“Hayatla sinemayı bir tuttum. Hangisi nerede bitiyor,
diğeri nerede başlıyor bilmiyorum.“

Ahmet Uluçay

ÖTÜKEN
her zaman
okunacak dergiler

MİLLÎ MECMÛA

SAYI 52

EYLÜL - EKİM **2026**
(2 ayda bir yayımlanır)

Ötüken Neşriyat A.Ş. adına
İmtiyaz Sahibi
Ertuğrul Alpay

Ötüken Neşriyat A.Ş.
Genel Yayın Yönetmeni
Göktürk Ömer Çakır

Baskı
Çınar Matbaacılık ve
Yayın Sanayii Ticaret Ltd Şti
İkitelli OSB Mahallesi
Çevre Sosyal Tesisler Sokak
Çevre Sanayi Sitesi Sosyal Tesisler
Nu: 3 İç Kapı Nu: 1B1
Başakşehir-İstanbul
Tel: (0212) 628 96 00
Sertifika Nu: 45103

Yıllık Abonelik Bedelleri
2026 yılı abonelik bedeli - **1900 TL**

Hesap Numaramız
Ötüken Neşriyat A.Ş.
Şube: Beyoğlu Şubesi 456
T. C. Ziraat Bankası
Hesap Nu: 48038437-5009
IBAN
TR73 0001 0004 5648 0384 3750 09

ISSN
2667-4637

WhatsApp
0554 499 90 57

İletişim
millimecmua@otuken.com.tr

Millî Mecmûa
Yayın Yönetmeni
Yasin Usta

Editör
Ahmet Alperen Can

Yayın Kurulu
Arş. Gör. Hasan Atik
Arş. Gör. Mehmet Umut Akbakla
Arş. Gör. Mustafa Can Tiryaki
Arş. Gör. Dr. Mustafa Şahin
Arş. Gör. Vasıf İnanç Duygulu
Zafer Batuhan Erkuş

Danışma Kurulu
Prof. Dr. Erkan Göksu
Prof. Dr. İsmet Türkmen
Prof. Dr. Mehmet Akif Okur
Prof. Dr. M. Kaan Çalen
Dr. Fatih Orta
Dr. İsmail Yıldız

Son Okuma
Muammer Didik

Grafik Tasarım
Mahmut Doğan

Ön Söz

Sinema, yalnızca bir eğlence aracı ya da vakit geçirme vasıtası değildir; bir toplumun dili, hafızası ve estetik algısını şekillendiren en güçlü kitle iletişim ve sanat aracıdır. Toplumların kendi değerlerini üretmesi, koruması ve gelecek nesillere aktarması noktasında sinema vazgeçilmez bir işleve sahiptir.

Türk sineması da yaşadığımız coğrafyanın sosyolojik değişimlerini, sancılarını, geleneklerini ve modernleşme çabalarını en yalın şekilde belgeleyen ayna olmuştur. Halkın kendi hikâyesini kendi dilinden, kendi perdesinden izlemesi, kültürel bağımsızlık ve millî kimliğin inşası açısından hayati bir önem taşımaktadır.

Millî Mecmua, yalnızca edebiyatla sınırlı kalmayıp ülkemizin kültür sanatına yön veren tüm disiplinleri kayıt altına alma misyonu taşımaktadır. Bu bağlamda hazırladığımız Türk Sineması dosyası; sinemamızın dünü ile bugünü arasında köprü kurmak, bu sahnede emeği geçenlerin birikimini hatırlamak ve Türk sinemasının gelecekteki konumuna düşünsel bir zemin hazırlamak amacıyla hazırlanmıştır. Bu dosyanın bütün sanat camiasına ve kamuoyuna faydalı olmasını dileriz.

Emeği geçen yazarlarımıza teşekkürlerimizi sunarız.

MİLLÎ MECMÛA

İÇİNDEKİLER

“SİNEMA YA REZİL OLUR YA DA POLİTİK”
HALİL İLTERİŞ KUTLU
.....**06**

ÇIĞLIK’TAN SALGIN SONRASINA TÜRKİYE’DE KORKU SİNEMASININ DÖNÜŞÜMÜ
GİZEM ŞİMŞEK KAYA
.....**16**

YAVUZ TURGUL FİLMLERİNDE İNSAN: HAYAL KIRIKLIKLARI, ÇARESİZLİKLER VE UMUT
BURAK YAMAÇ
.....**23**

YEŞİLÇAM’IN KÖTÜ ADAMLARI
SEDAT TULUMDAŞ
.....**29**

İTTİHAT VE TERAKKİ CEMİYETİNİN TÜRK SİNEMA VE TELEVİZYONUN YANSIMASI
MUHARREM MORKOÇ
.....**39**

HALİT REFİĞ: TOPLUMSAL GERÇEKLİKTEN ULUSAL SİNEMA DİLİNE
BURAK YAMAÇ
.....**46**

İÇİNDEKİLER

YEŞİLÇAM'DA VAMPİR FİLMLERİ
MEHMET BERK YALTIRIK
.....**56**

SİNEMA İLE FUTBOLUN REKABETİ
ERDAL HOŞ
.....**60**

BEYAZ PERDEDE GEÇ KALMIŞ POLİTİK BİR YAKLAŞIM : "ÜLKÜCÜ SİNEMA" ARAYIŞI
SELÇUK KÜPÇÜK
.....**63**

YOK SİNEMANIN VAR DAVULU
TAMER SAĞCAN
.....**99**

"SİNEMA YA REZİL OLUR YA DA POLİTİK"

HALİL İLTERİŞ KUTLU

Dolayısıyla bir insanın hangi coğrafyada yaşadığı, nasıl bir ailede yetiştiği, hangi toplumsal çevreye mensup olduğu, neyi arzuladığı, neden korktuğu ve kendi hayatına nasıl bir istikamet vermeye çalıştığı, müşterek hayatın politik mahiyetinden izler taşıyor. Buradan hareketle insanın yaşadığı hemen her beşerî tecrübenin politik bir boyutu bulunduğunu söylemek mümkün.

1968 yılının mayıs ayında Fransa'da başlayan ve kısa süre içerisinde üniversitelerin sınırlarını aşarak işçi sınıfının da katılımıyla büyük bir toplumsal harekete dönüşen nümayişler, yalnızca Fransız siyasetinin ve toplumsal hayatının yerleşik kabullerini sarsmakla kalmamış, Avrupa entelektüel muhitlerinde sanatın, edebiyatın ve bilhassa sinemanın toplumsal sorumluluğuna ilişkin ciddi bir tartışmayı da beraberinde getirmişti. Paris sokaklarında öğrencilerle güvenlik güçleri arasında çatışmalar yaşanırken, fabrikalarda grevler ve işgaller sürerken, Fransa'nın güneyinde Cannes Film Festivali her yıl olduğu gibi gösterimlerine devam ediyordu. Jean Luc Godard, François Truffaut, Louis Malle ve dönemin önde gelen başka sinemacılarının öncülüğünde gelişen protestolar neticesinde festival 19 Mayıs 1968'de tamamlanamadan sona erdirildi.[1] Bu ha-

[1] Mayıs 1968 olayları, Fransa'da öğrenci hareketleriyle başlayıp işçi grevleri ve fabrika işgalleriyle genişleyen, dönemin siyasal, toplumsal ve kültürel yapısını derinden etkileyen protestolar bütünüdür. Hareketin temelinde üniversite sistemine yönelik itirazların yanı sıra otoriter yönetim anlayışına, kapitalist üretim ilişkilerine ve geleneksel toplumsal hiyerarşilere karşı gelişen muhalefet bulunuyordu. Protestoların sinema dünyasındaki en belirgin yansımalarından biri, 10 Mayıs'ta başlayan XXI. Cannes Film Festivali'nin yarıda kesilmesi oldu. Jean Luc Godard, François Truffaut, Louis Malle, Claude Lelouch ve Roman Polanski gibi sinemacılar, ülkede yaşanan toplumsal gelişme-

ÇIĞLIK'TAN SALGIN SONRASINA TÜRKİYE'DE KORKU SİNEMASININ DÖNÜŞÜMÜ

DOÇ. DR. GİZEM ŞİMŞEK KAYA*

Türkiye'de korku sineması, bir yandan başka sinemalardan devraldığı kalıpları yerelleştirirken bir yandan da toplumun inanç dünyasında karşılığı bulunan korkuları perdeye taşıyarak kendi dilini kurdu. Uzun yıllar boyunca tekil örneklerle ilerleyen bu tarih, 2000'li yıllarda belirgin bir üretim hattına, 2015 sonrasında ise neredeyse her hafta yeni bir yapımın vizyona girdiği niceliksel bir sıçramaya dönüştü. Covid-19 pandemisi bu yükselişi durdurmadı; fakat vizyon takvimlerini, salon rekabetini ve yerli korku filmlerinin seyirciyle kurduğu ilişkiyi köklü biçimde değiştirdi.

Türk korku sinemasının süreklilik kazanan asıl yükselişi ise 2000'li yıllarda başladı. Orhan Oğuz'un çektiği *Büyü* (2004) ve Hasan Karacadağ'ın çektiği *D@bbe* (2006) ile İslam inançları, özellikle de Türk halkının korku unsuru olan cin, yerli filmlerde merkezi bir korku figürü olarak kullanılmaya başlandı.

Uyarlamalardan Yerli Korku Kodlarına

Türk Sineması 1914 yılında üretime başladığında, diğer ülkelerdeki filmleri örnek alarak ilerlemişti. Başlangıçta aynı öykülerin benzerlerinin işlenmesi ya da tiyatro oyunlarının sinemaya aktarılması gibi uygulamalar, belirgin bir tür bilinci oluşmadan sürdürüldü. Türkiye'de ilk yıllarda sinema yapanlar yabancı filmlerden, özellikle de sanayileşme yolunda hızla ilerleyen Hollywood filmlerinden etkilendi ve kendi sinema dillerini bulmaya çalışmaya başladı. Yeşilçam yönetmenleri, özgün dillerini kurana kadar dram, komedi ve duygusal türdeki Amerikan Sineması örneklerini uyarladı; korku türünün ilk örnekleri de aynı aktarım ve yerlileştirme sürecinin içinden doğdu.

Bu ilk dönemde Türk Sineması, Hıristiyan inanç ve korku kodlarını Türkiye'de egemen dinsel motif olan İslami kodlarla değiştirerek az sayıda yapıt verdi. İzleyicide korku

* g.simsek@iku.edu.tr

YAVUZ TURGUL FİLMLERİNDE İNSAN: HAYAL KIRIKLIKLARI, ÇARESİZLİKLER VE UMUT

BURAK YAMAÇ

Muhsin Bey'in yeniden yola çıkışında, Haşmet Asilkan'ın unutulmamak arzusunu ve Nazım Hoca'nın kendi hayatıyla hesaplaşmasını da duyarım. Üçü birbirinden farklı insanlardır; ayrı ayrı hayallere tutunmuş, ayrı bedeller ödemişlerdir.

Türk sinemasında yüreğime dokunan filmleri düşündüğümde, Yavuz Turgul'un imzasını taşıyan yapımların özel bir yeri vardır. Şener Şen'in büyük oyunculuğuyla hayat verdiği karakterler, Turgul'un hikâyelerinde yalnızca senaryoda yazılan kişilikler olarak kalmaz; ruh kazanır, kendi hayatlarını yaşamaya başlarlar. Turgul ile Şener Şen'in sinema birlikteliğinden hafızalarımıza yerleşen pek çok film çıktı. Benim içinse bu birlikteliğin üç filmi ayrı bir yerde durur: Muhsin Bey (1987), Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni (1990) ve Gönül Yarası (2005). Bu üç filmi birbirine selam gönderen üç ayrı hikâye gibi izlerim. Aradan yıllar geçse de Muhsin Bey'in, Haşmet Asilkan'ın ve Nazım Hoca'nın hikâyeleri zihnimde birbirine karışır; birinde yarım kalan bir duygu, diğerinde başka bir biçimde karşıma çıkar. Karakterlerin hayatları, hayalleri ve dünyayla kurdukları ilişkiler farklıdır. Fakat hepsinde kendimizden bir şeyler buluruz. Beni bu filmlere bağlayan da biraz budur: İnsanın umutları, beklentileri, zaafları, hayal kırıklıkları ve bütün bunların arasında bir yol bulmaya çalışma çabası. Hepimiz bir şeylerin peşinden gideriz. Beğenilmek, sevilmek, anlaşılmak, yaptığımız işin karşılığını görmek, birilerinin hayatında iz bırakmak isteriz. Bazen bir insana, bazen bir hayale, bazen de uğruna çok şey feda ettiğimiz bir ideale bağlanırız. Bazen yanılır, bazen aldanır, bazen de kendi seçimlerimizin sonuçları

YEŞİLÇAM'IN KÖTÜ ADAMLARI

SEDAT TULUMDAŞ

Kötülüğün biçimi değişti, oyuncular değişti, sinemanın dili değişti. Ama kötü karakterlerin sinemadaki vazifesi değişmedi. Çünkü Yeşilçam'ın unutulmaz kahramanlarının karşısında, onları daha büyük ve daha güçlü gösteren birileri hep vardı.

Paulo Coelho, iyilik ve kötülüğü anlatırken Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" tablosu üzerinden çarpıcı bir hikâye aktarır.

Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği tablosunu yapmaya başladığında büyük bir güçlükle karşılaşır. İyiliği İsa'nın bedeninde, kötülüğü ise İsa'ya ihanet edecek Yahuda'nın yüzünde tasvir etmek zorundadır. İsa için aradığı modeli, bir gün katıldığı müzik konserinde koroda şarkı söyleyen genç bir adamda bulur. Genç adamı atölyesine davet eder ve sayısız eskiz çizer.

Aradan üç yıl geçer. Tablo neredeyse tamamlanmıştır; ancak Leonardo, Yahuda için hâlâ uygun bir model bulamamıştır. Kilisenin kardinali ise eserin bir an önce bitirilmesi için ressama baskı yapmaktadır.

Leonardo sonunda aradığı yüzü, kaldırım kenarında sarhoşluktan kendinden geçmiş, hayat tarafından erkenden yaşlandırılmış genç bir adamda bulur. Adam kiliseye getirilir. Leonardo, onun yüzündeki günahı, bencilliği ve çaresizliği Yahuda'nın yüzüne aktarır.

Resim tamamlandığında adam ayılır ve duvar resmine uzun süre bakar. Sonra şaşkınlık ve hüzünle Leonardo'ya şöyle der:

"Ben bu resmi daha önce gördüm."

Leonardo şaşkınlıkla sorar:

"Ne zaman?"

Adam cevap verir:

"Üç yıl önce… O zamanlar bir koroda şarkı söylüyordum. Pek çok

İTTİHAT VE TERAKKİ CEMİYETİNİN TÜRK SİNEMA VE TELEVİZYONUN YANSIMASI

MUHARREM MORKOÇ

Türk sineması ve televizyonunda İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin temsiline bakıldığında, zaman içinde farklı İttihatçı imgelerinin ortaya çıktığı görülmektedir. İttihatçılar, dönemin hâkim ideolojisine ve siyasi şartlarına göre farklı şekillerde ele alınmış, bu anlayış etrafında çeşitli senaryolar oluşturulmuştur.

İttihat ve Terakki Cemiyeti, kuruluşundan bu yana Türk tarihinin en çok tartışılan ve merak edilen siyasi teşkilatlarından biri olarak Osmanlı Devleti'nin son dönemine damgasını vurmuştur. Cemiyetin iktidar yılları, Birinci Dünya Savaşı'ndaki rolü, savaş sonrasındaki faaliyetleri ve Cumhuriyet'in kuruluş sürecine etkileri bugün de farklı bakış açılarıyla ele alınmaktadır. Hal böyle iken üzerindeki esrar perdesi kalkmadan romanlara, hikâyelere, şiirlere ve sinemaya konu olan bu cemiyet, çoğunlukla yazarların ve yapımcıların kendi siyasi ideolojilerine kurban gitmiştir. Bu çalışmada ise İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin Türk sinema ve televizyonundaki temsili ele alınmaktadır. Elveda Rumeli, Yorgun Savaşçı, Atatürk 1881-1919, Duvardaki Kan ve Kurt Kanunu gibi yapımlar üzerinden İttihatçıların ve dönemin nasıl anlatıldığı değerlendirilmektedir.

İttihat ve Terakki Cemiyeti, Türk tarihinin en tartışmalı siyasi oluşumlarından biri olmayı sürdürmektedir. Cemiyetin Osmanlı Devleti'nin son dönemindeki rolü, Birinci Dünya Savaşı yıllarındaki uygulamaları ve Cumhuriyet'e giden süreçte bıraktığı miras hâlâ farklı görüşlerle değerlendirilmektedir. Bu nedenle İttihat ve Terakki'nin üzerindeki esrar perdesinin tamamen kalktığını söylemek mümkün değildir. Bu tartışma yalnızca tarih araştırmalarıyla sınırlı kalmamış; edebiyat, sinema ve televizyon aracılığıyla da devam etmiştir. İttihat-

HALİT REFİĞ: TOPLUMSAL GERÇEKLİKTEN ULUSAL SİNEMA DİLİNE

BURAK YAMAÇ

Bir sinema, kendi ülkesinin insanlarını ve hikâyelerini konu aldığı için kendiliğinden ulusal bir dil kazanır mı; yoksa ulusal olanı, anlatılan hikâyenin yanı sıra o hikâyeyi sinemaya dönüştürme biçiminde mi aramak gerekir? Refiğ'in düşüncesi ve filmleri, bu iki soru arasındaki gerilim içinde anlam kazanır.

İnsan, kendi kültürüne ne kadar yakındır? Bu sorunun cevabı bazen kitaplarda, uzun tartışmalarda ya da büyük düşünsel hesaplaşmalarda değil, hiç beklenmedik bir anda yaşanan küçük bir olayda ortaya çıkar. Halit Refiğ'in sinema anlayışının arka planını anlamak için anlattığı bir gençlik anısı, tam da böyle bir sorgulamanın kapısını aralar.

Refiğ, İngiltere'de katıldığı bir öğrenci kampında farklı ülkelerden gençlerin kamp ateşinin çevresinde bir araya gelip kendi halk şarkılarını söylediklerini aktarır. Herkes kendi kültüründen bir ezgiyle ortak buluşmaya katılır. Sıra Türk öğrencilere geldiğinde ise aralarında bir kararsızlık yaşanır; hangi türküyü söyleyecekleri üzerinde anlaşamazlar. Sonunda hep birlikte bildikleri Dağ Başını Duman Almış marşını söylerler (Refiğ, 2007, s. 39–40). Türk halk müziğinin zenginliği düşünüldüğünde, bu küçük tereddüt daha da dikkat çekicidir. Sorun, söylenecek bir ezginin bulunmamasından çok, iyi eğitim almış gençlerin kendi kültürel miraslarıyla ortak bir bağ kurmakta zorlanmalarıdır.

Bu anıyı Refiğ'in bütün düşünce dünyasını açıklayan tek bir kırılma noktası gibi okumak doğru olmaz. Yine de onun sonraki arayışlarını anlamak için verimli bir başlangıç sunar. Çünkü burada beliren soru zamanla sinemanın sınırlarına taşınacaktır: Kendi toplumunun tarihinden, kültüründen ve yaşama biçimlerinden uzaklaşan bir sanatçı, o toplumu nasıl anlatabilir? Bir

YEŞİLÇAM'DA VAMPİR FİLMLERİ

MEHMET BERK YALTIRIK

(Daha önce Alacakaranlık dergisinin Temmuz 2017'de çıkan 4'üncü sayısında çıkan bir yazının genişletişmiş, gözden geçirilmiş halidir. Eski filmler olması hasebi ile spoiler/sürprizbozan içermektedir.)

Çocukluğumda severek izlediğim tarihi avantür filmlerden iki tanesinde duyduğum iki replik, aynı zamanda korku sinemasına da ilgi duymaya başladığım için oldukça dikkatimi çekmişti. İlki 1969 yapımı **Malkoçoğlu: Akıncılar Geliyor** filminde bir karakterin, öldüğünü zannettiği bir karaktere sarfettiği: *"Bir kere daha hortlamaman için seni kalbine kazık çakarak geberteceğim Farabba! Vampir gibi!"* repliğiydi. Diğeri ise 1971 yapımı **Malkoçoğlu Ölüm Fedaileri** filminde Malkoçoğlu karakterine hitaben, "O vampirin dedesini elbet yakalayacağız!" denilmesiydi. Vampir filmlerine ilgi duyduğum için Osmanlı'nın Rumeli-Balkan coğrafyasında geçen serüvenlerde duyduğum bu replikler aklımda yer etmişti. Yıllar içerisinde Yeşilçam'da vampir temasının birkaç filmde de işlendiğini öğrendikçe epey şaşırmıştım ki bu ilham kaynaklarının üzerine gitmek yazı ve araştırma kariyerimi şekillendirdi.

Osmanlı dönemine ilişkin yerli, yabancı çeşitli vesikalarda (seyahatnameler, fetvalar, mektuplar, mesarif defterleri vb.) bizim kültürümüzün "hortlak" yahut "cadı" (yöresine göre "obur"), Balkan halklarının ve Slav ahalinin "vampir", "vapir", "upyr" diye isimlendirdiği "kan emen kabir kaçkını" figürü, Yeşilçam'da en az işlenen korku temalarından biridir.

Dünya sinemasından örneklerle filmlerde vampirlerin birbirinden farklı öldürülme metotları sergilenir. En alışıldığı klasik "kalbe tahta kazık saplamaktan ve kafa kesmekten" ibaret olanıdır. Bu tür sahnelere geçmişten günümüze pek çok vampir filminde tanık olmuşuzdur.

Dünya sinemasından örneklerle filmlerde vampirlerin birbirinden farklı öldürülme metotları sergilenir. En alışıldığı klasik "kalbe tahta kazık saplamaktan ve kafa kesmekten" ibaret olanıdır. Bu tür sahnelere geçmişten günümüze pek çok vampir filminde tanık olmuşuzdur.

SİNEMA İLE FUTBOLUN REKABETİ

ERDAL HOŞ

Sinemada futbol sahnelerini seyrederken çoğu zaman bir şey eksik gelir bana. Oyuncunun topa vuruşu, kalecinin atlayışı, tribünün ayağa kalkışı… Her şey yerli yerindedir belki ama futbolun kendisi bir türlü orada değildir. Gol olmuştur; biz gol olduğunu görürüz. Yine de bir maç seyrederken duyduğumuz şeye pek benzemez duyduğumuz.

Mesele yalnızca futbolcu rolündeki oyuncunun topa yeterince iyi vuramaması mı? Daha iyi oynasa, kamera daha doğru yere konsa, kurgu biraz hızlansa çözülecek mi? Sanmıyorum. Belki de sinema, futbolu kendi içine aldığında kendisine benzeyen başka bir kudretle karşılaşıyor. İki temsil, iki oyun üst üste biniyor. Biri ötekinin içinde rahat edemiyor.

Belki de sinema futbolu anlatırken en çok topun peşine düştüğünde zorlanır. Çünkü o top, kendisine ait başka bir gösterinin başrol oyuncusudur.

Sinema ile futbol, yirminci yüzyılın iki büyük fenomeni. Doğum tarihlerinden söz etmiyorum. İnsanları bir araya getirme, ortak duygular üretme ve geniş kalabalıkların kendilerini görmelerini sağlama güçlerinden söz ediyorum. Bir şehir takımıyla, bir ülke filmiyle kendini anlatabiliyor. İnsan bazen bir karaktere bakıp "Bu benim" diyor; bazen de sahaya çıkan on bir kişiye bakıp "Biz" diyor.

Bu kadar büyük bir bağlılığı yalnızca iyi vakit geçirmekle açıklayamayız. İnsanlar perdede ve sahada kendi hayatlarından daha geniş bir hikâyeye katılma imkânı buluyorlar. Bir işçi mahallesinin takımı kazandığında, o mahallenin insanları yalnızca iyi futbol oynanmasına se-

BEYAZ PERDEDE GEÇ KALMIŞ POLİTİK BİR YAKLAŞIM : "ÜLKÜCÜ SİNEMA" ARAYIŞI

SELÇUK KÜPÇÜK

Teması itibariyle ülkücülüğün o yıllarda politik söyleme dönüştürdüğü Esir Türkler'in öyküsünü anlatan ve "Ülkücü Sinema"nın ilk örneği olan "Güneş Ne Zaman Doğacak"ın TÖMFED gibi, hareket ile organik ilişkisi bulunan bir yapıdan değil, İslamcı söyleme doğru hızla evrilen MTTB'den çıkmış olması da bir o kadar ilginçtir.



"Tıpkı 1970''li yılların 'Akıncılar'ı ve 'Devrimciler'i gibi 'Ülkücüler' de her türlü ucuz önyargıdan titizlikle arındırılmış serinkanlı bilimsel ve sanatsal irdelemeleri fazlasıyla hak etmekteler".

Ali Murat Güven
Yeni Şafak, 08.04.2012

Sinema tarihimiz içerisinde bir alt başlık olarak değerlendirebileceğimiz ve 1980 Askeri Darbesi sonucu, politik kimlik taşıyan bireylerin öykülerine yönelen konuları ile kolektif bir temada toplanabilecek yapımlardan meydana gelen "12 Eylül Filmleri"nin çok önemli bir kısmının Türk Solu'nun meselelerinden ya da görme biçiminden hareket ettiğini söylemek mümkün. Son yıllarda özellikle televizyon dizisi olarak karşımıza çıkan ve 12 Eylül döneminin siyasal olaylarına (sağ-sol, ülkücü-devrimci çatışması) yoğun göndermelerde bulunan filmlerde Türk Solu'nun 1980 öncesinde yaşananları kendi mevzisinden hareketle devrimci romantizm ve yeri geldikçe epik bir tarihe yaslama üslubunun devam ettiği, oyuncular üzerinde karşılık bulan "ülkücü" ve "devrimci" temsillerinin bu izdüşümle deformasyona uğratıldığı, çarpıtıldığı şeklinde tartışmalar basına yansıdı. 1970'li yıllarda yaşa-

YOK SİNEMANIN VAR DAVULU

TAMER SAĞCAN

Altmışlarda Halit Refiğ'in ulusal sinemacıları, Yücel Çakmaklı'nın milli sinemacıları ve toplumcu gerçekçi gençler bu soruyu masaya koyup birbirini yemek için iyi bir sebep bulmuştu.

Bir sabah uyandık ve Türk sinemasının olmadığını öğrendik. Haberi veren ne bir kültür bakanlığı genelgesiydi ne de Cannes'dan gelen bir tebligat; otuz yıl boyunca gecenin üçünde bize varoluşun ne kadar yorucu olduğunu anlatan, Şrek'e ses verip Garfield'ı Cihangirli bir aristokrata çeviren Okan Bayülgen'di. "Türk sineması yoktur" minvalindeki bu hükmü işittim, bir an durdum, sonra ister istemez bakkala gidip ekmek aldım; zira yok olduğu ilan edilen bir şeyin yokluğunu ilk gözle gören kişi olmak istemedim.

Oysa bu hükümden önce, yokluğu ilan edilecek sinemamızın hayaleti Netflix'te bir davul çalmıştı. Yılmaz Erdoğan'ın senaryosunu yazıp Asım Noyan'ın kürkünü bir kez daha sırtına geçirdiği *Organize İşler: Karun Hazinesi* 16 Ekim 2026'da yayına girdi ve iki gün içinde memleketin gündemi bir kam davuluna kilitlenmişti. Altay'da düngür, Saha'da düngür denen, üzerine güneş, ay ve hayat ağacı işlenmiş, kamın göğün katlarına yolculuk ettiği o binek, uyuşturucu ticareti yapan bir çetenin sahnesine dekor olarak düşmüştü. Sinemanın yokluğu henüz tebliğ edilmemişti; ama ona kızmak için elimizde gayet sağlam bir davul vardı.

İşte bu yazı o davulun üzerinde oturup şu soruyu soruyor: Var olmadığı söylenen bir şey nasıl hakarete uğrayabilir? Ve eğer hakarete uğrayabiliyorsa, demek ki bir yerlerde, bir biçimde, inatçı bir vücut halinde var değil midir?