolayısıyla sinemaya mesafeli yaklaşan potansiyel Türk seyircisi, zikredilen sembolik anlama sahip kişilikleri coşku ve heyecanla seyretmiştir (Yenen, 2011: 56).

Hız. Yusuf, Hız. İbrahim, Hız. Yahya, Hız. Eyüp ve Hız. Süleyman gibi peygamberlerin hayatları da film yapımcılarının rağbet ettiği konular arasında ikinci sırada yer almaktadır. Özellikle bahsedilen peygamberlerin hayatlarının (bazılarının birkaç defa) tercih edilmesinin sebepleri, Yeşilçam film şablonuna aşına Türk sinema seyircisinin melodramik öğeler içeren filmlere (üstelik dinî temalı) daha çok teveccüh göstermesinden kaynaklanabilmektedir. Mesela Hız. Yusuf'un hayatının üç defa filme çekilmesi, hayat hikâyesinin klasik Yeşilçam üslubuna uygun pek çok unsur barındırmasıyla ilgilidir. Şöyle ki, Hız. Yusuf'un kardeşleri tarafından dışlanarak kuyuya atılması sebebiyle babasının kör olması, köle olarak varlıklı bir kimseye satılması ve zindanda haksız yere yıllarca kalması gibi dramatik unsurlar; Züleyha'nın kendisine duyduğu sınırsız sevgiye Hız. Yusuf'un karşılık vermemesi sonucu ortaya çıkan imkânsız aşk olgusu ve nihayetinde adaletin tecellisiyle kardeşlerine ve babasına kavuşarak yaşadığı ülkenin üst düzey yöneticisi konumuna yükselerek mutlu bir sonla hikâyenin tamamlanması Türk seyircisi açısından zengin malzemeler içermektedir. Kısacası acı, çile, melankolik aşk, imkânsız tesadüfler, adalet ve gösterilen sabır sonucu dünya nimetleriyle ödüllendirilme, Hız. Yusuf kıssası özelinden diğer peygamberlerin hayatlarında da bulunması sebebiyle yapımcıların dikkatini çekmiştir (Yenen, 2011: 57).

Yine 80'lerdeki muhafazakâr eğilimin yansıması sonucu 1990'lardaki sinemada dinî filmler hız kazanmakta. Dinî duyguları yoğun karakterlerin işlendiği yanı sıra Atatürk Devrimlerini ve Türkiye Cumhuriyeti'ni hedef alan filmlere

de rastlamaya başlarız. Bu dönemde hidayete ermenin, din birliğinin ve dinî çatının, milliyetçi söylemin önüne geçmeye başladığını görüyoruz. Refah partisinin gücüyle doğru orantılı olarak sinemadaki İslâmî dalganın yükselip alçaldığını söylemek mümkündür (Aksöz, 2008: 57).

1970'ler cinsel içerikli filmler furyasıyla bilinmesine karşın bir diğer şaşırtıcı olay ise 1970 yılının İslâmî filmler açısından da önemli bir yıl olmasıdır. Özellikle yönetmen Yücel Çakmaklı, filmleriyle "Türk insanının İslâmî değerler içinde yer alan yeni bir sinema anlayışını" başlatır (Yıldırım, 2007: 21). Yeşilçam'ın anlatım kalıplarını kullanarak aile seyircisini yakalamaya çalışan Milli Sinema'nın öne çıkan ismi ise Yücel Çakmaklı'dır (Karahanoğlu, 2007: 37).

Bazı sinema eleştirmenleri tarafından "bağımsız sinema" olarak tanımlanan bu dönemde, Eurimages'in desteği, yabancı yapım firmalarının ortaklığı ile ya da masrafları sponsorlar tarafından karşılanarak her yıl birkaç film yapılmıştır. Ele alınan konular: kadın, çocuk, tarihsel, politik, aşk, komedi olmuştur. "Beyaz Sinema" olarak adlandırılan İslâmî filmler de bu dönemde dikkati çeken diğer bir konudur. Bu tür filmlerin çekimleri özellikle Refah Partisi'nin iktidarda olduğu dönemde yoğunlaşmıştır (Gürsoy, 2005 :46).

Giderek tırmanan İslâmî hareketlerin etkisiyle gelişen "Beyaz Sinema", tarihsel filmlerin parodisinin yapıldığı eleştirel bir tutum izlendiği dönemde, bu oluşumların tam karşı kutbundan, fakat yine eleştirel bir biçimde tarihe yaklaşmaktadır. 1980'li yılların ortalarından başlayarak 90'larda giderek artan "türban" tartışmalarına paralel olarak, dini çevreler düşüncelerini yaygın bir biçimde dile getirebilmek için sinema sektörünü de kullanırlar. Sinema aracılığı ile tarihteki olay ve olguları günümüzle bağdaştırma ve politik bir söylem geliştirme yönündeki çabalar artarak devam etmiştir (Duruel, 2002: 129).

Kostümlü macera filmlerinde de sık sık kullanılan bir tema olarak kullanılan din kardeşliği dinî tarihi ele alan filmlerin ana konusunu oluşturmaktadır. Osman Seden'in yönettiği *Hz. Ömer'in Adaleti*'nde (1973), İslâmiyet'in yayılışı, Hz. Muhammed ve Hz. Ebu Bekir'in Mekke'den Medine'ye göçü anlatılırken, Hz. Ömer'in adaleti ve alçak gönüllülüğü sayesinde İslâmiyet'i kabul edenlerin köle olmaktan kurtuluşları bilgisi aktarılmaktadır. Müslüman olanlar arasında Bizanslılar da vardır. Fakat Hz. Ömer'in, Katolik Batı Hristiyanlar ya da Ortodoks Bizanslılar tarafından değil, ateşe tapanlar tarafından öldürülmesi tek bir Tanrı'nın varlığını kabul etmeyenlerin cahilliğini işaret etmektedir. Film boyunca Hz. Muhammed gösterilmez ya da sesi duyulmaz. Bu yüzden Hz. Ebu Bekir'in Hz. Muhammed ile konuşmaları (Hz. Ebu Bekir kameraya bakarak konuşur) bir monoloğa dönüşmüştür. Hz. Muhammed'in ustalıkla gösterilmesine karşın filmde sesinin bile duyulamamasının sebebi ise sansür komisyonunun kararlarıyla ilişkili olsa gerek (Duruel, 2002: 181, 182).

“Hazretli Filmler” akımı daha çok ticari amaçlarla olmak üzere, beyaz perdenin en fazla itibar ettiği unsur haline gelmiştir. Hazretli filmlerle sinemaya daha çok yaklaşan dindar seyirci, filmlerin dinî anlayış ve uygulamaları yansıtmadaki yetersizlikleri nedeniyle tam olarak tatmin olamamıştır. Daha sonra ortaya çıkan Milli Sinema akımı ise, din ögesini, dinî-politik-ideolojik bir bağlamda ele almış ve dindar çevreden önemli bir seyirci desteği almıştır. Ancak bu akım çerçevesinde çekilen filmlerin senaryolarında, çekimlerinde ve oyuncu performansında ciddi problemler vardır (Lüleli, 2007: 2). Senaristinden ışıkçısına, yönetmeninden oyuncusuna kadar her şeyiyle Yeşilçam altyapısını kullanan bu ‘Hazretli’ filmler furyası, inandırıcılıktan ve sanattan fersah fersah uzaktır. Bu filmlerde, birçok şeyin aksadığı görülür. Tarihsel gerçekler, nedensel ilişkileri iyi örülmediği için, kurmaca bir dünya sekinde karşımıza çıkar. Örneğin, bir mucizenin zaten akli melekelerle algılanması imkânsızken, filmlerde görülen bu anlatımsal basitlikle sonuç büsbütün trajikomik bir hale dönüşmektedir (Lüleli, 2007: 48).

Eğitim düzeyi, dolayısıyla da entelektüel düzeyi düşük kırsal kesim seyircisine yönelik olarak yapılan bu filmler, bırakın tarihsel gerçekleri, İslâmiyet’in bilinen temel doğrularını bile yansıtmaktan acizdirler. Namazın yanlış kılınması, tarihi dönemlerin karıştırılması, Hz. İbrahim’e kurban getiren meleğin kanatlı ve sarı saçlı bir kadın şeklinde tasvir edilmesi gibi, birçok yanlış filmde art arda kullanılır (Evren, 2003: 12). Nitekim 1964’de “Hazretli Filmler” modasına uyup daha çok bu türde film çalışmaları yapan Asaf Tengiz’in 1964 yılında yönettiği *Hz. İbrahim*, “Hazretli Filmlere” örnek olarak verilebilir. Filmde, oyuncu kadrosu, özellikle figüran kadrosu oldukça yetersiz bir performans sergilemişlerdir. Kostümler baştan savma bir şekilde hazırlanmıştır. Öyle ki farklı dönemlere ait pek çok giysi bir arada kullanılmıştır. Örneğin, Tanrı’ya inanmayanlar, özellikle bunların askerî güçleri Roma askerî giysileri içinde gösterilmişlerdir. Mekân olarak çadır ve mağaraların kullanıldığı filmde bolca çöl ve deve görüntüsüne de yer verilmiştir. “Filmde Tanrı’ya karşı gelenler ile Hristiyanlığa ait kimi öğelerin koşullanması ilginçtir. Puta tapınanların tapınması sırasında duyulan müzik ve sesler kilise etkisini vermektedir” (Candemir, 1986: 73). 1972 yılında, Asaf Tengiz’in çektiği ikinci *Hz. İbrahim* filminde ise, bu filmi hazırlayanların İslâmî kültürden ne kadar uzak oldukları, filmin afişinde Hz. İbrahim’e kurban getiren meleğin kanatlı ve sarı saçlı güzel bir kadın şeklinde tasvirinden de kolayca anlaşılmaktadır (Menekşe, 2005: 49, 50). Türkiye’de sinema-din ilişkilerinde üzerinde durulan bir diğer nokta da filmlerde “kadın” unsurunun ele alınma biçimidir (Lüleli, 2007: 34).

Sinema – din ilişkisine yabancı kaynaklarda; “Türkiye’deki İslâmcı partilerin seküler devletteki dindar Müslümanların davalarını destekleyen bir sinema türü olan Beyaz Sinema’nın reklamını yapmışlardır” şeklinde görüşlere yer ve-

rilirken, Türk yazarlar ise bu ilişki için:

Önceleri toplumun içinde var olan olay ve olguları, kendi inanç-düşünce anlayışıyla masu-
mane, zaman zaman da inandırıcı olabilecek bir çizgide anlatmayı yeğleyen bu akım, gi-
derek, siyasal yaşamdaki ayrışimlardan güç ve destek alarak dozunu arttırmaya başlayarak
sistemi hedef almaya yönelmiş, ama onunla da yetinmeyerek kışkırtıcı bir çizgiye gelerek
eylemci bir tavra dönüşmüştür” şeklinde yorum getirmektedirler (Evren, 2003b: 10).

Türk sinemasında tarihî filmler, genellikle ele alınan dönemler ne olursa
olsun her şeyden önce milliyetçilik ögesini öne çıkarırlar. Kahramanlarımızın
mücadele ettiği ‘düşman’ ister Viking olsun ister Çin’den gelmiş, isterse ‘kahpe’
Bizans’tan çıkmış olsun her defasında kapkaradır, barbardır, gözü dönmüş-
tür ve kesinlikle nedenli ya da nedensiz “Türk düşmanı”dır (Scognamillo ve
Demirhan, 2005: 140). Amaç tarih ya da seçilen düşmanın neden ‘düşman’
olduğu değildir; bu filmlerde temellendirme aranmaz, gerekli olan şey kahra-
manın mücadele edebileceği kesin şablonlar ve imgelerdir. Bu fantastik tarihî
filmlerin büyük bölümünde kahraman çizgi romanlardan gelmektedir. Bir ki-
şiliği ve ünü vardır, geniş bir izleyiciye ve bir meraklılar kitlesine sahiptir. Fazla
derine inmek gerekmez. Ayrıntılı tarihî ve coğrafi bilgiler de gerekmemekte-
dir, çünkü karşımızda canlanan olay en nihayetinde iyiliğin ve kötülüğün mü-
cadelesidir. Kötünün neden kötü olduğu sorulmaz, sorulsa da yanıt bulunmaz
(Scognamillo ve Demirhan, 2005: 141). Bu filmlerin milliyetçi yaklaşımlarının
yanı sıra belli ölçüde bir din reklamı ve propagandası yapıyor olmaları da şa-
şırtıcı değildir. Özellikle “doğru yolu bularak” din değiştirerek daha asil, daha
iyi ve erdemli bireyler haline gelen karakterlerle karşılaşmak zor değildir (Ak-
söz, 2008: 50).

Değişen Konjonktürle Birlikte Yeşilçam Sinemasının Milliyetçi Yönde Değişen Söylemi

Sinemanın ‘tarih öğretmek’ gibi bir sorumluluğu olmamalıdır. Ancak, çağımız-
da ortak tarih bilincinin oluşmasında en önemli güçlerden biri olan sinema-
nın doğru ve gerçek olandan sapmaması büyük bir önem taşımaktadır. Bu
açıdan Yeşilçam dönemi popüler Türk filmlerinde tarihsel süreçleri ve gerçek-
leri aramak hiç kuşkusuz boşunadır. Aranılan ve izleyiciye sunulmak istenilen
şey bunlar değildir. Yapılan şey aslında tarihe dayalı bir sinema bile değildir,
kabaca çizilen bir dönem içine yerleştirilmiş ‘macera’dır yalnızca (Scognamillo
ve Demirhan, 2005: 141).

1970’li yıllar her siyasi partinin ve her siyasi hareketin kendi tarih yorumu-
nu geliştirerek kendi haklılığını göstermeye çalıştığı dönem olarak kabul edilir.
Bu gelişmelerin toplumda tarihe olan ilginin artmasını sağlamış olduğu, hatta
bu filmlerin de etkisiyle tarihin belli kulvardaki bir siyasal yaşamın parçası halie
ne geldiği söylenebilir. 1977 yılında kurulan AP – MSP ve MHP koalisyonunun
cinsel içerikli filmlere uygulamak için getirdiği sansür yönetmeliği milliyetçilik

ve Osmanlıcığı yücelten temalı filmlerin çekilmesini teşvik etmiş olabilir (Gürsoy, 2005: 43). 1970'lerin bir başka özelliği de Orhun Yazıtları, Malazgirt Savaşı gibi olaylara daha çok vurgu yapılarak tarihin Türkleştirilmesinin amaçlanmış olmasıdır. Ayrıca bu dönemde, tarihî konulu filmlerde dikkat çeken bir başka özellik; çizgi roman uyarlamalarının veya sözlü kültürde yer alan kahramanlık öykülerinin işlendiği fantastik öğeli tarihî konulu filmlerin sayısının fazla olmasıdır (Gürsoy, 2005: 41). Bu filmlerin tarih yorumları yoktur demek yanlış olur. Filmlerde çekildikleri dönemin siyasal ve kültürel yansımalarını bulmak mümkündür. 1980'lerde tarih anlayışında egemen olacak "Türk-İslâm Sentezi" görüşü 1970'de İbrahim Kafesoğlu başkanlığında Aydınlar Ocağı'nın kurulması ile belirlenmeye başlanmıştır (Gürsoy, 2005: 20). 1980'lerin ikinci yarısından itibaren ise Doğu-Batı ilişkisine bakış gerek küreselleşme, gerek Türkiye'nin dış politikasındaki yönelimler, gerekse alternatif tarih anlayışlarının doğması ve çeşitlenmesiyle biçim değiştirecektir.

1920 ve 1930'lu yıllarda Türk çizgi dünyasına önemli katkılardan birini Abdullah Ziya Kozanoğlu yapmıştır. Kozanoğlu'nun *Kızıltuğ* ve *Kaan* adlı hikâyeleri, 1960'lı yıllarda çizgi romanın ülke genelinde yaşayacağı patlamanın öncüleridir. Hem Kozanoğlu hem de Burak dönemin siyasal ve kültürel koşulları çerçevesinde hikâyelerinde ve çizimlerinde İslâmî söylemlere ve öğelere yer vermemiş ve öz Türkçe kelimeleri kullanmışlardır (Demirtaş, 2014: 44).

Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun yazdığı *Kızıltuğ* 1952 yılında Aydın Arakon tarafından Genelkurmay Başkanlığı'nın desteği ile çekilmiştir (Akpınar, 2014: 35). Türkçülük-Turancılık akımının etkili olduğu bir dönemde çekilmiş olan filmde; Cengiz Han döneminde tüm Asya'yı kasıp kavuran Otsukarcı adlı bir cengâverin kahramanlık öyküsü anlatılmıştır. Dans koreografileri ve yaratılan masal atmosferi içinde geçen filmin kahramanı adsız bir âdemoğlu olarak tasvir edilen yurdunu terk etmiş, bileği sağlam, yüreği temiz, korkusuz ve yiğit bir savaştıdır, Moğol hükümdarı Temuçin'i ölümden kurtarır, ancak Cengiz Han'ın "Türk ulusunun yükselmesi için çalışman erkekliliğine yaraşır, başıboş dolaşmaktan zorun ne? İşte obamız, bileğin sağlam, yüreğin temiz ve korkusuz, tez çağda nam salarsın işte kucağım gel." teklifini kabul etmez. İktidar, şan, şöhret, para pul umurunda değildir. Kendi değerleri iktidarla uyumsuz ve uyum sağlamaya çalışmayarak kendi yoluna gider (Akpınar, 2014: 35). Yine aynı yazarın *Malkoçoğlu* adlı romanı Süreyya Duru, Remzi Jöntürk gibi yönetmenler tarafından uyarlanmıştır. Bu filmlerde işlenen milliyetçilik, yurtseverlik manasında olmayıp, Türkçü görüşün uzantısı şeklindedir. Bu durumu etkileyen önemli nedenlerden biri de 1940'lı yılların tüm dünyada milliyetçilik düşüncesinin ırkçı bir görünüm kazandığı yıllar olmasıdır (Gürsoy, 2005: 33). 1960'lı yıllarda çizgi romanların yaygınlaşması ve çok tutulması ile de Tarkan, Kara Murat, Karaoğlan ve Battal Gazi gibi karakterlerin kahramanlıklarını konu alan bir seri

film çekilmiştir (Duruel, 2002: 138). Fantastik öğelerin ağırlıklı olduğu bu filmlerde, kahraman; mücadelecı, haktan yana, ezilen ve güçsüz olanın koruyucusu, fiziksel gücü düşmanlardan üstün olan, cinsel cazibeye sahip olan kişilikler olarak çizilmiştir. Kahramanlar bu yapıları ile efsaneleşmiştir. Adalet için savaş, intikam, inandığı uğruna canını vermek, din kardeşliği filmlerin ana teması olmuştur. Kahramanlar tüm zaaflarından ve kusurlarından süzölmüş kişilerdir. Halk, bu noktada tam da istediği kahramanları yaratmıştır (Duruel, 2002: 142). Yeşilçam'ın tarihî kahramanları uzun bir liste oluştursa da yaşadıkları maceralar pek değişmeyen şablonlara dayanır, rastlantılar ve abartılarla beslenir. Bu kahramanlardan kimi bir dizi yaratırken kimi de tek bir filmde ortadan kaybolmaktadır (Scognamillo ve Demirhan, 2005: 173).

Efsanelere dayanan, hikâyelerini mitler etrafında kuran filmler, gerçek olay ve olgulara dayalı filmlere göre toplumun duyarlılığını, kendini algılayışını daha fazla yansıtmaya potansiyeline sahiptirler. Üstelik efsaneler, tarihsel gerçekliklerden farklı olarak her çağın şartlarına göre yeniden yorumlanmaya, efsane kahramanları da her devre göre yeniden biçimlendirilmeye açıktır. Türk sineması bu özellikten büyük ölçüde yararlanmışır. Bu açıdan kaynaklarını sözlü gelenekten alan filmler Türk halkıyla daha yakın iletişime geçme imkânını bulmuşlardır. Örneğin gerçek kimliği tartışmalı olan Battal Gazi, tıpkı halk hikâyelerinde, İstanbul'un fethi yıllarında yazılmış menkıbelerde olduğu gibi Türkleştirilmiş, halkın yakınlık kurabileceği bir kahramana dönüştürölmüştür.¹ Seyit Battal Gazi bir destan kahramanı olarak güncel mitlerle Bond'laşarak veya Western'leşerek beyazperdeye yansıtılmışır. Battal Gazi için XII. ve XIII. yüzyıllarda yazılan *Battalname* destanları günümüz gerçekliğinden çok uzaktır (Yıldırım, 2007: 59). Ancak *Battal Gazi* serisinde kahramanın karakteri ve öyküsü *Battal Gazi Destanı*'na uygun olarak yapılmıştır.

Arkın'lı kostümlü avantür filmlerde kimi zaman senaryosuyla da birebir Dede Korkut'u takip eder. *Hakanlar Savaşıyor* filminde 'zalim' Prens Senkyu, Olcayto'nun kadını Zeliha'yı bize şarap sunsun yatağımıza gelsin diye esir kadınların arasında arar. Kadınların hepsi de "Olcayto'nun kadını benim" der, Zeliha'yı gizlerler. Bunun üzerine Senkyu der ki: "Oğlunun başını kesin, kanına

¹ Bizans tarihi yazarlarından Vasiliev ve Alman oryantalistlerince Türk olarak vasıflandırılan Battal Gazi, *İslam Ansiklopedisi*'nin verdiği bilgiye göre bir Arap'tır. Battal Gazi'nin yaşadığı varsayılan dönemden 785 yıl geçtikten sonra, Osmanlı Devleti'nin Bizans sınırlarına yerleştiği tarihlerde Battal Gazi efsanesinin devam etmiş olması ve Osmanlı'da fetih ruhunu uyandıran bir kahraman olması, O'nun bir Türk kahramanı olarak kabul edilmesini sağlamıştır. Battal Gazi eposu Anadolu kasaba atmosferi içinde sözlü gelenek halinde yürümüş, derli toplu bir roman haline geliş ancak İstanbul'un fethinden sonraki dönemlerin atmosferi içinde olmuştur. Bkz: (Alangu, 1983: 73).

kımız katıp bu kadınlara verin. Kim ki içti anası değildir, kim ki içmedi anasıdır. Onu çekip yatağıma getirirsiniz". Zeliha oğluna sorar 'ne yapayım' diye. Oğlu: "Sorulur mu hiç ana, herkes kanımı iki içerse sen üç iç, yeter ki kâfirin koynuna girme!" (Ergin, 2003: 33). Buna karşılık *Salur Kazan Destanı*'nda ise şöyle bir sahne vardır.

Sökli Melik'ten adam geldi, Kazan Bey'in hatunu hangisidir dedi. Kırk yerden ses geldi, hangisidir bilemediler (. . .) Kâfir de: Bre varın Kazan'ın oğlu Uruz'u çekin çengele asın, kıyma kıyma ak etinden çekin, kara kavurma pişirip kırk bey kızına iletin, kim ki yedi, o değil, kim ki yemedi odur, alın gelin kadeh sunsun dedi (Ergin, 2003: 47).

Burla Hatun bunu esir oğluna anlatınca, oğlanın cevabı şu olur: "(. . .) onlar (diğer bey kadınları) bir yediğinde sen iki ye, seni kâfirler bilmesinler duymasınlar, ta ki pis dinli kâfirin döşeğine varmayasın, kadehini sunmayasın, babam Kazan'ın namusunu lekelemeyesin, sakın" (Ergin, 2003: 49). *Salur Kazan Destanı*'nda, attığı 96 kiloluk taşlarla "yiğitler ejderhası Karacık Çoban (. . .) kâfirin üç yüzünü (tek) sapan taşıyla yere" (Ergin, 2003: 49) sererek, yine kostümlü avantür kahramanının tek başına birkaç ordu askerî dağıtmasına bir prototip oluşturur. *Basat'ın Tepe Gözü Öldürüşü Destanı*, "Aruz Koca'nın oğlancığı düşmüş. Bir aslan bulup götürmüş, beslemiş" diyerek aslanlarca yetiştirilen Süleyman Şah'ın oğlu Kılıç Aslan'ın macerasını anlatan *Kılıç Aslan* filmi senaryosunun özetini verir (Ergin, 2003: 152). 1973 yapımı *Savulun Battal Gazi Geliyor* filminde Kara Şövalye'nin kuyuya hapsedtiği Battal'ın babasına sadece üzerine örtülen dev değirmen taşının deliğinden ekmek atılmaktadır. Aynı olay yaklaşık 1000 yıl önce yine *Dede Korkut* kitabında *Salur Kazan Destanı*'nda geçer. Karacık Çoban gazaya gitmek için, bağlı bulunduğu "koca ağacı yeri ile yurdu ile kopardı, arkasına aldı" (Ergin, 2003: 47). *Dede Korkut Destanları*'nda sadece bir defa geçmesine karşın Cüneyt Arkın benimsemiştir bu ağaç, direk koparma işini. Kâh *Battal Gazi* serisinde kâh *Hakanlar Çarpışıyor* gibi aynı çizgide diğer kostümlü avantürlerde sık sık bağlandığı yeri koparıp sırtında kazıklar-la, ağaçlarla düşmana karşı savaşmaktadır. *Bamsı Beyrek Destanı*'nda ise, Deli Karçar kız kardeşini istemeye gelen Dede Korkut'a kılıç çeker ve "Hak Teâla'nın emri ile Deli Karçar'ın eli yukarıda asılı kalmaktadır" (Ergin, 2003: 66). *Battal Gazi'nin İntikamı*'nda ise bilmeden babası Battal'a kılıç kaldıran oğlunun eli taş olup havada kalır (ancak kelime-i şahadet getirince çözülür). Arkın'lı avantürler topluma sunduğu kahramanlarla adeta Dede Korkut kahramanlarına benzer bir toplumsal rehberlik vazifesine soyunmuştur (Yıldırım, 2007: 99).

Tarihi Fantazy Film Örneklerine Kısa Bir Bakış

Karaoğlan, *Tarkan*, *Kara Murat*, *Malkoçoğlu* ve *Battal Gazi* gibi filmler tarihî fantazy türünün örnekleri olarak gerçeklerin bir yansıması değil; yansımanın gerçekliğini işlemektedir. Bu filmlerde tarihsel gerçeklik işlenmez, sadece bir simgesel sanat dalı olan sinemada bir özne ve öteki gösterilir. Yani bunlar,

Türk ve düşmanlarıdır. Yansımanın gerçekliğinden kasıt gerçek hayattan sinemaya yansıyan bazı duyguların gerçekmiş gibi gösterimidir. Bu filmlerde Türk kimliği hep ön plana çıkarılır ve hep bir düşman türetilir. Düşmanlar hep barbar, işkenceci ve kural tanımaz olarak gösterilir. Aslında Batı'nın Türk tasviri ile paralel olarak yürür bu kavrayışlar. Öyle ki Batı'nın hafızasında gerçek hayatta yer alan Barbar Türk terimi, bu filmlerde ters yüz edilerek bu tabir Türk karşı-sındaki düşmana yöneltilir. Düşman hep tecavüz etmekten, gasp etmekten çekinmeyen talan edip yağmalayan, insanlıktan uzak olarak tasvir edilir. Bu düşman çoğunlukla Bizans olmakla birlikte zaman zaman da tarihsel bir geçmişimizin muallak olduğu Viking olur. Bazen de İslâmiyet öncesi dönemde Orta Asya'da siyasal ilişkilerin yoğun olarak yaşandığı Çin'dir.

Bizans; kefare, Türk düşmanı... Her Bizans filminde papazlar, rahipler, pis-koposlar vardır; hatta bazen kahramanımız da papaz ya da keşiş kılığına girer. Peki, Bizans neye inanıyordu? Baybars Asya'nın *Tek Atlısı* (1971) adlı filmde Zeus adına ant içen ve Zeus'a dua eden Bizans ile Ortodoks Bizans arasındaki bağ nasıl kuruldu? Tüm bu Yeşilçam dengeli filmlerde çekilmiş, çürümüş, zorba, gaddar bir Bizans ile karşılaşılıyor. Elbette ki Bizans bu değildi ama gerçek Bizans, Akdeniz'in bu en işlek limanı, bu bilgi ve sanat merkezi, şartlandırılmış Yeşilçam sinemasını asla ilgilendirmez ve kalıpların dışına çıkılmaz. Kahpe Bizans, kahpe kalacaktır (Scognamillo ve Demirhan, 2005: 146).

1950'lerden 1970'lere dek Bizans, bazen kesintisiz, bazen de kesintili olarak 'kahramanlık ve 'milli duygularla' dolup taşan, 'macera' anlayışını bir dizi filmle sinemaya aktarılmıştır. Açılış 1950'lerde yapılırken asıl ağırlık 1960'lı ve 70'li yıllarda kendini belli etmiştir. Daha sonra tarihî filmler furyası denildiğindeyse de, diğer 'popüler' aksesuarla birlikte, 'Bizans' da rafa kaldırılmıştır.

1997 yılına gelindiğinde Ersin Pertan'ın *Kuşatma Altında Aşk* filminde sergilenen farklı yaklaşım ve değerlendirmeye gerçekliğe yakınlığı nedeniyle şaşırtan bir Bizans ile karşılaşmıştır (Scognamillo ve Demirhan, 2005: 140, 141). Bizanslılar ve Bizans dekorları ilk kez *İstanbul'un Fethi* filmiyle girer Türk sinemasına. 1951'in Ocak ayında siyah beyaz olarak seyirci karşısına çıkan bu tarihsel yapım, 1972 yılında ise yapay bir boyama tekniği ile tekrar seyirci karşısına çıkar. Filmin yönetmeni Aydın Arakon'dur. Arakon'un bu filmi, aynı zamanda bir 'tarihsel filmler' dönemini de beraberinde getirir. Filmde, iki imparatorluğun ordularının çarpışma sahnelerinde bine yakın figüran kullanılmıştır. Filmin çıkış noktası tarihsel bir gerçeğe dayanmaktadır. *İstanbul'un Fethi* gibi kuşatma ve savaş sahneleri içeren bu tür bir filmi çekmek, hele tek kamera ile görüntülemek hiç kolay olmasa gerek. Türk sinemasının bilinen koşulları içinde bazı teknik yetersizlikler ya da görüntüye giren elektrik direkleri gibi gözden kaçırılmış bazı sahneler hoşgörüyü karşılansa da tarihsel hatalar

cididi eleştirilerin yapılmasına neden olmuştur (Özgüç, 2005: 34, 35). Kore Savaşı'na katılmış olan Türkiye'de tarihî filmler peşi sıra çekilirken, İstanbul'un Fethi; detaya verdiği önem, kalabalık ve görkemli sahneleri ve sinemasal anlatımdaki başarısı ile Türk sinema tarihinde önemli bir yere sahip olmuştur (Karahanoğlu, 2007: 12).

1966'daki ilk çekilen *Malkoçoğlu*, Türk sinemasında çok tutulan bir cengâver tipini yaratır ve giderek popülizme dayalı bir diziyeye dönüşür. Gerek çizgi romanlarda gerekse sinemada diğer kahramanlar gibi Malkoçoğlu da devletin hizmetindeki savaşçı kimliğiyle öne çıkmıştır. Bugüne dek çekilen *Malkoçoğlu* dizisinin yönetmeni Süreyya Duru'dur. Malkoçoğlu tiplemesi üzerine; *Malkoçoğlu Avrupa'yı Titreten Türk* (1966), *Malkoçoğlu Krallara Karşı* (1967), *Malkoçoğlu Kara Korsan* (1968), *Malkoçoğlu Akıncılar Geliyor* (1969), *Malkoçoğlu ve Cem Sultan* (1969), *Malkoçoğlu Ölüm Fedailer* (1971), *Malkoçoğlu Kurt Bey* (1972) başlıklı toplam yedi film çekilmiştir. *Malkoçoğlu* filmlerinin çekilmeye başladığı tarih 1960'lı yılların ortalarıdır (Gürsoy, 2005: 55). Bu tarihlerde Kıbrıs'ta meydana gelen olaylar Türk halkını derinden etkileyerek, toplumsal ve siyasal birlik ve beraberlik söylemlerinin artmasına neden olmuştur. Serinin ilk filmi olan *Malkoçoğlu Avrupa'yı Titreten Türk'te*; Malkoçoğlu'nun Osmanlı Devleti'ni büyük düşmanı Prens Lazar'dan savunması konu edilir. Sırp Kralı Frankoviç'in ölümü üzerine iki oğlu arasında taht mücadelesi başlar. Frankoviç, tahtını Osmanlı'nın adaletine güvenen Greguvar'a bırakmıştır. Fakat diğer oğlu Lazar, tahtı zorla ele geçirir. Türk düşmanı olan Lazar, Macar Kralı'yla birleşerek Osmanlı'ya karşı savaş açar. Osmanlı Sultanı ise Malkoçoğlu Ali Bey'i, Lazar'ı öldürüp tahtı Greguvar'a vermesi için görevlendirir. Fakat bu sırada Sırp casusu Beluşî ve İshak Paşa da Malkoçoğlu'na karşı planlar yapmaktadırlar. Yolculuğu sırasında Prenses İlona ile yakınlaşan Malkoçoğlu, hem Osmanlı içindeki düşmanlara hem de Lazar'a karşı zorlu bir mücadeleye girecektir. İkinci film *Malkoçoğlu Krallara Karşı'da*; Malkoçoğlu Ali Bey'in Mora seferi dönüşünde köyünün yakılıp yıkıldığını, karısının ve bütün adamlarının öldürüldüğünü ve oğlu Polat'ın kaçırıldığını öğrenir. Bunu yapan Kazıklı Voyvoda'dan intikamını almak ve oğlunu kurtarmak için maceradan maceraya atılır. Üçüncü filmde bu defa, Zalim İspanya Prensi Lucio ile Malkoçoğlu'nun mücadelesi konu edilir. Engizisyon döneminde İspanya, Avrupa topraklarında yağma ve katliamlar yapmaktadır. Osmanlı'nın Enez şehrine saldıran Demirbilek Lucio, Şehzade Osman'ı kaçıır. İkinci Beyazid ise Şehzade'yi kurtarması ve Lucio'yu alt etmesi için Malkoçoğlu'nu görevlendirir. Malkoçoğlu Lucio'ya ulaşmaya çalışırken bir yandan da asilere ve göçmenlere yardımcı olur. Asilerin reisini Lucio'nun ordusundan kurtarır. Kimliğini gizleyerek kendini Kara Korsan olarak tanıtan Malkoçoğlu'nun, Lucio'nun askerleriyle dövüşmesi gerekecektir. *Malkoçoğlu Akıncılar Geliyor* adlı serinin dördüncü filminde; Malkoçoğlu'nun

Osmanlı'yı Prens Nikola'dan savunması konu edilir. Nikola, Kral Philip'in kızı Beatris ile evlenme hazırlığındadır. Bu evlilik ile güçlerini Kral Philip ile birleştirip, Osmanlı'ya karşı savaş açmayı planlamaktadır. Bu uğurda Osmanlı uç beylerini ve Topçu Ustası Urban'ı esir alır. Malkoçoğlu ve akıncılar da Nikola'yı yenmek için görevlendirilir. Önce Nikola'nın sarayını basan Malkoçoğlu, sonrasında kendisini Nikola olarak tanıtarak Kral Philip'in sarayına girer. Beatris'in şüphesini çeken Malkoçoğlu, onun üvey annesi Kraliçe Maria ile yakınlaşır. Fakat sırrının ortaya çıkmasıyla saraydan atılan Malkoçoğlu'nu, Philip'e karşı son bir savaş beklemektedir. Beşinci film *Malkoçoğlu ve Cem Sultan*'da; Malkoçoğlu, kan kardeşi Cem Sultan'ı, İspanya Devleti'nin elinden ve peşine düşen Rüstem Paşa'dan kurtarmak için mücadele ederken bir yandan da oğlu olduğunu bilmeden köyde çobanlık yapan Polat ile tanışır. Polat sevdiği kızı alabilmek için akıncı olmaya karar verir ve Malkoçoğlu ve adamlarının yanına katılır. Polat, sevdalısı Melek ile kavuşabilmek için girdiği mücadelede babasının Malkoçoğlu olduğunu öğrenmeden amacına ulaşacaktır. *Malkoçoğlu Ölüm Fedaileri*'nde; Malkoçoğlu ve ekibinin Prens Elza'yı kurtarmak için Toronto Prensi Arnold'a karşı verdiği mücadele konu edilir. Sırp Kralı Milkoviç, kızını Arnold'la evlendirecektir. Arnold da Sırp'ların zenginliği ve ittifakıyla Osmanlı'ya saldırmayı planlamaktadır. Son anda Osmanlı Sultanı'nın gönderdiği elçi bu durumu engeller. Bunun üzerine Arnold'un adamı Don Castillas, Milkoviç'i öldürür, kızı Elza, küçük oğlu Enriko ve saraydaki hazineleri kaçıtır. Suçu da Osmanlılara atar. Bunun üzerine Fatih Sultan Mehmed Han, Enriko ve Elza'yı kurtarması için Malkoçoğlu'nu görevlendirir. Malkoçoğlu ve arkadaşları Elza ile kardeşini kurtarmak için tüm cengâverliklerini sergiler. Cüneyt Arkın'ın canlandığı *Malkoçoğlu* dizisi bu son bölümle noktalanmış olsa da bir yıl sonra Süreyya Duru, bu kez başrolü Serdar Gökhan'a vererek, 1972 yılında *Malkoçoğlu Kurt Bey*'i çekmiştir. Ama bu film, 1361 yılında Sazlıdere Savaşı'nda şehit düşen serhat beyi Kurt Bey'in öyküsüdür (Scognamillo ve Demirhan, 2005: 271).

Malkoçoğlu karakteri ile özdeşleşen Cüneyt Arkın özellikle 1960'lı yıllara damgasını vuran türün en önemli oyuncularından biridir. Malkoçoğlu'nun asıl başarısı çizgi romanı sayesinde değil de, kısa sürede sinemaya uyarlanıp başrolünü Cüneyt Arkın'ın son derece yoğun hareket gerektiren sahnelerde dublör bile kullanmadan oynadığı filmler yoluyla gelmiştir. Büyük şehirlerde bile orta sınıfın yoğun ilgiyle karşılaşılan bu filmler kahramanlık hikâyeleriyle büyüyen Anadolu insanını da genç yaşlı sinemaya çekmeyi başarmıştır (Çoruk, 2002: 73). *Malkoçoğlu*, *Battal Gazi* ve *Kara Murat* gibi film serilerinin başrol oyuncusu olan Arkın, türün ikonu olarak kabul edilebilir. Bu minvalde Cüneyt Arkın'ın canlandığı karakterler üzerinden yaratılan kahraman temsilinin geçirdiği dönüşüm, kahramanın yolculuğundaki evrelerin bu filmlerle izinin

sürülmesini mümkün kılar. Buna ek olarak canlandırdığı kahraman rollerinde zaman içerisinde ortaya çıkan değişim de, kahramanın bilinçlenme sürecinin izleri gibi görünmektedir (Akpınar, 2014: 41). Arkin'li tarihî fantazyaları, Türk insanının iki temel derdine merhem olmuştur: kimlik arayışı ve moral ihtiyacı (Yıldırım, 2007; 38).

Cüneyt Arkin, kahramanın ahlak sınırlarını kostümlü avantür tarzının daha ilk filmlerinde çizer. Yanına aldığı silahtarına "Bundan böyle içki kumar, kadın yok. Tamam mı?" diyerek prensiplerini sıralar 1966'da çekilen *Malkoçoğlu*'nda. Ancak 1968 yılında çekilen *Malkoçoğlu Kara Korsan* filminde, Prens Nikola'nın nişanlısının yanına kendini Nikola diye tanıtarak sokulur. Bir başkasının kadınına kılık değiştirerek yaklaşır, kutlamalarda kupalar dolusu şarap içer, 'gâvur' komutanlarıyla iddialaşır. Şaşırtıcı olan kahraman bununla masumiyetini kaybetmemiştir ne kendi ne de seyircinin gözünde. Çünkü Nikola bir keferedir ve zaten prenses onu sevmemektedir dahası Malkoçoğlu, prensese âşıktır ve Müslüman bir Türk'tür. Aynı filmde bir diğer dikkate değer olay da; kahraman, sevdiği Prensese Beatris'in gönlünü kazandıktan sonra hemen yan odaya geçerek, annesi Kraliçe Maria'nın yatağına girdiğinde görülür. Hatta bu sırada Malkoçoğlu sevgilisi prensese yakalanır da. Ancak o yine masumdur, çünkü bütün bunları Kraliçe Marya'nın boynundaki zindanın anahtarını almak için yapmıştır. Yani görev uğruna. İlginçtir fakat Malkoçoğlu, Battal Gazi veya Kara Murat'ın yaptığı her ahlaksızlık onu seyirci gözünde daha da yüceltiyor. Onun daha fazla insanlığın kalbine girmesine sebep oluyor. *Savulun Battal Gazi Geliyor*'da (1973), yine bir anahtar uğruna bu defa bir azize ile yatağa girer: Battal Gazi kendisini kuzeni olarak bilen "Azize Maria'nın odasına girip onunla sevişir, boynundaki anahtarı değiştirir." Mazeret yine aynıdır: vazife uğruna, vatan aşkına... *Battal Gazinin Oğlu* (1974) filminde Battal, yıllarca Antuan'ın oğlu olarak kendini bilir ve İrene'yi de kız kardeşi bilir. Ancak kendisinin Antuan'ın değil Battal Gazi'nin oğlu olduğunu duyduğu gün eski kız kardeşiyle evlenir (Yıldırım, 2007: 75).

Malkoçoğlu serisi sözü edilen bu ortamda çekildiği için filmlerde milliyetçi ve hamasi duygular ağır basmaktadır (Gürsoy, 2005: 56). 1970'li yıllara uzanırken bu kez 'Malkoçoğlu' benzeri 'Kara Murat' tiplmesiyle karşılaşırız. Kara Murat bilindiği gibi, Fatih Sultan Mehmed'in fedaisidir. Fatih'in verdiği birbirinden tehlikeli bin bir çeşit gizli görev için kellesini tehlikeye atar, diyar diyar gezerek maceralar yaşar. Aynı Majesteleri'nin hizmetindeki James Bond 007 gibi. İki karakter de güzel kadınları kendilerine âşık eder, tek kişilik birer ordu misali düşmanları tarumar ederek ülkelerini (İngiltere/Osmanlı İmparatorlukları) ve efendilerini (Kraliçe-Padişah) savunurlar (Aksöz, 2008: 53).

Kara Murat serisinin ilk filmi, Malkoçoğlu filmlerinin sona erdiği yıl olan

1972 yılına aittir. “Bıktım bu Türklerden, vergiyi her yıl arttırıyorlar, iliğimizi kemiğimizi kurutacaklar!” (Kara Murat Fatih’in Fedaisi, 1972) repliği, adeta sömürülen değil sömüren olma fantezisinin karşılığıdır (Akşınar, 2014: 46). Rahmi Turan’ın (Muratoğlu takma soyadıyla) yazdığı ‘Kara Murat’ tiplemesi ilk kez *Günaydın* gazetesinde, Abdullah Turan’ın çizgileriyle yayımlanmıştır (Duruel, 2002: 140). Okuyucu tarafından çok sevilen bu karakter de, diğerleri gibi bir seri halinde sinemaya aktarılmıştır. *Kara Murat* dizisinin sayısı ise altıdır ve tümü Natuk Baytan tarafından yönetilmiştir. Her iki kahramanı da Cüneyt Arkın canlandırır. Doğrusu ‘Malkoçoğlu’ da, ‘Kara Murat’ da Arkın’ın fiziksel yapısına, atlama zıplama gibi aksiyonel dinamizmine yakışan kahramanlar olarak öne çıkarlar (Özgüç, 2005: 32). Sinema-tarih ilişkilerine üzerine kurulmuş gibi görünen bu her iki dizinin temel özellikleri, Osmanlı dönemini konu almalarıdır. *Malkoçoğlu* ve *Kara Murat* adeta Osmanlı tarihine yaslıdır ve bunların büyük bölümünün altında akıncılar için söylenen (yazılan) menkıbeler vardır (Duruel, 2002: 138). Gerçekte serüvene dayalı öykülerde ya da tarihsel kişiliklerin seçiminde bir ‘tarihsel bilinci’nden elbette ki söz edilemez. Tarihsel sorgulamaları da içermeyenler. Kişilere ve konulara yaklaşım biçimlerinde, Hollywood sinemasının popülist dili egemendir. Malkoçoğlu, Kazıklı Voyvoda ile karşılaşır. Haçlılara karşı savaşır. Macar kralının kızıyla sevişir, serüvendeki serüvene koşar. 1972’de ‘Malkoçoğlu’ dizisine son verilirken 1973’te ‘Kara Murat’ ortaya çıkıp, onun bıraktığı yerden bu tarihsel görevi teslim alır. Kara Murat, Fatih Sultan Mehmed’in fedaisidir ve Fatih’ten aldığı fermanla gizli bir düşmanı izler. Fatih’e başkaldıran Şeyh Gaffar ile savaşır, korsanlara esir düşen Kaptan-ı Derya Yunus Paşa’yı kurtarır, idam fermanıyla zindanlara atılır. Ya Bizans’a karşı ya da Araplara karşı Osmanlı’nın verdiği mücadelede ön saflarda yer alır. Devletin hizmetindeki bir savaşçı olmakla beraber devlete doğrudan bağlı da değildir. Aldığı emirleri yerine getirirken kendi inisiyatifini de kullanan bağımsız bir kahramandır. Tamamen bir hayal ürünü olmasına rağmen Kara Murat, bu türün pek çok örneğinde olduğu gibi gerçek tarihî kişilerin gösterdiği yararlılıklardan daha üstün bir gayretle devleti ve Fatih Sultan Mehmed’in tahtını korumada faydalar sağlamaktadır. Casus olarak girdiği kalelerde olayların gidişini tersine çevirip, adeta Osmanlı’nın kazandığı zaferlerin önünü açmaktadır. Tek başına aldığı ve uyguladığı kararlar ile tarihin akışını değiştirebilecek güçte bir tip olarak sunulmuştur (Duruel, 2002: 140, 141). Tüm bu serüvenlerde gizli kurtarıcısı da, emir aldığı kişi de Fatih Sultan Mehmed’tir. Keskin kılıcının ve kahramanlığının yanı sıra felsefî cümleler edecek derinliğe de sahiptir (Özgüç, 2005: 32, 33). Fantastik bir yapısı olduğundan, gerçeklerle ne derecede çakışıp çakışmadığı da bir önem taşımamaktadır (Duruel, 2002: 141). Kara Murat filmlerinde Bizans’ın bağımsızlık isteği değil, içişlerine müdahalesi ve destekledikleri şehzadeyi tahta geçirme istekleri konu edilmektedir. Ayrıca ilk kez *Kara Murat Devler Savaşı* (1978) filminde, iktidara karşı geli-

şine, hükümdarın kararını sorgusuz sualsiz uygulamak yerine doğru bildiğini yaptığını tanık oluruz (Akpınar, 2014: 47).

Daha sonraki yıllarda bir 'dizi kahramanı' olarak ortaya çıkan *Battal Gazi'yi*, *Battal Gazi Geliyor* ile ilk kez beyazperdeye aktaran Sami Ayanoğlu'dur (Gürsoy, 2005: 57). Filmin öyküsü, Anadolu topraklarının bir bölümünü Araplarla Bizanslıların paylaştığı bir dönemde geçer ama kıyısından köşesinden de olsa, Bizanslıları konu alan filmin asıl yoğunlaştığı süreç 1966'dan başlayarak belli aralıklarla 1976 yılına dek uzanır (Özgüç, 2005: 32, 35). Malatya Beyliği döneminde yaşayan *Battal Gazi*; *Battal Gazi Geliyor* (Sami Ayanoğlu-1953), *Battal Gazi* (Muharrem Gürses-1966), *Battal Gazi Destanı* (Atıf Yılmaz-1971), *Battal Gazi'nin İntikamı* (Natuk Baytan-1972), *Savulun Battal Gazi Geliyor* (Natuk Baytan-1973), *Battal Gazi'nin Oğlu* (Natuk Baytan-1974) filmleriyle beyazperdeye yansıtılmıştır. Furyanın öncülerinden olan *Battal Gazi Geliyor* (Sami Ayanoğlu, 1955), Türklerin Anadolu'da Malatya civarına yerleştikleri dönemi yeniden canlandırır. İktidar çatışmaları, ihanet, entrika ve intikam filmin temel motifleridir. İktidar çatışması, Malatya'ya ödedikleri vergiden hoşnut olup onların korumasında kalmak isteyen Amuryonlular ile bu haracı ödemekten kurtulmaya çalışan ve Bizans koruması altına girmek isteyen Amuryonlular arasındadır. İktidar oyunları içinde katledilen babası Serhat Beyi Hüseyin Gazi'nin intikamını almak için yola düşen Cafer'in kahraman Battal Gazi'ye dönüşüm süreci anlatılmıştır. Bir diğer nokta ise Malatyalılara güvenen ve onların himayesi altında kalmak isteyen Amuryonluların repliklerine yerleştirilen "büyük dost", "mert ve acar komşu Türkler" söyleminin sürekli olarak tekrarlanmasıdır (Akpınar, 2014: 35).

Battal Gazi'nin ilk versiyonunda Malatya Beyliği'nde yiğit bir asker olan Hüseyin Gazi'nin, Amorium'un kendilerine karşı ayaklanma başlatıp başlatmayacağını teftiş etmeye gittiği sırada öldürülmesi üzerine oğlu Battal Gazi'nin ortaya çıkışı ve babasının intikamını almak için gösterdiği kahramanlıklar anlatılır. İkinci versiyonuna ulaşamadığından burada değerlendirmek mümkün olamamıştır. *Battal Gazi'nin* çıkış noktası Anadolu'nun İslâmlaşma sürecine dayanmaktadır (Duruel, 2002: 138). Tarihlere göre aslında Arap kökenli bir kumandan ve giderek 'efsane kahramanı' olan *Battal Gazi'nin* üçüncü versiyonunu izleriz Atıf Yılmaz Batıbeki yönetmenliğinde. 1971 yapımı olan *Battal Gazi Destanı*'nda Cüneyt Arkın ile Fikret Hakan karşı karşıyadır. Cüneyt Arkın yine doludizgin at koşturur, kılıç sallar, havalarda takla atıp akrobasi yapar. Battal Gazi'nin 'karate oyunları' ile 'Bizans oyunları' iç içe sürüp gider. Bizanslı Hammer rolündeki Fikret Hakan, bilek güreşinde Battal Gazi'ye mağlup olunca önünde saygıyla eğilir ve bir müddet sonra da din değiştirir. Tarihin iki ünlü kılıcı, birlikte zindanlardan ve işkencelerden geçerek koca Bizans'ı tuşa getirirler. Bu noktada her iki karakter de bir tarafı değil, 'yiğitliği' ve 'dürüstlüğü' tem-

sil etmektedirler. Bizans'ın ünlü güzeli Elenora ile Battal arasında aşk başlar. 1972'de dördüncü Battal Gazi de devreye girer. Bu kez yönetmen Natuk Baytan'dır. Filmin adı da *Battal Gazi'nin İntikamı* olduğuna göre, öykü diğerlerine benzer bir yol izleyecektir. Battal Gazi, karısını öldüren, çocuklarını kaçıran Bizanslılardan intikamını alır. Bu klasik bir intikam öyküsüdür (Özgüç, 2005: 36). Serinin beşinci filmi olan *Savulun Battal Gazi Geliyor* versiyonunda ise, bu defa Battal Gazi, Kara Şövalye ve Azize Emarya'nın planı sonucunda Bizans'a esir düşer. Malatya Serdarlığını üzerine alan oğlu Seyyid Baddal ise, hem ezilen Müslüman halkı hem de babasını kurtarmak için Kara Şövalye ve onun işbirlikçilerini öldürmek üzere bir maceraya atılır. Bu macerada Kara Şövalye'nin kız kardeşi İsabella'ya ile birbirlerine âşık olurlar. Serinin son filmi olan *Battal Gazi'nin Oğlu*'nda; Battal Gazi'nin, ailesini katleden Antuan'dan intikam almasını anlatır. Antuan, Battal Gazi'yi öldürüp Malatya Beyliği'ni ele geçirir. Kâhini Antuan'a, Battal Gazi'nin oğlunun büyüyünce ondan intikam alacağını söyler. Antuan, bu kehanetin gerçekleşmesini engellemek için köylerdeki yeni doğmuş bebeklerin öldürülmesini emreder. Battal Gazi'nin eşi Fatma, askerlerden kaçtığı sırada bebeğini bir sepete koyup ırmağa bırakır. Bebek, Antuan'ın eşi Kraliçe Maria tarafından bulunur. Maria, bulduğu bebeği kaçırılan öz çocuğu yerine koyar. Bebek Battal büyüdüğünde geçmişte yaşananları öğrenir. Dostlarının yardımıyla Antuan'dan intikamını alıp sevdiği Irene'ye kavuşmak için mücadeleye başlar. Battal Gazi söylencesinin 1453'te fetih ruhunu uyandırmak için kaleme alınması ile aynı efsanenin 1970'lerde sinemaya aktarılması arasında temel bir benzerlik söz konusudur.

Toplumun gitgide suskunlaştığı, sağ-sol çekişmelerinin üniversitelere girdiği, terörün boy gösterdiği, Kıbrıs harekâtının yaşandığı bir dönemde Cüneyt Arkın; Battal Gazi, Kara Murat gibi tipleri canlandırarak oluşturduğu imajla, sinema salonlarını dolduran genç erkek seyirci kitlesinin miti haline gelmiştir. Yeni seyirci kitlesinin umutlarını, hayallerini, belli bir ölçüde Cüneyt Arkın'ın canlandığı efsanevi kahramanlar gerçekleştirmiştir (Duruel, 2002: 127). Bu yılların tarihî konulu filmlerindeki bakış açısını etkileyen olaylardan biri Kıbrıs Harekâtı olmuştur. 1974 yılında yaşanan bu olaylarla gündeme Türk-Rum çatışması, tarihî konulu filmlerde bilinçli ya da bilinçsiz olarak işlenen Doğu-Batı karşıtlığı meselesini tekrar gündeme getirmiştir. Bu olayların gölgesinde çekilen Kara Murat filmlerindeki Türk-Bizans çatışması bu doğrultuda değerlendirilmelidir (Duruel, 2002: 128). Bu filmlerdeki bakış açısı, bilimsel bir temelden öte, duygusal bir tarih yorumuna dayanmaktadır (Duruel, 2002: 149). Cüneyt Arkın'ın tarihî avantür filmlerinde aldığı rol, genel olarak değerlendirildiğinde; kahraman, toplumunun (Türklerin) Anadolu'ya yeni göç ettiği politik var olma darboğazı anında Battal Gazi gibi ortaya çıkar veya İstanbul'u fethettikten sonra doğabilecek yeni bir Haçlı tehdidini savuşturma anında Fatih'in

fedaisi olur veya genişledikçe kontrolü zorlaşan ve zayıflayan sınırları güvence altına alması beklenen bir Akıncı Beyi Malkoçoğlu olarak ortaya çıkar. Bu farklılaşan roller 1960-1980 Türkiye tarihî verileri üzerine uygulandığında, kahraman, kendisini izleyenlere-sınırların, iç güvenliğinin terör ile dış güvenliğinin Kıbrıs meselesi ile ve ekonomik varlığın krizlerle zedelendiği bir zamanda, 1960 ve 1980 arası beyazperdede: "Korkmayın daha önce de içte hainler vardı onları yere serdik, daha önce de Rumlar vardı onları hep dövdük, zamanın ejderlerini dize getirdik, Avrupa'da varlık gösterdik, milli itibarımız da yüksekti ve bunlar yine olacak" ferahlatıcı mesajını verir (Yıldırım, 2007: 60, 61).

Orta Asya Türk Tarihi içinden çıkan Karaoğlan, yine Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun bir eseri olup; *Akşam* gazetesinde Ratıp Tahir tarafından çizgi roman haline getirilmiştir. Daha sonra çalışmaya Suat Yalaz devam etmiştir. Bu çizgi romanda öne çıkan Kaan adındaki kahramanı, Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun gazeteden ayrılmasıyla Suat Yalaz geliştirmeye devam etmiştir. *Karaoğlan* adıyla ilk defa 1962'de Atif Yılmaz tarafından *Cengiz Han'ın Hazineleri* adı ile sinemaya aktarılmıştır. 1965'te Suat Yalaz hem yönetmenliğini hem senaristliğini hem de yapımcılığını üstlenerek, *Karaoğlan* serisini çekmeye başlamıştır. Karaoğlan ile aynı derecede popüler olan ezeli düşmanı Camoka da, bir süre sonra Suat Yalaz tarafından Karaoğlan'ın yer almadığı *Camoka'nın Dönüşü* adlı filmle 1968 de gösterime sunulmuştur (Gürsoy, 2005: 54).

Karaoğlan'ın beyazperdeye geçmesiyle, 1965 yılında, *Akşam*'da ilan edilen bir oyuncu yarışmasıyla gerçekleşecektir (Scognamillo ve Demirhan, 2005: 252). Suat Yalaz, Karaoğlan serisini filme çekme macerasını anlatırken; Kartal Tibet ismini 'tam bir Asya kokuyordu' diye ifade ederek, çekeceği ilk *Karaoğlan* filmini *Altay'dan Gelen Yiğit* olacağını ve bunun heyecanı adını sanki kendisi uydurmuş gibi olduğunu, Karaoğlan'ın kendi folklorumuzdan çıkmış simgesel bir kahraman olduğunu ve bir moda olamayacağını, kültürümüzün de bir parçası olduğunu, Türk halkının bu konulara aç olduğunu keşfettiğini ve *Karaoğlan*'ı yazıp çizdiği dönemde ilginin müthiş olduğunu ve sonunda haftalık bir dergiye dönüşerek haftada yirmi beş bin adet sattığını ve *Karaoğlan*'ın filme çekilme zamanının kendince bir şekilde gelmiş olduğunu, hatta birçok yapımcının tarihî filmlerin tutmayacağını kendisine söylediğini ancak yine de bu işe giriştiğini ve *Karaoğlan* filmlerinin meydana geldiğini röportajında ifade etmiştir (Scognamillo ve Demirhan, 2005: 319, 323).

Karaoğlan sinema izleyicileri karşısında ne kadar popülerse, ezeli düşmanı Gaddar Camoka da, Danyal Topatan'ın yorumuyla, aynı derecede büyük bir popülerliğe ulaşmıştır. Bu gerçeği göz önünde bulunduran Suat Yalaz, 1968 yılında içinde Karaoğlan'ın olmadığı yeni bir film çekmiştir: *Camoka'nın Dönüşü*. Bir sonraki yıl ise Karaoğlan, bir oyuncu değişikliğiyle geri döner: *Karaoğ-*

lan Şeyhin Kızı Samara. Filmde Kartal Tibet'in yerini bir hayli yadırganan Kuzey Vargın almıştır. *Karaoğlan* dizisinin Yeşilçam sinemasında adeta yeni bir çığır açmasıyla birlikte taklitleri de ortaya çıkmaya başlar. Mehmet Aslan, salt Karaoğlan ile yetinmeyerek üç kahramanı bir araya getirir: *Akbulut Malkoçoğlu ve Karaoğlan'a Karşı*. Suat Yalaz ise diziyeye iki film daha ekler: *Bizanslı Zorba ve Karaoğlan Yeşil Ejder* (Scognamillo ve Demirhan, 2005: 255).

Karaoğlan'ın çekildiği yıllar, Bülent Ecevit'in siyaset sahnesinde yükseldiği ve CHP lideri olduğu yıllardır. Halk arasında kendisinden "Karaoğlan" olarak bahsedilmesi Ecevit'in kurtarıcı olarak görülmesiyle ilgili olduğu düşüncesini akla getirmektedir.

Karaoğlan'ın fiziki görünümü, kıvrak zekâsı, savaşçılığı, yenilemez oluşu ve ölümsüzlüğü onun kahramanlığının göstergelerindedir. Mücadele ettiği hiçbir düşmanına yenilmez. Tek başına birden fazla kişiyle savaşabilir. Bazen yaralanır ancak tanımadığı kişilerce tedavi edilir. Kuvvet, erkeklik ve kahramanlığın bir başka gösterenidir. Karaoğlan, savaşçılığının ve gücünün farkındadır. Bu durum ona cesaret verir. Karaoğlan'ın gücü, sadece kendisi üzerinden anlatılmaz. Rakiplerinin savaş yeteneğine, fiziki güçlerine ve zekâsına rağmen Karaoğlan her zaman onları mağlup edebilmektedir. Böylece Karaoğlan, "güçlüden bile daha güçlü" bir algı ile özel bir konuma oturtulur. Kılıç kullanmaktan okçuluktaki başarısına, at binmekten strateji geliştirmesine kadar birçok sahne, gücünün boyutunu göstermek için tasarlanmıştır. Karaoğlan'ın gücünü daha belirgin kılmak için ona eşlik eden yardımcıları/yoldaşları vardır. Baybora, Ay-kut ve Balaban Başbuğ bunlardan birkaçıdır. Bu yardımcı karakterlerden Ay-kut ve Balaban Başbuğ, savaşçı yönlerinin yanı sıra mizahi bir karakteristiğe de sahiptir. Öykü içerisinde oldukça pasiftirler. Düşmana karşı kılıç sallarlar ancak karakteristik derinlikleri yoktur. Genelde Karaoğlan'ın aldığı kararları, verdiği komutları uygularlar. Karaoğlan'ın bir başka özelliği de yakışıklılığıdır. Kadınlar üzerinde güçlü bir etkisi vardır. Cazibesi, hem fiziki durumundan hem de düşmana karşı gösterdiği yiğitlikten kaynaklanır. Kadınların gönlünü daha ilk bakışta çalar (Demirtaş, 2014: 51, 52).

Tarihsel filmler bir fantazyaya olarak görülebilir. Buna rağmen bu fantazyanın içerisini doldurmak gerektiğinden bunu ne ile yapmak gerektiğini sordüğümüzde karşımıza Türk kültürü, gelenekleri, adetleri ve doğal olarak tarihî gelmektedir. Karaoğlan'ın Orta Asya'dan başlayıp dünyayı dolaşması ve diğer Türk kahramanlarının da onun peşinden gitmesi bu filmlerde Türk insanına kendi kültüründen bir şeyler sunmuştur. Göçebe hayat, oba kültürü, savaşçı topluluk, kahramanlık destanları ile başlayan Orta Asya'dan Osmanlı'ya ve haliyle diğer Türk coğrafyaları ile beraber Türkiye Cumhuriyeti topraklarında bir kimliğin inşası tabii ki kolay olmamıştır ve bu şekillenme de devam edecek-

tir. Türk kimliğinin inşası sürerken Yeşilçam'ın tarihî filmlerinin nosyonu da bu kültüre az ya da çok bir şekilde katkı sunmuştur. Belki bu katkı somut olarak tezahür etmemiş olabilir ama sinemanın büyülü dünyasında ve onun sihirli değneği ile gerçekliğin bir yansıması veya kurmacanın gerçekliği şeklinde sunulmuştur. Yeşilçam sineması, ulus inşası ve milliyetçi düşünceleri yayma, milliyetçi fantazyayı oluşturma, buna et, kemik, hayat verme konusunda adeta kendini vazifeli bilmiştir. Scognamillo ve Demirhan'ın (2005: 140) belirttiği gibi; Yeşilçam kitleleri harekete geçirir, yeni imgeler sunar. Bu dönemde Türk kahramanlık sineması, Türklük, kahramanlık, erkeklik gibi pek çok epik kavramı günün söylemine göre yeniden üreterek toplumun kolektif bilincine sunmuştur. ABD veya SSCB örneğinde olduğu gibi devlet eliyle desteklenmiş veya tasarlanmış olmamasına rağmen, devletin yaptığı çalışmalarda hem nitelik hem de nicelik olarak yetersiz kaldığı bir görevi; bir Türk kimliği inşası ve bu kimliğin geniş kitlelere ulaştırılıp benimsemesini gerçekleştirmede oldukça etkili bir rol oynamıştır. Tarihî filmlerin popüler olduğu zaman sorgulandığında ise, Türk siyasi tarihinde hareketli bir döneme denk geldiğini görebiliriz. Bu, hem dış politikada hareketliliği ifade ederken hem de iç politikadaki hareketli dönemleri içine alan bir süreçtir.

Türkiye siyasetinin çalkantılı dönemlerde tarihî filmlerin sinemada gösterimi elbette Türk halkı üzerinde büyük bir etki yapmıştır. Öyle ki, ekonomik bunalım halleri ve siyasi istikrarsızlıklar halk üzerinde bir kahraman ihtiyacı doğmasına sebep olmuş ve bir kurtarıcının ülkeyi kötü durumdan kurtarması beklenilmiştir. Kurtarıcıya olan hasret, bu filmler yoluyla bir kahraman furyasına dönüşerek, halk üzerinde önemli bir etkide bulunmuştur. Bu filmler o dönemde yoğun bir şekilde izlenmiş ve bu filmlerle büyüyen nesillerin hafızası bu filmlerdeki kahramanları unutamamıştır. Bu filmlerdeki tarihî kahramanların özellikle tarihte önemli bir yeri olması da, filmlerin inandırıcılığını arttırmıştır. Örneğin bir Fatih Sultan Mehmed, Akıncılar figürü, halkın duyduğu kurtarıcıya olan isteği karşılamıştır. Bu filmlerin etkilerinden biri de yine çocukların çocuk hafızasıyla, bu filmlerden etkilenip kılıç, kalkan oyunu oynayarak belirli bir dışavurumu sağlamalarıdır. Milli kimliğin inşasında ve milliyetçiliğin oluşumunda sanatsal araçların yeri önem arz etmektedir. Çünkü milliyetçiliğin bir kaba girip etki etmesi kimi zaman bu araçlar vasıtasıyla olmuştur. Bu araçlar içerisinde de, milliyetçiliğin içine girip onun şeklini alabileceği ve etki gösterebileceği en özgül alan sinemadır. Sinema, bünyesinde barındırdığı propaganda özelliği ve politik olma işleviyle milliyetçiliği tüm dünyada etkileyen bir araç haline gelmiştir (Çelik, 2015: 177).

Türk kimliğinin inşası ile ilgili olarak Türk sineması ve tarihî filmler üzerine yapılacak herhangi bir çalışmada akla ilk gelen elbette ki Cüneyt Arkın'dır. Çünkü Cüneyt Arkın özellikle 1960-80 arası dönemde yoğun bir şekilde yer

alan tarihî film furçasına en çok başrol oyunculuğu yaparak, bu konuda hemen her yerde tek isim olarak anılmaktadır (Çelik, 2015: 137). Cüneyt Arkın filmlerinde milli bir duruştan söz edebiliriz. Nitekim Arkın'ın kimi söylemlerinde kullanmış olduğu ifadelere bakıldığında filmlerin etkisi rahatlıkla görülmektedir. Cüneyt Arkın'ın ilk tarihî aksiyon filmi *Horasan'dan Gelen Bahadır* (1965), Natuk Baytan imzasını taşır, sanatçının sinema perdesinde geliştirdiğini iddia edilen arketipik karakterin tohum halinde ortaya çıkışı bu filmle başlar ve hemen ardından *Malkoçoğlu* (1966) serisiyle doğma ve büyüme aşamalarına gelir (Yıldırım, 2007: 36).

Pertev Naili Boratav'ın belirttiği gibi; her ne kadar halk kendi kahramanlarını seçmiş olsa da, filmlerdeki karakterlerin ve bu yapının oluşmasında, hükümetlerin yaygınlaştırmaya çalıştığı ideolojiyle halkın beklentileri arasında da karşılıklı bir etkileşim vardır. Bu nedenle bu filmlere, çoğunlukla gülüp geçilen abartılı dövüş sahnelerini ya da gerçek dışı kahramanlıkları eleştirmek için değil, bilinçli ya da bilinçsiz olarak yaydığı temel ideoloji açısından bakılmalıdır. Kahramanlıkların, aşk hikâyelerinin, intikamların yoğun olarak işlendiği filmler aslında herhangi bir tarih teziyle ortaya çıkmasalar da, belli bir tarih anlayışını kitlelerin bilinçaltına yerleştirmektedir. Bu tarih anlayışı Türklerin yiğitliği, cengâverliği, mertliği üzerine kurulmuş ve yüzeysel bir milliyetçilik anlayışıyla sınırlı kalmıştır (Duruel, 2002: 146). Agâh Özgüç'e (1976: 115) göre tarihsel filmlerin çoğunda, Türk tarihinin ünlü simaları uyduruk ve gülünç kostümlerle gülünç duruma düşürülmüş, hiçbir belgeye dayanmadan, araştırılmadan perdeye aktarılmıştır. Tarihsel filmlerin en belirgin zaaflarından biri de sahnelerin başarısızlığı, yeterince insan kalabalıklarının oluşturulmamasından kaynaklanmaktadır (Özgüç, 2005: 30). Tarihsel film türündeki başarısızlığın en büyük nedeni ise; olayların katı bir biçimde ele alınması, tarihsel kişilere ve onların çevresindekilere insancıl bir yaklaşımın olmayışı, şovenizm ve boş nedenlere dayalı bir yüceltme çabası ile ortaya kuru, yapay hatta yer yer gülünç sahneler çıkmış olmasıdır (Özgüç, 2005: 34).

Sonuç

Tarihimizi, dolayısıyla kimliğimizi nasıl çizdiğimiz birebir nasıl bir kimlik edinmek istediğimizle bağlantılıdır. Dolayısıyla halka dayanan, halkın belirlediği konu ve seçtiği kahramanlar doğrultusunda çekilen filmlerde çizilen Türk tarihî ve kimliği önemli ölçüde, Türk halkının kendini algılamak ve görmek istediği biçimdedir. Seçilen konularda ve kahramanların karakterlerinin belirlenmesinde etkili olan bir diğer etken ise siyasi otoritedir. Yani Türk sinemasının tarihe bakışında idari-siyasi otorite tarafından bilinçaltına yerleştirilmeye çalışılan Türk kimliği ve tarihî ile halkın beklentileri arasında karşılıklı bir etkileşim söz konusudur. Bu karşılıklı etkileşim çerçevesinde üretilen tarihî konulu

filmlerin tamamı, Türk kimliğinin parçalarını oluşturur (Duruel, 2002: 202).

Türkiye'nin en temel sosyal ve siyasal problemlerinin diğer sinema ürünlerine oranla daha çok tarihî konulu filmlere yansıdığı saptanmıştır. 1964 yılında furya olarak başlayan ve 1974 yılına kadar bir devamlılık arz eden söz konusu filmler, Türkiye siyasi ve askerî tarihinde önemli bir döneme denk gelir. Rum milislerin Ada Türklerine saldırılarını engellemek ve Türkiye'nin güney kıyılarında güvenliği sağlamakla sınırlı olan askerî operasyonlar sırasında, hükümetin MSP kanadı Kıbrıs Adası'nın tamamen ele geçirilmesi yolunda "fetihçi önerilerde" bulunmuştur. İlginçtir ki, düşmanın Bizans yani Rum olduğu kostümlü avantür filmler, Kıbrıs Sorununun başlangıcı ve soruna müdahale edemeyişimizin tarihi olan 1964 yılında furya olarak başlamış ve Kıbrıs Müdahalesinin gerçekleştiği 1974'e kadar yükselmiş ve bu tarihten sonra da hızla yok olmuştur (Yıldırım, 2007: 53). 1970'li yıllarda çekilen fantastik yapıdaki filmlerde duygusal bir yaklaşımla özgüven pompalanmıştır. 1990'lı yılların sonlarında ise Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne girme çabası nedeniyle bu özgüvenin yerini abartılı bir özeleştirme almıştır. Bütün bu olup bitenlerin filmlerden izlenmesi ise, sinemanın bir bakıma gerçek yaşamın izdüşümü olduğu gerçeğini ortaya koyar. Diğer taraftan sinema ise, gerçek yaşamın dönüştürülmesinin önemli bir kurmaca alanıdır. Yani başka bir deyişle sinema, bir yanıyla da, yaşamın içerisinden alınan öğelerin, kurmaca alanda işlenerek yaşam üzerinde etki etmesi sanatıdır.

Kaynakça

- Acun, F. (1998). "Yakın Dönem Tarihi Metodolojisi". *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*. 42. 717-756.
- Akpınar, N. Ş. (2014). *Türk Sinemasında Kahraman Miti*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Aksöz, A. A. (2008). *Türk Sineması ve Milliyetçilik*. (Yayınlanmamış Mezuniyet Tezi). İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Alangu, T. (1983). *Türkiye Folkloru El Kitabı*. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Alper, E. (2002). "Tarih ve Sinema İlişkisi Üzerine". *Tarih ve Toplum Aylık Ansiklopedik Dergi*. 38(227). 5.
- Althusser, L. (1978). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Y. Alp ve M. Özışık, çev.). İstanbul: Birikim Yayınları.
- Bostancı, M. N. (1999). *Bir Kolektif Bilinç Olarak Milliyetçilik*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Candemir, Ö. (1986). *Türk Sinemasında Dinî Filmler*. (Yayınlanmamış Yüksek

- Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çelik, M. A. (2015). *Türk Kimliğinin İnşasında Türk Sinemasının Rolü- Tarihi Filmler ve Cüneyt Arkın Örneği*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çoruk, H. (2002). "Çizgi Romanlarımızda Kahramanlık Türü". L. Cantek (ed.) *Çizgili Hayat Kılavuzu Kahramanlar, Dergiler ve Türler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Demirtaş, H. (2014). *Türk Sinemasında 1960-1980 Yılları Arasında Çizgi Roman Uyarlaması Fantastik Filmlerde Erkek Kahraman Temsili*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Diriklik, S. (1995). *Fleşbek: Türk Sinema-TV'sinde İslami Endişeler ve Çizgi Dışı Oluşumlar I*. İstanbul: Söğüt Ofset.
- Dorsay, A. (2000). *Sinema ve Çağımız*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Duruel, S. A. (2002). *Sinema Tarih İlişkileri ve Türk Sinemasında Tarihe Bakış*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ergin, M. (2003). *Dede Korkut Kitabı*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Evren, B. (2003a). Yeşilçam ve İnanç Sineması. *Antrakt*. 72. 13.
- _____ (2003b). Şimdi Onlar İktidar. *Sonsuzkare*. 1(1). 10.
- Ferro, M. (1995). *Sinema ve Tarih*. İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Genç, S. (2010). *Toplumsal Tarih Anlatımı ve Sinema*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gürsoy, Ö. (2005). *Türk Sinemasının Tarihe Bakışı ve Türk Tarihinin Temsili*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Güvenç, (1995). *Türk Kimliği, Kültür Tarihinin Kaynakları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Karahanoğlu, I. (2007). *1950-1970 Yılları Arasında Türk Sinemasının Temel Özelliklerinin Oluşmasını Sağlayan Toplumsal, Ekonomik, Siyasal Kültürel, Etkenler ve Bunların Türk Sinema Tarihindeki Yeri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Lüleli, Y. (2007). *Sinema ve Din: Türk Sineması Örneği*. (Yayınlanmamış Yüksek

- Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Maktav, H. (2005). *Kur'an'dan Kurama İslâmî Sinema, Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce –İslâmcılık- VI.* (2. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Menekşe, Ö. (2005). Türk Sinemasında Din ve Din Adamı İmajı. *II. Uluslararası Dinî Yayınlar Kongresi*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları. 49-50.
- Okumuş, F. (2010). *Sinema Tarihyazımına Farklı Bakmak ve Türk Sineması Tarihyazımı İçin Yöntem Arayışı*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öngören, M. T. (1982). *Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü*. Ankara: Dayanışma Yayınları.
- Özgüç, A. (1976). *Türk Sineması Sansür Dosyası*. İstanbul: Koza Yayınları.
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması; Dönemler, Modalar, Tiplemeler*. İstanbul: Dünya Kitapları.
- Scognamillo, G. ve Demirhan, M. (2005). *Fantastik Türk Sineması*. İstanbul: Kambalçı Yayınevi.
- Tırpan, M. (2004). *Sinema ve İdeoloji Türk Sinemasında Politik Filmler*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tunç, H. (2013). *2000 Sonrası Türk Sinemasında Değişen Din-Toplum Algısı*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yenen, İ. (2011). *Toplumsal Tezahürleri Bağlamında Türk Sinemasında Din Dindarlık ve Din Adamı Olgusu*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yıldırım, T. E. (2007). *Tarihi Kostüme Avantür Sineması'nda Kahraman Tiplemesinin Psikolojik Analizi*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yılmaz, E. (1997). *1968 ve Sinema*. Ankara: Kitle Yayınları.