

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO - TELEVİZYON ANABİLİM DALI
RADYO - TELEVİZYON BİLİM DALI

TÜRK SİNEMASINDA SANSÜR VE METİN ERKSAN ÖRNEĞİ

Pelin SÖNMEZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Meral SERARSLAN

Konya 2010

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI.....	vii
TEZ KABUL FORMU.....	viii
ÖZET.....	ix
SUMMARY.....	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ÖZGÜRLÜK, DENETLEME VE SANSÜR

1.1.Özgürlük ve Özgürlüklerin Düzenlenmesi.....	3
1.2. Denetleme.....	6
1.2.1. Denetleme İhtiyacının Kaynakları.....	7
1.2.2. Denetleme Tür ve Yolları.....	8
1.3. Sansür.....	9
1.3.1. Devlet Sansürü.....	12
1.3.2. Kendi Kendine Sansür.....	12
1.3.3. Yerel Sansür.....	13
1.3.4. Karma Sansür.....	14

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMA VE SANSÜR

2.1. Sansür Sinema İlişkisi ve Öncü Ülkelerde Sansür.....	15
2.1.1. Fransa'da Sansür.....	16
2.1.2. Amerika Birleşik Devletleri'nde Sansür.....	20
2.1.3. 1980'den Günümüze Sansür.....	21
2.2. Türk Sineması ve Sansür.....	23
2.2.1. Osmanlı Döneminde Sansür.....	24
2.2.2. Cumhuriyetin İlk Yıllarında Sansür.....	30
2.2.3. Sinemacılar Dönemi ve Sansür.....	40
2.2.4. 1960-1970 Döneminde Sansür.....	43
2.2.5. 1970-1980 Döneminde Sansür.....	51
2.2.6. 1980-1990 Döneminde Sansür.....	55
2.2.7. 1990'dan Günümüze Sansür.....	60

2.3. Türkiye de Denetleme Tüzükleri, Denetleme Kurumları ve Yasal Dayanaklar.....	66
2.3.1. Denetleme Kurulları.....	66
2.3.2. Denetleme Tüzükleri.....	70
2.3.2.1. Yabancı Filmlere Uygulanan Denetim.....	72
2.3.2.2. Yerli Filmlere Uygulanan Denetim.....	73

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

METİN ERKSAN'IN SANSÜRE UĞRAYAN FİMLERİ'NİN SOSYOLOJİK ANALİZİ

3.1 Araştırmanın Yöntemi.....	76
3.2 Araştırmanın Amacı.....	83
3.3. Araştırmanın Önemi.....	84
3.4. Evren ve Örneklem.....	84
3.5. Verilerin Toplanması.....	85
3.6. Varsayımlar.....	85
3.7. Problem.....	85
3.8. Sınırlılıklar.....	85
3.9. Bulgular ve Yorum.....	86
3.9.1. Metin Erksan'ın Yaşamına ve Sinemasına Genel Bakış.....	86
3.9.2. Metin Erksan'ın Filmografisi.....	91
3.9.2.1. Sanatsal Filmleri.....	92
3.9.2.2. Ticari Filmleri.....	93
3.9.2.3. Televizyon Filmleri.....	99
3.9.2.4. Belgesel Filmleri.....	102
3.9.3. Metin Erksan'ın Sansürlenmiş Filmleri.....	102
3.9.3.1. Âşık Veysel'in Hayatı Filmi.....	102
3.9.3.1.1. Filmin Yapım Bilgileri, Konusu ve Özeti.....	103
3.9.3.1.2. Filmin Sansür Hikâyesi.....	104
3.9.3.1.3. Filmin Analizi.....	105
3.9.3.1.3.1. Yabancılaşma.....	106

3.9.3.1.3.2. Anomi.....	106
3.9.3.1.3.3.Sınıf.....	106
3.9.3.1.3.4. Sapma ve Sapmış Davranışlar.....	106
3.9.3.1.3.5. Toplumsallaşma.....	107
3.9.3.1.3.6. Seçkinler.....	107
3.9.3.1.3.7. Azınlıklar.....	107
3.9.3.1.3.8. İşlevsellik.....	107
3.9.3.1.3.9. Yaşam Biçimi.....	107
3.9.3.1.3.10. Toplumsal Roller.....	107
3.9.3.1.3.11. Cinsiyet.....	108
3.9.3.1.3.12. Statü.....	108
3.9.3.1.3.13. Stereotip.....	108
3.9.3.1.3.14. Değerler.....	109
3.9.3.2. Beyaz Cehennem Filmi.....	109
3.9.3.2.1. Filmin Yapım Bilgileri, Konusu ve Özeti.....	109
3.9.3.2.2. Filmin Sansür Hikâyesi.....	110
3.9.3.2.3. Filmin Analizi.....	111
3.9.3.2.3.1. Yabancılaşma.....	111
3.9.3.2.3.2. Anomi.....	112
3.9.3.2.3.3. Sınıf.....	112
3.9.3.2.3.4. Sapma ve Sapmış Davranışlar.....	112
3.9.3.2.3.5. Toplumsallaşma.....	112
3.9.3.2.3.6. Seçkinler.....	112
3.9.3.2.3.7. Azınlıklar.....	113
3.9.3.2.3.8. İşlevsellik.....	113
3.9.3.2.3.9. Yaşam Biçimi.....	113
3.9.3.2.3.10. Toplumsal Roller.....	113
3.9.3.2.3.11. Cinsiyet.....	113

3.9.3.2.3.12. Statü.....	114
3.9.3.2.3.13. Stereotip.....	114
3.9.3.2.3.14. Değerler.....	114
3.9.3.3. Gecelerin Ötesi Filmi.....	114
3.9.3.3.1. Filmin Yapım Bilgileri, Konusu ve Özeti.....	115
3.9.3.3.2. Filmin Sansür Hikâyesi.....	116
3.9.3.3.3. Filmin Analizi.....	118
3.9.3.3.3.1. Yabancılaşma.....	118
3.9.3.3.3.2. Anomi.....	119
3.9.3.3.3.3. Sınıf.....	119
3.9.3.3.3.4. Sapma ve Sapmış Davranışlar.....	119
3.9.3.3.3.5. Toplumsallaşma.....	119
3.9.3.3.3.6. Seçkinler.....	119
3.9.3.3.3.7. Azınlıklar.....	119
3.9.3.3.3.8. İşlevsellik.....	119
3.9.3.3.3.9. Yaşam Biçimi.....	120
3.9.3.3.3.10. Toplumsal Roller.....	120
3.9.3.3.3.11. Cinsiyet.....	120
3.9.3.3.3.12. Statü.....	121
3.9.3.3.3.13. Stereotip.....	121
3.9.3.3.3.14. Değerler.....	121
3.9.3.4. Yılanların Öcü Filmi.....	121
3.9.3.4.1. Filmin Yapım Bilgileri, Konusu ve Özeti.....	121
3.9.3.4.2. Filmin Sansür Hikâyesi.....	123
3.9.3.4.3. Filmin Analizi.....	125
3.9.3.4.3.1. Yabancılaşma.....	125
3.9.3.4.3.2. Anomi.....	125

3.9.3.4.3.3. Sınıf.....	126
3.9.3.4.3.4. Sapma ve Sapmış Davranışlar.....	126
3.9.3.4.3.5. Toplumsallaşma.....	126
3.9.3.4.3.6. Seçkinler.....	126
3.9.3.4.3.7. Azınlıklar.....	126
3.9.3.4.3.8. İşlevsellik.....	127
3.9.3.4.3.9. Yaşam Biçimi.....	127
3.9.3.4.3.10. Toplumsal Roller.....	127
3.9.3.4.3.11. Cinsiyet.....	128
3.9.3.4.3.12. Statü.....	128
3.9.3.4.3.13. Stereotip.....	128
3.9.3.4.3.14. Değerler.....	129
3.9.3.5. Susuz Yaz Filmi.....	129
3.9.3.5.1. Filmin Yapım Bilgileri, Konusu ve Özeti.....	129
3.9.3.5.2. Filmin Sansür Hikâyesi.....	131
3.9.3.5.3. Filmin Analizi.....	132
3.9.3.5.3.1. Yabancılaşma.....	133
3.9.3.5.3.2. Anomi.....	133
3.9.3.5.3.3. Sınıf.....	134
3.9.3.5.3.4. Sapma ve Sapmış Davranışlar.....	134
3.9.3.5.3.5. Toplumsallaşma.....	135
3.9.3.5.3.6. Seçkinler.....	135
3.9.3.5.3.7. Azınlıklar.....	135
3.9.3.5.3.8. İşlevsellik.....	135
3.9.3.5.3.9. Yaşam Biçimi.....	135
3.9.3.5.3.10. Toplumsal Roller.....	136
3.9.3.5.3.11. Cinsiyet.....	136

3.9.3.5.3.12. Statü.....	136
3.9.3.5.3.13. Stereotip.....	136
3.9.3.5.3.14. Değerler.....	137

SONUÇ

KAYNAKÇA



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Adı Soyadı PELİN SÖNMEZ

Numarası 094223001011

Ana Bilim / Bilim Dalı RADYO TELEVİZYON / RADYO TELEVİZYON

Programı Tezli Yüksek Lisans Doktora

Tezin Adı Türk Sinemasında Sesin ve Metin Etki Örnekleri

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Öğrencinin imzası
(İmza)

PELİN SÖNMEZ



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin	Adı Soyadı	PELİN SÖNMEZ		
	Numarası	074223001011		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	RADYO TELEVİZYON / RADYO TELEVİZYON		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/>	Doktora <input type="checkbox"/>	
	Tez Danışmanı	Ard. Doç. Dr. Meral SERARSLAY		
Tezin Adı		Türk sinemasında sesler ve metin etkisi üzerine		

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan ~~Radyo televizyonunda seslerin rolü~~ başlıklı bu çalışma ~~06.../05.../2010~~ tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı Danışman ve Üyeler

Doç. Dr. Aytelen ÇAN

Y. Doç. Dr. Meral Serarslay
Y. Doç. Dr. M. Nejat Özyek

İmza

TÜRK SİNEMASINDA SANSÜR VE METİN ERKSAN ÖRNEĞİ

Sansür, bir toplumun veya toplum içindeki bir alt grubun bilgi ve görüşlerini aktarmasını sınırlamayı içeren bir süreç olarak tanımlanmaktadır. Bu süreç Devlet sansürü, kendi kendine sansür, yerel sansür, karma sansür şeklinde işlemektedir. Sinemanın kitleler üzerindeki etkisi anlaşılmaya başlanınca sinema filmleri için çeşitli düzenlemeler getirilmiştir. Fransa ve ABD gibi sinemadaki öcü ülkelerde de bu düzenlemeler görülmektedir.

Sinemanın Türkiye'ye gelmesiyle birlikte Türk sinemasında da sansür uygulamaları görülmektedir. Osmanlı döneminden başlayarak Cumhuriyetin ilk yıllarından günümüze kadar Türk sinemasında çeşitli sansür uygulamaları görülmektedir. Bu uygulamayı yapan alt ve üst kurullar bulunmaktadır. Bu kurullar uygulamalarını o gün geçerli olan sansür tüzüğüne belirlediği kriterlere göre yapmaktadırlar.

Türk sinemasında ki birçok yönetmen sansürün belirlediği kriterlere uygun olmayan filmler çektikleri için sansür kuruluyla ciddi çatışmalar yaşamıştır. Bu çatışmaları daha ilk filmiyle yaşayan yönetmenlerden biride Metin Erksan'dır. Metin Erksan toplumsal gerçekçilik akımının temsilcisi olarak filmlerinde toplumun sorunlarını işlemiştir ve bu nedenle sansür kuruluyla sürekli sorun yaşamıştır. Çalışmamızda Metin Erksan'ın; Aşık Veysel'in Hayatı, Susuz Yaz, Yılanların Öcü, Beyaz Cehennem ve Gecelerin Ötesi filmleri Toplum Bilimsel Çözümleme yöntemiyle incelenmekte ve bu filmlerin neden sansüre maruz kaldığı açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Sinema, Türk Sineması, Sansür, Toplum Bilimsel Çözümleme Yöntemi, Metin Erksan.

CENSORSHIP IN THE TURKISH CINEMA AND THE EXAMPLE OF METİN ERKSAN

Censorship is defined as a process that puts limits on the way a society or a sub-group in a society conveys their information and views. This process involves State censorship, censorship of the self, local censorship and mixed censorship. When the influence of the cinema on the masses was noticed, some regulations began to be made for films to be shown at the cinema. Such regulations are observed in countries like France and the USA, which are leading countries in terms of the cinema.

With the introduction of the cinema into Turkey, practices of censorship began to be observed in the Turkish cinema, too. Various practices of censorship have been made in the Turkish cinema beginning in the Ottoman Era and from the initial years of the Republican Period to the present. There are commissions and supreme boards that implement these practices. These commissions perform their duty in accordance with the criteria laid down in the current censorship by-laws.

Many directors in the Turkish cinema experienced serious conflicts with the censorship board because they have made films that did not conform to the criteria determined by the censorship board. One of the directors who got involved in these conflicts with his first film was Metin Erksan. As a representative of the social realism, Metin Erksan included problems of the society in his films and therefore constantly experienced problems with the censorship board. In our study, Metin Erksan's films "Minstrel Veysel's Life, Dry Summer, Revenge of Snakes, White Hell and Beyond the Nights" were examined using the Sociological Analysis technique and an effort was made to explain why these films were subjected to censorship.

Key words: Cinema, Turkish Cinema, Censorship, Metin Erksan

GİRİŞ

Sansür, bir sanat eserinin gösteriminden önceki denetimini, fikirlerin ve haberlerin toplanması, bunların açıklanması ve yayılması işlevine karşı yöneltilen tüm engellemeleri ifade etmektedir. Sinemanın önemli bir kitle iletişim aracı olduğu ve kitleleri etkilemekte son derece başarılı olduğu anlaşılınca bu kitle iletişim aracı denetim altına sokulmak istenmiştir. Bu amaçla çeşitli sistemler oluşturulmuştur. Devlet sansürü, kendi kendini sansür, yerel sansür ve karma sansür bu sistemler içerisinde yer almaktadır.

Devlet sansürü çoğunlukla toplumsal çıkarın bireysel çıkardan önde geldiği ülkelerde veya otoriter sistemlerin uygulandığı ülkelerde görülmektedir. Sinemayı devlet ve özel sektörün baskı ve denetiminden kurtarmak ve sinematografik özgürlüğün doğru bir şekilde kullanımını sağlamak için, sinema çevrelerinin kendi kendilerini örgütlü veya örgütsüz olarak denetlemelerine kendi kendini sansür (otokontrol) denmektedir. Merkezi yönetimin Valilikler ve Belediyelerce taşrada uyguladığı sansüre yerel sansür denmektedir.

Yerel sansür sistemi, ekonomik, siyasal, sosyal ve kültürel farklılıklar bulunan ülkelerin bölgeleri arasında hatta aynı bölgesi içinde bile uygulanmaktadır. Karma sansür sisteminde sansür kuralları, sinema çevresinden, toplumun çeşitli kesimlerinden seçilmiş üyelere ve devlet memurlarından oluşmaktadır. Karma sistemin, sansüre daha demokratik bir görünüm kazandırmak ve devlet sansürü aleyhinde oluşturulan kamuoyunu susturmak amacıyla oluşturulduğu söylenmektedir.

Türk Sineması da sansürden payını düşeni almıştır. Sinemacılar uzun yıllar sansürle boğuşmuş ve sansüre karşı ciddi mücadele vermiştir. Sansür kurulunda görev alan kişiler sinemadan habersiz oldukları için sinemacılar daha da zorluk çekmiştir. Belli bir dönem film çekmek sinemacılar için adeta kâbus olmuştur. Çünkü sansür kurulunun neyi onaylayıp onaylamayacağı belirsizlik arz etmiştir. Bu nedenle sinemacılar iki senaryo hazırlamışlardır sansür kurulunun büyük olasılıkla red edeceği kısımları senaryodan çıkarıp senaryoyu bu haliyle kurula göndermiş senaryonun onaylanmasının ardından senaryodan çıkarılan bölümler tekrar senaryoya eklenmiş ve film çekilmiştir.

Ülkede yaşanan siyasi değişimlerden, esen özgürlük rüzgârlarından sinema çevresi yararlanamamıştır. Sansür sinemacıların özgürce düşünüp üretebilmelerinin önünde her zaman bir engel olarak varlığını sürdürmüştür. Toplumun sorunlarını perdeye yansıtmak

isteyen sinemacıların filmleri makaslanmıştır. Makaslanan bu filmler çoğu zaman vermek istediği mesajı verememiş, istenilenden çok ayrı bir hal almıştır.

Küreselleşen Dünya’da değişen koşullar Türk Sinemasını da etkilemiş sansür koşulları yumuşamış ve bu alanda yeni düzenlemeler getirilmiştir. Yapılan bu düzenlemeler sonucunda sinemacılar daha özgür bir ortam da çalışma imkânına kavuşmuşlardır.

Yukarda verilen bilgiler doğrultusunda bu çalışmada sansürün tanımı, sinema ile olan ilişkisi, sansürün tarihçesi açıklanarak, sansürün uygulanış biçimleri hakkında bilgiler verilmektedir.

Araştırmanın ikinci bölümünde; sansür ve sinema ilişkisi açıklanmakta, sinemada öncü ülkelerde uygulanan sansür sistemine değinilmekte, Türk sinemasında başlangıcından günümüze sansüre uğrayan filmlerin kronolojik sırlaması yapılarak bunların sansüre giriş nedenleri yasal dayanaklarıyla birlikte açıklanmaya çalışılmaktadır.

Araştırmanın son bölümünde Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden Metin Erksan’ın yaşamı ve sineması hakkında bilgi verilmekte, yönetmenin sansüre uğrayan *Âşık Veysel’in Hayatı*, *Susuz Yaz*, *Yılanların Öcü*, *Beyaz Cehennem*, *Gecelerin Ötesi* filmleri toplumbilimsel çözümleme yöntemiyle incelenmekte ve sansüre giriş nedenleri açıklanmaya çalışılmaktadır.

Çalışmanın birinci ve ikinci bölümlerinde, araştırmanın amaç bölümünde verilen bazı sorulara cevap bulabilmek ve konuyu kuramsal çerçeveye oturtabilmek amacıyla “Literatür Tarama” yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın son bölümünde ise Toplum Bilimsel Çözümleme yöntemi kullanılmıştır.

Bu çalışma Toplum Bilimsel Çözümleme yönteminin sinemaya uygulanabilirliğinin açıklanması, araştırmacılara kaynak oluşturması, Türk Sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Metin Erksan’ın sansüre giren filmlerini Toplumbilimsel Çözümleme Yöntemi açısından incelemesi, benzer araştırma ve çalışmalara örnek olabilmesi açısından ayrıca önem taşımaktadır. Bu tür çalışmaların çoğalması, sadece sinemacılar için değil, diğer araştırmacılar için de yol gösterici ve ışık tutucu olabilmektedir. Araştırmanın varsayımları 3. bölümdeki yöntem başlığı altında açıklanmaktadır.

I. BÖLÜM

ÖZGÜRLÜK, DENETLEME VE SANSÜR

Özgürlük kavramının ne anlama geldiği sınırlarının neler olduğu yüzyıllardır tartışılmaktadır. Özgürlüğün sınırlanması, denetim altında tutulması ya da engellenmesinin nasıl yapıldığı ne gibi sonuçlar doğurduğu konusunda hala otoriteler hem fikir değildir. Bu bölümde Özgürlük, Denetleme ve Sansür olguları tanımlanarak, bunların nasıl denetlendiği ve sınırlandırıldığı anlatılmaya çalışılacaktır.

1.1 Özgürlük ve Özgürlüklerin Düzenlemesi

Özgürlük, ışığa tutulan ve onu birçok renge ayıran prizmaya benzemektedir. Herkes onu gördüğü şekliyle tanımlamaya çalışmaktadır. Özgürlük, kimine göre, bağımsızlık, kimi için eşitlik ve kimi için de iktidar demektir. (Kapani, 1970: 3-4).

Montesquieu, “*özgürlük sözcüğü kadar kendisine değişik anlamlar verilebilen ve zihinleri bu kadar uğraştıran hiçbir sözcük yoktur*” demektedir ve özgürlüğü “*yasalarca yasaklanmış her şeyi yapabilmek*” olarak tanımlamaktadır (Akın, 1968: 3-4).

Acton ise, özgürlüğü *herkesin kendine düşeni yapabilmesi, bunu yaparken de iktidarlardan, çoğunluktan ve yerleşmiş törelerden çekinmemesi* olarak tanımlamaktadır (Akın, 1968: 5). Bu tanımlama, bireyin üzerine düşenin ne olduğunu özgürlüğü nasıl anladığı sorusunu yanıtlamaktadır. Herkesin istediğini yaptığı bir toplumda ise, özgürlükten bahsetmek imkânsız olmakta bu durumda ancak, anarşiden söz edilebilmektedir.

1789 tarihli İnsan ve Yurttaş Hakları bildirisinde yer alan ve daha sonra 1924 Anayasamıza da geçen geleneksel anlayışa göre “*Özgürlük başkasına zarar vermeyen her şeyi yapabilmektir*”.

Özgürlük konusunda Barthelemy, “*özgürlük, kişiye Devletin karışamayacağı bir alan tanıyan bir yasanın varlığını ve uygulamasını gerektirir*” demektedir (Akın, 1968: 5).

Günümüzde demokratik toplumlarda genellikle benimsenen Jellinck’in görüşü doğrultusundadır. Buna göre yurttaşların olumsuz, olumlu ve aktif statü hakları vardır. Olumsuz statü hakları, bireyin Devlet tarafından karışılmayacak bir haklar alanının

bulduğunu kabul etmeyi ve geleneksel haklar denilen din, vicdan ve düşünce özgürlüklerini, kişi güvenliği ve konut dokunulmazlığını içerir (Kapani, 1970: 6)

Olumlu statü hakları, Devletten hizmet ve yardım isteme olanağı sağlayan sağlık, öğrenim, çalışma ve sosyal güvenlik gibi hakları içerir ve Devlete bazı görevler yükler. Aktif statü hakları ise, bireylerin yönetime etkin olarak katılmalarını sağlayan referandum, seçme ve seçilme haklarını içerir (Kapani, 1970: 6).

Jellinek, yurttaşların olumsuz, olumlu ve aktif statü hakları olduğunu belirterek, aslında bir bütün olan özgürlük kavramının çeşitli yönlerden görünümünü açıklamaktadır. Gerçekten de bunlardan her biri diğerleriyle tamamlanmadıkça özgürlük de tam olmayacaktır. Olumlu statü hakları (sosyal haklar) tanınmadığı sürece olumsuz statü haklarının kullanımı kısıtlı olacaktır. Sadece sosyal hakların varlığı da bireyi gerçek anlamda özgür kılmağa yetmeyecektir. Aktif statü hakları (siyasal haklar) olmazsa diğer statü hakları teminatsız kalacağından her zaman geri alınabilecek bir bağış durumuna düşeceklerdir. Siyasal haklar da, diğer hak ve özgürlüklerle desteklenmedikçe büyük bir önem arz etmeyecektir (Kapani,1970: 6).

Hayek özgürlüğü, bir insanın başkalarının zorlaması altında kalmadan davranabilmesi ve hareket edebilmesi olarak tanımlamaktadır (Aktaran: Kurt, 2006: 200). Bu tanım özgürlük tanımları içinde “negatif özgürlük” kapsamına girmektedir. Negatif özgürlüğün temelinde zorlamanın yadsınması, insanların kendi iradeleriyle davranışa yönelmeleri ve yapmak istediklerini gerçekleştirmeleri yatmaktadır. Bu noktada zorun önemi ve işlevi ile irade serbestisi konularının Hayek’in özgürlük teorisinde önemli bir yer tuttuğu rahatlıkla söylenebilmektedir.

Negatif özgürlük anlayışının reddi pozitif özgürlük kavramını yaratmıştır. Pozitif özgürlük kavramı özgürlüğe kolektif bir kimlik kazandırmak ve negatif özgürlüğün bireyci ve kendiliğindenci niteliğine alternatif üretmek adına yaratılmıştır. Şöyle ki, negatif özgürlük kavramında özgürlüğün başka birinin tahakkümü altına girmeksizin ya da girmek durumunda kalmaksızın gerçekleşebileceği vurgusu bulunmaktadır. Tahakkümden kasıt şiddet, güç ve zorlamanın yanı sıra birey adına düşünülen, eylemlerinin çerçevesini çizen ve rotasını tayin eden bir buyurucu gücün de varlığıdır. Bu buyurucu güç ifadesini özellikle devlet ve devlet müdahalesinde bulmaktadır. Bu durum, iki özgürlük anlayışının ayrıştığı noktanın saptanmasında önemli bir referans oluşturmaktadır (Akin, 1968; 8).

Önleyici sistemde kamu özgürlüklerinin kullanılması, sınırların aşılmasına ve kötüye kullanılmasına engel olmak amacıyla önceden birtakım kurallara bağlanmaktadır. Aslında kamu özgürlüklerinin kullanımı serbest olmamakta, önceden izin almayı veya en azından bildirimde bulunmayı gerektirmektedir. Çoğunlukla otoriter eğilimli rejimler özgürlüklerin kullanımını kolaylıkla denetim altında tutmak (özellikle yasaklayıcı önleme) istediklerinden bu sistemi benimsemektedir. Ancak, demokratik ve liberal rejimlerde dahi önleyici sistemin tamamen ortadan kalktığı söylenememektedir. Çünkü önleyici sistemin sakıncalı yönlerinin yanında faydalı yönleri de bulunmaktadır (Kapani, 1970: 211).

Önleyici sistemde, özgürlüğün yanlış kullanılmasından toplum ve birey bakımından oluşacak ve ardından onarılması mümkün olmayacak zararları önlemek olanaklıdır. Özgürlüğü kullananlara özgürlüklerini sınırlayıcı (hapis) cezalara çarptırılması söz konusu değildir. Önleyici sistemin kötüye kullanılması durumunda birçok ülkede çoğunlukla itiraz yolları açık tutulmaktadır. Türkiye’de denetleme kurullarının kararlarına karşı Danıştay’a başvurulabilmektedir (Tatar, 1979: 49).

Önleyici sistem bireyin özgürce düşünme ve hareket etme olanağını sınırlamakta, kişiliğini denetim altında tutmaktadır. Birey bu sistemde düşünce ve eylemlerini yönetimin öndenetiminden geçirdikten sonra topluma aktarabileceğini bilmekte ve kendini kontrol etme ihtiyacı duymaktadır. Bu durum da bireyin özgür, yenilikçi ve yapıcı olmasını büyük oranda engellemektedir (Tatar, 1979: 50).

Önleyici sistem kendi içinde Yasaklayıcı önleme, Düzenleyici önleme ve Basit önleme olarak üç şekilde uygulanmaktadır.

Yasaklayıcı önlemede, kamu otoriteleri, kamu özgürlüklerinin kullanımı için izin verip vermemekte tam ve kesin bir takdir yetkisini elinde bulundurmaktadır. Yönetim tarafından verilen red kararlarında gerekçe gösterme zorunluluğu bulunmamaktadır. Bu kararlara karşı tüm itiraz yolları kapalı tutulmaktadır.

Nazi Almanya’sı döneminde yasaklayıcı önleme bu şekilde uygulanmıştır. Kitle İletişim araçlarının büyük çoğunluğu özel sektörün elinde bulunmakta, ancak Devletin denetiminden geçmeden ve ideolojisine uygunluğu onaylanmadan kullanılmalarına izin verilmemekteydi. Alman Basın Şurası’na katılmayan gazete ve dergiler yayınlanmamaktaydı. Bilgi edinme kaynakları sınırlı tutulmakta, halk yönetici kadronun izin verdiği ölçüde olaylar hakkında bilgi sahibi olabilmekteydi (Erden, 1977: 99).

Düzenleyici önleme sisteminde kamu özgürlüklerinin kullanımı için yönetimden izin alma zorunluluğu bulunmaktadır. Fakat yönetim bu kararında keyfi davranmamaktadır. Yönetim tarafından, önceden belirlenen nesnel koşulların sağlanması durumunda izin verilmektedir. İzin verilmemesi durumunda sebep gösterilmektedir. Red kararları için itiraz yolları açık bırakılmaktadır.

Düzenleyici önlemede, özgürlüklerin kullanımı açısından karşılaşılan en büyük sorun, önceden saptanan izin verme koşullarının, anlamlarının net olmaması ve çoğaltılabilmesidir. Koşullardaki bu anlam kargaşası yönetimi izin verip vermemekte başına buyruk yapabilmektedir. Bazen de Anayasa ile tanınan özgürlüklerin kullanımı için yasa koyucu tarafından o kadar çok şart konmakta ki, artık o özgürlükten fiilen yararlanmak imkânsızlaşabilmektedir (Tatar, 1979: 51).

Basit önlemede özgürlüğün kullanımı için yönetimden izin alma koşulu bulunmamaktadır. Özgürlüğün kullanılacağı ve buna ek olarak bazı hususların gerekli makamlara bildirilmesi yeterli bulunmaktadır.

Örneğin toplantı ve gösteri yürüyüşü yapmak için, *toplantı ve gösteri yürüyüşünün yapılacağı yer, gün ve saatini, amacını tertip kurulu ile yönetici kadronun açık kimlikleriyle ikametgâhlarını gösterir bir bildirim mahallinin en büyük mülkiye amirliğine verilir.* (Toplantı ve Gösteri Yürüyüşü Hürriyeti Hakkında Kanun Mad. 7.).

Basit önleme (bildirme) sisteminin iki amacı bulunmaktadır. Bunlardan biri özgürlüğün her türlü kargaşadan uzak, barış ve huzur ortamı içinde kullanımını sağlamak için gerekli önlemleri almaktır. İkincisi de, özgürlüğün kötüye kullanılması durumunda ve yasalara aykırı hareket edilmesi durumunda sorumluları belirlemektir. Burada üzerinde durulması gereken nokta, huzur ve düzeni sağlamak için alınmakta olan tedbirlerin, özgürlük adına ve özgürlük için alındığının bilinerek özgürlüğün kullanımını zorlaştıracak boyutlara vardırılmamasıdır (Tatar, 1979: 52).

1.2. Denetleme

Denetleme “bir işin doğru ve yönetime uygun olarak yapılıp yapılmadığını incelemek, teftiş etmek, kontrol etmektir” (Özonur, 2005:1). Kitle iletişim araçları devlet kontrolünde, devletin politikalarını destekleyen ve sürekliliğini sağlayan araçlar olarak görülmektedir, yani devletin otoritesini sarsıcı, rahatsız edici hiçbir etkinlikte bulunmamaktadırlar (Vural, 1994: 12). Devlet bunu yapmak için denetim sistemi çerçevesinde, mekanizmasını iki şekilde

işletmektedir. Bunlardan ilki kitle iletişim araçlarını doğrudan doğruya devletin amaç ve politikalarını gerçekleştirmek için, devletin güdümünde ve denetiminde işletilmektedir. Kitle iletişim araçlarının bunun dışındaki etkinlikleri engellenmektedir. Bu kitle iletişim aracının pozitif yönlü denetlenmesidir. İkincisi, kitle iletişim araçlarının devletin gücünü sarsıcı, amaçlarına ulaşmasını engelleyici etkinliklerde bulunmaya kalkışması halinde bu teşebbüsün denetim yolu ile engellenmesidir. Kitle iletişim araçlarının bu nitelikteki denetimine de negatif yönlü denetim denilmektedir (Vural, 1994:12).

1.2.1. Denetleme İhtiyacının Kaynakları

İnsan hak ve özgürlüklerinin sınırsız olmaması nedeniyle bu hak ve özgürlüklerin denetlenmesi gerekmektedir. Çünkü sınırsız biçimde kullanılan bir hak başka insanların hak ve özgürlüklerine zarar verebilmektedir (Özek, 1883: 28).

İletişim özgürlüğüne ilişkin hakların kötüye kullanımının önlenmesi amacıyla kanun koyucuların bu alanda koyacakları hükümler “iletişim özgürlüğünün düzenlenmesini” ifade etmektedir. Uluslar arası belgelerde de haberleşme özgürlüğünün düzenlenmesi yönünde bir sınırlamanın yasalar tarafından yapılabileceği kabul edilmektedir.

Hiçbir özgürlük sonsuz ve sınırsız olamayacağı için, kitle iletişim araçlarının topluma karşı sorumlulukları ile özgürlükleri arasında bir denge kurmaları gerekmektedir. İdeal olan bu araçların kendi kendilerini denetlemeleridir. Fakat görsel ve işitsel iletişim alanı yazılı basın alanından farklı olarak bazı gerekçelerle ayrı bir düzenlemeye tabi tutulmakta bu alanda düzenleyici ve denetleyici kurullar oluşturulması yoluna gidilmektedir. Liberal medya sisteminin geçerli olduğu birçok ülkede yazılı basın alanında serbestlik ilkesinin bir sonucu olarak “beyanname sistemi” uygulanmakta kanalların (frekansların) kıt olmazı, kamu yararının sağlanması, endişe ve korkunun önlenmesi ve yayınlarda süreklilik ve tutarlılığın sağlanması (Pember 1987: 546, Çiftçi 1999: 38) gibi gerekçelerle (beyanname sistemi dışında) görsel-işitsel iletişim alanında denetleyici ve düzenleyici kurullar oluşturularak alan farklı bir düzenlemeye tabi tutulmaktadır.

Amerika Birleşik Devletleri, Fransa ve İngiltere gibi ülkelerdeki medya-iletişim sistemleri incelendiğinde yazılı basın ile radyo ve televizyon alanları farklı kategoriler olarak değerlendirilmekte, ayrı düzenlemelere tabi tutulduğu görülmektedir. Söz konusu ülkelerde yazılı basın alanında “serbestlik ilkesi” uygulanmakta; radyo ve televizyon alanı için ayrı bir düzenleme yapılması yoluna gidilmektedir. Serbestlik ilkesinin gereği olarak düzenleyici kurul oluşturulması öngörülmemekte, beyanname sistemi uygulanmaktadır. Hak ve ödevler

basın kanunu gibi yasal düzenlemelerle tespit edilmekte; basın konseyi, ombudsmanlık, basın ahlak ilkeleri gibi oluşumlar ile basının kendi kendini denetlemesi yoluna gidilmektedir.

Görsel-işitsel alan incelendiğinde yazılı basından farklı olarak farklı bir düzenleme yapılmıştır; FCC, CSA ve OFCOM gibi özerk düzenleyici kurum veya kurullar oluşturulması yoluna gidilmiştir. Bu bağlamda Amerika Birleşik Devletleri'nde 1934 yılında kurulan FCC, Fransa'da 1989 yılında oluşturulan CSA, İngiltere'de ITC 2003 yılında OFCOM'a dönüştürülmüş ve Türkiye'de ise 1994 yılında oluşturulan RTÜK düzenleyici ve denetleyici kurullara verilecek başlıca örnekler arasında yer almaktadır.

Türkiye'de 1994 yılında çıkarılan yasa ile birlikte görsel-işitsel iletişim alanının düzenlenmesi amacıyla RTÜK kurulmuştur. 1990'lı yılların başında yayıncılık alanındaki devlet tekeli fiilen delinmekle birlikte, görsel-işitsel iletişim alanı RTÜK'ün kurulmasının ardından yasal bir zemine oturmuştur. Yasa üzerinde 1994 yılından bu yana birçok kez değişiklikler yapılmıştır. Son düzenlemeye göre 9 kişiden oluşan RTÜK üyeleri siyasi partilerin milletvekili sayıları doğrultusunda tahsis edilen kontenjan dahilinde TBMM tarafından 6 yıllığına seçilmektedir. Üyelerin gelir getirici herhangi bir işle ilgilenmeleri ve iletişim araçlarında hisse sahibi olmaları yasaklanmıştır. Kurulun gelir kaynakları arasında yayıncı kuruluşların brüt reklam gelirlerinin %5'i, lisans ücretleri, idari para cezaları, meclis onaylı ödenek bulunmaktadır.

1.2.2. Denetlemenin Tür ve Yolları

Bir ülkenin yayın politikası o ülkenin yönetim yapısını çok net bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu sebeple, özgürlükçülüğü benimseyen ve rejimin kurallarını kurumlarında uygulamaya dönüştüren ülkeler, özgür düşünceye sahip olan ülkelerdir. Bu ülkelerde yayın denetimi, kendi kendini denetleme şeklinde ortaya çıkmaktadır.

Demokrasinin, kurallarını kurumlarında uygulamaya geçirememiş, kamusal nitelikte ve hükümet parasıyla yayın yapan ülkelerde, yayın taraflı olarak somutlaşmakta ve yayın alanı buyurucu nitelikte yasalarla düzenlenmektedir. Bu düzenlemede siyasal yönetim erkinin gücü ön plana çıkmaktadır. Buyurganlığın ölçütü siyasal örgütlenişin baskıcılık konusundaki tutumuna bağımlı olarak değişmekte ve yayın üzerindeki hükümetin denetim yelpazesi ortaya çıkmaktadır. Ülkelere göre farklılaşan bu yelpazenin bir kolunu örgüt düzeyinde ortaya çıkan formal denetim oluşturmakta ve bu denetim sürecinde izlenen denetim stratejileri, yine ülkelere göre farklılık göstermektedir (Vural, 1994: 154). Türkiye'de ise bu denetim 2954 Sayılı Yasa öncesine değin, uygulanan yasalarda programların denetlenmesine ilişkin açık bir hüküm yer almamasına karşın, düzenlenen yönetmelik ve talimatlara göre iki hiyerarşik düzeyde gerçekleştirilen program denetimi, 2954 Sayılı Yasanın 31. Maddesi ile yasal nitelik

kazandırılarak, hem basamak sayısı üçe çıkarılmakta hem de emredilmektedir. Bu yasaya dayalı olarak çıkarılan “Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Programlarının Son Denetimi Hakkında Yönetmelik” ile program denetiminin hangi esaslar doğrultusunda yapılacağı ayrıntılı olarak düzenlenmektedir (Resmi Gazete, 18468).

3984 sayılı kanun gereği Radyo ve Televizyon Üst Kurulu’nun denetim yetkileri bulunmaktadır. Yeni yasaya göre bu yetki yalnız TRT üzerinde değil, Türkiye’de yayın yapan tüm radyo ve televizyon örgütleri üzerinde geçerli olan bir yetkidir. 3984 Sayılı Yasa’nın 8. maddesinde yer alan hükümler gereği Üst Kurul yayını doğrudan denetlemektedir. Yasa’ya göre, Üst Kurul’un denetimi iki şekilde ele alınabilmektedir. Birincisi, tüketiciyi koruma, ikincisi olumlu program koşullarıdır. Tüketiciyi korumaya yönelik program ve koşulları, Türkiye’de yer alan özel ya da kamusal nitelikte tüm Radyo ve Televizyon örgütlerinin uymaması halinde yaptırımlarla karşılaşacağı durumlardır.

Tüketiciyi korumaya yönelik program koşulları, 3984 sayılı Yasa’nın “a” bendinde, Türkiye Cumhuriyeti’nin varlık ve bağımsızlığına, Devletin ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlüğüne, “b” bendinde, Toplumun milli ve manevi değerine, “c” bendinde de, “Anayasa’nın Genel Esaslar kısmında yer alan ilkelere, demokratik kurallara ve kişi haklarına, “d” bendinde, “Anlatım özgürlüğüne, iletişim ve yayında çoğulculuk esasına, “f” bendinde, “İnsanların ırk, cinsiyet, sosyal sınıf veya dini inançları dolayısıyla hiçbir şekilde kınanmasını ilkesine, “g” bendinde, “Toplumunu şiddet, terör ve etnik ayrımcılığa sevk eden ve toplumda nefret duyguları oluşturacak yayınlara imkân verilmesi ilkesine aykırı yayın yapılması şeklinde yer alan hükümlerle ilgili koşullardır.

3984 Sayılı Yasa’nın 25. Maddesinin ilk bendinde, “Yargı kararları saklı kalmak kaydıyla yayınlar önceden denetlenemez ve durdurulamaz. Ancak, milli güvenliğin açıkça gerekli kıldığı hallerde yahut kamu düzeninin ciddi şekilde bozulması kuvvetle ihtimal dahilinde ise Başbakan veya görevlendireceği bakan yayını denetleme yetkisine sahiptir. Türkiye’de hükümet bu ifadeden yola çıkarak yayına her zaman müdahale etmek hak ve yetkisine sahip bulunmaktadır (Cumhuriyet Gazetesi, 1986: 4).

1.3. Sansür

Sansürün “dar” ve “geniş” olmak üzere iki tanımı bulunmaktadır. Film ve televizyon yayınları kapsamında sansürün dar anlamdaki tanımı, devlet kurumlarının bu iki kitle iletişim aracından aktarılan siyasal veya “ahlaki olmayan” ifadeleri denetlemesidir (Pearson, 2001: 69). İfadelerin hükümet baskısı ile denetlendiğine yönelik bu tanım, Mark Cohen’e göre Aydınlanmanın bir ürünüdür.

“Aydınlanma Projesi, kişisel haklar aracılığıyla aklın özgürleşmesine odaklandığı için sansüre ilişkin Aydınlanma modeli, bu özgürleşmeyi engelleyen kurumsal siyasal otoriteyi merkeze almıştır” (Aktaran: Öztürk, 2001: 3-5). Günümüzde bu anlayışı paylaşan ve film, televizyon alanında çalışan bilim insanları, sansürü, özgün iletinin bazı bölümlerinin engellenmesi olarak tanımlamaktadırlar (Aktaran: Öztürk, 2001: 10).

Bu anlayış doğrultusunda sansür, bir toplumun veya toplum içindeki bir alt grubun bilgi ve görüşlerini aktarmasını sınırlamayı içeren bir süreç olarak tanımlanmaktadır (Elkin, 1962: 71). Türk Dil Kurumu *Türkçe Sözlüğü*'ndeki tanıma göre bir sanat eserinin gösteriminden önceki denetimini içermektedir (TDK, 1983: 1014). *Büyük Larousse*'daki (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1986: 10162) tanım daha kapsamlıdır: *“Bir makamın, bir hükümetin az çok geniş bir kitleye yönelik basın ve yayın ürünleri üzerinde yaptığı ve bu ürünlerin yayılması, dağıtımı, yayınlanması konusunda izin verme ya da yasaklamayla sonuçlanan ön inceleme”*.

“Tüm yayınların, sinema ve tiyatro yapıtlarının hükümetçe önceden denetime tabi tutulması, yayın ve gösteriminin izne bağlı olması, sıkı denetim” (Özönor, 2005: 27) ile “tüm kitle iletişim araçlarının basımı, yayımı, dağıtımı veya satışa sunumundan önceki denetimdir (Elkin, 1962: 71)” biçimindeki tanımların da ortaya koyduğu şekliyle sansürü tanımlama çabalarında iki vurgu öne çıkmaktadır. İlki “ön denetim”dir.

Cohen'in de belirttiği gibi sansürün geleneksel tanımını benimseyenler için sansür, herhangi bir eserin yayınından önce hükümet için görev yapan bir kurula veya bir memura sunulmasını veya mahkemenin enformasyonun bir kısmının kamuya sunulmasını yasaklamasını içeren ‘ön sınırlama’dır (Aktaran: Öztürk, 2001: 11). İkinci vurgu ise ‘yasaklama’ ile yasaklamayı yapacak ‘kurum’ veya ‘otorite’ ile ilgilidir. Buna göre yasaklamayı yapacak olan otoritenin veya kurumun gücünü devlet ya da hükümetten alması gerektiği konusunda ortak bir görüş bulunmaktadır.

Annette Kuhn'a göre sansürle ilgili yapılan çalışmaların çoğunluğunda sansürün bu dar anlamlı tanımı benimsenmiştir. Kuhn, bu çalışmaları ‘yasaklama/kurumlar’ modeli altında değerlendirmektedir. Bu model, sansürü, film gösterimini ‘yasaklama’ ve filmlerde kamuya sunulması istenilmeyen görüntüleri ‘kesme’ bağlamında ele almaktadır. Model çerçevesinde yürütülen çalışmalar, sansürü yasaklayıcı bir süreç olarak algılamaktadır (Öztürk, 2006: 52).

‘Yasaklama/kurumlar’ modelinde kullanılan ‘yasaklama’ kavramını, filmin gösterimini önlemek amacıyla yapılan her türlü çaba biçiminde anlamak gerekmektedir. Üretilen bir ürünün yayın öncesi denetlenmesi, gösteriminin tamamen yasaklanması veya bir kısmının sakıncalı bulunup kesilmesi anlayışı sansüre gönderme yapmaktadır (Öztürk, 2006: 46).

Cohen’in ‘tutucu perspektif’ olarak adlandırdığı (Aktaran: Öztürk, 2001: 4) ve sansürü bir hükümet otorite baskısı ile bağdaştıran bu dar tanıma karşılık, her denetimsel işlevi sansür olarak değerlendiren, bu kavramı “*sansür olmayan hiçbir şey yoktur*” diyebilecek kadar esnetebilen geniş kapsamlı sansür anlayışları da bulunmaktadır (Aktaran: Öztürk, 2001: 8). Foucault’nun çalışmalarından yararlananların öne sürdükleri bu anlayışa göre sansür, yalnız baskıcı değil, aynı zamanda üretici de bir süreçtir (Öztürk, 2001:6).

Örneğin, sansürü, ‘düzenleme’ (regulation) ile aynı anlamda kullanan ve sansür yerine ‘düzenleme’ sözcüğünü daha fazla kullanmayı tercih eden Kuhn’a göre, düzenleme, kuralların dayatılmasını kapsayan sabit bir kategoriden ziyade geçici ve oluşturucu bir süreç anlamına gelmektedir. Düzenleme kavramına bu anlamı verenler için sansür, toplumu şekillendiren güçler içerisine çakılı kalan bir süreç olarak tanımlanmaktadır (Aktaran: Öztürk, 2001:6).

Bu yaklaşımı benimseyenler, sansürün sadece ‘yayın öncesi’ denetim olmadığını, ‘yayın sonrası’ denetimi de kapsayacağını savunmaktadırlar. Buna göre yayından sonra cezalandırılmak istemeyen yayıncılar, eseri üretenler kişiler, kendi kendilerini sınırlamaktadırlar, bu da yayın öncesi denetim anlamına gelmektedir. Dolayısıyla, hükümetlerin yayın sonraları verdikleri cezalar aynı zamanda caydırıcı bir etken olduğu için, eserin üretilmesine ve yayınlanmasına bir tür ön sınırlama getirmektedir. Devletin yayın sonrası yayıncıları, eseri üreten kişi veya kurumları cezalandırması bu kişilerin yayın öncesi denetimi kendi kendilerine gerçekleştirmelerine neden olmuştur. Böyle bir durumun olması, sansürün geniş anlamını kabul edenlere göre, yayın sonrası yapılan denetiminde sansür kavramına dâhil edilmesini zorunlu kılmaktadır (Öztürk, 2006: 48).

Bu anlayışı benimseyenlerin dar anlayışı benimseyenlerden ayıran bir diğer özellik de sansürü uygulayacak otoritenin niteliği konusundadır. Sansürün dar kapsamlı anlayışını benimseyenler, hükümet ve devleti bu konuda asıl sorumlu makam olarak görmekte, karşıt görüştekilerden bazıları da, günümüzde özellikle Batı’daki özel şirketlerin de hükümet ve devlet gibi ifade özgürlüğünü sınırlayan ve denetleyen kurumlar olduklarını belirtmektedirler.

Bu görüşü benimseyenler, liberal demokrasilerde sansürün, otoriter siyasal pratiklerin demokratikleşmesiyle ortadan kalkmadığını, özel sektördeki aktörlerin insanlar arasındaki fikirlerin özgürce ve açıkça ifade edilmesini engellediklerini vurgulamaktadır (Öztürk, 2006: 47).

Sansürle ilgili yapılan geniş anlamli tanımlamalarda, yirminci yüzyılın giderek karmaşıklaşan ve değişen denetim mekanizmalarının da önemli payı bulunmaktadır. Keane yirminci yüzyıl totalitarizmden elde edilen deneyimin, “kendi kendini sansür” sorununun boyutlarını genişlettiğini, üstelik bunun sadece “totaliter rejimlerle sınırlı” olmadığını belirtmektedir (Keane, 1999: 56).

“Sansür çok farklı bir kılığa da bürünebilir. İçimizde yankılanabilir, benliğimize yerleşebilir, peşimizdeki casus, sakın fazla ileri gitme diyen özel kâtibemiz olabilir. İçimizdeki sansürcü durmadan pabucun pahalı olduğunu hatırlatır bize: Şöhretimiz, ailemiz, mesleğimiz, işimiz, şirketimizin yasal durumu tehlikededir. Çenemizi kapamamıza, titrememize, hafifçe gülümseyerek bir kez daha düşünmemize neden olabilir. (...) Çocuklarımıza ve dostlarımıza kadar uzanır bu sansürcünün eli, onlara gerçek düşüncelerini söylememeyi öğretir” (Keane: 1999: 56).

Tikveş de sansürün dar ve geniş anlamı arasında farklılık olduğunu belirtmektedir. Sansürün dar anlamını, “bütün yayımlar üzerine olan önleyici Devlet kontrolü olarak tanımlamaktadır. Geniş anlamda sansür ise “fikirlerin ve haberlerin toplanması, bunların açıklanması ve yayılması işlevine karşı yöneltilen tüm engellemeleri ifade etmektedir.” (Tikveş, 1968: 7).

1.3.1. Devlet Sansürü

Devlet sansüründe, sansür kuruluşlarında görev alan kişiler devlet memurlarından oluşmaktadır. Devlet sansürü çoğunlukla toplumsal çıkarın bireysel çıkardan önde geldiği ülkelerde veya otoriter sistemlerin uygulandığı ülkelerde görülmektedir. Devlet sansürü uygulamasında kuruluşlarda çalışan memurlar devlete bağlı çalıştıkları için devlet sansüründe siyasal iktidarın etkinliği fazla olmaktadır. Bu sistemde siyasal erk sansür kuruluna baskı uygulamakta kitle iletişim araçlarını kendine bağımlı hale getirmektedir (Tatar, 1979: 53).

1.3.2. Kendi Kendine Sansür

Sinemayı devlet ve özel sektörün baskı ve denetiminden kurtarmak ve sinematografik özgürlüğün doğru bir şekilde kullanımını sağlamak için sinema çevrelerinin kendi kendilerini

örgütlü veya örgütsüz olarak denetlemelerine kendi kendini denetim (otokontrol) denmektedir. Örgütsüz denetim ise, senaristin senaryosunu yazarken, yönetmenin senaryoyu filme çekerken, film kurgucusunun filmi kurgularken, işletmenin filmi halka gösterirken mevzuat hükümlerini ve toplumun değer yargılarını göz önünde tutarak kendi kendini sınırlaması olarak tanımlanmaktadır (Tatar, 1979: 55).

Örgütlü kontrolde ise sinemanın kendi içinde ihtiyari oluşturulan yasa gereği kurulması zorunlu olan meslek örgütlerince denetlenmesi olarak tanımlanmaktadır.

Bu örgütlere, mesleki disiplini sağlama (kontrol ve tedbir) göreviyle birlikte, sinemanın her türlü sorunuyla ilgilenme görevi de verilmektedir. Bu örgütlerden ihtiyari olarak kurulanları Türkiye'deki mesleki derneklere ve 24 Temmuz 1960'da kurulan "Basın Şeref Divanı'na", zorunlu olarak kurulanları ise Anayasamızın 122. nci maddesi hükmüne dayanılarak kurulan "kamu kurum niteliğindeki meslek kuruluşlarına" (meslek odalarına) benzetilmektedir.

Genel hukuk kurallarına uygun ve isteğe bağlı olarak yasal bir zorunluluğa dayanmadan, kurulan derneklerin yetkililerinin üyelerince rahatlıkla kabul edilebileceği, klasik özgürlük anlayışıyla bağdaşacağı ve mensupları üzerindeki manevi otoritesinin daha etkili olabileceği varsayılmaktadır. Ancak, gönüllü kuruluşların bütün ülke sinemasını kapsayıcı yetkilerle donatılmış merkezi örgütler haline gelmelerinin güçlülüğü yanında fiili otoritelerini ve meslek disiplinini sağlamak için uyguladıkları yaptırımların yetersiz olduğu da belirtilmektedir (Perin, 1974: 125).

1.3.3. Yerel Sansür

Merkezi yönetimin Valilikler ve Belediyelerce taşrada uyguladığı sansüre yerel sansür denmektedir. Yerel sansür sistemi, ekonomik, siyasal, sosyal ve kültürel farklılıklar bulunan ülkelerin bölgeleri arasında hatta aynı bölgesi içinde bile uygulanmaktadır. Ülkenin bir yöresinde halka gösterilen bir film başka bir yöresinde sosyal, siyasal ve kültürel farklılıklar nedeniyle sakıncalı olabileceğinden gösterimine izin verilmemektedir.

Bu sistem, merkezi sansürün bulunduğu ülkelerde uygulanabildiği gibi merkezi sansür kurumları bulunmayan ülkelerde de uygulanmaktadır. Yerel sansür görevi belediyelere verilmiş olmasına rağmen, belediyelerin sınırlarını aşan kararların alınması durumunda bu görev valiliklere verilmektedir. Merkezi sansürün bulunmadığı, Amerika Birleşik Devletleri,

Fransa, İngiltere ve İtalya’da merkezi sansür yanında yerel sansür uygulamalarının da devam ettiği bilinmektedir (Tatar, 1979: 57).

1.3.4. Karma Sansür

Bu sistemde sansür kuralları, sinema çevresinden, toplumun çeşitli kesimlerinden seçilmiş üyelerden ve devlet memurlarından oluşmaktadır. Karma sistemin, sansüre daha demokratik bir görünüm kazandırmak ve devlet sansürü aleyhinde oluşturulan kamuoyunu susturmak amacıyla oluşturulduğu söylenmektedir.

Karma sistemde verilecek kararlar açısından sansür kurullarını oluşturan devlet memurları ile dışarıdan katılan üyelerin sayısı ve oylarının ağırlığı önem taşımaktadır. Bu sistemde üyelerin çoğunluğu devlet memuru olan veya dışarıdan katılanların oylarına ağırlık tanımayan karma sistemde alınan kararlar devlet sistemi sansüründe alınan kararlardan farklı olmayabilmektedir. Bu sebeple dışarıdan katılan üyelerin sayısının ve oylarının ağırlığının devlet memurlarınıninkinden az olmaması gerekmektedir.

Karma sistemin getireceği sorunlardan biri de kurullarca alınacak kararların taraflar açısından ne kadar bağlayıcı nitelikte olup olmayacağıdır. Kararların bağlayıcı nitelikte olması durumunda ‘red kararlarına karşı açılacak davalarda tarafın sansür kurulları mı, kurullara temsilci gönderen örgütlerin tümü mü, yoksa devlet adına belli bir Bakanlık mı olacaktır?’ sorusunun cevabı muallâktır. Ama sansür toplumun yararına yapıldığı için davalarda tarafın belli bir Bakanlık olması gerekmektedir (Tatar, 1979: 59).

Kararların bağlayıcı nitelikte olmaması durumunda iki uygulama ortaya çıkmaktadır. Bunların ilki, verilen karara belli bir makamın onayıyla kesinlik kazandırmaktır. İkincisi de taraflar oluşacak sonuçlara katlanmak şartıyla kararlara uyup uymamakta serbest bırakılmaktadır. Bu durumda, filmini tavsiye niteliğindeki karara uymayarak gösterime sokan kişi ya da kurumlar, mahkemeler tarafından özgürlükleri bağlayıcı cezalara ya da tazminata mahkûm edilebilmektedir. (Onaran, 1968: 73).

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMA ve SANSÜR

Lumier kardeşlerin 1895’de yaptıkları sinema gösteriminin ardından kitlelerin sinemaya olan merakı artmıştır. Sinema bu yönüyle kitleleri etkilemeye başlamış, yönlendirmede başarılı olmuştur. Sinemanın kitleleri etkilemekteki bu gücü anlaşılınca sinema filmleri sansüre maruz kalmıştır. Bu bölümde sinema ve sansür arasındaki ilişki açıklanmaya çalışılacaktır.

2.1. Sansür Sinema İlişkisi ve Öncü Ülkelerde Sansür

Sinema denilince akıllara hemen filmlerin gösterildiği yapı gelmektedir Sinema bu şekilde tanımladığında özgürlük kavramından bahsetmek anlamsız olmaktadır. Çünkü filmin gösterildiği yapı taşınmaz bir maldır. Özgürlük ise insanlar için kullanılmaktadır. Sinema sözcüğü, sinema filmlerinin üretimini, alım-satımını ve seyretme olgularının bütünüdür içermektedir.

Sinematografik özgürlük ise; bu olgular içinde bulunan kişilerin, bu olgularla bağlantılı bütün hak ve özgürlüklerini içermektedir. Sinematografik özgürlük, herhangi bir baskıya maruz kalmadan film çekme, gösterme ve seyretme özgürlüğü değildir. Sinematografik özgürlük, yapımcıya film yapmak ihtiyaç duyduğu tüm olanakların sağlanmasını, eserin düşünsel, sanatsal, kültürel ve ticari haklarının korunması seyircinin film izleyebilecek gelir düzeyine sahip olmasının sağlanması ve film seyretmek için vereceği ücretin karşılığını almasını istemek haklarının tümünü içermektedir (Tatar, 1979: 22).

Sinematografik özgürlük, tüm sinema emekçileri ve izleyicisinin sinema konusundaki özgürlükleri ile bu özgürlüklerini kullanabilmeleri için devlet tarafından sağlanan olanaklar bütünüdür. Çünkü kamu hukuku açısından devletin bireylere sağladığı imkânlar (haklar) kişi için devlet önünde özgürlük sayılmaktadır (Tatar, 1979: 23).

Bu tanıma göre sinematografik özgürlüğün sinema çalışanları ve izleyicisi olmak üzere iki ögesi vardır. Bu iki öge ayrı çıkar grubunu oluşturmaktadır. Devletin görevi ise millet adına bu grupların çıkarlarını dengede tutmaktır. Başka bir anlatımla bu grupların sinematografik özgürlüklerini düzenleyip korumaktadır.

Senaryonun filme alınabilmesi ve filmin gösterilebilmesi için izin belgesi verilmesine esas teşkil eden önleyici devlet kontrolünün devletin bu düzenleme ve koruma işlevinden kaynaklandığı söylenmektedir (Tatar,1979: 24)

Sinemanın kitleler üzerindeki etkisi anlaşılmaya başlanınca sinema filmleri için çeşitli düzenlemeler getirilmiştir. Fransa ve ABD gibi sinemadaki öcü ülkelerde de bu düzenlemeler görülmektedir. Aşağıda bu düzenlemelerin nasıl yapıldığı anlatılmaktadır.

2.1.1. Fransa’da Sansür

Yirminci yüzyılın ilk yıllarında Fransa’da kullanılmaya başlanan Sinematografi denilen araç, sinema filmlerinin gösterilmesi, sirk veya panayır yerlerindeki gösteriler gibi ‘merak veya tecessüs oyunları’ türünden kabul edildiği için, belediye başkanlıklarının önceden iznine bağlı tutulmaktadır.

Dâhiliye Nazırının 1909 tarihli bir genelgesi bu konuda yapılan ilk düzenleme olmuştur. Belediye başkanlarının yetkileri, açık bir kanun hükmünden ziyade, genel idari kolluk gücüne dayanmaktadır. Birinci Dünya Savaşı döneminde, Amerikan filmlerinin halkın moralini olumsuz yönde etkilemesi nedeniyle, Dâhiliye Nazırının, 1916 yılında aldığı bir kararla, sinema filmlerini ayrıca merkezi bir sansüre tabi tutulmuştur.

Fransa’da sinema filmleri üzerindeki idari denetim sistemi, kökeninde görülen merkezi ve mahalli makamların bu konuya müdahale yetkilerini bugün de korumaktadır. Fakat devletin sinema filmlerini sansür yetkisi daha sonra özel kanun hükümlerine bağlanmış ve belediye başkanlarına, gösterime önceden izin vermek yerine, daha sonra gösteriyi sınırlamak veya yasaklamak hakları tanınmıştır. Mevzuat ve içtihat planındaki hukuki durum böyle olmakla beraber, mahalli makamların müdahaleleri de etkisizleşmiş, uygulama ve olguda merkezin sansürü fiilen kalkmış sayılabileceği görünmektedir (Duran, 1979: 41).

Sinemanın etkili bir kitle iletişim aracı olduğu anlaşıldıktan sonra, devlet bu yerlerde gösterilecek filmler üzerindeki denetimini gittikçe artırmış ve tiyatroya oranla çok daha geniş bir denetime yönelmiştir. Ancak, kamu organ ve makamlarının bu eğilim ve eylemlerine karşılık olmak üzere, sinemanın yepyeni bir sanat dalı ve düşünce ve inançların ifade aracı sayılması dolayısıyla, bu kamu özgürlüklerinin saptanması ve korunması gereği de kendini göstermiştir. İşte sinema filmlerinin yapımı ve yayımı konusunda ortaya çıkan bu zorunluluklar, Fransa’da film sansürünü belirleyen etkenler olmuştur (Duran, 1979: 42).

Fransa’da film sansürü, 3 Nisan 1958 tarihli Sinema Sanayii Kanunu’nun 19 ile 22. maddeleri ile 18 Ocak 1961 günlü tanzimi iki kararname ile düzenlenmiş olmakla birlikte; Bu hükümler doğrultusunda, sinema filmini yapma önceden izne bağlı olmayıp, sadece ekrana çıkarabilmek için “kontrol vizesi” ya da “sansür vizesi” almak zorunda bırakılmıştır.

Yapımcılar ve yönetmenler filme başlamadan önce, çevirmeyi düşündükleri filmin senaryosunu ve/veya örnek parçalarını Kontrol Komisyonuna sunarak bir ön görüşme yapmak durumundadırlar. Sinema Filmleri Kontrol Komisyonu, Kültür İşleri Bakanının isteği üzerine Başbakan tarafından tayin edilen bir başkan, bir ikinci başkan ile ilgili sekiz bakanlığın (İçişleri, Dışişleri, Kültür, Eğitim, Savunma, Sağlık, Adalet ve Spor) temsilcileri, ilgili meslek kuruluşlarınca (yapımcı, rejisör, artist, dağıtımçı) ve aile, gençlik ve belediye başkanları derneklerince seçilen sekiz temsilci ve psikolog, sosyolog, eğitimci, hâkim gibi sekiz uzmandan oluşmaktadır (Duran, 1979: 42).

Kontrol Komisyonu, denetlediği sinema filmleri hakkında, asıl kararı almağa yetkili Kültür Bakanı’na şu dört öneride bulunabilir:

- i) Genel gösterme izni,
- ii) 18 den aşağı yaştakiler için yasaklama,
- iii) 13 den aşağı yaştakilere yasaklama,
- iv) Genel yasaklama

Komisyon önerileri, Bakanı bağlayıcı nitelikte değildir. Fakat Bakan, daha ağır koşullarla örneğin yabancı ülkelere satış yasağı veya (iii.) şıktaki film için (ii.) şıkkının uygulamasını gerekli buluyorsa, söz konusu filmin Komisyonca bir daha incelenmesini istemek durumundadır. Ayrıca Bakan, izin vermeyip filmin belli parçalarının çıkarılması veya belli parçalar arasına bazı eklerin yapılmasını isteyebilmektedir (Duran, 1979: 43).

Bakanın, izni yani kontrol vizesi için mevzuatta bir sebep öngörülmemiş bulunduğundan, bunu vermeği reddetmesi, takdiri müsaade işleminin tipik bir örneği sayılmaktadır. Başka bir deyişle, bir filmin gösterilmesini yasaklayan karar, yerindeliğin değerlendirilmesini içerdiğinden, iptal davası yolu ile tartışılmaktadır. Fransız Devlet Şurası, 24 Ocak 1975 tarihinde verdiği Saciete Rome Paris filmi kararında Hükümet komiseri M. Rougevin-Daville’in mütalaasıyla; kontrol vizesini verirken veya reddederken Bakanın

Korumakla yükümlü olduğu yararları, kamu hürriyetlerine ve özellikle ifade özgürlüğüne karşı gösterilmesi gerekli saygı ile bağdaştırmak zorunda olduğunu belirtmiş ve böylece idare yargısının bir sinema filminin, “kamu özgürlüklerini kısıtlama pahasına olsun bu yararları zedeleyecek nitelikte olup olmadığını” araştırmak ve belirlemek yetkisi bulunduğunu kabul etmiştir (Duran, 1979: 44).

Fransız Yüksek İdare Mahkemesi'nin film sansürüne ilişkin uygulamasını temelli değiştirmesi, uzun yıllardır kamuoyunda ki tartışmalar nedeniyle 1974'den itibaren, kontrol komisyonunun önerisi ne şekilde olursa olsun, Kültür Bakanı'nın her filmde otomatikman vize vermeğe başlamış olması ile açıklanabilmektedir. Bu konudaki çeşitli reform taslak ve teklifleri arasında 1975 yılı Mayısında parlamentoya sunulan bir kanun tasarısı ile bir fiili durum hukuki bir duruma dönüştürülerek sinema filmlerinin gösterilmesi prensip itibarıyla serbest bırakılmak istenmiş ve sadece küçük yaştakiler ve yabancı ülkelere ihraç için yasaklar öngörülmüştür.

Bu özgürlükçü yönelmelerin ve uygulamaların bir sonucu olarak, piyası pornografik, sanatsal değerden yoksun ve şiddete dayanan filmler işgal edilince 30 Aralık 1975 tarihli Bütçe Kanunu ile bu tarz filmler için çeşitli caydırıcı tedbirler alınması ihtiyacı doğmuştur. Kontrol komisyonunca müstehcen veya şiddeti özendirici bulunan filmler Kültür Bakanı kategorisine ayrılmakta ve bu filmler sadece belirli sinema salonlarında gösterilmekte ve normal dağıtım ağı dışında bırakılmaktadır; Sinematografi Milli Merkezinin sağladığı parasal desteklerden yoksun bırakılmakta ve gösterilmek üzere devredilirken yüksek oranda işletme vergisine tabi tutulmaktadır.

Bu tedbirlerin uygulamaya konduğu 1976 yılının ilk altı ayı içinde etkileri görülmeye başlamış 34 filminden (X) kategorisine ayrılan 12 vize edilen müstehcen ya da şiddet ögesinin öne çıkarıldığı filmin seyircileri yüzde 25 den yüzde 6 ya düşmüş ve bu arada hazine gelirlerinde önemli artışlar olmuştur (Duran, 1979: 44). Fakat pornografik ve sanatsal değer taşıyan erotik filmleri birbirinden ayırt etmenin güçlüğü ve şiddeti özendirici veya sosyal-politik eleştiriyi amaçlayan filmler arasında ayırım yapma yükümlülüğü dolayısıyla, söz konusu tedbirlerin zararlı yanlarının da bulunduğu söylenmektedir.

Diğer yandan, sinema filmleri sansürünün liberalleştirilmesi veya tamamen ortadan kaldırılması, bu yoldan işlenebilecek suçlar nedeniyle filmlerin gösteriminin durdurulması veya yasaklanması, suç aracının müsadere veya imha edilmesi gibi müeyyidelerin tatbikine

engel olmadığı kabul edilmektedir. Nitekim Paris Ceza Mahkemesi, “Kontrol vizesi” taşıyan ve (X) kategorisine ayrılan müstehcen bir (pornografik) filmin, suç konusu ve aracı olması durumunda, yok edilmesine karar vermekle ceza kovuşturmasının idari denetimden bağımsız olduğunu açıklamış ve saptamıştır (Duran, 1979: 45).

İdari zabıta kuramına göre, alt kolluk makamları, mahalli veya özel konuların zorunlu kıldığı hallerde, bunları düzenleyen üstün hukuk kuralları ile öngörülen tedbir ve kararlardan daha sıkı ve zorlayıcı olanları almağa yetkili kabul edilmektedir.

Bu itibarla, Fransız belediye başkanları, Kültür Bakanının genel gösterim iznini taşıyan “kontrol vizesi” verdiği bir filmin bile umumi idari zabıta selahiyetine dayanarak, komünleri içindeki sinemalarda gösterimini yasaklayabilmektedirler. Belediye başkanları bu yetkilerini, sinema filmleri hakkında, Devlet Şurası içtihadına göre, diğer alanlara ve örneğin tiyatro yapıtlarının gösterimine nazaran daha geniş bir takdirle kullanabilmektedir.

Belediye başkanının bir sinema filmini hukuka uygun olarak yasaklayabilmesi için iki sebepten birinin varlığı şarttır:

i) Filmin gösterilmesi durumunda, kamu düzenini bozacak maddi karışıklıklar çıkması, tehlikesinin oluşması ve belediyenin muhtemel tehlikeyi önleyecek güç ve araçlara sahip olup olmaması,

ii) Filmin gösterilmesinin, maddi karışıklıklara yol açması ihtimali olmasa bile genel ahlaka ve adaba aykırılığı ve mahalli şartlar nedeniyle sakıncalı olması durumunda, Burada idari kolluk gücünün, her türlü manevi konular dışında yalnızca maddi düzeni koruma amacına yönelik olması kuralına ayrı düşen bir durum bulunmaktadır. Ancak, hukuka uygun yasaklama için, filmin genel ahlak ve adaba aykırılığı yeterli olmayıp, ayrıca ve aynı zamanda mahalli ortamın da bu tedbiri zorunlu kılması gerekmektedir (Fransız Devlet Şurası, 18 Aralık 1959),

Bu ikinci yasaklama nedeni, oldukça karışık ve geniş bulunduğundan, yanlış ve zararlı uygulamalara dayanak olabilmektedir. Fransız Devlet Şurası, konuya ilişkin kararlarında, bu durumu iyice açıklamaya ve sınırlarını belirlemeğe çalışmaktadır. Örneğin, komün nüfusunun büyük kısmının çocuklar ile gençlerden oluşması; çeşitli halk kesimlerinden şiddetli tepkilerin gelmesi gibi nedenler, bir filmin gösteriminin yasaklanması için geçerli ve yeterli mahalli özel şartlar sayılmaktadır (Duran, 1979: 46).

2.1.2. Amerika Birleşik Devletlerinde Sansür

A.B.D’de film sansürü uzun bir tarihçeye sahiptir. Film sektörü ticari alanda kazanç getirici bir sektör olarak keşfedildiğinden beri, film sansürü konusu tartışılmaya başlanmıştır. Nickelodeon denen yerlerde 5 veya 10 sent ödenerek izlenen ve süresi 20 dakika olan filmler kalite ve içerik açısından kilise ve okul yöneticileri tarafından denetim altına alınmağa çalışılmıştır.

Filmlerin sinemalarda gösteriminden önce kamu ahlakına uygun olup olmadığını denetleyecek ilk sansür uygulaması 1907 yılında Chicago’da gerçekleşmiştir ve Chicago Polisi bu kentte gösterilmek istenen tüm filmleri önceden bir denetime tabi tutmaya başlamıştır. 1909 yılında ise New York’da sansür uygulamasına başlanmış, 1911 yılında ilk sansür kurulunu Pennsylvania oluşturmuş, bu eyaleti 1913 yılında Kansas ve Ohio takip etmiştir.

Film yapımcıları başlangıçta, film gösterildiği zaman polisle karşı karşıya gelmek yerine, film gösterilmeden filmlerini sansürden geçirmeye razı olmuşlar, ancak kısa bir süre sonra, bu uygulamanın, özellikle sansür kurullarına ödenen paralar ve lisans elde etmede karşılaştıkları zorluklarla kendilerine karşı işlediklerini de keşfetmişlerdir (Akgüner, 1979: 57).

Sansüre karşı ilk tepki 1915 yılında Ohio’lu bir film yapımcısı tarafından gerçekleşmiştir. Bu kişi, A.B.D Anayasasına göre sansürün anayasa ile ters düştüğünü, sansürün basına karşı bir yasaklama olduğunu, bunun da anayasa ile uyuşmadığını iddia etmiştir. A.B.D Yüksek Mahkemesi bu olay üzerine verdiği kararda ‘film gösterme ve yapmanın kar amacı güden bir faaliyet olduğunu ve bu sebeple de ifade özgürlüğünün bir parçası sayılamayacağını’ belirtmiştir. Bu karar, sansürün 40 yıl daha A.B.D’de uygulamasına neden olmuş ve bu süre zarfında sansürün hukuki temelini oluşturmuştur.

Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra Hollywood’u sarsan birkaç skandaldan ve kaliteli filmler yapılmasının ardından film yapımcıları, halkla olan ilişkilerini geliştirmek ve siyasi korunma sağlamak amacıyla Motion Pictures Producers and Distributors of America- Amerikan Film Yapımcıları ve Dağıtıcıları derneğini kurmuşlardır Örgütün kurucuları örgütün başına da, Birleşik Devletler Posta İdaresi Başkanı Will H. Hays’i getirmişlerdir. Hays bir yıl içerisinde bütün eyalet meclislerindeki sansürle ilgili tüm kanun tekliflerini geri aldırması Bu da filmlere seks ve şiddetin egemen olmasına neden olmuştur. Böyle olunca

Hays, film yapımcılarına *Hays Yasası* olarak adlandırılan ‘Sinema Ahlak Yasası’ni kabul etmelerini önermiştir. Bu yasayı ‘Amerikan Film Yapımcıları ve Dağıtımçıları’ adlı örgüt yapmıştır. Yasa, 1930 yılında kabul edilmiş ve yapımcılar bu yasaya uymakta ya da uymamakta serbest bırakılmışlardır. ABD Katolik Kilisesi 3 yıl sonra bir ‘Film Yapım İdaresi’ kurmuş ve bu örgütten geçmiş filmlerin sadece bu örgüte üye olan sinemalarda, gösterimini sağlamıştır. Örgüt filmleri bir sınıflandırmaya tabi tutmuş ve bu sınıflandırma çoğunluğunu kadınların oluşturduğu bir panel tarafından yapılmıştır (Akgüner, 1979: 58).

ABD Yüksek Mahkemesi tarafından 1952 yılında verilen ‘Miracle’ ve ‘Pinky’ adlı kararlar sansür uygulamasında yeni bir çağ açmıştır. Mahkemenin oy çoğunluğu ile verdiği ilk kararda, “... *film yapımının ABD Anayasasının EK. 1 ve EK. 14 üncü maddelerine göre ifade özgürlüğünün kişilere sağladığı güvencelerden yararlanacağı...*” şeklinde ifade edilmiştir. Bu ifade, bir filmin toplum tarafından kabul görülmeyen ölçüler taşıması durumunda filmin sansür edilemeyeceği şeklinde yorumlanmıştır.

1962 yılına gelinceye dek eyaletler, yukarıda belirtilen iki kararın doğrultusunda, yasama meclislerindeki sansürle ilgili kanun teklif ve tasarılarını gözden geçirmeye başlamışlardır. 1955 yılına gelindiğinde sansürü ilk terk eden eyalet Ohio olmuştur. 1959 yılında Pennsylvania ise kabul edilen bir kanunla, filmlerin ancak bir sınıflandırmaya tabi tutulabileceğini kabul etmiştir.

Burada da var olan sorun, sınıflandırmanın zorunlu mu ihtiyari mi olması gerektiği ile hangi ölçülere göre sınıflandırma yapılacağıdır. Zorunlu sınıflandırma idari makamlar tarafından yapılmakta bu da sansüre yakın bir uygulama olmaktadır. İhtiyari sınıflandırma da, film endüstrisi tarafından kurulan örgütler tarafından yapılmaktadır. Sınıflandırmada hangi ölçütlerin kullanılacağı sorunu ise, sınıflandırmayı yapacak toplumun çeşitli katmanlarından gelen kişilerin kafalarındaki ölçütlerin uygulanması gerektiği şeklinde çözüme kavuşturmaya çalışılmaktadır (Akgüner, 1979: 59-60).

2.1.3. 1980’den Günümüze Sansür

Film gösterimlerinin yaygınlaşmaya başlamasının ardından bu filmleri denetleme ihtiyacı doğmuştur. Birinci ve İkinci Dünya Savaşı ve Soğuk Savaş yıllarında, filmler mevcut düzenin korunması için ideolojik propagandaya karşı çok sıkı bir şekilde denetlenmiştir. Devlet sansürü sisteminde, Denetleme Kurulları devlete bağlı olarak filmleri önceden

denetlenmektedirler. Devlet tarafından oluşturulan bu Kurullar, denetleme yaparken devlet çıkarını ön planda tutmaktadırlar (İçel, 2001: 375).

Kendi kendini denetleme sisteminde ise filmler sektör tarafından belirlenen bir kuruma bağlı olarak, sektör temsilcilerince oluşturulan kurullar aracılığıyla ve gönüllü bir katılımıla denetlenmektedir. Tüm dünyada uygulanmakta olan bu iki sistemde, 1980’li yıllardan itibaren özellikle, küreselleşme sürecinde yaşanan çeşitli gelişmelerin de etkisiyle yumuşuma ve uyumlaşma yönünde bazı değişikliklerin yaşandığı görülmektedir (Özonur, 2005: 22).

Küreselleşme, genel olarak ‘Dünyanın bütünleşmiş tek Pazar olma hali’ (Şaylan 1997: 10) şeklinde tanımlanmaktadır. Küreselleşme sosyo-kültürel boyutları da olan, bu alanı da etkileyen bir süreçtir. Çünkü ekonomik ilişkiler, sosyo-kültürel hayatı da belirlemekte ve değiştirmektedir. Küreselleşme ile ortaya çıkan ve küreselleşmeden etkilenen birtakım gelişmeler, tüm dünyada film denetleme sistemlerini etkilemektedir. Bunlar arasında neo-liberal politikaların yaygınlaşması, deregülasyon, yöndeşme, bölgesel kuruluşların kurulması (Avrupa Birliği) ve bu kuruluşların üye ve aday ülkelerin ulusal hukuklarını değiştirmeleri, insan hakları ve çocuk ahakları gibi gelişmeler sayılabilmektedir. Birbirleriyle ilgili olan bu gelişmeler, tüm dünyada film denetleme sistemlerinin yumuşaması ve uygulanmakta olan sistemlerin, ülkeler arasında uyumlaştırılması yönünde ulus-devlet üzerinde baskı unsuru olmaktadır.

Serbestleşme (deregülasyon) süreci, neo-liberal politikalarla birlikte küreselleşmenin vazgeçilmez bir parçasını oluşturmaktadır. Ticaretin serbestçe yapılabilmesi için, bu serbestliğe engel olabilecek bütün katı düzenlemelerin yumuşatılması gerekmektedir. Yayıncılık alanında deregülasyon kavramı, Avrupa ve ABD’de farklı anlamlar ifade etmektedir. Avrupa’da deregülasyon, yayıncılık üzerindeki devlet tekelerinin kaldırılması ve yayıncılığın yönetimini, finansmanını ve programcılığını düzenleyen mevzuatın esnekleştirilmesini, serbestleştirilmesini ifade etmektedir. ABD’de ise deregülasyon yayıncılık alanında faaliyet gösteren özel çıkar grupları arasındaki kuvvetler dengesinin değiştirilmesini ifade etmektedir. Ancak, her iki kıtada da yayıncılığın deregülasyon sürecinde, sistemin organizasyonu içerisinde devlet rolünün azalması önemli bir gelişme olarak görülmektedir (Pekman, 1997: 58).

ABD’de devlet uzun yıllardır sinema filmlerinin denetimine müdahale etmemekte bu işi sektöre bırakmaktadır. Avrupa’da ise, devletlerin bu alandaki rolü daha baskın olduğundan,

deregölasyon sürecinde devletler hem bu alandan kısmen elini çekmekte hem de bu alanın serbestleştirilmesi, katı mevzuatın yumuşatılması için öncülük yapmaya çalışılmaktadır. Yasal-kurumsal serbestleştirme ile devletin sektörler üzerindeki hukuksal düzenleme ve kısıtlama yetkisi sınırlandırılmakta, belli alanlarda ise tamamen ortadan kaldırılmaktadır (Yüksel, 2001: 18). Serbestleştirme süreci özellikle ülkelerin ulusal hukuk düzenlemelerini ilgilendiren ve değişiklikler yaratan, bu bağlamda ulus-devlet üzerinde baskı yaratan bir süreç olarak görölmektedir.

Teknolojik gelişmelerin ve yöndeşmenin de film denetleme sistemlerini etkilediği görölmektedir. Teknolojik gelişmeler aracılığıyla her türlü içeriğe rahatça ulaşmak mümkün olduğundan, ulus-devletlerin getirdiği katı denetim sistemleri bir anlamda geçerliliğini kaybetmektedir. Yöndeşme, bilgisayar, görsel-işitsel medya, telekomünikasyon gibi sektörlerin, teknolojik ve ekonomik olarak birleşmesi, yeni ürünler ve hizmetler yaratma anlamına gelmektedir. Bu süreç 1970'lerde sayısallaşma ile başlamış ardından kablo televizyon ve internetteki son teknolojik gelişmelerin, özellikle 90'lardan sonra süreci hızlandırdığı söylenebilmektedir (Bek, 2003: 40).

Genel olarak dünyada film denetleme sistemlerini etkileyen en önemli gelişmelerden biri de, insan hakları alanında yaşanan gelişmelerdir. İnsan hakları konusunda birçok ülke tarafından kabul edilen en geniş kapsamlı belge 'BM İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi'dir. Bu beyannamede haberleşme hürriyeti ile düşünce ve ifade hürriyeti, insan hakları başlığı altında ele alınmakta ve düzenlenmektedir. Bu gelişmeler ışığında, katı devlet sansürü sistemi uygulayan ülkelerde, sistem (denetleme kurulları ve denetleme kriterleri açısından) yumuşatılmaya çalışılmakta, bazı ülkelerde de denetimi sektöre bırakan kendi kendini denetleme sistemine veya bu sisteme geçilmesi için girişimlerde bulunmaktadır. Kendi kendini denetleme sistemini uygulayan ülkelerde ise, uygulanan sınıflandırma sistemlerinin uyumlaştırılması için çalışmalarda bulunmaktadır.

2.2. Türk Sineması ve Sansür

Dünya sinemasında olduğu gibi Türk sinemasında da sansür uygulamaları görölmektedir. Bu uygulamalar Osmanlı Devletinden günümüze kadar devam etmektedir. Bu bölümde Osmanlı devletinden günümüze kadar sinemadaki sansür uygulamaları incelenecektir.

2.2.1. Osmanlı Döneminde Sansür

Paris'teki genel gösterimden yaklaşık beş ay sonra Fransa Sefaretinin Hariciye Nezaretine gönderdiği 17 Haziran 1896 tarihli bir yazı vesilesiyle Abdülhamit'in gözde Sadrazamı Halil Rıfat Paşa başta olmak üzere Babiâli sinematografin varlığından haberdar olmuştur. Yazıya konu olan olay ise İstanbul'da yaşayan Mösyö Jamin adlı bir Fransız vatandaşının sinematografi için gereken elektrik lambasının gümrükten geçirilmesi için gerekli iznin çıkartılması isteği olmuştur.

Başbakanlık Osmanlı Arşivinde bulunan yedi belgeye göre bu olay şöyle gerçekleşmiştir:

Lumiere Kardeşler'in İstanbul'a göndermiş olduğu operatörlerden biri olan Mösyö Jamin, sinematografin filmi yansıtan lambasının bozulmasından dolayı yeni bir lamba getirmek için resmi kurumlardan izin istemiştir. Fakat II. Abdülhamit'in elektrikli ve manivelalı aletlere karşı şüpheli tavrının bürokrasiye yansması nedeniyle olsa gerek, resmi kurumlar Mösyö Jamin'e gerekli izni vermemişlerdir.

Bunun üzerine Mösyö Jamin, bağlı olduğu devletin sefaretine başvurmuş bu konuda kendisine yardımcı olunmasını istemiştir. Vatandaşının talebi üzerine harekete geçen Fransız Sefareti de konuyu 17 Haziran 1896 tarihli bir yazıyla Hariciye Nezaretine bildirmiştir. Yazıda "İlmin yayılmasına hizmet edici, adı geçen aletin lambası için gereken izin hakkında padişah emrinin çıkarılması konusuna çalışılması" Nezaretten talep edilmiştir (Gökmen, 1997: 1).

İstenilen iznin padişah emriyle çıkartılması gerektiği için Hariciye Nezareti, durumu Sadrazam Halil Rıfat Paşaya 22 Haziran'da: "*Fransa Devleti vatandaşı olan Mösyö Jasmin'in hareketli insan ve hayvan resimlerini gösterir 'sinematograf' diye adlandırılan alete gerekli elektrik lambasının takılması için gerekli izninin istenmesini içeren Fransız Sefaretinden verilen yazının kopyası zarf içinde sunulmuş ve gerekenin yapılması Sadrazamın iradesine bırakılmış olmakla beraber emir Padişahındır*" şeklinde bir yazıyla bildirmiştir (Gökmen, 1997: 2).

Hariciyenin göndermiş olduğu yazı sayesinde sinematografin varlığından haberdar olan Halil Rıfat Paşa, sinematograf hakkında bilgi edinebilmek ve kendisinin kararına bırakılan izin talebi hakkında karar vermek için gereken bürokratik yazışmaları başlatmıştır. 25

Haziran'da Posta ve Telgraf Nezaretinden sinematograf hakkında Sadarete bilgi ve görüş sunmalarını talep etmiştir. Sadrazamın emri üzerine Posta ve Telgraf Nezareti, sinematografin ne olduğu ve nasıl çalıştığını öğrenmek amacıyla gerekli araştırmaları başlatmıştır. Bir hafta sonra sonuç rapor olarak Sadrazama sunulmuştur. Raporunda sinematografin çalışması şu şekilde ifade edilmiştir. "...Sinematograf adlı alet özel bir film vasıtasıyla hareketli insan ve benzeri resimleri göstermektedir. Bunun gerçekleşmesi kuvvetli bir ışık kaynağının varlığına bağlı olduğundan bu da sadece elektrik lambasıyla ele edilebilmektedir". (Gökmen, 1997: 3-4).

Posta ve Telgraf Nazırı Hasan Beyin imzasıyla Sadrazama gönderilen raporun sonunda ise Nezaret, görüş olarak adı geçen aletin herhangi bir sakıncasının bulunmadığını; ancak bir kere de Tophane-i Amire tarafından incelenmesinin daha uygun olacağını belirtmiştir. Nezaretin görüşünü dikkate alan Sadrazam Halil Rıfat Paşa, konuyu bir yazıyla Tophane-i Amire Müşiriyetine havale etmiştir. 15 Ağustos'ta "konunun Tophane-i Amire ile herhangi bir ilgisinin olmadığını ve sinematograf ile ilgili yapılacak araştırma ve incelemenin Telgrafhane Fen Komisyonunun görevi olduğunu" bir yazı ile Sadrazama bildirmiştir (Gökmen, 1997:5).

Sadrazam Halil Rıfat Paşa Tophane-i Amirinin cevabı üzerine, 20 Ağustos'ta Posta ve Telgraf Nezaretine, Fen Müşavirliğinin konuyla ilgili görüşünün alınmasını bir yazıyla talep etmiştir. Posta ve Telgraf Nazırı Hasan Bey, bir hafta süren ikinci bir araştırmanın sonucunda Fen Müşavirliğinin konu hakkındaki görüşünü 27 Ağustos'ta bir yazıyla Sadrazama bildirmiştir. Yazıda, söz konusu olan elektrik lambasının getirilmesinin bir sakıncası olmadığı, Fen Müşavirliğinin görüşü olarak bildirilmiştir (Özuyar, 2004: 17).

İki resmi kurumun birbirlerini destekleyen raporları sonucunda, konu edilen elektrik lambasının gümrükten geçmesinin hiçbir sakıncasının olmadığını anlaşılmıştır. Bunun üzerine Sadrazam Halil Rıfat Paşa, 10 Eylül'de Saray Başkâtibi Tahsin Paşaya gereken izin çıkartılması için ilgili evrakları konuyu özetleyen bir yazıyla birlikte göndermiştir. Tahsin Paşa, evrakları inceledikten sonra konu hakkında gerekli Padişah izninin çıkarılmakta olduğunu 20 Eylül tarihli bir yazıyla Sadrazam Halil Rıfat Paşa'ya bildirmiştir.

Belgelerin tarihlerinden de anlaşılacağı üzere Fransa Sefareti'nin Hariciye Nezaretine yapmış olduğu başvurunun sonuçlanması, yaklaşık üç ay gibi bir zaman almıştır. Bu durumun uzun sürmesi, Osmanlı bürokrasisinin katı bir hiyerarşiye sahip olmasından ziyade

“sinematograf”ın ne olduğunun bilinmeyişinden ve II. Abdülhamit’in elektrikli ve manivelalı aletlere olumsuz yaklaşımından kaynaklanmıştır (Özuyar, 2004: 18-19).

Sinema tarihimiz açısından Mösyö Jasmin’in gerekli izin çıkarılması için Fransa Sefareti aracılığıyla Babiâli’ye yapmış olduğu bu dolaylı başvuru, oldukça önemli olmuştur. Mösyö Jamin’in bu talebi, Babiâli’nin sinematografin varlığından haberdar olmasını sağlamıştır. Böylece sinematografin ne işe yaradığı ve nasıl çalıştığı Sadrazam emri doğrultusunda resmi kurumlarca araştırılıp öğrenilmiş ve sonuç olarak da, sinematografin hiçbir sakıncasının olmadığına karar verilmiştir. Sinema hakkında devlet kurumlarının vermiş olduğu bu olumlu raporlar sonucunda, sinemanın saraya girmesi sağlanarak Osmanlı’da başlayacak olan sinema faaliyetlerinin de önünü açılmıştır.

Osmanlı’da sinemanın kabulü, halktan önce devlet ricalinde gerçekleşmiştir. II. Abdülhamit döneminde sarayın gedikli hokkabazlarından Fransız asıllı Bertrant’ın aracılığıyla Yıldız Sarayı’na giren sinematograf, başta padişah ve padişah çocuklarınca olmak üzere büyük bir ilgiyle karşılanmış ve sarayın eğlence etkinlikleri arasında kısa bir sürede başköşeye oturmuştur (Osmanoğlu, 1960: 68). Sinemanın saraydaki popülerliği II. Abdülhamit’in ardından Sultan Reşat ile devam etmiştir.

Halkın sinema ile tanışması sarayda yapılan ilk film gösteriminin ardından, 1897 yılı başlarında S. Weingberg’in Galatasaray’daki Sponeck Birahanesi’nde yaptığı film gösterisiyle gerçekleşmiştir (Özön, 1968: 12). Erkeklerle özel mekânlarda birer dakikalık sessiz ve hareketli görüntülerin beyaz perdeye yansıtılması erkeklerin, sinemayla kadınlardan daha önce tanışmasını sağlamıştır. Halka tanıtılan sinema yapılan ilk film gösterilerinin ardından toplumda büyük bir ilgi görmüş ve kendini kısa sürede toplum tarafından kabul görmüştür (Özuyar, 2004: 20).

Halkın sinemaya yaklaşımını ya da bakışını olumsuz etkileyen faktör ise ‘din’ olgusu olmuştur. Fakat buradaki olumsuzluk, din olgusu ile ilgili değildir tamamıyla din adına hüküm verme yetkisine doğrudan ya da dolaylı yoldan sahip kişilerin gerici tutumlarından kaynaklanmıştır. Bu durum halk arasında Müslüman vatandaşların sinemaya ya da o dönemin tabiriyle ‘sinematograf hanelere’ gitmelerinin ‘günah’ olup olmadığına dair tartışmaların başlamasına neden olmuştur. Ancak din görevlilerinin sinemaya karşı olumsuz ya da yönlendirici bir tavrı bulunmamaktadır.

Şeyhülislamlık makamının da ‘sinemaya gitmek dinen caiz değildir’ şeklinde bir fetvası olmamıştır. Osmanlıda ilk film gösterileri yukarıda da belirtildiği üzere padişahın huzurunda yapılmış ve bu gösteriler daha sonraki zamanlarda sıklıkla tekrarlanmıştır.

Osmanlıda kadınlarının sinemayla tanışması bazı sorunları da beraberinde getirmiştir. Ancak bu problemler, devletin değil erkeklerin bağınaz ve çıkarıcı tutumlarından kaynaklanmıştır. Kadınlar üzerindeki otoritelerinin zedeleneceğini düşünen erkekler kadınların sinemaya gitmelerine engel olmak amacıyla din olgusunu kendi çıkarları doğrultusunda kullanmışlardır. Bu düşüncelerine dayanak olarak da Hz. Ömer’in kadınların camiye gitmelerini yasaklamasını örnek göstermiştir (Özuyar, 2004: 21).

Kadınların sinema gösterimini izlemeleri İstanbul’da belli ölçüler dâhilinde (haremlik-selamlık, kadınlara özel matineler) gerçekleşmişse de bu durum taşrada bazı sorunlara yol açmıştır. Kadınların sinemaya gitmeleri ya da gidebilme ihtimallerinin olmasının erkekler üzerinde yarattığı endişe, erkeklerin yöneticilerden “Müslüman kadınların sinemaya gitmelerinin yasaklanması” şeklinde taleplerde bulunmalarına neden olmuştur. Buna karşın kadınların sinemaya gitmelerine dair ilk kez nerede ve ne zaman bir yasak getirildiğini bilinmemektedir.

Ancak bu yasağa dair kayıtlara geçen ilk olay İzmir’de yayınlanan Ahenk gazetesinin 18 Şubat 1912 tarihli nüshasında bazı insanların kadınların sinemaya gitmelerinden rahatsız oldukları belirtilmiştir. Bu kişiler, Vali Cemil Beyden Müslüman kadınların sinemaya gitmelerini yasaklamasını istemişler ve bu istek Vali Bey tarafından yerine getirilmiştir. Yasağın uygulanmasından sonra istek sahiplerinin Vali’ye gönderdikleri altı yüzden fazla imzalı teşekkür mektubu da basında yer almıştır (Makal, 1992: 52).

Kadınların sinemaya gitmelerinin yasaklanması için bir başka talep de Beyrut vilayetinde arzuhalcilik yapan Mustafa Maraşlı adlı bir vatandaştan gelmiştir. Ancak kısa bir süre sonra Maraşlının talebin Beyrut uleması ve eşrafınca da destek görmüş olay Vali’nin aleyhine yapılan bir karalama kampanyasına dönüşmüştür ve Dâhiliye Nezareti, Vali üzerinde baskı yapmaya başlamıştır (Özuyar, 2004: 22).

Olay, Başbakanlık Osmanlı Arşivinde bulunan Belgelere göre şöyle gerçekleşmiştir:

Beyrut’da Müslüman kadınlarının bizzat Vali’nin desteğiyle sinemaya gitmelerinden rahatsızlık duyan Mustafa Maraşlı, bu rahatsızlığını bir telgraf ile padişahlık makamına

bildirmiştir. M. Maraşlı, padişahlık makamına çektiği 6 Ocak 1913 tarihli telgrafında “Ölümsüz Osmanlı Devletinin sonsuza kadar baki kalmasının din ile ırzın ve namusun korunmasına fevkalade gayret edilmesinden ileri geldiği....Şeriat ve İslam dininin adetlerine aykırı bir surette gayret rezil bir şekilde adeta meyhane ve kerhane hükmünde bulunan sinematograf tiyatrolarına, Müslüman kadınların gitmelerine izin veren vilayette bu yüzden sakıncalı durumların ortaya çıkabileceğini” bildirmiştir.

Bu dönemde Sultan Reşat’ın yüzlerce kadını harem bahçesinde toplayarak sinema seyrettirdiğini bilmeyen M. Maraşlı, telgrafının sonunda Sultan Reşat’tan kadınların sinemaya gitmelerini yasaklamasına dair bir ferman yayımlamasını istemiştir (Özuyar, 2004: 24). M. Maraşlı, Babiâli’nin bu olayla yakından ilgilenmesini sağlamak amacıyla aynı tarihte Sadarete, Meşihat makamına ve Dâhiliye Nezaretine, padişaha gönderilenle aynı içerikte telgraf çekmiştir.

Olay, Dâhiliye Nezareti’ni ilgilendirdiğinden Nezaret, ertesi gün M. Maraşlı’nın isteği üzerine hızla araştırmaya başlamıştır, 7 Ocak’ta Beyrut Valisi Edhem Beye bir telgraf çekmiş, kendisinin bu konuyla ilgili görüşünü Nezarete bildirmesini istemiştir (Gökmen, 1997). Ancak Vali’nin görüşü Babiâli’ye ulaşmadan Beyrut ulema ve eşrafından iki grubun ilki on dört, diğeri yirmi bir imzalı M. Maraşlı’yı destekleyen telgrafları ulaşmıştır*.

Yirmi bir kişinin imzasıyla Padişahlık makamına çekilen telgrafta “İslam kadınlarının sinematograf haneye girmemelerini bütün ulema ve eşraf talep ettikleri halde Beyrut Valisi Edhem Bey meşru ve yapılması gereken bu isteği yerine getirmek istemiyor. Hâlbuki Emirü’l-müminin Ömer bin El-Hattab Hazretleri gördükleri lüzuma binaen Asr-ı Saadet’te Müslüman kadınların camiye girmelerini yasaklamışlardı. Beyrut İslam kadınlarının sinematograf haneye girmemelerini şer’an vacip olduğundan ve devlet erkânının şeriatı korumakla mükellef olduklarından İslam’ın gereklerini yerine getirilmesini istirham eyleriz,” ifadesi yer almıştır (Gökmen, 1997). Ayrıca bu telgraf aynı gün Sadaret ve Meşihat makamlarına da çekilmiştir. Telgrafta da görüldüğü haliyle bu kişiler Vali’den Hz. Ömer gibi davranmasını istemişlerdir.

M. Maraşlı’yı destekleyen ikinci bir grup da yine aynı gün on dört imzayla önce Padişahlık makamına ardından’da Sadarete ve Dâhiliye Nezaretine ‘Valinin İslam şeriatı hükümlerince susturulmasını’ isteyen bir telgraf çekmişlerdir. Telgrafta, arz edilen talebin

* Telgrafnameler Arapça yazıldıklarından dolayı(Ulema takımı Babiâli üzerinde etkili olabilmek için bu dili özellikle seçmiştir.) öncelikle dahiliye Nezareti Siyasi İşler Müdürlüğü’nün Tercüme Şubesinde Osmanlıcaya çevrilmiştir.

gerekçesi olarak da “Beyrut Valisi’nin himayesindeki Müslüman kadınlara sinema seyrettirmesinin şer-i şerif ile örf ve adetlere uygun olmadığı, bunun yanı sıra bu durumun hükümetin haysiyetine zarar verdiği“ gösterilmiş ve Valinin bu konu hakkında kendisine yapılan başvuruları da asker gücüyle geri çevirdiği ifade edilmiştir (BOA. Babiâli Dâhiliye Nezareti Matbuat Dairesi).

M. Maraşlı’nın Vali Edhem Bey aleyhine başlatmış olduğu hareketi, ulema ve eşraf da desteklemiş Beyrut’ta Vali’ye karşı yapılan karalama kampanyası tehditkâr bir havaya bürünmüş, telgrafta da belirtilmiş olduğu gibi, Vali kendisine yönelik bu tehditkâr tavırları asker kullanarak önlemeye mecbur kalmıştır (Özuyar, 2004: 24).

Ulema ve eşrafın çektiği bu telgraf Babiâli’ye ulaşmasından daha önce Dâhiliye Nezareti 6 Ocak’ta Vali’den konu hakkındaki görüşünü bildirmesini istemiştir. Vali Edhem Bey Nezaret’in bu talebi üzerine 8 Ocak’ta çektiği bir telgrafta bu konu hakkındaki görüşlerini Dâhiliye Nezareti’ne bildirmiştir. Telgrafta Beyrut’ta sinematograf tiyatrosunun hademesinin bile kadınlardan olmak üzere ilk defa olarak bayanlara özel sinema gösterimi yapıldığı belirtilmiş, Mustafa adlı şahsın itirazının hiçbir önem taşımadığı ifade edilmiştir (Gökmen, 1997). Ancak M. Maraşlı’nın Babiâli’ye çektiği 6 Ocak tarihli telgraflardan sonra Beyrut ulema ve eşrafının da bu olayı desteklemesi üzerine Dâhiliye Nezareti Vali üzerinde baskı yapmaya başlamıştır.

Vali’nin Dâhiliye Nezaretine konu hakkındaki görüşlerini bildirmesinden yaklaşık bir hafta sonra, olayın daha da büyümesinden endişe duyan Dâhiliye Nezareti, 15 Ocak’ta Valiye bir telgraf çekerek, “Her ne kadar kadınların yazıda belirtildiği şekilde sinematograf seyretmelerinde bir engel olmasa da bu meselenin mahalli ulema ve eşrafın ekseriyetle doğru bulmadıkları anlaşıldığından genel isteklere aykırı uygulamaların halkta gerginliğe neden olabileceğinden bu kişilerin gönüllerinin uygun bir şekilde hoşnut edilmesini (BOA, 14-15) istemiştir.

Dâhiliye Nezareti, telgrafta da belirtildiği şekliyle işlerin daha büyümesini önlemek için Vali’ye kadınların sinemaya gitmelerini yasaklamasını üstü kapalı bir şekilde ifade etmiştir. Ancak Vali’nin olanlara rağmen geri adım atmaması üzerine Nezaret, devreye Şeyhülislam Mehmet Cemalettin Efendiyi sokmuştur 21 Ocak’ta Dâhiliye Nezareti, Vali Edhem Bey’e “Kadınlara sinematograf seyrettirilmemesi Şeyhülislam Cemalettin Efendinin temennisi”

olarak bildirmiştir (BOA, 16-17). Aslında Şeyhülislamın bu tarz bir temennide bulunması Dâhiliye Nezareti'nin isteği doğrultusunda gerçekleşmiştir (Özuyar, 2004: 26).

Beyrut Valisi Edhem Bey, toplumda sosyal hakları son derece az olan Müslüman Osmanlı kadınlarına sinema aracılığıyla farklı dünyaların, yaşantıların ve düşüncelerin kapılarını açma fırsatı vermiştir. Ancak Beyrut ulema ve eşrafı, Vali'nin bu girişimini hoş karşılamamış ve bunu engellemek için Babiâli aracılığıyla Vali'ye baskı yapmıştır. Yapılan tüm baskılara rağmen Vali Edhem Bey ise bu konudaki kararlılığını sürdürmüştür (Özuyar, 2004: 26).

2.2.2. Cumhuriyetin İlk Yıllarında Sansür

Ankara'da 23 Nisan 1920'de Türkiye Büyük Millet Meclisi kurulduktan sonra, sansürle ilgili yetkiler valiliklerce kullanılmağa başlanmıştır. Bununla birlikte, o zaman yürürlükte bulunan hukuk metinlerinde özel bir kural olmadığı için merkezde ayrıca bir sansür örgütü bulunmamaktadır. 1932'ye gelinceye kadar, film hangi şehirde gösterime girecekse, gösterime gireceği sinema salonunda önceden mahalli iki polis memuru tarafından perde üzerinde görülerek denetlenmekteydi.

9 Haziran 1932 tarihli yönetmelikle ilk defa, sinema filmlerinin kontrolüne yönelik merkezi bir örgüt kurulmuştur. Daha sonra, bu yönetmeliği tamamlayan 26 Aralık 1933 tarihli 'ek talimatname' çıkarılarak senaryo sansürü getirilmiştir. İkinci yönetmelik yerli filmler için ayrı bir öneme sahip olmuştur. Çünkü bununla ilk kez ülkemizde yapılan filmler de sansür (Senaryo sansürü) edilmekteydi.

Böylece, İstanbul'da kurulan sansür komisyonunda, İçişleri ve Milli savunma Bakanlıklarıyla Genelkurmay Başkanlığı birer temsilci bulundurmaktaydı. Kontrol (sansür) sırasında, ayrıca, il Polis Müdürüyle Emniyet Müfettişi ya da vekili komisyon toplantısına katılmaktaydı.

İstanbul'daki bu komisyonun verdiği kararları kesin olarak incelemek için Ankara'da bir komisyon daha kurulmuştu. Üç üyesi bulunan bu komisyona aynı bakanlıklarla Genelkurmay Başkanlığı birer temsilci göndermekteydi.

İstanbul'daki kontrol komisyonunun kararlarını Ankara'daki komisyon bir kez daha inceleyerek değiştirebilmekteydi. Ankara'daki komisyonun verdiği karar kesindi. Sansür uygulanan bir filmin halka gösterilebilmesi için bu filmin sahibine İstanbul veya Ankara polis

Müdürlüklerince izin belgesi verilmekteydi. Bu sansür uygulaması, 31 Temmuz 1939'a kadar sürmüş, o tarihte yürürlüğe giren bu tüzük her iki yönetmeliği kaldırmıştır. Aslında, bu tüzüğün yürürlüğe girişi, Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu'nun 6. Maddesi karşısında gecikmiştir (Tikveş, 1970: 7).

Bu uygulama 19.07.1939 tarihli 2/11551 sayılı Filmlerin ve Film senaryolarının Kontrolüne Dair Tüzük ile yürürlükten kaldırılmıştır. Yeni yönetmelik üç ayrı kanuna dayanarak hazırlanmıştır. Bu kanunlar; 14.07.1934 tarihinde yürürlüğe giren 2559 sayılı Polis Görev ve Yetkileri Kanunu ve 26.05.1934 tarihli basın, radyo, tiyatro ve sinema kollarını denetlemek için hazırlanan Basın Yayın Genel Müdürlüğü Kuruluşu ve Görevlerine Dair Kanun ve kontrolden ziyade bir çeşit değerlendirme kanunu olan 10.02.1937 tarih ve 3122 sayılı Öğretici ve Teknik Filmler Hakkında Kanun'dur.

Hazırlanan tüzüğün ilk bölümü ithal filmleri, ikinci bölümü yerli filmlerin kontrolünü içermektedir. Yabancı filmleri İstanbul'daki komisyon, yerli filmleri ise Ankara, Merkez Film Kontrol Komisyonu denetlemektedir. İçişleri Bakanlığı'ndan bir yetkilinin başkanlığında Emniyet Genel Müdürlüğü, Genel Kurmay Başkanlığı, Basın-Yayın Genel Müdürlüğü ve Milli Eğitim Bakanlığı'ndan birer yetkili Sansür Kurulu'nun üyelerini oluşturmaktadır. (Barkören, 2005: 84).

Türkiye'de film çevirmek isteyen yerli ya da yabancı yapımcılar her kurum bulunduğu ilin valisine bir dilekçe vermek zorundaydı. Bu dilekçede:

- i) Filmin ne amaçla çekilmek istendiği,
- ii) Filmin nerede ve ne zaman çekilmek istendiği,
- iii) Filmin konusunun nelerden ibaret olduğu,

Filmin çekilmesi kimlerin sorumluluğu altındaki heyet ve kişi tarafından sevk ve idare edileceği ve bu sorumlu şahısların kimlik, meslek ve kanuni konutları ve kendilerini ülkemizde konut sahibi değillerse kendilerini kimlerin tanıdığı belirtilmekteydi. Filmin senaryosunun altı adet kopyası dilekçeye iliştilirip, İçişleri Bakanlığına gönderilmekte, Bakanlık da evrakı Merkez Film Kontrol Komisyonu'na vermekteydi (Onaran, 1968: 19). Komisyon incelemesini şu hükümlere dayanarak yapmaktaydı:

- i) Herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan,

- ii) Herhangi bir ırk ve milleti küçük düşüren,
- iii) Dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden,
- iv) Din propagandası yapan,
- v) Milli rejime aykırı olan siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapan,
- vi) Umumi terbiyeye ve ahlaka ve milli duygularımıza mugayir bulunan,
- vii) Askerlik şeref ve haysiyetini kıran ve askerlik aleyhine propaganda yapan,
- viii) Memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan,
- ix) Cürüm işlemeğe tahrik eden,
- x) İçinde Türkiye aleyhine propaganda vasıtası olacak sahneler bulunan filmlerin çekimine müsaade edilmez.

Komisyon filmleri seyrettikten sonra tüzükteki maddelere göre oylamaya geçmektedir. Bir filmin sinemalarda gösterim izni alabilmesi için en azından 2 karşı (aleyhte) oya, olumlu 3 (lehte) oy alması gerekmektedir. Oylama genelinde ayrı oyda bulunan komisyon üyesi, gerekçesini bağlı olduğu bakanlığa bildireceğini karar tutanağına yazmaktadır. Bakanlık, temsilcisinin kararını haklı bulursa en çok bir hafta içinde filmin ikinci defa incelenmesini İçişleri Bakanlığı'ndan talep etmektedir. Film yapımcılarının filmleri hakkında verilen olumsuz kararlara karşı Danıştay'a başvurma hakları bulunmaktadır. Filmler sansür kurulundan onay alsa da suç unsuru barındırıyor gerekçesiyle Türk Ceza Kanununun 426. Maddesine göre valilikler ve İçişleri Bakanlığı tarafından yasaklanabilmekte ve film yapımcısı cezalandırılabilir (Barkören, 2005: 85).

Sansür komisyonun oylama sonucunda aldığı kararlar genellikle de üç ayrı biçimde gelişmektedir. Komisyon yapacağı inceleme sonucunda tümüyle red, tümüyle kabul, şartlı kabul (değişikliklerle) kararlarından birini vermektedir. (Özgüç, 1976: 12-13). Emniyet Müdürlüklerinin ilgili büroları tarafından verilen bu izin belgelerinde:

- i) Filmi çekecek kişilerin ayrıntılı kimlik bilgileri,
- ii) Çekimlerin başlayacağı tarih,

iii) Filmin hangi bölgede çekileceği

iv) Çekim izin kararının tarihi ve numarası gösterilmeliydi.

Valiliklerce bu belgenin verilmesinin ardından durum bölgedeki ilgililere bildirilmektedir ve izin belgesinin polis tarafından her soruluşta gösterilmesi zorunlu kılınmaktadır. İncelenen ve kabul edilen senaryolar filme çekildikten sonra yine aynı komisyonca kontrol edilmekte ve gerek varsa değiştirmeler yapılmaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken filmin, ‘Sinematografik Film’ tanımına uygun olmasıdır. Bu tanımlamaya göre; “sinema makinesi ile hareketli sinema filmi olarak çekilip halka açık yerlerde, halka gösterilen filmler” anlaşılmaktadır.

İçişleri Bakanlığınca her türlü film çekilirken, yönetmenin yanında eğer gerekli görülürse hükümet tarafından görevlendirilmiş bir ya da birkaç memur bulundurulmaktadır. Ayrıca filmlerin banyo işlemlerinin ülke dışında yapılması ve yerli filmlerin yurt dışında gösterim izni alabilmeleri hükümetin iznine bağlanmaktadır.

11 Temmuz 1963’de Genel Kurmay Başkanlığı’nın yazısı üzerine Sansür Yönetmeliği yürürlüğe konmuştur. Bu yönetmelikte savaş ve sıkıyönetim halinde her türlü haberleşmeye, süreli ve süresiz yayınlara, radyo ve televizyona, film senaryolarına ve filmlere ve benzerlerine sansürün nasıl uygulanacağı tüm detaylarıyla anlatılmıştır. Filmlerin ve film senaryolarının sansürü ‘kendi tüzüğüne göre’, yani 1939’dan beri yürürlükte olan sinema sansür tüzüğüne göre yapılacağı da ayrıca belirtilmiştir. (Barkören, 2005: 85).

1939 tarihli sansür tüzüğü, 23.09.1977 tarihinde yürürlüğe giren yeni sansür Tüzüğüne kadar ufak tefek değişikliklerle 38 yıl aralıksız uygulanmıştır.

Kültür Bakanlığı Sinema Dairesi, 1978 yazında, sinemanın çeşitli sorunlarını çözümlenecek ve uygulanmakta olan sansür sisteminin sakıncalarına son verecek bir kanunun hazırlanması için çalışmalar düzenlemiştir. Var olan sansür sisteminin sakıncalarını ortaya koyan bu çalışmalarda ulaşılan sonuçlar değerlendirilerek Şubat 1979’da “Türk sinema Kurumu Yasa Tasarısı’na son şekli verilmiştir*.

Bu tasarının dikkati çeken en önemli yönü, Polis Vazife ve Salahiyetleri Kanununun 6.maddesini kaldırıp, sansür rejimine son vermesi, ruhsat sistemi yerine beyanname sistemini

* Bu tasarı için bkn: Sinema Filmlerinin Sansürü Kollokyumu, 25 Mayıs 1978, İstanbul 1979, s.145 ve son.

getirmesi ve sansürsüz oynatılacak filmlerde suç unsurunun olması durumunda basında olduğu gibi ceza kovuşturması yolunu açmasıdır. Bunların dışında, 18 yaşından küçüklerin ruh ve beden sağlığının korunması için, filmin bunlara gösterilip gösterilmeyeceğini saptamak için Sınıflandırma Kurulu'nun oluşturulmasını öngörmesi tasarının diğer bir önemli yönü oluşturmaktadır (İçel, 2007: 442).

Türk sinemasının sansürle tanışması, 1919 yılında *Mürebbiye* filminin işgal altındaki İstanbul'da gösterime girmesiyle olmuştur (Özön, 1962: 24). Mürebbiye filmine uygulanan sansür dış kaynaklıdır. Bu sansür, Fransa tarafından, başka bir deyişle Fransızların İstanbul'daki işgalci komutanı General Franchet d'Esperey tarafından Türk sinemasına uygulanan ilk sansür olmuştur.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın alafrangalığa düşkün Osmanlı elitinin trajikomik hallerini, erkek düşkünü Fransız bir kadının ekseninde anlattığı *Mürebbiye* romanından aynı adla sinemaya uyarlanan filmde Fransız General Franchet'i sansür uygulamaya iten ya da kızdıran sebep neydi?

Hüseyin Rahmi, *Mürebbiye* de oluşturduğu Anjel karakterinin şehvet düşkünü bir kadın olduğunun ilk işaretlerini romanın başlarında vermektedir. Romanda, Paris'ten İstanbul'a sevgilisi Maksimle gelen Anjel, kaldıkları otelde sevgilisini bir başkasıyla aldatmıştır. Bunu öğrenen Maksim, sevgilisi Anjeli terk etmiştir. Sevgilisi tarafından terk edilen Anjel, yalnız ve parasız bir halde İstanbul'da kaldığından geçimini sağlamak için bir Osmanlı ailesinin yanında mürebbiyeliğe başlamıştır.

Anjel mürebbiyeliğe başladığı konakta kısa sürede tüm erkekleri baştan çıkarmış ve birbirine düşürmüştür. İlk önce konağın sahibi Dehri Efendi olmak üzere belli bir hiyerarşi içinde Aşçıbaşı Tosun Ağa'ya kadar konakta bulunan tüm erkeklerle birlikte olmuştur. Fransız General Franchet'i kızdıran da, şehvet düşkünü Fransız Anjel'in kendileri tarafından işgal edilen ülkenin beyaz perdesine alaycı bir şekilde yansıtılmış olmasıdır (Erkılıç, 2005: 88-89).

Ünlü tiyatrocu Ahmet Fehim tarafından çekilen ve Malul Gaziler Cemiyetinin ilk yapımı olan *Mürebbiye*, İstanbul'da kısa süre gösterimde kaldıktan sonra "*Fransızları küçük düşürüyor*" bahanesiyle Franchet tarafından İstanbul'da gösterilmesi ve Anadolu'ya gönderilmesi yasaklanmıştır.

Malul Gaziler Cemiyeti'nin ilk yapımı olan ve Ahmet Fehim Efendi'nin de ilk yönetmenlik denemesi olan bir film için neden Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* romanı seçilmiştir? Sinema yazarı Nijat Özön'e göre bu sorunun iki cevabı vardır: “*Birincisi, Ahmet Fehim'in sinema alanında hiçbir deneyimi yoktu. Bu yüzden de daha önce sahnelenmiş bir oyunun filme alınması tecrübe açısından bir avantaj olacaktı. İkinci olarak da işgal altındaki bir ülkenin sinemasının, düşmanlara karşı bilinçli ya da bilinçsiz, sessiz bir başkaldırıda bulunmak istemesi, bu eserin seçilmesinde rol oynamıştı*” (Özuyar, 2004: 74).

Cumhuriyetin ilk yıllarında müstehcen olduğu gerekçesiyle sansüre maruz kalan ve İstanbul'daki gösterimi kısa süreliğine de olsa yasaklanan ilk film Fransız yapımı olan *La-Garçonne (Erkek Kız)* olmuştur. Viktor Margrit'in çok satan romanından sinemaya uyarlanan, başrolünde Fransız Delpa'nın yer aldığı film, müstehcen bulunarak yasaklanmıştır (Özuyar, 2004: 76). Haziran 1924 tarihli Sinema Yıldızı dergisinin ikinci sayısında “Çıplak Resimler” başlığı ile kaleme alınan yazıda bu filmin sansür hikâyesine ilişkin şunlar yazılmıştır:

“Sansür bir hastalık gibi bize de bulaştı. Fakat bizde uygulama daha farklıdır. İstanbul'da gösterimine izin verilmeyen *La-Garçonne (Erkek Kız)* filmine Ankara'da müsaade edilmiştir. Ankara'dan geldikten sonra İstanbul'un her tarafında gösterime girmiştir. *La-Garçonne* filminde sansürü tetikleyecek kadar bir açıklık bulunmamakla birlikte resmi sansür heyeti bilinmez hangi sebepten, ihtimal dışı bir amaçla bu tarzda hareket etmiştir.”

La-Garçonne filmi Türkiye'de sansüre uğrayan ilk film olmakla birlikte, kendisinden sonra gelen ve içerisinde müstehcen sahneleri bulunduran filmlerin Türkiye'de gösterimine öncülük eden bir film olma niteliğini taşımaktadır. *La-Garçonne* filminin İstanbul'daki sansür heyeti tarafından bazı sahnelerin müstehcen olduğu gerekçesiyle yasaklanmasına karşın Ankara'daki sansür heyeti İstanbul heyetinin vermiş olduğu kararın tam aksine filmin gösterimine izin vermiştir. Ankara heyetinin vermiş olduğu bu karar İstanbul için emsal teşkil ettiğinden olsa gerek daha sonra filmin İstanbul'da gösterimine izin verilmiştir. *La-Garçonne* filminin Ankara tarafından müstehcen bulunmaması aynı zamanda bu filmin ülkenin diğer şehirlerinde de gösterilmesini sağlamıştır. Film, kısa bir süre sonra halkın beğenisini kazanarak İstanbul'da Alhamra, İzmir'de Palas Tayyare salonlarında kapalı gişe oynamıştır. (Scognamillo, 1991: 36)

La-Garçonne filminde görüldüğü gibi, filmlerin denetlenmesi konusunda şehirlerarasında yaşanan farklı uygulamaların olmasının nedeni, bu işin tek bir merkezden

yapılmıyor olmasıdır. Filmlerin denetlenmesi ya da sansürlenmesi konusunda birbiriyle çelişen kararlar; ancak 9 Haziran 1932’de film kontrollerinin merkezi bir teşkilata bağlanmasıyla sona ermiştir (Özuyar, 2004: 78).

Bugün sinemada ve televizyonda sıklıkla karşılaştığımız öpme ve öpüşme sahnelerinin beyaz perdede özgürlüğünü kazanması uzun ve zorlu bir mücadelenin sonucunda olmuştur. Öpme ve öpüşme sahneleri sinema sektörünün başına uzun süre “bela” olmuş ve sinemacılarla sansür arasında ciddi bir mücadelenin yaşanmasına neden olmuştur. Çağdaş sinema yapıtlarında görmeye alıştığımız buse sahnelerinin adı geçen dönemde beyaz perdeye yansması ‘buse’yi bir ahlak problemi haline dönüştürmüştür. Bu ahlak problemine sebep olan sinemacılar, edepsizlik ve din dışı davranmakla suçlanmışlar, ayrıca sanatçılar ağır yaptırımlara maruz kalmışlardır. Ancak en ağır yaptırım sinema sanatına uygulanmış ve “buse sahneleri” filmlerden çıkartılarak gösterimi yasaklanmıştır (Özuyar, 2004: 79).

Sansürün dudak üzerindeki buseleri kesmesi, yapımcı, yönetmen ve salon sahiplerini zor durumda bırakmıştır sorunun çözümü için çeşitli yollar aranmış ve denenmiştir. Bu yollardan biri ‘*Fransız Usulü Buse*’ olarak adlandırılan ve ‘*Masum Buseler*’ diye tabir edilen sevgililerin birbirlerini arzulu bakışlarla yanak ya da saçtan öpmeleri olmuştur. Sinema Yıldızı dergisinin 14 Haziran 1924 tarihli birinci sayısında ‘*Fransız Usulü Buse’yi sansür karşısında zorla kabul etmek zorunda kalan Amerikan sineması için “Amerikalılar, Fransızlar gibi yanaktan, saçtan öpmeyi sevmezler... Busenin zevki yalnız dudaktadır derler. Buna rağmen sansürden sonra mecburen Fransız tarzına dönmek zorunda kalmışlardır. Zira sansür yalnız dudak üzerindeki buse için hudut tayin ediyor” ifadesine yer verilmiştir*’ (Özuyar, 2004: 81).

Sinemacıların sansüre uğramamak için buldukları bir diğer yöntem de buseyi seyirciye göstermeden hissettirme yöntemi olmuştur. Bu yöntemde, perdede gerçekleşmeyecek busenin etkisini verebilmek için oyuncular, karşılıklı olarak dudaklarını birbirine yaklaştırmış, yakın planlarla titreyen dudaklar gösterilmiş aynı anda oyuncular gözlerini birbirlerine odaklayıp istekli bakışlarla bir süre birbirlerine bakmıştır ardından kararan sahne geçişleriyle busenin etkisi seyirciye verilmiştir.

Sansür ile sinemacılar arasında yaşanan bu gerginlikler zaman içerisinde halktan gelen talep ve yapımcıların kararlı direnişleri karşısında yumuşamış ve sonuçtan ‘dudak busesi’ belirli esaslara bağlanarak beyaz perdedeki özgürlüğüne kavuşmuştur.

Buselerin dudaklarda birleşmesine izin veren sansür, buselerin ahlaka aykırı uygun olması amacıyla bu sefer de buse üzerinde süre ve uzunluk kısıtlaması getirmiştir. Buna göre bir filmde yer alan dudak buselerinin ahlaka uygun olması için sansürün izin verdiği ölçü bir buçuk metreydi ve iki metreyi geçen buse sahnelerinin yer aldığı filmler gayri ahlaki bulunarak yasaklanmış ya da makaslanmıştır (Özuyar, 2004: 81).

Dünya sinemasında ‘buse’ olgusu ile ilgili yaşanan bu karmaşık durum Türk sinemasında yaşanmamıştır. Ülkenin içinde olduğu siyasi durum bu sorunun görülmesini engellemiştir. Bu yüzden gerek Osmanlı’nın son yılları, gerekse Cumhuriyet’in ilk yıllarında “buse” sinemamız için bir sorun teşkil etmemiştir. Ve yasaklanıp yasaklanmaması dahi düşünülmemiştir. Dünyadaki sansür otoritelerinin “buse”den daha sakıncalı gördükleri “müstehcenlik” olgusu bile dünya ülkelerindeki film gösterimlerine göre ülkemizdeki yerli ve yabancı filmlerin gösterimlerine bir sorun oluşturmamıştır. Hatta Cumhuriyet öncesi çekilen filmlerde, filmin öyküsü kadın karakterler üzerine kurulmuştur: Sedat Simavi’nin *Pençe* (1917) ve Ahmet Fehim’in 1919’da çektiği *Mürebbiye* ve *Binnaz* filmlerinde bunlara verilecek en güzel örnekler olmuştur (Özuyar, 2004: 82).

Mehmet Rauf’un 1909’da yayımlanan *Pençe* adlı oyundan aynı adla sinemaya uyarlanan film, içerisinde birçok müstehcen sahne bulunduğundan oldukça sert eleştirilmiş, gayri ahlaki ve yüz kızartıcı bulunmuştur. Ancak filmin gösterimine herhangi bir yasak konulmamış ve müstehcen bulunan sahneler, sansür edilmemiştir. Günümüze ulaşmayan bu film hakkında yapılan değerlendirmeler o dönemin basında çıkan haber ve eleştirilere dayanmaktadır.

Pençe gibi günümüze ulaşamayan bir diğer film de *Mürebbiye*’dir. Hüseyin Rahmi’nin *Mürebbiye* romanından aynı adla sinemaya uyarlanan bu filmin, belge olarak günümüze ulaşan çekim listesine göre bu filmde ‘buse’ sahneleri bulunmaktadır. Yine bu listeye göre filmin ana karakteri Anjel (Madam Kalitea), bir otel odasında genç aşığı ile kucaklaşıp öpüşürken, yaşlı sevgilisi Maksim tarafından yakalanmıştır. Türk sinemasında Madam Kalitea öpüşen ilk kadın oyuncu olarak kayıtlara geçmiştir (Özgüç, 1994: 16).

Cumhuriyet dönemi öncesinde çekilen bu iki kayıp film ‘buse’ olgusunun Türk sinemasında bir sorun olarak algılanmadığını göstermektedir. Türkiye’de film yapım sürecinin kötü koşullarda, siyasi çalkantıların yaşandığı bir dönemde ve dünya sinema

faaliyetlerine oranla geç başlamış olması, sinema sanatını denetleyen bir sansür kurumunun oluşmasını, haliyle de ‘buse’ nin bir sorun olmasını engellemiştir (Özuyar, 2004: 83).

1922 yılında M. Ertuğrul *Nur Baba (Boğaziçi Esrarı)* adlı filmi çekmiştir. Filmde zevk ve şehvet düşkününü bir Bektaşî şeyhi anlatılmıştır. Filmin çekildiği zaman bir grup Bektaşî film setini basarak oyuncularını tartaklamıştır. İşgalci kuvvetler, olayın daha da büyümesini engellemek için filmin gösterilmesini yasaklamıştır. Film İstanbul’un düşman işgalinin kurtuluşunun ardından gösterime girebilmiştir.

1932 yılına kadar merkezi bir sansür kurulu bulunmamaktadır. Bu tarihe kadar filmler iki polis memuru tarafından izlenmiş ve uygun olmayan sahneleri varsa bunlar kesilmiştir. 1932 yılında bu yetki İçişleri Bakanlığına verilerek, merkezi bir kurul öngörülmüştür. 1939 Sansür Yönetmeliği genellikle 7. maddenin 5. ve 6. Fıkrası uyarınca kararlar almıştır. 7. maddenin 5. Fıkrası ‘Toplumsal İçerikli filmlere’ 6. Fıkrası ise seks filmlerine uygulanmıştır. 7. maddenin 5. Fıkrası Milli Rejime aykırı olan siyasi iktisadi, içtimai ideoloji propagandası yapan filmler için uygulanmıştır. Özellikle de 5. Fıkranın uygulanışı iktidarların genel ve politik çizgilerine göre değişmiştir. Böyle olunca da sansür düşünce ve sanat alanında bağımlı olduğu kurulu düzenin yapısına göre belli bir sınırlama getirmiştir. Bu da sanat sansüründen çok politik bir sansür niteliği taşımıştır (Özgüç, 1976: 24).

Yönetmen ve yapımcı Faruk Kenç o dönem için şunları söylemektedir: “*Hiç belli olmuyordu. Bir filmde belirtmedikleri bir sahneyi diğer bir filmde men ediyorlardı. Ya da tersini söyleyelim bir filmde sansür edilen bir sahne diğer bir filmde serbest bırakılıyordu. Onun için hiçbir garantimiz hiçbir güvencemiz yoktu. O dönemin hemen hemen tüm sinemacıları aynı sorunla karşı karşıyaydı*” (Kenç, Türkiye Sinema Filmleri ve Sansür Belgeseli).

Burhan Arpad bir yazısında sansürle ilgili şunları söylemektedir:

“*Bir sokağın bozuk kaldırımları bir şehrin kenar semtleri, köylülerin yamalı kıyafetleri, yalınayak çocukların bulunduğu bir sahne, o hükmün uygulanacağı ve uyulacağı yasak gerekçeleridir. Eğer sansür kurlunun canı çekerse, yine bir filmin pek çok sahnesi ‘umumi terbiyeye aykırı’, ahlak ve ‘milli duygulara aykırı’, ‘memleket inzibat ve emniyetine zararlı’, ‘Cürüm işlemeye teşvik eder’ görülüp yasaklanabilir*” (Özgüç, 1976: 24-25).

Yönetmen Faruk Kenç o dönem Sansür Kurulunda görev yapanların sinemayla yakından uzaktan hiçbir alakaları olmadığını şu ifadelerle anlatmaktadır. *“Filmin F’sinden anlamıyorlar, film nasıl yapılır, senaryo nasıl yazılır, güçlükleri bilmezlerdi. Tek bildikleri şey emretmekti, bu kesilsin, bu çıksın, bu men edilsin. Bu dönemlerde genellikle kurul başkanları kızağa çekilmiş valilerdi”*. Savaş sırasında propaganda filmlerinin kitleler üzerindeki etkisi anlaşılmış ve buna bağlı olarak ulusal sinemanın önemi artmıştır. Savaşın ardından ulusal sinema desteklenmiş ve tek parti yönetiminin tiyatro kökenli sinema anlayışı geride bırakılmıştır. Yeşilçam denilen sinemacılar kuşağı çok partili dönemle birlikte hayata geçmiştir. Ömer Lütfi Akaf bu dönemin öncü sinemacısı olarak *Vurun Kahpeye* filmiyle dikkat çekmiştir. Bu film bazı aydınların sert eleştirilerine maruz kalmıştır. Filmde, Kurtuluş Savaşı sırasında işgalci düşman kuvvetlerine karşı olduğu halde bir iftiraya uğrayarak padişah yanlısı kişilerce linç edilerek öldürülen Aliye öğretmeninin öyküsü anlatılmaktadır. Halide Edip Adıvar’ın aynı adlı eserinden sinemaya uyarlanan film o dönemde çok sert tepkiler almıştır (Sim, 1996: 64).

Bu dönemde film yapımcıları büyük bürokratik engellerle karşılaşmaktaydı. Film Çekmek isteyen yapımcı öncelikle bulunduğu yerin mülki amirine senaryoyla birlikte bir dilekçe vermekte, senaryo incelenmek üzere İçişleri Bakanlığı’na gönderilmekte, bakanlık bu evraka gereken işlemleri yaptıktan sonra Film Kontrol Komisyonu’na göndermektedir. Komisyon senaryoyu incelemekte, değişiklik önerileriyle birlikte senaryoyu yönetmene geri vermektedir. Bu uygulamalara karşı bazı sinemacılar farklı yollar izlemişlerdir. Sinemacı Hürrem Erman o dönemde sansürü aşmak için izlediği yolu şöyle anlatmaktadır: *“Doğrusu bu senaryolardan sansür heyetinin nelere takılabileceğini baştan biz bildiğimiz için pek o şeyleri metne sokmazdık. Hatta bazen sansür için bir senaryo yazardık, bunun ismi sansür senaryosuydu. Tabi o senaryo gider tasdik olduktan sonra gelir ve o film çekilir, biz yine bildiğimizi okurduk”* (Sim, 1996, 65).

Bu dönemde sinemacılar sansürden geçmek için otosansür uygulamışlardır ve bu sayede senaryoları sansürden geçmiş ve film çekebilmişlerdir. Otosansür uygulaması yapmayan sinemacıların sansür kuruluyla mücadeleleri devam etmiş incelenen senaryolar değişik önerileriyle yapımcılara geri verilmiştir. Yapılan değişikliklerin ardından senaryonun uygun olup olmadığının incelenmesi için senaryo yeniden sansür kuruluna sunulmuştur.

2.2.3. Sinemacılar Dönemi ve Sansür

1950-1960 dönemi Türk Sinemasının gerçek anlamda, dil, estetik ve sanatsal yönden gelişmeye başladığı yıllar olmuştur. 1948'den sonra çok partili sistem liberal siyaset gereği farklı düşüncelerin ve sivil örgütlerin ortaya çıkmaya başladığı görülmüştür. Türkiye'de iktisadi, siyasi ve içtimai anlamda köklü değişimler yaşanmıştır. Özellikle 1950'den sonra tüm yurttan yayılmaya çalışan elektrik şebekeleri Anadolu'nun neredeyse tüm kasaba ve köylerine ulaşmıştır. Elektriğin tüm yurda yayılmasının Türk sineması açısından önemi büyük olmuştur. Elektriğin ulaştığı yerlere sinema da ulaşabilmiştir. II. Dünya savaşının ardından Ülke ekonomisinde görülen canlılık gelişerek tüm hızıyla devam etmiştir. Türk sineması bu gelişmelerden payına düşeni almıştır. Film yapımı ve sinema salonlarının sayısında büyük artışlar gözlenmiştir. Sinema bu tarihlerde Anadolu'nun en ücra yerlerine kadar uzanmış ve gerçek seyircisiyle buluşmuştur (Sim, 1996: 70).

Lütfi Ö. Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz ve Memduh Ün gibi yönetmenler çektikleri filmlere Türk Sinemasına renkli ve kaliteli bir yön kazandırmıştır. Bu yönetmenler sinema sanatını entelektüel yönden de öğrenmeye ve kavramaya çalışmışlardır. Türk sinemasının ünlü yönetmeni Metin Erksan sinemaya eleştirmen olarak başlamış ve yönetmen olarak filmlerinde farklılığını, birikimini kullanarak kendine has bir sinema anlayışı oluşturmuştur (Kayalı, 1994; 73).

Bu sinemacılar dışında Film yapan farklı bir sinemacı gurubu da bulunmaktadır. Anadolu'dan gelen Beyoğlu Yeşilçam sokağına yerleşen ve ticari amaçla sinema yapmaya çalışan bu grup Türk Sinemasında farklı ve yerel motifler içeren filmler yapmışlardır. Faruk Kenç, Muharrem Gürses gibi sinemacılar bu grubun başında yer almışlardır. Yeşilçam Sokağına yerleştikleri için filmlerine Yeşilçam filmleri denilmiştir.

1950-1960 yılları arasında birçok film çeken, halkın beğenisini toplayan bu kesime "alaylı" denilmiştir. Bu yapımlar birçok sinema eleştirmeni tarafından çok ağır bir şekilde eleştirilmiş adeta yerden yere vurulmuştur. Tüm bunlara rağmen bu kişiler çektikleri filmlerle Anadolu insanına ulaşmayı bilmişlerdir. Yönetmen Metin Erksan'ın bu durumu şu sözlerle açıklamaktadır;

"Halkın içinden geldikleri için Anadolu'yu insanımızı, halkın yaşantısını, sefaletini mutluluğunu iyi biliyorlardı. Bunları kendileri de yaşamışlardı. Bunları kendilerine çok güzel yansıtmalarını bildiler. Estetik ve sanat açısından çok başarılı olmasalar da ticari açıdan amaçlarına ulaştılar.

Kısacası Türkiye sineması, farklı kesimlerden gelen insanlarla çok partili sistem ve liberal politikanın yavaş yavaş gelişmesiyle birlikte büyük bir atılım içine girmiştir” (Sim, 1996; 67).

Yönetmenliğini Metin Erksan’ın yaptığı *Âşık Veysel’in Hayatı’nın* anlatıldığı *Karanlık Dünyam* ve *Beyaz Cehennem* filmleri de sansüre uğramıştır. Bu filmlerle ilgili tespitler Bulgular ve Yorum kısmında verilecektir

Senaryosunu Osman F. Seden’in yazdığı ve Lütfi Akad’ın yönettiği *Kardeş Kurşunu* adlı film sansüre maruz kalan filmlerden biri olmuştur. Film’de erkekleri birbirine düşüren kötü kadın Aliye ve kızı Nevin’in sonu mutsuzlukla sonuçlanan yaşamları anlatılmıştır. Film sansüre uğramış, ancak bazı sahnelerin çıkarılması şartıyla gösterim izni alabilmiştir. Osman Seden, 1954’ te Lütfi Akad’ın yönetmenliğini, kendisinin ise senaristliğini ve prodüktörlüğünü yaptığını, *Kardeş Kurşunu* adlı filmin başından geçen sansür olayını şöyle aktarmaktadır:

“1954’te Lütfi Akad’la beraber çalışıyoruz. Kardeş Kurşunu diye bir film yaptık. Rahmetli Ayhan Işık, Turhan Seyfioğlu... bir takım arkadaşlar oynuyorlar. Şimdi; filmi sansüre gönderdik. Ben götürdüm. Bir şey yok filmde, hiçbir şey yok. Çıkmıyorlar sansürden. İçerde toplantı var. Çıkmıyorlar... Çıkmadılar... Çıkmadılar...4-5 saat sonra birisi çıktı dedi ki “Baba bu adet değildir ama biz seni seviyoruz. Gel içeride sana anlatalım”. “Efendim nedir?”Gel anlatalım” dedi. Gittik oturduk karşılıklı. “Biz seni seviyoruz ama ne yaptın sen!”dedi. Ne yaptım dedim. “Ayhan Işık’ la o kız Boğaz’ın böyle yüksek bir tepesinde oturup konuşuyorlar. “Eh, Boğazın çıkışı gözüküyor!” dedi. Ama ben “her gün o boğazdan 40-50 tane muzır gemi geçiyor” dedim. “Eh, bunlar bilmiyorlar mı, çekmiyorlar mı?”. “Haa, onlar o tepeye çıkıp çeksinler de göreyim ben onları!” dedi. “O tepeden çıkmak başka!”. “Peki efendim çıkartırız dedim; af buyurun nereden bileyim?. Tam böyle çıkıyorum. “Yoo, dur”, dedi. “Bu bir şey değil, sen öyle bir şey yapmışın ki ...” Nedir efendim? Dedim. “Çocukla kız güzel bir kumsala gidiyorlar”-evet gidiyorlar- “Buralarına kadar suya giriyorlar(omuzlarını göstererek)- Evet efendim dedim. “Eh çıkarken de kız –bütün ayıbı bırak- kız aman burası ne kadar güzel, ne kadar güzel bir kumsal, niye beni bugüne kadar buraya getirmedin diyor” dedi. Evet dedim.”Bunu gören düşman ne der? Demek ki buraya karadan çıkartma için en münasip sahil burası der” dedi (Ak, 1992).

Bir aşk filminde bile olası tehdit unsurları arayan sansür komisyonun sinemacılar üzerinde ne tür bir otosansür oluşturabileceği bu örnekte görülmektedir. Sansür kuralları bu yıllarda bazı yazar ve senaristlerin adeta düşmanı kesilmiştir. Nazım Hikmet, Yaşar Kemal, Vedat Türkalı, Orhan Kemal ve Kemal Tahir isimleri sansür kurulu için son derece sakıncalı bulunmuştur. Bu yazarlar mimlenmiştir. Dünya çapında ünü ve saygınlığı olan bu insanların

kendi ülkelerinde kendi isimleriyle senaryo yazmaları yasaklanmıştır. Bu kişilerin yazdıkları senaryolar ancak takma isimlerle sansür kurulundan geçebilmiştir (Özgüç, 1976: 24).

Ünlü roman yazarı Yaşar Kemal bu tarihlerde yazdığı bir senaryo ile ilgili ilginç, ilginç olduğu kadar da düşündürücü bir anısını şöyle aktarmaktadır: *Bu Vatanın Çocuklarını, verdim “Yılmaz Güneyn oynadığı ilk filmidir. Bunun üstünde benim adım yoktu. Sansür kurulunda görev yapan bir polisin adını senarist olarak yazdılar. İlginç olan o sene bu senaryo ödülü aldı. Tabi filmin senaristi polisin adı olarak geçiyor. Ödülü polis aldı.* (Ak, 1992).

Atıf Yılmaz Kerime Nadir’in Hıçkırık adlı romanını aynı adla sinemaya uyarlamıştır. Filmde doktoruyla evlenen daha sonra çocukluk yıllarından beri sevdiği erkeğin kollarında ölen bir kadının acılı öyküsünü anlatılmıştır. Bu film daha önce Tan Gazetesinde tefrika halinde yayınlanmış ve okuyucular tarafından beğeniyle karşılanmıştır (Özgüç, 1976: 46). *Hıçkırık* filminin bazı sahneleri İtalya’da çekilmiştir. Savaş sonrası ülkeyi yabancı ideolojilerden koruma isteği sansür kurullarını aşırı duyarlı hale getirmiştir.

Filminin İtalya’da istasyon terminalinde geçen sahneleri bu aşırı duyarlılık sonucu sansürlenmiştir. Filmin sansüre uğramasının nedeni ise terminalin Musolini tarafından yaptırılmasıdır. Filmin yapımcısı Hürrem Erman sansür sahneleriyle ilgili şunları söylemektedir “*İstasyonda esaslı bir sahne çektik. Yurda döndük. Dışardan gelen filmler yerli de olsa dışarıdan geldiği için kontrolden geçiyordu. Kontrol sırasında görüntülerde Mussolinin’in heykeli olduğu görülünce sansür kurulu bu sahnenin kesilmesini istedi*” (Özgüç, 1976: 47).

Senaryosunu Aydın Arakan, Metin Erksan, Muharrem Çubukçu, Memduh Ün, Ertam Güreş, Atıf Yılmaz altılısının yazdığı Memduh Ün’ün yönettiği *Üç Arkadaş* Film Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğünün engeline takılmıştır. Sevgi dayanışmasıyla şiirsel anlatımıyla Türk sinemasında yeni bir dönemi başlatan *Üç Arkadaş* filmi Cannes Film Festivaline katılamamıştır (Özgüç, 1994: 76). Başrollerinde Muhterem Nur ve Fikret Hakan’ın oynadığı *Üç Arkadaş* filmi seyircilerden ve sinema eleştirmenlerinden büyük ilgi görmüştür.

Üç Arkadaş filminin önemli yanı, Türk toplumunun karanlık bir dönemine kötülükler, güçlüklerle dolu bir çerçevede sıradan insanlar arasındaki dayanışmayı, sevgi, umudu ve iyimserliği, yönetmeninden görüntü yönetmenine, oyuncusundan kurgucusuna dek titiz ve uyumlu bir işbirliğiyle yansıtmasıdır (Özön, 1995: 31)

Senaryosunu Orhan Kemal'in yazdığı ve Şerif Gören'in yönettiği *Suçlu* filmi sansürle uzun süren bir mücadelenin ardından gösterime girebilmiştir. 1959'da çekilen film ancak 1960'da sansürden çıkabilmiştir.

2.2.4. 1960-1970 Dönemi ve Sansür

İncelenen dönem bir ihtilal ile başlamaktadır. 27 Mayıs 1960 çeşitli siyasal/toplumsal olaylar ve değişimlerle devam etmek de ve ulusal bir görsel sanatın giderek büyümesine büyüdükçe güçlüklerle karşılaşmasına tanık olunmaktadır. Büyüme enflasyona yol açmakta, furyalar yaratmakta, yeni endişeler, aşamalar ve krizler ortaya çıkmaktadır. Renkli filmler gelip yerleşmekte, Türk filmleri uluslar arası yarışmalara katılmak da, ilgi çekmekte, ödüller kazanmakta ve giderek Türk sineması bir bilinmeyen olmaktan çıkmaktadır.

Sinemaya yön vermek isteyen, bir sinema kültürünü, bir sinema bilimini ve öğretimini yaymayı amaçlayan kurumlar bu dönemde doğmuştur. Devlet de belli dönemlerde sinemanın varlığını hisseder gibi olmuştur. Daha sonra kuramlar yaratılmıştır. Toplumsal gerçekçilik, Halk sineması, Devrimci sinema, Ulusal sinema, Milli sinema, bu akımlar tartışmalara yol açmıştır, suçlamalar, gruplaşmalar, anlaşmazlıklar, düşmanlıklar ortaya çıkmıştır ve doğal olarak zamanla kaybolup gitmiştir (Scognamillo, 2004: 159).

1960'ta ordunun yönetime el koyması ve 1961'de Yeni Anayasanın hazırlanması sinemayı yakından ilgilendirmektedir. 1961 anayasasıyla toplumda büyük bir umut kapısı aralanmıştır. Yeni yönetim yeni bir anayasa hazırlığına girişmiş her kesimde olduğu gibi sinemacılar arasında umutlu bir bekleyiş oluşmuştur. Her alanda eskiye göre daha özgürlükçü adımlar atılmıştır. Türk sineması bu özgürlükçü adımlardan yoksun bırakılmıştır. Sansür yönetmeliği eski haliyle kalmıştır.

Sinema dışında, diğer kitle-iletişim araçlarına ve sanat dallarına hiçbir sınırlama getirilmemiş, hatta bunlara yeni özgürlükler tanınmıştır. Sinema, denetlemede hiçbir değişikliğe uğramamakla birlikte, uygulamada kendini yeni havaya uydurmuş görünmektedir. 1960 İhtilalin den sonra her alanda kendini hissettiren aşırı serbestlik sinema alanında da görülmektedir (Gökmen, 1973: 20).

1950'lilerde başlayan toplumsal sorunlara eğilim 1960'lara doğru daha da artarak devam etmiştir. Metin Erksan, toplumsal sorunları ve toplumsal gerçekçiliği daha ilk filminde, *Karanlık Dünya*'yla (*Aşık Veysel'in Hayatı*) perdeye yansıtmıştır. Ve ilk filminde

sansürle başı derde girmiştir. Metin Erksan, kişiliği ve kimliği gereği, sorumluluk bilincinde bir sinemacı olarak, bulunduğu toplumun sorunlarını görmezden gelmemiştir. *Dokuz Dağın Efesi* (1958), *Gecelerin Ötesi* (1960), *Acı Hayat* (1962), *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1963) filmleriyle Metin Erksan toplumsal gerçekçiliği estetik görüntülerle ve güzel bir sinema diliyle yansıtmaya çalışmıştır. Türk sinemasında yeni ufuklar, yeni çıgırlar açmış ancak; sansür kuruluyla mücadelesi devam etmiştir. Ülke de esen liberal demokrasiden ve özgürlük havasından Türk sineması ve özellikle de Metin Erksan sineması nasibini alamamıştır. *Gecelerin Ötesi* filmi de sansüre uğrayan bir diğer filmidir. Bu filmle ilgili tespitler Bulgular ve Yorum kısmında verilecektir.

Metin Erksan'ın Fakir Baykurt'un aynı adlı eserinden sinemaya uyarladığı *Yılanların Öcü* filmi sansür tarafından tümüyle reddedilmiştir.

Yılanların Öcü, birçok sinemacıyı bir araya getirmiş ve sansüre karşı ortak tavırlar alınmasına sebep olmuştur. Bıçağın kemiğe dayandığı günlerde tüm sinemacılar toplu bir dayanışma içene girmişlerdir. Ve alınan ortak bir karara göre prodüktörler cemiyet önünde toplanmış, Taksim meydanına kadar sessiz bir yürüyüş yapmışlardır. Ancak böyle bir protesto yürüyüşü için Emniyet Müdürlüğü izin vermemiştir. Son çare olarak toplanıp Türk Sinema çalışanları adına kamuoyuna ortak bir bildiri yayınlanmıştır. "*Türk Filmciliği İstanbul'da, Sansür Ankara'da, Mussolini Öldü, sansürü bizde yaşıyor*" gibi duvarları dövizlerle süsleyen Gen-Ar Tiyatrosu'nda yapılan toplantıda Türk Film *Prodüktörleri*, sanatçıları ve teknisyenleri şu bildiriye imza atmışlardır:

i) Sağlam bir demokrasinin temellerinin kurulduğu Türkiye'mizde, insanlarına aykırı, fikir ve ifade hürriyetine karşı bir zihniyeti bütün çıplaklığıyla Türk milletinin ibret nazarlarına sermeyi vicdani bir borç biliriz.

ii)Faşist İtalya'nın Sansür yönetmeliğinden alınmış ve medeni alemde bugün hükmü ve yeri kalmamış olan böylesine bir Sansür anlayışı Türk sinema sanatındaki gelişmeyi önlemiştir.

iii)Türk Film prodüktörü, sermayesini sansürün ölçsüz kontrolü altındaki bir işe bütünüyle yatırmamaktadır. Bu yüzden basit anlamlı ve sözde yurtiçi pazara hitap eden kalitesiz filmler yıllık istihlas içinde ekseriyeti teşkil etmektedir. Bu çoğunluk içinde, pek az sayıda iyice film yapılabiliyorsa, bunlar da ancak sansürün gözünden kaçırılan filmlerdir. Türk film senaryo yazarı ve rejisörü sansür edilmeyen tiyatro, roman, hikâye alanındaki sanatçı kadar gelişmemişse, bunun da tek suçlusu gerçeklerden korkan ve hiçbir estetik ölçüye sahip olmayan sansürdür. Türk film oyuncusu yine aynı sansürün kayıtlı senaryoları, kayıtlı mizansenleri ile adeta mahkûm edilmiş ve bir robottan farksız hale getirilmiştir.

iv) Türk film teknisyeni ise bu huzursuz aleme yatırılmayan sermayeden mahrum kalarak en iptidai teknik vasıtalarla çalışmaktadır.

v) Görülüyor ki sansür topyekun bu sanayi ve sanat kolunu tahrip etmektedir. Bu tahribatın bir an önce durdurulması ve bu rezalete bir an önce son verilmesi için giriştiğimiz savaşta demokratik yönelimli hükümetimi, hürriyet aşığı basınımızı ve bütün sağduyu sahibi yurttaşlarımızı bizleri desteklemeğe davet ediyoruz (Özgüç, 1990: 74).

Yılanların Öcü filmi ve sansür tartışmaları daha bitmeden, bir sene sonra, yine Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* filmi yönetmenin önceki filmlerinde olduğu, gibi yeni yasaklamalar, yeni tartışmalar getirmiştir. Bu filmler ile ilgili tespitler Bulgular ve Yorum kısmında verilecektir.

Halit Refiğ'in *Şafak Bekçileri* filmi de sansüre maruz kalan filmler arasında yer almaktadır, Halit Refiğ bir söyleşisinde o günleri şöyle anımsamaktadır:

“Film sansür kuruluna takıldı kurulun gerekçeleri şöyle; Göksel Arsoy üzerinde üniforma varken Leyla Sayar'ı öpüyormuş, jet uçağı düştüğü için pilot olmak isteyen gençlerin hevesi kırılabilirmiş, bazı subaylar bir subaya yakışmayacak şekilde argo konuşuyorlarmış, vs vs... Filmin işlemlerinin yapıldığı stüdyoya Hava Kuvvetleri Komutanı İrfan Tansel ve diğer komutanlar eşleriyle birlikte geldiler ve stüdyoda özel olarak seyrettiler, filmi çok beğendiler. İrfan Tansel ‘Bu filmi yasaklayanlar benim armama karşı çıkmışlardır’ dedi. İki gün sonra iki albay sansür kuruluna gitti ve tabii, bir yıl önce *Yılanların Öcü*'nde olduğu gibi filmin kılına dokunulmadan gösterime girdi” (Kılıç, 2007: 127).

1964'te senaryosunu Vedat Türkali'nin yazdığı Ertem Göreç'in yönettiği *Karanlıkta Uyuyanlar* filmi sansür kurulundan geçmemiş ve yasaklanmıştır. Film 2. Antalya Film Şenliği'nde (1965) En Başarılı Üçüncü Film seçilmiştir. Vedat Türkali En Başarılı senaryo Nedim Oytam En Başarılı Müzik ödülleri almıştır. *Karanlıkta Uyuyanlar* filmi ilk işçi hareketi grev filmi olmuştur. İşçilerin yaşadıkları zorlukları estetik bir dille sinemaya yansıtmıştır. Toplumsal içerikli her filmde olduğu gibi *Karanlıkta Uyuyanlar* filmi de sansürle uzun süre mücadele etmiş ve sonunda gösterim izni alabilmiştir (Özgüç, 2003: 92).

Rejisörlüğünü Duygu Sağıroğlu'nun yaptığı *Bitmeyen Yol* filminde köylerinden koparak büyük şehre gelen yoksul Anadolu insanının öyküsü anlatılmaktadır. Film büyük şehirde, gecekondu düzeni içinde ve çevresinde sürdürülen hayatı, bu hayattaki çileyi hem göstermekte hem de eleştirmekte, emeğin sömürü karşısında, halkın sosyal adaletsizlik karşısındaki yenikliğini anlatmaktadır (Özgüç, 1993: 91). Filmin sansür kurulu tarafından yasaklanma gerekçeleri şöyledir:

“Filmin sonuna kadar, şehre iş bulmak için gelen sefil kılıklı köylülerin bazen bir trajedi havası içerisinde, bazen de insanı şartların dışına çıkararak sosyal bünyemizin yıkılması için tahrik edici mücadelesini naklettiği, şehrin en kötü ve en sefil yerlerini, işçilerin en sefil hayat şartları içinde yaşadıkları belirttiği, tüm işverenleri kötü huylu, işçiyi hakir gören kişiler olarak yansıttığı, filmin kahramanlarının misafir olarak gittikleri erkeksiz evin namusuna el uzatarak milli örf ve adetimize ihanet ettiği, film de kullanılan türkülerde manevi duygularımızı tezyif ederek izleyiciyi ters düşüncelere götürdüğü, hikayenin bünyemizi zorlayıcı ve yıkıcı bir istidatla karşımıza çıktığı görüldüğünden adı geçen filmin halka gösterilmesinin ve yurt dışına çıkarılmasının sakıncalı olduğuna, 2/2/1966 tarihinde ekseriyetle karar verilmiştir” (Onaran, 1968: 103).

Bu karardan sonra filmin yapımcısı olan Murat Kocataş dava açmıştır ve uzun uğraşlar sonucu *Bitmeyen Yol* filmi gösterim izni alabilmiştir.

Hudutların Kanunu Toplumsal Gerçekçilik konusundaki tartışmaların yaşandığı yıllarda ortaya çıkmış, bu tartışmalara yeni boyutlar kazandırmıştır. Kaçakçılık sorununu bölgesel bir gerçekçilik içinde yansıtan film üç kez sansüre girmiş, iki kez red kararı almış, üçüncüsünde ise şartlı olarak gösterim izni verilmiştir.

Hudutların Kanun'nun red kararı şu gerekçelere dayanmaktadır:

i) Öğretmen Ayşe (Pervin Par) ile tarlada bekleyen Hıdır (Yılmaz Güney) konuşurlarken, yanlarına gelen astsubayın öğretmene hitaben söylediği “Köyü arasak mı?” şeklinde konuşmasıyla, öğretmenin karşıdan kaçakçıları gördüğü sahnenin çıkarılması,

ii) Filmin son kısmı senaryodan tamamen ayrı çekilmiştir. Filmdeki söz ve sahnelerin senaryoya uygun bir şekilde düzenledikten sonra adı geçen filmin yeniden görülüp nihai bir kararın verilmesinin uygun bulunduğu ekseriyetle karar verilmiştir.

Filmin sonunda jandarmaların peşine düştüğü kaçakçı Hıdır bir mayın tarlasına girmiş ve patlama sonucu yere kapaklanmış, oğlu da dikenli tel örgüleri aşır can çekişen babasının üzerine kapanmıştır. İşte bu vurucu finale şu diyalog eklenerek üçüncü kez sansüre girmiştir: “*Filmin sonunda Hıdır'ın oğluna Baba'nın sonunu gördün, sen bu yola düşme okuluna dön*” (Özgüç, 1976: 29-30). Bu diyalogun eklenmesiyle *Hudutların Kanunu* üçüncü kez sansüre girmiştir. Bu kez de red oyu sayısı bire düşünce *Hudutların Kanunu* sansürden gösterim izni alabilmiştir. Ve bu üçüncü sansüre girişte ‘red oyu’ veren Kur. Alb. Ahmet Arıkan sakıncasını şöyle açıklamıştır: “*Filmde Jandarmaları çok pasif gördüğümünden, nizamnamenin 7. Fıkrası gereğince filmin tümüne muhalifim*”.

Alb. Ahmet Arıkan gerekçesini açıklamış ve filmin tümüne red oyu vermiştir, kabul oyu kullanan üyelerden Hüseyin Rahmi Kılıç da sansür kararının altına şu teklifi de ayrıca öngörmüştür: “Filme Nizamnamenin 13. maddesinin tatbiki reyindeyim” Söz konusu sansür yönetmeliğinin 13. Maddesinde şunlar yazılıdır: “*Madde 13-Kontrol Komisyonunun kontrol ettiği filmler arasında terbiyevi hususi mahiyette film bulunduğu takdirde, 1993 sayılı umumi Hıfzısıhha Kanunu’nun 167’nci maddesine göre 6 yaşından yukarı çocukların gündüz görebileceklerini kararlarında göstermeleri lazımdır*” (Özgüç, 1976: 31).

Hudutlar Kanunu, ‘Ulusal Sinema’ tartışmalarının yaşandığı yıllarda bu konuya yeni boyutlar getirmesiyle dikkat çekmiştir. ‘Ulusal Sinema’ Türk ulusunun gerçeklerine, sorunlarına, Türk hikâyelerine, folklor gibi yöresel özelliklere, insan davranışlarına öz ve biçim olarak bir Türk gibi bakmayı yorumlar getirmeyi içeren bir sinemadır. İşte *Hudutların Kanunu* bu özelliklere dönük ve Türk sinemasının tarihsel gelişimi içinde önemli bir yer tutan, başarılı ilk ulusal sinema denemesi olmuştur (Özgüç, 1993: 111). Yaşamını kaçakçılıkla kazanan Doğu insanının acılı, kırgın sorunlarını gerçekçi bir açıdan irdelemiş, gerek konusu gerekse anlatımıyla, sadece Akad’ın değil, sinemamızın da tüm zamanlarının en iyi filmlerinden biri olmuştur. Ali Gevgilli’nin “*toplumsal diyalektik bakımından, bir kaçakçının ölümü, var olan koşullar altında ancak bir başka kaçakçının doğuşu demektir.: ya da ölüme doğru yeni bir serüvenin başlangıcı*” diye tanımladığı temanın işlendiği film, yine aynı yazarın yorumlamasıyla, “*sonucu kaçınılmazlaştıran kişisel trajedinin ardındaki yarı feodal, yarı kapitalist bir düzende yürüyen ekonomik ilişkiler bütünüdür. Söz konusu olan da artık toplumsal bir trajedi yahut çok daha büyük gelişmelere gebe yani bir catastrophe’tur*” (Evren, 2005: 97).

Sansüre takılarak eli kolu bağlanmış ve daha sonra Danıştay kararı ile gösterim izni almış bir diğer filmde senaryosunu, yönetmenliğini ve başrol oyunculuğunu Yılmaz Güneyn yaptığı *Umut* filmi olmuştur. Türk sinemasının başyapıtlarından bari olarak kabul edilen *Umut* yoksul faytoncu Cabbar’ın öyküsünü, yer yer belgesel görüntüleme düzeni içinde anlatmıştır. Cabbar, karısı, yaşlı anası ve beş çocuğunu, yorgun iki atın çektiği eski püskü faytonu ile geçindirme çabasındadır... Yaşamları gecekonduda bile denilmeyecek bir yerde tüm sefilliğiyle sürüp gider... Güney’in senaryosu Cabbar’ı ayrıntılı olarak vermez ama özlü bir biçimde verir... Evine, çocuklarına bakışı, yumuşak karakterinin altında yaşam mücadelesini yorulmadan sürdüren bir kişiliği vardır. Cabbar’ın... Tek umudu, devamlı aldığı piyango biletleridir, umudunu kâğıt parçacıklarına bağlamıştır... Aksilikler birbirini kovalar, bir kazada otomobilin çarptığı atlardan biri ölür... Cabbar çaresizlik içinde, baştan beri kendine,

nefesi güçlü bir hocaya danışarak define aramayı telkin eden birine kapılır, okur, üfler sonra da yola düşerler... Filmin ikinci yarısı, bu definenin arayışını öyküler. Güney Türk sinemasında şimdiye kadar görülmedik biçimde belgencilik, belgeci çalışmayı bu filmiyle Türk sinemasına sokmuştur. Güney, Türk halkının gerçeğine belgeci, bir anlayışla böylesine ilk defa yaklaşan sinemacı olma şansını da yakalamıştır (Özgüç, 2005: 275).

Yılmaz Güney'in yönettiği *Umut* filminin sansürde tümüyle reddedilmesi 10 maddelik bir gerekçeye dayanmaktadır:

i) Filmde, Yılmaz Güney ve arabası, bakımsız, pis, yırtık, çok zayıf bira at ile çalışması ve geçinmesi şansa bağlı olup, kalabalık bir aileyi geçindirmesi düşünülemez iken, bu araba ve at fakirliğin bir sembolü olarak ele alınmış, çeşitli olaylarla da çalışma imkânının bulunmadığı kanaati verilmiştir.

ii) Yılmaz Güney'in atı öldürüldükten sonra bir işlem yapılmamış ve bir tazminat ödenmemiştir. Burada zengin bir otomobil sahibinin fakir bir arabacının atını öldürmesinde takibat yapılmayacağı kanaati verilmiştir.

iii) Atını kaybeden Güney daha önce yanlarında çalıştığı üç zenginin evine gitmesi (yardım için) evlerin ve içindekilerin dekor ve zenginlikleri, tavır ve hareketleri, konuşmaları ayrıntılı olarak senaryoda belirtilmemiş, senaryoda yanlarına gittiği netice alamadığı şeklinde belirtilmiştir, oysa filmde zengin ve fakir hali en iyi şekilde canlandırılmış bu şekilde filmin esas konusu zengin ve fakir ayrımı yapılmıştır.

iv) Cabbar'ın Yılmaz'ın rızası ve Hakim'in kararı olmadan arabası ve atının satılması dikkati çekmiş, Cabbar mani olmak istediye de bu kanunsuz harekete engel olamamıştır.

v) Senaryo sayfa 17'de bir otomobil gelmekte iken soygun yapıldığı belirtildiği halde, filmde gizlice bir eve lüks arabaların bulunduğu garajdan girdikleri görüldü. Bu şekilde senaryoya mekânın uymadığı tespit edilmiştir.

vi) Soyacakları insanın Türkiye'de aynı şekilde kimseler bulunmasına rağmen, Amerikalı bir zencinin seçilmesi manidar bulunarak uygun görülmemiştir.

vii) Cabbar ile Hasan'ın "*zenginler mahallesine gidelim tabanca ile soygun yapalım zenginler korkak olur onları soyalım*" cümlesi senaryoda olmadığı halde filmde bulunmaktadır.

viii) Hocaya sabah nazmı güneş doğarken kıldırılmakta ve bu şekilde ibadetle alay edilmektedir. Dinimizde güneş doğarken namaz kılınmamaktadır.

ix) “*Hocanın cinleri perileri, melekleri var definenin yerini söyler bu hoca bildiklerine benzemez*” denilerek bu sahte örnek gerçek din adamı şeklinde gösterilerek onun şahsında din görevlileriyle alay edilmektedir.

x) Nehirde abdest aldıktan sonra 101 taş toplatılıp bunlarla muhayyel define etrafının daire şeklinde çevrilmesi efsanesi, uydurma, batıl inanç gerçek gibi yansıtılmaktadır.

Filmin bu haliyle senaryosuna tamamen uymaması, senaryoda görülmesi imkânı olmayan birçok sahnenin nizamnamenin, 6. maddesinin 4.5.8.9 ve 10. fıkralarına göre adı geçen filmin halka gösterilmesinin ve yurt dışına çıkarılmasının sakıncalı olduğuna ekseriyetle karar verilmiştir 24.9.1970 (Özgüç, 1976: 32-33-34).

Filmin yapımcısı sansürün bu kararı karşısında haklı olarak Danıştay’a dava açmıştır. Ve Danıştay’da süren sansür kararının iptal davası bilinen sonuca bağlanmıştır. Danıştay 12.nci dairesince yaptırılan bilirkişi (Prof. Dr. Nermin Abada, Prof. Dr. Uğur Alacakaptan ve Dr. Jur Âlim Şerif Onaran) tarafından düzenlenen rapora göre filmin senaryoya uygun bulunduğu, din propagandası yapmaktan çok, dini alet ederek gaipten haber vermek gibi sapmış bir din adamının canlandırıldığı, milli rejime aykırı herhangi bir siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapılmadığı memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı bir yönü bulunmadığı saptanmıştır, böylelikle Umut gösterime girmiştir (Özgüç, 1976: 35).

Yılmaz Güney’in *Seyyit Han* filmi de sansür kurulu tarafından sakıncalı bulunmuştur. 2.9.1968 tarihli Cumhuriyet gazetesinde Turhan Gürkan imzasıyla yayınlanan yazıda, *Seyyit Han*’ın sansür serüveni anlatılmaktadır: Yapımcı, yönetmen, senaryo yazarı ve oyuncu olarak Güney’in imzasını taşıyan *Seyyit Han* filminin yurtdışına çıkması, sansür kurulu tarafından ikinci kez yasaklanmıştır. *Seyyit Han* eleştirmenler tarafından geçen yılın en iyi iki filminden biri olarak seçilmiştir. 5 Haziran 1968 tarihinde yurtdışı izni için sansüre yollanan film gerekçe gösterilmeden geri çevrilmiştir. Ancak filmin prodüktörü Abdurrahman Keskiner, Ankara’ya gitmiş yasak nedenlerini sözlü olarak öğrenmiştir. Sansür kurulu, Nebahat Çehre’nin canlandığı Keje diye çağrılan kadın kahramanının adını sakıncalı bulmuştur. “*Türkçede böyle ad yok herhalde Kürtçe olacak*” demiştir. Sansür ayrıca, düğün sahnelerinde gelin alayının önünde götürülen kenarları püsküllü bayrağa da takılmıştır, “*Köylünün elinde sancak olmaz, ancak alaylarda sancak bulunur*” demiştir.

Seyyit Han 15 Haziran 1968'deki *Lukarno*, 15 Eylül 1968'deki *Manhaim* film Şenlikleri'ne çağrılmış olduğu için prodüktör, Sansür'ün takıldığı bölümleri (yani kızın adını ve sakıncalı sahneleri) çıkartmış, 26 Temmuz 1968'de ikinci kez sansüre yollanmış, fakat bu kez de sorumlu kişiler, filmdeki köyü ve köylünün kıyafetlerini beğenmediklerini ifade etmiş, daha modern bir köy istediklerini belirterek, yeniden geri çevirmişlerdir.

Bu olaylar yaşanırken askerde olan Yılmaz Güney'in genel vekili olan prodüktör, Danıştay'a başvurmuş ve ayrıca bu konuda şunları söylemiştir.

“Keje'nin Kürt adı olduğunu söyleyerek yurttaşlarımızı küçümseyen Sansür Kurulu, TBMM'ne bile giren Hamido'ları, Hasso'ları galiba unutuyor. Güneydoğu Anadolu köyleri Keje adlarıyla doludur. Çukurova'da her köyün ayrı sancağı vardır. Anlaşılan sansürü meydana getiren kişiler, Türk gelenek ve göreneklerinden habersizdirler. Bunlar düğünlerde bayramlarda ortaya çıkar, hükümet ilgililerinin gözleri önünde dalgalanırlar. Beğenmedikleri köye gelince... Köyü biz kurmadık. Gümrük ve Tekel Bakanı İbrahim Tekin'in doğup büyüdüğü yerdir... Gerçekleri değiştirip, nasıl modern bir köy haline sokabilirdik? Köylü kıyafetleri şalvarlı, poturlu, serpuşludur. Hikâyenin geçtiği devirde, pantolonlu, şapkalı köylü var mıydı acaba? (Güney,1977: 9-10).

1960-1970 arası dönem Türk sineması için bir dönüm noktasını ifade etmektedir. Sinema bu dönemde olgunlaşmış dışa açılmış ve il kez yurtdışındaki film yarışmalarında ödüller almıştı. Türk sinemasının önemli başyapıtları bu dönemde yapılmıştır. *Gecelerin Ötesi* (1960), *Acı Hayat* (1962), *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1963), *Suçlular Aramızda* (1964), *Sevmek Zamanı* (1965), *Kuyu* (1968), filmleriyle Metin Erksan bu dönemde kendisinden sıkça söz ettirmiştir. Bu dönemde önemli filmler üreten Metin Erksan'ın başı sansürle uzun süre derde girmiştir.

Türk sineması bu dönemi 'Altın Çağ' olarak adlandırmış sinemacı sayısı çoğalmıştır. Bu dönem Türk sinemasının sansürle boğuştuğu yıllar olmuştur. Metin Erksan gerçekçi toplumsal filmleriyle sansürle mücadele eden sinemacıların başında gelmiştir. 1960-1970 yılları Türk sinemasında farklı akımların ortaya çıktığı bir dönem olmuştur. 1961'lerde 'Toplumsal Gerçekçilik' 1964'lerde 'Ulusal Sinema' 1970'lerde 'Devrimci Sinema' ile milli sinema akımları ortaya çıkmıştır. Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* toplumsal gerçekçilik, Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* ulusal sinemayı ve Yücel Çakmaklı'nın *Birleşen Yollar* milli sinemanın ilk örneklerini oluşturmuştur (Refiğ, 1971: 152).

2.2.5. 1970-1980 Arası Türk Sinemasında Sansür

Siyasal çatışmaların ve ideolojik kavgaların ülkeyi kapladığı bu süreçte ordu 12 Mart 1971'de yönetime el koymuştur. 1970 yılında Yılmaz Güney'in öncülüğünü yaptığı Devrimci Sinema akımı bu dönemde altın çağını yaşamıştır. Devrimci Sinemanın en önemli yapıtları bu dönemde gösterime girmiştir. *Umut* filminden sonra Yılmaz Güney'in sansürle mücadele eden ikinci filmi *Ağıt* olmuştur. Güney'in kaçakçılık temasını işlediği *Ağıt* filmi sansür kurulu tarafından kabul görmemiş ve bazı sahnelerin çıkarılması istenmiştir. Sansür kurulunun sakıncalı bulup yasakladığı sahne filmde aynen şöyle geçmektedir: Jandarmalar tarafından vurularak yaralanan kaçakçı Çobanoğlu (Yılmaz Güney), bir mağara kovuğunda köyün doktoru (Selim Hürmetçi) tarafından ameliyat edilir. Vücudundan kurşun çıkarılması için uğraşıldığı sıra Çobanoğlu'nun başındaki üç adamı hep bir ağızdan şu türküyü söyler:

Zahit bizi tan eyleme hay hay

Hak ismin okur dilimiz hey canım .. hey canım

Hak ismin okur dilimiz eyvallah... heey hey dost

Sakin efsane belleme hay hay hay hay

Hazrete varır yolumuz hey canım... heey canım

Hazrete varır yolumuz eyvallah... heey hey dost

Sayılmayız parmak ilen hay hay

Tükenmeyiz kırmak ilen hey canım... heey canım

Taşramızdan sormak ilen hay hay

Kimse bilmez ahvalimiz hay canım... hey canım

Kimse bilmez ahvalimiz eyvallah... heey hey dost

Erenlerin birdir yolu hay hay

Cümlesine dedik belığ hey canım... heey hey

Cümlesine dedik belığ eyvallah... heey hey dost

Gören bizi sanır deli hay hay

Usludan yeğdir delimiz hey canım... heey canım

Usludan yeğdir delimiz eyvallah... Hey hey dost

Bu türkünün hep bir ağızdan söylenmesinin amacı yaralı Çobanoğlu'na direnme gücü vermektir. Ayrıca bu sahnenin filme destansı bir hava kattığı da söylenebilmektedir. *Ağıt* filmi bu sahne nedeniyle sansüre takılmıştır. Ancak Danıştay kararıyla gösterim izni alabilmiştir (Özgüç, 1976: 35). *Ağıt* filminin sansür kurulu tarafından yasaklanması, 1971 muhtırasından sonra sansürün işlemeye aynen devam ettiğini göstermesi açısından önem taşımaktadır.

Film sayılarındaki yükseliş devam etmiştir, Türk sineması 1972 yılında 294 filmle adeta rekora koşmuştur. Dünya sıralamasında beşinci sırayı alırken 1972 yılı Türk sinemasının en fazla film yaptığı yıl olarak tarihe geçmiştir. Tabii ki bu filmlerin çoğu seks filmleri olmuştur. Film sayısındaki bu hızlı artış beraberinde kalitesizliği de getirmiş ve bu seyircilerin sinemayla birlikte yerli yapım filmlere küsmelerine yol açmıştır. Bütün olup bitenler içinde sayıları az da olsa sansüre rağmen iyi film yapmaya çabalayan sinemacılarda olmuştur.

Süreyya Duru'nun Bekir Yıldız'ın üç ayrı öyküsünden uyarladığı *Kara Çarşafli Gelin* filmi 1976 yılında tümüyle yasaklanan filmlerden biri olmuştur. Yasaklanma gerekçesi olarak da 'Memleket asayişine zararlı' oluşu gösterilmiştir. Filmin yönetmeni Süreyya Duru bunun üzerine Danıştay'a başvurmuştur. *Yılanların Öcü* ve *Bitmeyen Yol* filmlerinde olduğu gibi *Kara Çarşafli Gelin* filminin de yasaklanması çeşitli tepkilere yol açmış ve konuyla ilgili olarak üç kuruluş Filmciler Sendikası, Türkiye Yazarlar Sendikası ve Sinematek Derneği bir basın toplantısı düzenlemiş sansür kurumunu kınamışlardır. Söz konusu toplantıda "Her türlü suça özendirici karate filmlerinin ve seks filmlerinin gösterilmesine izin verilirken, kaliteli sanat değeri olan bir filmi yasaklamaları yüz kızartıcı bir davranış" olarak nitelenmiştir (Özgüç, 1976: 36).

Görüldüğü gibi 1939'dan bu yana değişen bir şey olmamıştır. Yıllardır sansürle ilgili takışmalar, sansürle ilgili tepkiler sürüp gitmiş, ama sonuç hep aynı düzeyde kalmıştır. *Kara Çarşafli Gelin* sansür kurumu tarafından tam üç kez reddilmiş ve ancak Danıştay kararı sayesinde özgürlüğüne kavuşabilmiştir. Film toprak reformunu, feodal yaşamı ve özellikle ağalık denilen düzenin insanlar üzerindeki baskısını anlatmış buda egemen çevreleri rahatsız etmiş ve film sansür engeline takılmıştır. Daha sonra bu engel aşılmış olsa da toplumsal filmlerin sürekli cezalandırılacağı mesajı verilmiştir. Film sansür nedeniyle Antalya Film Festivali'ne alınmamıştır. Bu durum çok büyük tartışmalara neden olmuştur. Atıf Yılmaz'ın içinde bulunduğu bir grup sinemacı bu uygulamaya karşı çıkmışlardır.

Kuşkusuz Süreyya Duru bir türlü değişmeyen sansür yönetmeliğinin son kurbanlarından biri olmamıştır. Feyzi Tuna ve Selim İleri ikilisinin hazırladığı *Çürüme* ve Cüneyt Arkın'ın senarist ve sinema yazarlarından (Tarık Dursun, M. Tali Öngören ve Jak Şalom) bir kurula hazırlattığı *Eski Tüfek* adlı senaryolar Merkez Film Kontrol Komisyonu tarafından tümüyle reddedilmiştir (Özgüç,1976: 37). Vatan gazetesinin 7 Nisan 1976 tarihli sayısında şu yazı göze çarpmaktadır:

“Sinema çevrelerinde dolaşan bir söylentiye göre film yapımcılarının isimleri solcu olarak tanınmış kimselerin eserlerinden film yapılmaması ve solcu senaristlere senaryo yazdırılmaması gizlice salık verilmektedir. Diğer yandan Türk filmlerinin sansür işlemlerini yapan ve yabancı filmler konusunda üst mercii durumunda olan Ankara Merkez Film Kontrol Komisyonu'nun üyeleri arasında son günlerde değişiklikler yapılmıştır. Komisyondaki Milli Eğitim Bakanlığı Temsilcisi değiştirilmiş ve yerine H. Özşahin atanmıştır. Öğrenildiğine göre Özşahin sağcı gazetelerden birinde Oğuz Ata Altaylı takma adıyla yazılar yazan kişidir. Görüşleri MHP'ye yakın olan bu kişinin kaliteli filmler ve senaryoların yasaklanmasında önemli bir rol oynadığı ileri sürülmektedir (Vatan Gazetesi, 1976).

Bilge Olgaç *Bir Gün Mutlaka* filmiyle sansüre takılmıştır. Film Danıştay kararı ile gösterime girmiştir *Bir Gün Mutlaka* filmi sosyal olaylara belgeci bir gözle yaklaşmış, ülkenin o gün içinde bulunduğu sosyal-siyasal sorunlara ayna tutmuştur. Sansür kurulu daha önce olduğu gibi böyle bir filme izin vermemiş filmi sansürlemiştir. Sansür kurumu sinemacılara adeta “*Siz toplumsal siyasal içerikli film çeviremezsiniz. Ülke gerçeklerini perdeye yansıtamazsınız, sorunları gündeme getirerek bir yere varamazsınız demiş oluyordu*”. Ülkenin menfaatlerini ülkenin milli birlik ve bütünlüğünü korumak görevi sansür kuruluna verilmiştir. Sansür kurulu da görevini aksatmadan yapmış, özellikle Türkiye toplumunun sıkıntılarını perdeye aktaran filmleri cezalandırmış görevini yerine etmiştir. Yönetmen Bilge Olgaç *Bir Gün Mutlaka* filminden sonra sinemaya on yıl gibi uzun bir zaman ara vermiştir (Sim, 1996: 95-96).

1977 yılında film endüstrisi örgütlenmiş ve 5 Kasım'da sinema sanatçıları ve emekçileri Ankara ya yürümüştür. Cumhuriyet gazetesinin 6 Kasım 1977 tarihli sayısında şöyle bir haber yer almaktadır:

“Sinema emekçileri, sinema üzerindeki yasa dışı baskıları ve sansür uygulamalarını kınamak ve protesto etmek amacıyla düzenledikleri İstanbul-Ankara yürüyüşü dün başlamıştır. Sinema emekçileri Taksim anıtına filminden oluşan bir çelenk bırakmışlardır. Çok sayıda demokratik kuruluşun desteklediği yürüyüş dün sabah saat 9'da Beşiktaş da ki Barbaros Anıtı önünden

başlamıştır. Sinema emekçileri “Özgür Sinema”, “Sinema Yazarları Derneği”, “Çağdaş Sinema Yasası”, Özerk Sinema Kurumu”, “Yaşasın İşçi Sınıfı Yanındaki Sinema” dövizleri altında toplanmışlardır. Sinema emekçileri, “Sinemayı Karanlıktan Kurtaralım”, “Sinemanın Gerçek Sahipleri Biziz”, “Onurlu Sinema”, “20 Milyon Sinema Seyircisine Saygı”, “Anayasa Güvencesi Altında Bir Sinema İstiyoruz”, “Zorbalığa Hayır, Hukuk Devletine Evet”, dövizleri ile Barbaros Anıtı önünden ayrılmışlar ve Taksime doğru yürüyüşe geçmişlerdir. Sinema emekçileri yürüyüşlerinde yol boyunca toplanan kalabalık tarafından desteklenmiş ve kendilerine çiçekler altında alkışlanmışlardır”.

Sanatçılar ve emekçiler iki saatte Taksim’e gelmiş, toplandıkları anıtın önünde sevgi gösterileri ile karşılanmışlardır. Toplu halde yapılan saygı duruşundan ardından Anıt’a filmlerden oluşan siyah çelenk konulmuştur. Türkiye Yazarlar Sendikası Başkanı Aziz Nesin yaptığı konuşmada, emekçileri sonuna değin destekleyeceklerini bildirmiş, sinema sansür tüzüğünü kınamıştır. Aziz Nesin, yürüyüşün amacının ‘İktidara karşı Anayasal hakları savunmak’ olduğunu belirterek “*Ahlak dışı filmleri bizler de istemiyoruz Ancak bu sansürle bu tür filmler engellenemez. Nitekim en ahlak dışı filmlerin bundan önceki MC döneminde yapılması bunu ispatlıyor*” demiştir.

Konuşmaların ardından sanatçı Fikret Hakan ve Fatma Girik ‘Sinemacılar Andı’ nı yürüyüşe katılanlarla birlikte okumuştur. Yeminden sonra Ankara’ya yürüyecek olan sanatçılar otobüslerine giderken, çevreden ‘Yılmaz’a özgürlük’ şeklinde sloganlar atılmıştır. Ancak sinema emekçileri yürüyüşün sessiz yapılacağına dair karara uyararak slogana katılmamışlardır. Sinema emekçileri pazartesi günü TBMM’ne toplu halde gidilerek sorunların burada dile getirileceği bildirilmişlerdir (Cumhuriyet Gazetesi, 1977: 11).

1970’li yıllarda yaygınlaşan arabesk müziği kitleleri peşinden sürüklemiş sağ ve solun sinemacıların yapamadığını yapmıştır. Bu dönemde ilk kez arabesk kesimden Orhan Gecebay’ın *Derdim Dünyadan Büyük* adlı filminin bazı sahneleri politik bulunmuştur. İlk gösterim izni alan bu film sonraları yasaklanmış ve videokasetleri toplatılmıştır. Gecekondu sorunu anlatan film, siyasi ve aşırı politik olduğu gerekçesiyle sansüre uğramıştır(Sim, 1996: 95).

1979’li yılların sonlarına doğru artan politik çatışmalar sinemaya yansımış ve sansür kurulu bu yıllarda daha da sertleşmiştir. Birçok film projesi daha senaryo halindeyken sansür tarafından reddedilmiştir. Bu yıllarda sansürle başı derde giren önemli filmlerden bir tanesi de Yılmaz Güney’in senaryosunu yazdığı ve Zeki Ökten’in yönettiği *Düşman* (1979) filmi olmuştur. İşsizlik ve yoksulluk nedeniyle işçi İsmail’in çok sevdiği karısı Naciye (Güngör

Bayrak) ile aralarındaki sevgi çözülmüştür. İsmail'in içinde bulunduğu şartlar ve çevredeki çıkar ilişkileri Naciye'nin kötü sonunu oluşturmuştur. Ve İsmail bir süre sonra gerçekleri görmüş, suçun kendisini terk eden karısında değil, çevresindeki yozlaşan çıkar ilişkilerinde olduğunu anlamıştır. Meseleye bu gözle bakıp, bu gözle gören İsmail artık yeni bir İsmail olmuştur.

Yurt dışında beğeniyle izlenen ve ödüllere layık görülen *Düşman* filmi sansür kurulunca 'kamu düzenini ve ulusal güvenliği zedeleyici' gerekçesiyle ülkemizde gösterilmesini yasaklamıştır (Özgüç, 1984: 13). *Düşman* uluslararası *Berlin* film Şenliğinde (1980) "İnsani değerleri ve toplum yaşamını en iyi dile getiren film olarak jüri özel ödülü ve ayrıca Katolik Kilisesi Büyük Ödülünü kazanmıştır (Sim, 1996: 97).

2.2.6. 1980-1990 Arası Türk Sinemasında Sansür

1980 askeri darbesiyle bütün yurttaki sıkıyönetim ilan edilmiş ve bir süreliğine demokrasi askıya alınmıştır. Tüm kurumlarda kendini hissettiren baskılar, sinema sanatını da derinden etkilemiştir. 1980 sonrası Türk Sinemasında yeni bir dönem başlamıştır. 1980 öncesi görülen siyasal tartışmalar ve siyasi istikrarsızlık yerini sessiz bir ortama bırakmıştır. Sinema açısından bakıldığında da askeri darbe sinemayı olumsuz yönde etkilemiştir. 1970'lerin sonunda yoğun bir biçimde tartışılan sansür nedeniyle 1979 Antalya Film Şenliği ilk defa yapılmamıştır. Sinemacılar sansüre karşı gittikçe daha aktif ve organize biçimde hareket etmişlerdir. Ancak 1980 askeri darbesiyle sansür tartışmaları bir süreliğine rafa kaldırılmıştır (Sim,1996: 102).

1980'de sansür tarafından reddedilen filmler arasında Başar Sabuncu'nun senaryosunu yazdığı, Atıf Yılmaz'ın *Talihli Amele* filmi de yer almaktadır.

Talihli Amele film'inde İstanbul'a çalışmak için gelen ve iyi bir duvar utası olmak isteyen kendi halindeki bir köylünün serüveni anlatılmıştır. Mehmet Ali (İlyas Salman) bir hemşerisinin yardımıyla bir inşaatta çalışmaya başlamıştır. Mehmet Ali işini özenle yaparak bir şeyler öğrenmeye çalışmış bir bankanın reklam kampanyası için tam 'halk tipi' olduğu gerekçesiyle seçilmiş ve birden günün adamı olmuştur. 'Millet Bankası', bu saf köylüye çekilişten bir kat çıktığını açıklamıştır. Bir işçinin kendi yaptığı kata sahip olması kamuoyunun ilgisini çekmiştir. Mehmet Ali için bir yardım kampanyası başlatılmış, evi güzel bir şekilde döşenmiştir. Fakat bu işte bir terslik olduğunu fark eden bir gazete bankada hesabı bile olmadan kat sahibi olan Mehmet Ali'nin öyküsüne eğilmiştir. Ve bunun bir oyun

olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bu sırada ‘toprak işleyen, su kullanan, ev yapan’ felsefesinin nerelere gidebileceğini sezen sermaye sahipleri bu kampanyayı durdurmuşlardır. Bankanın da Mehmet Ali olayına eğilen basının da bu çevrelere direnecek gücü bulunmamaktadır. Mehmet Ali, köyden getirilen karısı ve oğluyla elinden alınan, hatta hiçbir zaman gerçekten sahip olmadığı katından çıkarılmak istenmiştir. Bunlar yaşanırken tek isteği duvarcı ustası olmak olan halk çocuğu Mehmet Ali isyan etmiş ve herkese karşı koymuş ardından bozulan dengesi gereği, bir akıl hastanesine doğru yola çıkmıştır. *Talihli Amele* sıradan bir güldürü değil, ustaca yapılmış bir tirajî-komedi olarak sinema tarihinde yerini almıştır (Dorsay, 1995: 31).

Talihli Amele filmi sansür kurulu tarafından tümüyle reddedilmiş ve ancak Danıştay kararı ile gösterime girmiştir. “*Anadolu delikanlısı deli olarak gösterilemez*” gerekçesiyle, Mehmet Ali’ye deli gömleği giydirilen sahneler filmde çıkarılmıştır (Özgüç, 194: 139).

Senaryosunu Yılmaz Güney’in hapisanedeyken yazdığı ve Şerif Gören’in yönettiği *Yol* filmi seksenli yılların başında yapılan önemli filmler arasında yer almıştır. *Yol* filminin 82. Cannes Film Festivali’nde ‘Altın Palmiye’ ödülüyle birinci olması dikkatlerin Yılmaz Güney’e ve filmlerine çevrilmesini sağlamıştır. Yılmaz Güney’in tüm filmleri sıkıyönetim tarafından yasaklanmış, ellerinde Yılmaz Güney’in filmleri bulunanların da filmleri sıkıyönetime teslim etmeleri yönünde çağrıda bulunmuştur. Yılmaz Güney’in filmlerini teslim etmeyen kişilerin, yakalandığında cezaya çarptırılacağı söylenmiştir. Sinema salonları, TV ekranları uzun bir süre Yılmaz Güney’in filmlerine kapatılmıştır.

Metin Erksan 1962 yılında *Yılanların Öcü* filmini çekmiş ve film sansüre takılmıştır. Şerif Gören 23 yıl sonra 1985’de *Yılanların Öcü* nü tekrar çekmiş ancak aradan geçen 23 yıla rağmen sansür zihniyeti değişmemiş film ancak Danıştay kararı ile gösterime girebilmiştir.

Sinan Çetin’in *Bir Günün Hikâyesi* filmi sansüre uğrayan bir başka film olmuştur. Bir maden ocağında çalışan Mustafa (Fikret Hakan) göçük altında kalan ağabeyinin karısı Emine (Şerif Sezer) ile o yörenin töreleri gereği evlenmek zorunda kalmıştır. Oysa Mustafa’nın asıl sevdiği yengesinin kız kardeşi Zeynep’tir (Nur Sürer) Zeynep hala Mustafa’yı sevmektedir. Mustafa bu zorunlu evliliğin getirdiği acıdan biraz olsun kurtulabilmek için eski sözlüsü Zeynep’i Nizamla (Nizamettin Arıç) evlendirmeye karar vermiştir. Mustafa, parasal sorunları nedeniyle patronları ile aralarında sürtüşme olan maden ocağı işçilerini toplayıp düğüne getirmiştir. Çalışma yerinde işler aksayınca maden ocağı sahibi, kiralık katiller tutmuş,

düğünden dönen işçilerin üzerine ateş açtırmıştır. Mustafa ölmüş, Zeynep Mustafa'nın arzusu üzerine zorunlu bir evlilik yaptığı Nizam'la ne kadar istemese de yeni bir hayata başlamıştır (Özgüç, 1994: 132).

Sinan Çetin'in ilk filmi sansüre takılmıştır. Sansürün öngördüğü kesinti ve eklentilerle, filmin bütünlüğü bozulmuş ne dediği belirsizleşmiş, vermek istediği mesaj anlamını yitirmiştir (Çapan, 1983: 65).

1980'lerde Türk sinemasının en önemli olaylarından birisi de *Yorgun Savaşçı* filminin yakılması olmuştur. Senaryo TRT denetimine gireceği zaman bir kampanya başlamıştır. Cumhuriyet Gazetesinde 3 Ağustos 1979 tarihli yazısıyla İlhan Selçuk bu kampanyayı resmen başlatmıştır. İlhan Selçuk Kemal Tahir'in Türk tarihini tahrip ettiğini, Milli Mücadele gerçeklerini çarpıttığını haliyle bir devlet kurumu olan TRT'nin Milli Mücadele tarihlerini çarpıtıran bir eseri filme almaması gerektiğini ifade etmiştir (Hristidis, 2007: 258). Halit Refiğ o günleri şöyle anlatmaktadır:

“Basında *Yorgun Savaşçı* aleyhine tahrik dolu yazılar hedefine ulaşmıştı. TRT idarecileri kurul halinde toplanarak filmin gösterilmemesi kararına varıyordu. Birkaç gün sonra TRT Genel Müdürü Macit Akman'ın yaptığı açıklamada “*Yorgun Savaşçı*”nın yakıldığını öğrendik. Basından öğrendiğimize göre bu TV dizisinde Kurtuluş Savaşı ile ilgili gerçekler yansıtılmıyordu. Türklerin ırksal yapılarına yönelik bazı görüşler ileri sürülüyor ve örneğin sarışınların ve mavi gözlülerin Türk olamayacakları belirtiliyordu. Ege bölgesinde yaşayan halk Kurtuluş Savaşı'na katılmak istemiyormuş gibi gösteriliyordu, bu bölgede yaşayan ittihat ve terakkici subayların zoruyla ve baskısıyla Kurtuluş Savaşına katıldıkları teması işleniyordu. Sanki Atatürk o dönemde yok sayılmıştı. Ermeni sorunu Türkiye'nin neredeyse aleyhine kullanılabilir şekilde işlenmişti. Ordu mensupları uygunsuz adlarla anılıyor ve çok fazla küfür kullanılıyordu. Tarihsel gerçeklerle uyuşmadığı halde Çerkez Ethem bir ulusal kahraman olarak yansıtılıyordu. Toplumun çeşitli kesimlerinin arasına nifak sokacak görüntü ve konuşmalara yer verilmiş olmakla birlikte Halifelğin Türkiye için tek geçerli yönetim biçimi olduğu savunularak, adeta Kurtuluş Savaşına gerek olmadığı düşüncesi benimsetilmeye çalışılıyordu (Türk, 2001: 330).

1993 yılında özel bir TV kanalı yeni bir *Yorgun Savaşçı* filmi çekmiştir. Bunun üzerine TRT negatiflerinin yakıldığını duyurduğu Halit Refiğ'in çektiği *Yorgun Savaşçı* filmi yayınlamaya başlamıştır. Olay şöyle gerçekleşmiştir: O dönem TRT gurubu her şeyin yakılması konusunda direnç göstermiştir. “*Her şey normale döndükten sonra bir ihbar yapsalar, TRT hesapları incelenir. Yorgun Savaşçı diye bu kadar para harcanmış, bu paralar nereye gitti diye sorulduğunda bunu izah etmemiz mümkün değil, elimizde belge olmazsa*”

diyorlar. Bu yüzden işin yapıldığının belgesi, öbür taraftan da bir suç belgesi olarak, video kaydı muhafaza edilmiştir (Hristidis, 2007: 262).

Halit Refiğ'in yönetmenliğini yaptığı *Teyzem* filmi de sansüre uğramıştır. *Teyzem* filmi psikolojik ağırlıklı bir film olmakla beraber Halit Refiğ'in daha önceki filmlerinden farklı olmuştur. Film sinema yazarları tarafından pek başarılı bulunmamış, filmin sansürde birkaç sahnesi makaslanmıştır. Filmde Üvey babanın emekli astsubay olması ve kadının (Müjde Ar) rüyalarına üniformasıyla girmesi askerliği rencide ettiği düşüncesiyle bu sahnelerin kesilmesini istenmiştir. 'Üniformalı adam' korkutmaz diye filmin bazı sahneleri kesilmiştir.

Başar Sabuncu'nun Pınar Kür'ün romanından uyarladığı *Asılacak Kadın* filmi de sansüre uğrayan filmlerden bir diğeri olmuştur. Annesi ve üvey babasıyla birlikte İstanbul'a gelen Melek (Müjde Ar), yaşlı bir hanıma hizmet etmek için zengin bir eve yerleştirilir. Baskı altında büyüyen Melek, boynu bükük, ama duygusal bir genç kızdır. Bir gün yaşlı kadın vefat eder ve melek evine dönmek ister. Ama ölen kadının yaşlı oğlu Hüsrev (İsmet Ay) genç kızın gitmesini istemez. Hüsrev, gizli sapık eğilimleri olan yitik, dengesiz bir adamdır. Gençliğinde yurt dışından getirdiği yabancı bir kadını, annesinin bazı anlaşmazlıklar yaşaması nedeniyle evden göndermesi, yaşamındaki en büyük acıyı oluşturmuştur. Aşkıyı kaybetmenin acısını üzerinden atamayan Hüsrev, Melek'e fetiş tutkularla yaklaşır. Ona, eski sevgilisinden kalan elbiseleri giydirir. Ama iç çamaşırı giymesini istemez... Hüsrev'in arzularının tutsağı haline gelen Melek, Hüsre ve boyun eğerek onunla evlenmek zorunda kalır. Hüsrev iktidarsız, Melek bilinçsizdir. Hüsrev, evine getirdiği erkeklerle Melek'i zorla seviştirip, onları izler... Sabuncu'nun cinselliği sorgulayan bu filmi sansür tarafından reddedilmiştir. Sansürün filmi reddetmesinin gerekçesi ise: "Genel ahlak, örf ve adetlerimize ve milli kültürümüze uygun olmamasıdır" (Dorsay, 1989: 20, Özgüç, 1993: 81).

Sinema Eleştirmeni Atilla Dorsay filmi şöyle değerlendirmektedir:

Asılacak Kadın filmi başarılı çağdaş bir yapıttır. Görüntü ve öz olarak müstehcen olmayan bir filmidir. Filmde gösterilenler, gözü hiçbir şekilde rahatsız edecek türden olmadığı gibi gösterilen sağlıklı ilişkiler açık biçimde kınanmakta, yargılanmaktadır. Filmde gösterilen karısını şuna buna peşkeş çeken iktidarsız koca ve bundan bin kat beteri haberler her gün gazetelerin sayfalarında boy gösteriyor. Çeşitli ahlaksızların mantar gibi ürediği bir sosyo-ekonomik ortamda bunları ele alıp bir sanat eseri düzeyinde işleyen bir filmi yasaklamakla ne düzelecek (Dorsay, 1989: 20).

1986'da Reşat Nuri Güntekin'in bir öyküsünden senaryolaştırılan *Değirmen* filmi sansür kurulunda tümüyle reddedilmiştir. Daha önce roman olarak basılan TRT'de film olarak

gösterilen *Değirmen* nasıl olsa sansürden geçer düşüncesiyle sansüre gönderilmeden çekimlere başlanmıştır. Ardından denetlemeye gönderilen senaryo tümüyle reddedilmiştir. Film uzun çabalardan sonra sansürden gösterim izni alabilmiştir.

Sinema filmleri rejiminin Polis Vazife ve Selahiyat Kanunu'nun dışına çıkarılıp ayrı bir kanunla düzenlenmesine yönelik girişimler 1986 yılında sonuç vermiştir. 2.3.1986'da kabul edilen 3257 sayılı Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu senaryo sansürünü kaldırmış filmlerin denetimi İçişleri Bakanlığında alıp Kültür ve Turizm Bakanlığının sorumluluğuna verilmiştir. Bundan sonra sinemadan sorumlu Bakanlık Kültür Turizm Bakanlığı olmuştur. Yeni yönetmeliğin ön denetimi kaldırmış olması sansürün kaldırılması anlamına gelmemektedir. Yeni yasanın mahalli idarelere filmleri yasaklama olanağı vermesi, daha büyük sansürlere yol açmıştır (Sim, 1996: 108).

1987 yılında Ümit Elçinin, Çetin Altan'ın aynı adlı eserinden uyarlanan *Bir Avuç Gökyüzü* filmi de sansüre uğrayan filmlerden olmuştur. Film 19 Şubat 1988 tarihli belgeyle koşullu olarak gösterim izni almıştır. Koşullu izinin 4 maddelik gerekçesi şöyledir:

i) Rüyasında işkence sahnesi görmesi ve hapisanedeki pencere önünde çok uzun süren bağışmaları duyması,

ii) Hapishaneye ziyaretçi olarak gelen kadının göğüslerini açtıktan sonra bir diğer adamın mastürbasyon sahnesi ve onun götürülüş sahnesi,

iii) Annesiyle konuşurken, babanın mezarında içki içtiğini ve mezarlıkta sevişen iki kişiyi gördüğünü söylediği sahneler de ki konuşmaları,

iv) Karısıyla yatakta gecen cinsel ilişki sahnesinin çıkartılması (Özgüç, 132: 1983).

1987'de Muammer Özer'in çektiği *Kara Sevdalı Bulut* filmi de sansüre uğrayan bir başka film olmuştur. Film de 12 Eylül öncesinden başlayarak sürüp giden bir işkence olayı ve evli bir kadın olan Sibel'in (Zuhal Olcay) çevresiyle hesaplaşması anlatılmıştır. Film sinema tarihimizde benzeri olmayan bir durumla karşılaşmıştır. Laboratuar işlemleri yapılırken laboratuar sahiplerinin ihbarı üzerine polisçe tutuklanmıştır. Hiçbir yasal dayanağı olmayan girişim bir süre sonra durdurulmuş, film sahiplerine geri verilmiştir. Ardından film sansür kurulu tarafından yasaklanmıştır (Altınsoy, 1988: 3).

2.2.7. 1990'dan Günümüze Sansür

1990'larda tüm değerlerin eskisi gibi olmayacak bir şekilde değişme süreci devam etmiştir. Ekonomik ve politik alanda yaşanan gelişmeler toplumu derinden etkilemiştir. Sinema alanında da 1990'ların çehresine uyan yeni oluşumların kendilerine gelişmeye başladığı görülmüştür. 1990 yılına kadar Türk Sineması geleneksel bir film üretim biçimine sahipken bu dönemde kendi dilini kurmayı amaçlamış yeni bir kuşakla tanışmıştır. Bunun yanı sıra çöken yıldız sisteminin yerini 1990'ların ikinci yarısından sonra medyatik özelliklerin ön planda tutulduğu bir dönem almıştır (Kıraç, 2000: 12-13). Filmlerin perde arkaları, sette yaşanan olaylar, oyuncuların birbirleriyle olan aşk dedikoduları gibi magazinleştirilmiş haberlerle seyircinin ilgisi filmlere çekilmeye çalışılmıştır. Özellikle 2000'li yıllara girerken bu dudumun ön plana çıktığı görülmüştür.

Türk sineması 1990'lı yıllara sıkıntılı girmiştir. 1960'larda başlayan ve bugün bile prime-time saatlerde seyirciyi toplayabilen filmlerin üretildiği bir 'mutlu çağ' yerini 1975'den sonra seks filmleri dönemine bırakmıştır. 1980'lerde ise Türk Sineması için video cihazı sorun oluşturmuştur. O dönemin şartları içerisinde sokaktan uzaklaşan halk, evinde film izleme lüksüne çabuk alışmıştır. TV'nin renklenmesi ile TRT'nin ikinci ve üçüncü kanalının açılmasını 1990'ların başında da özel radyo-TV istasyonlarının yayına geçmeleri izlemiş ve ardından da VCD ve DVD teknolojilerinin Türkiye'ye gelmesi sinemayı ciddi boyutlarda etkilemiştir. Yaşanan bu gelişmelerden ötürü sinema, izleyicisini salonlara çekmekte zorlanmıştır.

Bu durumun oluşmasında sinemalardaki Amerikan hâkimiyetinin de payı büyük olmuştur. Lüks salonlarda, Dolby stereo ses kalitesi ile film izleme imkânı sağlanmıştır (Vardar,1997: 29).

Amerikan film şirketleri dağıtımı ellerinde bulundurduklarından Türk filmlerinin de tanıtımlarında birtakım değişikliklerin ortaya çıktığı göze çarpmaktadır. Ekonomik kaygılar sinemanın önüne geçmiş, toplumsal gerçekler, sinemanın işlediği temel sorun ya da konular olmaktan çıkmış, ticari amaçla yaklaşılacak film içerikleri haline gelmiştir (Nazik, 2000; 29). Bu nedenle de filmlerin çatıları kurulurken ekonomik getirileri önemli bir konuma gelmiştir. Popüler kültürün beklentilerine uygun yapıtların, medyatik kişilerle desteklenmesiyle ilgi gördükleri tartışılmaz bir gerçek olarak ortaya çıkmıştır.

Kapanmak zorunda kalan sinema salonları pasajlara dönüştürülmüş, 1990'lı yıllarda da küçülerek cep sineması halini aldıkları görülmüştür. Bu yıllarda üretilen yıllık film sayısı 10'a kadar düşmüş, Amerikan filmleri, yerli yapımların boşalttığı yeri doldurmuştur. 90'lı yılların sinema izleyicisinin de bir değişim gözlenmektedir: Amerikan filmlerin hayranı, aksiyon ve macera filmlerini izlemeyi seven yeni kuşak bir sinema izleyicisi ve sinemayı yaşam felsefesi haline getirmiş azınlık bir sinema izleyicisi olmak üzere iki farklı tip bulunmaktadır (Yıldız, 1997: 29).

1980'lerle birlikte işletmeciler egemenliğinin yıkılması, yönetmenler açısından bir nebze rahatlama sağlamış, hiç olmazsa yönetmenler işletmecilerin sipariş verdikleri filmlerin baskısından kurtulmuşlardır. Sonuç olarak filmler seyirciden bağımsız olarak bir sanat eseri halini alırken, yönetmenler de 12 Eylül'ün etkisiyle kapalı bir anlatımı tercih etmek durumunda kalmışlardır. Bu durum kurgusu, temposu, kamerası ile Yeşilçam'dan farklı, Avrupalı filmlerin oluşmasına yol açmıştır: Ömer Kavurun çektiği *Gece Yolculuğu* (1987), Orhan Oğuz'un çektiği *Üçüncü Göz* (1988), Ali Özgentürk'ün çektiği *Su da Yanar* (1986) . Yerli seyirciden çok yabancı seyirciyi hedefleyen, 'festival filmi' olarak adlandırılan bu filmler Türkiye'de ilgi görmedikleri gibi yurtdışında da özenti ürünü filmler olarak değerlendirilmişlerdir (Erdoğan, 2001: 122).

Türk sinemasının altın çağı diye nitelendirilen 70'li yılların ortalarına kadarki zamandan sonra bunalımlarla var olan sektör haline gelmiştir. 1990'lara başlanırken öldüğü söylenen ve umut kesilen bir görünüm sergilemiştir. Türk sineması hayatta kalabilmek için yeni arayışlar içine girmiştir. Ancak bu iş hiç de kolay olmamıştır. En başta sinemamızın en önemli hayat kaynağı olan seyircisi artık ona inanmamaktadır. Farklı beklentiler içindeki yeni kuşak ve eski kuşak yönetmenler 1980'lerde bireyi anlatan, psikolojik ve "entel film" olarak adlandırılan denemeler yapmışlardır. Sinemacıların bu tarz filmler yapmaları TV'ye alışmış izleyiciyi sinemadan uzaklaştırmıştır. Geniş kitlelere ulaşamayan sinemanın genç kuşaktan yeni bir seyirci kitlesi oluşturulmasından söz edilmektedir. 1990'larda seyircinin iyi belirlenmesi gerekmektedir. Yeni bir seyirci kitlesi oluşturulması açısından gençler iyi bir hedef kitle olarak görülmüştür. Bunun yanı sıra Türk Sineması için gerekli olan koşul toplumun tüm katmanlarına ulaşabilmektir. 1960'lardaki sinema seyirci bir yere kaybolmamıştır. TV onları evlerinde yakalamıştır. Bu nedenle eski Türk filmleri, yeni TV dizileri ve pembe diziler seyirciye ulaşmakta güçlük yaşamamıştır.

1990'lı yıllarda krizde olan Türk sinemasının seyircisiyle arasındaki bağlar kopmuştur. Sinema kendini yenilemediği için genç izleyicisini Batı, özellikle de Amerikan sinemasına kaptırmıştır. Seyirci sinemayı öncelikle eğlence aracı olarak algılamış, Türk sineması bu ihtiyaca cevap verememiştir (Pösteği, 2005: 35). Eskinin seyirciye sıcak gelen sinemasına karşın, yeni dönem Türk sineması Burçak Evren tarafından şöyle değerlendirilmiştir:

“Bilindiği gibi bir yabancılaşma, yönetmenlerimizin dış etkenlerden kaynaklanan rüzgârlara meyilli olarak kimi özentili sonlara, yaşanmamış, ayakları yere basmayan örneğin bir bunalım edebiyatı diyeyim, iç ödeşme edebiyatı diyeyim, henüz oluşmamış bir burjuvazinin eleştirisi diyeyim bunlara. Ne yazık ki bu gibi bilemedikleri konularda içten olmadıkları gibi gerçekçi olmadıklarını da söyleyebiliriz” (Evren, 1994).

Çağ atlayan bir ülke olma iddiasındaki Türkiye’de eski çağlar özümsemeden yeniçağlara hızlı geçişler yapılması toplumun sağlıklı bir şekilde gelişmesini engellemektedir. Türk sineması da bir değişimin ve dönüşümün sancısını yaşamaktadır. Yeni tema ve formlarla hayat bulmaya çalışmaktadır. 1980 sonrasında 12 Eylül şartlarında şekillenen Türk sinemasının niteliklerinde köklü değişimler yaşanmaktadır. Yeşilçam’ın klasik yapısının da değişmeye başladığı görülmektedir. Farklı temaları, anlatım şekilleri deneyen filmlerin ve onların yapımcılarının buldukları ortak nokta şudur: Yeşilçam sinemasının sunduğu olanaklarla yetinmemek... Bu filmlerde, Yeşilçam yapımlarında bulunmayan kamera hareketleri, farklı kurgu ve öyküleme teknikleri, çağdaş öyküleme teknikleri görülmektedir (Baran, 1994: 29).

1994 sonrasında Türk sinemasında iki önemli gelişme göze çarpmaktadır: Seyirciyi hedef alan filmler yapılmış ve yurtdışını takip eden yeni bir yönetmenler kuşağı film çekmeye başlamıştır. Ticari sinema popüler kültüre yönelik filmler yaptığı için seyirciyle buluşabilmiştir. Ticari sinemanın hedefi söz konusu izleyiciyi salonlara çekmektense Amerikan filmlerinin izleyici kitlesini kendi yanına çekmektir (Pösteği, 2005: 37).

1990 sonrası devletin sinemayı daha çok desteklediği, sinema projelerinin hayata geçmesi için finansal kaynak sağlanması şeklinde uygulamalar başlatıldığı görülmektedir. 5 Mayıs 1990’da dönemin Kültür Bakanı Namık Kemal Zeybek öncülüğünde Türk Sinema Kurultayı düzenlenmiştir. Kurultayda; devletin sinemaya desteği, önlemler/korumalar, teşvik, sosyal güvence gibi sorunlar tartışılmıştır. Kurultayda; özerk Türk Sinema Kurumu’nun kurulması, sinema-iş yasasının çıkartılması, filmlerin sanatsal bütünlüğünün bozulmaması için denetimine yasal güvence getirilmesi, televizyonda var olan devlet tekelinin son bulması,

sinema ve televizyon sektörü işbirliği için yasal düzenleme getirilmesi ile Türk sinemasının yabancı sinemalar karşısında varlığını koruyabilmesi için yasal düzenleme yapılması konusunda kararlar alınmıştır (Tunç, 2006: 84).

Bu kurultayın dışında, 1990 yılında Film Yaptırma ve Destekleme Esasları Yönergesi uygulamaya konulmuştur. Film projeleri arasından seçim yapmak üzere Kültür Bakanlığında iki, sinema profesyonellerinden dört, üniversiteden bir olmak üzere yedi kişiden oluşan bir Değerlendirme Komisyonu oluşturulmuştur. Komisyonun her yıl belirlediği 10–12 film projesine, her birinin bütçesinin yüzde 40'ı oranında destek sağlanmaya başlamıştır (Ulusay, 2004). Kültür Bakanlığı, 1990 ile 1995 arasında, fon aracılığıyla toplam 44 uzun metrajlı kurmaca filmin yapımını desteklemiş ve bu sayede 12 genç yönetmen ilk filmini yapmıştır. (Ulusay, 2004). Ancak var olan ekonomik sorunlar ve hükümetlerin kısa süreli oluşu bu fonun etkisini ve işlerliğini azaltmıştır.

Bu dönemde devlet-sinema ilişkisinin başka ve en önemli ayaklarından biri olan Eurimages üyeliğinden de bahsetmek gerekmektedir. Başlangıçta Avrupa Sineması Destek Fonu (Eurimages); “*Avrupalılık kültürünü ve değerlerini desteklemek için sinema endüstrisine katkı*” amacıyla Avrupa Konseyi tarafından kurulan özel bir fon olma niteliği taşımaktadır. 1988 yılında, kurucu 12 Avrupa ülkesiyle çalışmalara başlayan Avrupa Sineması Destek Fonuna Türkiye, on sekizinci üye olarak 28 Şubat 1990 yılında üye olmuştur. 2000’li yıllardan itibaren Eurimages’in yapısında önemli değişiklikler olmuştur, üye ülke sayısı artarken, üye olmayan ülkelerin filmlerine katkı yapılması gündeme gelmiştir (Tunç, 2006: 90).

1990 sonrasında Türk sinemasına Eurimages’in çok büyük faydası olmuştur. Eurimages 1997–2000 yılları arasında Türk sinemasına 29 milyon 340 bin Fransız Frangı destekte bulunmuştur. Temmuz 2000’de Kültür Bakanlığı’ndan yapılan yazılı açıklamada, Türkiye’nin Eurimages’e 1990 yılından beri üye olduğu belirtilerek, bu süre içinde fona 21 milyon Fransız Frangı katkı aidatı ödendiği belirtilmiştir (<http://www.beyazperde.com/haber/622>).

Türkiye’nin Eurimages üyeliği yerli sinema açısından önemli sonuçlar doğurmuştur. Bunlardan ilki, Türkiye’deki sinema profesyonellerinin ikili ya da üçlü ortak yapımlar sayesinde farklı ülke sinemacılarının pratikleri ile tanışmakta, bu sinemaların sahip olduğu teknik olanaklardan yararlanmaktadır. Türk sinemasının önceki dönemlerinde komşu ülkelerle ortak yapımlar gerçekleştirilmiş, bazı star oyuncuların filmleri dış pazarlara satılmıştır. Ancak, yerli sinema

özellikle uluslararası ortak yapımlar açısından geçmişte fazla bir deneyime sahip olamamıştır. 1990- 2002 arasındaki dönemde, yılda üretilen film sayısındaki sınırlılığa karşılık Eurimages destekli uluslararası ortak yapımların sayısı düşütüldüğünde, fonun Türkiye’de film endüstrisinin yapım ayağı için önemli bir kaynak oluşturduğu anlaşılmaktadır. Bu arada, söz konusu dönemde, bazı yerli filmler Eurimages’ın dağıtım desteğinden yararlanmış ve bazı Avrupa ülkelerinde gösterim olanağı bulmuştur (Ulusoy, 2004).

1990 sonrası Türk sinemasında meydana gelen bir başka önemli gelişme ise sponsorluk sistemi olmuştur. Uzun yıllar boyunca başka hiçbir sektörden destek almadan ayakta kalmaya çalışan Türk sineması, atlattığı krizler, artan maliyetler ve değişen sistemler sonucunda sponsorluk sistemine kapılarını açmıştır. Örneğin, çeşitli alanlarda yatırımları olan Anadolu Grubuna bağlı Efes Pilsen’in yapım alanında başlattığı ve sürmekte olan maddi desteği, Türkiye’de büyük sermayenin sinemaya hiçbir dönem ilgi duymamış olduğu gerçeği karşısında aykırı ve ilginç bir örnek olarak kaydedilmektedir (Ulusay, 2004).

Efes Pilsen, İstanbul Film Festivali’nde Fipresci Ödülünü alan yönetmene bir sonraki çalışmasında kullanılmak üzere 30 bin dolarlık katkı sağlamıştır, ayrıca yine Efes Pilsen; *Çözölmeler*, *Akrebin Yolculuğu*, *Kız Kulesi Aşıkları*, *Bir Erkeğin Anatomisi* ve *Mektup* filmlerine sponsor olmuştur. Ata Menkul Kıymetler; *Bir Erkeğin Anatomisi*’ne, Kodak Sarı *Tebessüm* filmlerine sponsor olmuştur”. Telsim; *Herşey Çok Güzel Olacak*, *Şarkıcı* ve *Vizontele*’ye, Persil de *Hemşo*’ya sponsorluk yapmıştır (Erkılıç, 2003: 171, Tunç, 2006: 93).

1970’lerde yönetmen Yücel Çakmaklı’nın öncülüğünde başlatılan milliyetçi-mukaddesatçı sinema anlayışının 1990’lardaki uzantısı ‘beyaz sinema’ akımı olarak adlandırılmıştır (Tunç, 2006: 95). Bu sinema anlayışı, aynı dönemde artış gösteren “siyasal İslam”ın gündemine de paralel bir anlayışla “İslâmî kimlik üzerindeki baskı” konusunu tarihî/dinî kişiliklerin ya da günümüzde yaşayan sıradan insanların öyküleri aracılığıyla perdeye yansımıştır (Ulusay, 2004). *İskipli Atıf Hoca* (Mesut Uçakan, 1993), *Minyeli Abdullah* (Yücel Çakmaklı, 1989) ve devam filmi *Minyeli Abdullah 2* (Yücel Çakmaklı, 1990), türban sorununu ele alan *Yalnız Değilsiniz* (Mesut Uçakan, 1990) ‘beyaz sinema’ yaklaşımının örnekleridir ve son iki film 1990’li yılların gişe başarı en fazla olan filmleri arasında yer almıştır (Ulusay, 2004). Bu filmler 90’lı yıllarda önemli bir izleyici kitleleriyle buluşmuş ve o dönem için çok tartışılmıştır.

1990 sonrası Türk sinemasının önemli ayaklarından birini de bağımsız filmler oluşturmaktadır. Bu dönemde birçok yeni yönetmen film çekmeye başlamış ve bu

yönetmenler yeni bir tarz oluşturmuşlardır. Vardan'a göre (2003: 745) Türk sineması tarihi boyunca kendine özgü bir akım oluşturamamıştır. Fakat 1990'lı yıllarda artan bağımsız filmler ve yönetmenlerin çabasıyla sanat filmi ile ticari filmlerin ayrılmaya başladığı, yeni bir sinema dilinin oluşturulduğu bir dönem olmuştur. Bu dönem, yapılan film sayısının az olmasına rağmen konular, temalar, biçimsel yaklaşımlar açısından ilgi çekici bir çeşitlilik arz etmektedir. Bu bağlamda, Yeşilçam döneminin kapanmasıyla geleneksel kalıplarından kurtulan yerli sinemanın özgürleştiği söylenebilmektedir (Ulusay, 2004).

1990'lı yılların ilk yarısına kişisel dünyalarını yansıtmak isteyen yönetmenlerin damgasını vurduğu söylenebilmektedir. 1990'ların başında marjinaler kendilerine yer bulabilmektedirler (Vardan, 2003: 748-749). Örneğin, Atıf Yılmaz lezbiyenlik ve eşcinsellik temalı (*Düş Gezginleri*- 1992 ve *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar*- 1993) filmler çekmiştir. Orhan Oğuz'un 1992 yapımı filmi *Dönersen İslık Çal* da bu tarza örnek gösterilebilmektedir.

Bu dönemde daha önce Lütfi Ö. Akad, Metin Erksan, Ömer Kavur gibi yönetmenlerle özdeşleştirilen 'auteur' kimliği yeni isimlerle özdeşleştirilmeye başlanmıştır. Film çekmeye devam eden Ömer Kavur, Yavuz Turgul, Ali Özgentürk gibi isimlerin yanı sıra, bu yeni kuşak yönetmenler Türk sinemasında yeni bir dil oluşturmuş ve ciddi filmler çekmişlerdir.

Ulusay'ın "*Kişisel üslupların cesurca ifadesini bulduğu, auteur sinemacılara özgü tematik ve görsel ilgilerin, takıntuların bir filmde diğerine sürdürüldüğü, kitlesel bir seyirci topluluğunu hedeflemeyen ancak kendi seyircisi de olan bir sinema ortaya çıktı,*" şeklinde açıkladığı bu dönemin sinemacıları 1990 sonrası Türk sinemasını oluşturmuşlardır. Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Serdar Akar, Yeşim Ustaoglu, Barış Pirhasan, Derviş Zaim bu dönemde film çekmeye başlayan *auteur* yönetmenler arasında sayılabilmektedir.

Bu dönemde çekilen sanat filmlerinin izlenme oranlarına bakıldığında, üzerinde çok konuşulan filmler olmalarına rağmen, az sayıda izleyici ile bulunduğu görülmektedir. Fakat 1990 sonrası dönemde çekilen, çok iyi iş yapan ve sadece ticari film olarak nitelendirilemeyecek, filmler de yer almaktadır. Bunlara Yavuz Turgul'un *Eşkıya* filmi en tipik örnek olarak verilebilmektedir.

2000'li yıllara girerken Türk sineması için olumlu şeyler söylemek pek mümkün görünmemektedir. Ancak Türk sinemasını takip eden genç bir kuşaktan söz edilebilmektedir. Türk sineması 21. Yüzyılda tanıtım kampanyalarına önem vermiştir. Tanıtım kampanyalarıyla gösterime giren, ünlü oyuncular sayesinde dikkat çeken ve bu şekilde gişe yapmaya çalışan

Türk filmleri, Yılmaz Erdoğan'a ait *Vizontele*'nin 3 milyon 300 bine ulaşan seyirci sayısı ile sinema tarihimizin en çok izlenen filmi olmasıyla ilgiyi üzerine çekmiştir.

Gişe başarısı yüksek olan filmlerin daha çok popüler oyuncular ve tanıtımlar nedeniyle ilgi gördükleri söylenebilmektedir. *Vizontele*, *Abuzer Kadayıf*, *Komser Şekspir*, *O Şimdi Asker* gibi filmlere seyirci ilgisinin yoğun olduğu görülmektedir. Bu tarz filmlerin ortak beğeniye hitap ettiği göze çarpmaktadır.

Filmlerde popüler isimlere yer verilmeye devam edilmektedir. Televizyonda “isim” haline gelen kişilerin ve mankenlerin sinema filmlerinde oyuncu oldukları görülmektedir. Bu durum bilinçli bir tercih olduğu söylenmektedir. Bu konuyla ilgi olarak *Hemşo* filminin yönetmeni Ömer Uğur şöyle demektedir “... *Aaa, Ömer Uğur film çekmiş, gidelim bakalım nasılmış diye insanlar filme gelmiyorlar. Mehmet Ali Erbil'le Okan Bayülgen oynuyor diye geliyorlar. Ama geldikten sonra beğenirlerse de, Ömer Uğur çekmiş diyorlar... seyirci popüler yüzleri görmek için gelir sinemaya ama benim filmimi seyrederek sonunda*” (Sinema, 2001: 13).

2.3. Türkiye de Denetleme Tüzükleri, Denetleme Kurumları ve Yasal Dayanakları

Sinemanın kitleler üzerindeki etkisi anlaşılmayınca başlanınca sinema filmleri için çeşitli düzenlemeler getirilmiştir. Bu bölümde Türk sinemasında sansür sisteminin nasıl uygulandığı ve bu uygulamanın hangi yasal dayanaklara göre yapıldığı incelenecektir.

2.3.1. Denetleme Kurulları

Film sansürü yetkisi T.B.M.M Hükümeti kurulduktan sonra valilikler tarafından kullanılmaya başlanmaktadır. Bu uygulama 9 Haziran 1932 tarihli Sinema Filmlerinin Kontrolüne Ait Talimatname'nin uygulamaya girmesine kadar devam etmekte ve bu talimatname film sansürünü merkezileştirmektedir. Bu talimatname 4 Temmuz 1934 tarih ve 2559 sayılı Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu'nun 6. maddesine dayandırılarak çıkarılan ve 31 Temmuz 1939 tarihinde uygulamaya giren ‘Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname’ ile uygulamadan kaldırılmaktadır. Bu nizamname, 15 Ocak 1948 ve 20 Kasım 1957 tarihli tüzüklerle birtakım önemsiz değişikliklere uğramakta ve 1977 yılına kadar aynı şekliyle devam etmektedir.

1939 Sansür Nizamnamesi, biri İstanbul'da biri Ankara'da olmak üzere iki İl Kontrol Komisyonu'nun kurulmasını öngörmektedir. İl Kontrol Komisyonlarının üyelerinden bir

kısmı geçici bir kısmı da sürekli olmaktadır. Sürekli üyeler beş kişi olmakta ve bunlardan biri Milli Eğitim, biri Turizm Tanıtma Bakanlıklarınca, ikisi İçişleri Bakanlıklarınca seçilmektedir, ilin emniyet müdürü veya yardımcısı veya şube müdürlerinden biri ise tabii üye olarak komisyona katılmaktadır. Komisyon başkanlığını İçişleri Bakanlığınca seçilen üyelere başkan olarak atanmış yapmaktadır. İl Komisyonları denetleme görevlerini en az hafta da dört gün, valiliklerce sürekli olarak gösterilecek özel bir salon veya belli bir sinemada yürütmektedirler.

Ankara'da 'Merkez Kontrol Komisyonu' olarak görev yapan komisyon; İçişleri Bakanının biri Emniyet Genel Müdürlüğü örgütünden olmak üzere bakanlığa bağlı memurları arasından belirleyeceği iki kişi ile Milli Eğitim, Turizm ve Tanıtma Bakanlıklarının ve Genel Kurmay Başkanlığının görevlendirecekleri birer temsilciden meydana gelmektedir (İçel:2007, 437-438).

1939 Sansür Nizamnamesinin değiştirilmesi için film kuruluşları ve idarece pek girişimde bulunulmaktadır. 1948 ve 1957 yıllarında bir iki önemsiz değişiklik yapılmaktadır ve bu girişimler hiçbir sonuç vermemektedir.

İdarenin bu konudaki girişimleri ise, kontrol komisyonlarının çoğaltılması, kontrol ölçütlerinin ayrıntılı duruma sokulması, çocukların izleyemeyeceği filmlerin kontrol komisyonlarında belirlenmesinin sağlanması, kontrol komisyonlarına film endüstrisinden de temsilcilerin alınması ve komisyon kararlarına uyulmasını sağlayacak yeterli yaptırım sisteminin kurulması amaçlarına yönelmektedir (İçel, 2007: 441).

1977 Sansür Tüzüğü, 'Film Denetleme Kurulu' ve 'Film Denetleme Üst Kurulu' olmak üzere iki denetleme kurulu öngörmektedir. Film Denetleme Kurulu İçişleri Bakanlığınca Bakanlık memurları arasından görevlendirilen bir başkan ve biri Bakanlık, diğeri Emniyet Genel Müdürlüğü örgütünden görevlendirilen bir üye ile Basın Yayın Genel Müdürlüğünün bağlı olduğu Bakanlıkça Genel Müdürlükten ve Kültür Bakanlığınca Bakanlık memurları arasından görevlendirilen birer üyeden oluşmaktadır. Kurul yurtdışından getirilen filmlerle yurt içinde yapılan filmler film senaryolarını denetlemektedir. Bu durumun kuruma "ön sansür" yetkisi verdiği görülmektedir.

Film Denetleme Yüksek Kurulu İçişleri Bakanlığınca Bakanlık memurları arasından görevlendirilen bir başkan, biri Bakanlık, diğeri Emniyet Genel Müdürlüğü örgütünden görevlendirilen iki üye ile Adalet Bakanlığı ve Genelkurmay Başkanlığınca görevlendirilen

birer üyeden oluşmaktadır. Kurul itirazları ve inceleme sistemlerini karara bağlamaktadır (İçel, 2007: 442).

1983 Sansür Tüzüğünde de, iki denetleme kurulu öngörülmektedir. Bunlardan biri 'Film Denetleme Kurulu', diğeri 'Film Denetleme Üst Kurulu'dur.

Film Denetleme Kurulu, İçişleri Bakanlığı tarafından Bakanlık memurları arasından belirlenen bir başkanla Emniyet Genel Müdürlüğü Merkez örgütünden belirlenen bir üye, Genel Kurmay Başkanlığınca belirlenen bir üye, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nca belirlenen bir üye ve Basın-Yayın Genel Müdürlüğünün bağlı olduğu Bakanlıkça, bu Genel Müdürlükten belirlenen bir üyeden oluşmaktadır. Kurulda üyesi bulunmayan Bakanlıkları ve kuruluşları ilgilendiren senaryo ve filmlerin denetlenmesinde, görüşleri alınmak üzere, kurulun önerisi ile İçişleri Bakanlığı'nca bu Bakanlık ve kuruluşlardan temsilci istenebilmektedir. Fakat bu temsilcilerin oy hakkı bulunmamaktadır. Film Denetleme Kurulu yurtdışından getirilen filmler ve yurt içinde yapılan filmlerle film senaryolarını denetlemektedir. Bu durumun kurula "ön sansür" yetkisi verdiği görülmektedir (İçel, 2007: 443,444).

Film Denetleme Üst Kurulu, İçişleri Bakanlığı'nca, üst düzey yöneticiler arasından görevlendirilen bir başkanla, Adalet, Milli Eğitim, Kültür ve Turizm Bakanlığınca görevlendirilen birer üye Emniyet Genel Müdürlüğü merkez örgütünden görevlendirilen bir üye, Genelkurmay Başkanlığı'nca görevlendirilen bir üyeden oluşmaktadır. Kurul, Film Denetleme Kurulunun red kararlarına karşı yapılan itirazları değerlendirmektedir.

Film Denetleme Kurulunun karar verme süresi, başvurunun Kurula geldiği günden itibaren en çok 15, Film Denetleme Üst Kurulunun karar verme süresi ise itirazın yapıldığı günden itibaren en çok 20 gündür. İnceleme zorunlu nedenler olmadıkça dosyaların gönderiliş sırasına göre yapılmaktadır.

Kurullarca yapılan denetimin sonuçları denetim yerinde düzenlenen tutanakla saptanmaktadır, özeti karar defterine yazılmaktadır ardından, başkan ve üyelere imzalanmaktadır Emniyet Genel Müdürlüğünün ilgili birimine verilmektedir (İçel, 2007: 444).

1992 yılında 3257 sayılı Kanunun 6. maddesi gereğince çıkarılan 'Sinema, Video ve Müzik Eserlerinin Denetlenmesi Hakkında Yönetmenlik' Denetleme Kurulu ve Alt

Komisyonları öngörmektedir. Denetleme Kurulu Kültür Bakanı tarafından görevlendirilen ve başkanlık yapan bir Bakanlık temsilcisi, Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı, Milli Güvenlik Kurulu Genel Sekreterliği, İçişleri Bakanlığı, Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği temsilcileri ve Bakan tarafından seçilen bir sanatçı üyeden oluşmaktadır.

Yeni denetleme düzeni Kültür Bakanlığına bağlı çalışmaktadır, başkanlık görevi bu bakanlıktan bir elemana verilmektedir. Kurulun üyeleri arasında sinema ve müzik eseri meslek birliklerinin temsilcileri ile bir sanatçı bulunmaktadır buda denetlemenin batı standartlarına getirildiğini göstermektedir. Denetleme Kurulu Bakanlığın isteği doğrultusunda herhangi bir eseri denetleyebilmektedir. Komisyonlarca denetlenmesine karar verilen eserler denetimin amacına uygun şekilde denetlenmektedir ardından olumlu eserler için “Denetim sonucu olumludur” ibaresinin yer aldığı bir rapor hazırlamaktadır. Olumsuz filmler için “Dağıtım ve Gösterilmesi Uygun Bulunmamıştır” ibaresini taşıyan bir rapor hazırlanmaktadır ve gereği yapılmak üzere ilgili birime gönderilmektedir. Düzeltilecek tekrar denetlenmesine karar verilen filmler için ayrıntılı ve gerekçeli rapor hazırlanmaktadır. Denetlenen filmin hiçbir şekilde uygun bulunmadığı şeklindeki kurul kararına itiraz edilememektedir. Ancak idari yargı yoluna başvurulabilmektedir.

Alt komisyonlar üç kişiden oluşmaktadır. Bunlar Bakanlıkça görevlendirilen bir üye ve bir başkan, her alt komisyon için ilgili meslek birliğinin görevlendireceği bir temsilciden oluşmaktadır. Komisyonlar denetim amacı doğrultusunda film, video ve müzik eserleri yapımcısının beyanını esas almaktadır. Yapılacak kayıt ve tescil işlemleri için eserin uygun ebat veya formdaki kopyasını incelemektedir. Komisyon inceleme sonucunda denetlenmesine gerek görmediklerini “Olumludur, Eserin Denetlenmesine Gerek Görülmemiştir” ibaresini kullanmaktadır bunu da gerekçeli rapora bağlamaktadır. Denetlemesi gerekli görülenleri de “Denetlenme Kurulunca İncelenmesi Gereklidir” ibaresini kullanmaktadır bunu da gerekçeli rapora bağlamaktadır (İçel, 2007: 460-461).

5224 sayılı Kanun’a dayandırılarak çıkarılan ‘Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılmasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik’ Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulu ile Alt Kurulları öngörmektedir. Kurul, Kültür Bakanlığı ve Milli Eğitim Bakanlıklarından birer üye, ilgili alan meslek birliklerince önerilen kişiler arasından Bakanlıkça seçilecek üç üye ile Bakanlık tarafından belirlenecek, alanında doktora derecesinde bulunan bir psikolog, bir sosyolog ve bir çocuk gelişimi uzmanından oluşmaktadır. Kurulda üye sayısı kadar yedek üyede bulunmaktadır. Kurula Kültür Bakanlığı

temsilcisi başkanlık etmektedir. Kültür Bakanlığı bünyesinde oluşturulan kurullar sinema filmlerinin gösterim ve iletim ve gösterim biçimlerini de dikkate alarak kamu düzeni, genel ahlak, küçüklerin ve gençlerin ruh ve beden sağlığının korunması, insan onuruna uygunluk gibi kavramlara uygun olup olmadığını denetlemektedir. Bu kavramlara aykırı bulunan filmler ticari dolaşıma ve gösterime sunulmamaktadır (5254 sayılı kanun, madde 11)

Alt kurullar ise sinema filmlerinin ön değerlendirmesinin ve sınıflandırılmasının yapılması amacıyla oluşturulmaktadır (5254 sayılı kanun, madde 7), (Resmi Gazete, 25731;6).

2.3.2. Denetleme Tüzükleri

Bakanlar Kurulu 26.8.1977 tarihinde “Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük”ün yürürlüğe konulmasını kararlaştırmış ve 7/13683 karar sayılı bu tüzük 23 Eylül 1977 tarih ve 16063 sayılı Resmi Gazete’de yayınlanarak yürürlüğe girmiştir.

1977 Sansür Tüzüğü, “Film Denetleme Kurulu” ve “Film Denetleme Üst Kurulu” olmak üzere iki denetleme kurulu öngörmektedir. Film Denetleme Kurulu İçişleri Bakanlığınca Bakanlık memurları arasından görevlendirilen bir başkan ve biri Bakanlık, diğeri Emniyet Genel Müdürlüğü örgütünden görevlendirilen bir üye ile Basın Yayın Genel Müdürlüğünün bağlı olduğu Bakanlıkça Genel Müdürlükten ve Kültür Bakanlığınca Bakanlık memurları arasından görevlendirilen birer üyeden oluşmaktadır. Kurul yurtdışından getirilen filmlerle yurt içinde yapılan filmler film senaryolarını denetlemektedir. Bu durumun kuruma ‘ön sansür’ yetkisi verdiği görülmektedir.

Film Denetleme Yüksek Kurulu İçişleri Bakanlığınca Bakanlık memurları arasından görevlendirilen bir başkan, biri Bakanlık, diğeri Emniyet Genel Müdürlüğü örgütünden görevlendirilen iki üye ile Adalet Bakanlığı ve Genelkurmay Başkanlığınca görevlendirilen birer üyeden oluşmaktadır. Kurul itirazları ve inceleme sistemlerini karara bağlamaktadır (İçel, 2007:442).

Kültür Bakanlığı Sinema Dairesi, 1978 yılında sinemanın çeşitli sorunlarını çözmek için uygulanan sansür sisteminin sakıncalarına son verecek bir Kanun hazırlanması için çalışmalar düzenlemiştir. Uygulamada olan sansür sisteminin sakıncalarını ortaya koyan bu ortaya konan sonuçlar değerlendirilerek Şubat 1979’da “Türk Sinema Kurumu Yasa Tasarısı”na son şekli verilmiştir. Tasarı Polis Vazife ve Selahiyetleri

Kanununun 6. maddesini kaldırmış sansür rejimine son vermiş, ruhsat sistemi yerine beyanname sistemini getirmiş ve sansürsüz oynatılacak filmlerde suç unsurunun bulunması durumunda basında olduğu gibi ceza kovuşturması yolunu açmıştır. Bunun yanı sıra Tasarı, 18 yaşından küçüklerin ruh ve beden sağlığını korumak amacıyla, filmlerin bunlara gösterilip gösterilmeyeceğini saptamak amacıyla “Sınıflandırma Kurulu”nu öngörmüştür.

Kültür Bakanlığının sinema alanında attığı bu adımlar sonuç vermemiş, 1979 yılında yapılan bazı değişikliklerle altı yıl uygulanan Sansür Tüzüğü yerini Bakanlar Kurulu’nun 23.8.1983 tarih ve 83/7006 sayılı Kararı ile yürürlüğe giren “Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesine İlişkin Tüzüğe bırakmıştır. Böylece 2559 sayılı Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanununun 6. maddesine dayanan film sansürü rejimi yeni boyutları içinde uygulamaya devam etmiştir (İçel, 2007: 442).

1983 yılında uygulamaya giren ‘Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesine İlişkin Tüzük’ de 1977 Sansür Tüzüğünde olduğu gibi iki denetleme kurulu öngörmüştür. Bu kurulların görev ve yetkileri yasal dayanakları yukarda film denetleme kurulları başlığı altında anlatılmıştır. 1983 tüzüğüne(19.m) göre çekimine ve yurda sokulmasına, gösterilmesine izin verilmeyecek filmler şunlardır:

i) Devletin ve Cumhuriyetin varlığını, Devletin Ülkesi ve Milletiyle bölünmez bütünlüğünü tehlikeye sokucu etki yapan,

ii) Ulusal egemenlik ilkesini, temel hak ve özgürlükleri, demokratik, laik ve sosyal hukuk devleti esaslarını tehlikeye sokucu etki yapan,

iii) Devletin bir kişi ya da zümre tarafından yönetilmesi ya da sosyal bir sınıfın diğer sosyal sınıflar üzerinde egemenliğini sağlamak yolunda propaganda yapan, bu amaçla bir devleti, bir partiyi, bir tüzel kişiliği, bir topluluğu ya da kişileri öven,

iv) Devletin sosyal siyasal, hukuksal, ekonomik temel düzenini, kısmen de olsa, din duygularına dayandırma amacıyla propaganda yapan, dini din duygularını ya da dince kutsal sayılan şeyleri istismar eden,

vi) Dil, ırk, din, mezhep ayrımı yaratarak ulusal birliği ve bütünlüğü bozma amacı güden,

vii) Atatürk ilke ve devrimleri aleyhine propaganda yapan,

viii) İçki, kumar ve uyuşturucu madde alışkanlıklarına özendirici ve imrendirici etki yapan,

ix) Şiddet ve vahşeti, toplumun ruh sağlığını olumsuz yönde etkileyecek biçimde veren,

x) Suç işlemeye kışkırtıcı ve özendirici etki yapan

xi) Askerlik onurunu kıran, aleyhine propaganda yapan, Türk Silahlı Kuvvetlerinin saygınlığını zedeleyen ve Yurt savunmasına zararlı etki yapan

xii) Güvenlik kuvvetlerinin saygınlığını zedeleyen, aleyhinde propaganda yapan, Ülkemizin huzur ve güvenliğini zararlı yönde etkileyen

xiii) Yabancı devletlerin, Yurdumuz ve ulusal çıkarlarımız aleyhine olabilecek biçimde propagandasını yapan,

ix) Devletin uluslararası ilişkilerini zedeleyici etki yapan,

xx) İçinde Türkiye aleyhine propaganda aracı olabilecek sahneler bulunan

2.3.2.1. Yabancı Filmlere Uygulanan Denetim

1939 Sansür Nizamnamesinin 2. maddesine göre, yabancı ülkelerden getirilen filmlerin kontrolü Ankara ve İstanbul'daki İl Kontrol Komisyonlarınca yapılmaktadır. Bu filmlerin kontrolünü isteyenlerin dilekçe ile İstanbul veya Ankara valiliklerine başvurmaları gerekmektedir. Dilekçede film senaryosunun tam metni ile filmde geçen her türlü yazı, kitap, mektup ve gazete parçalarının metinlerinin ve Türkçeye çevrilmiş özetlerinin, bu film için gönderilmiş afişlerin komisyon üyelerinin iki katı kadar eklenmesi gerekmektedir. Yurt dışından getirilen filmlerin gümrük işlemleri film kontrolden geçtikten sonra yapılmaktadır. Kontrol Komisyonu filmin gösterime girmesine sakınca bulmazsa filmin ithali için izin vermektedir. Bazı kısımların düzeltilmesi veya çıkarılmasını uygun bulursa sansür edilmek şartıyla filmin ithaline karar vermektedir. Gösterime girmesini uygun bulmadığı filmlerin ithalini yasaklamaktadır.

1983 Sansür Tüzüğüne göre yurt dışından getirilen filmlerin denetlenmesi İçişleri Bakanlığında, geçici film denetleme kurulu bulunan yerlerde ise valiliklerden dilekçe ile istenmektedir. İçişleri Bakanlığınca hazırlanan bu dilekçede, filmin adı, uzunluğu, ebadı hangi dilde olduğu, yapımcısı, senaryo yazarının adı, senaryo bir opera, operet, piyes, roman, öykü

veya benzeri bir metne dayandırılarak meydana getirilmişse, kaynak eserin adı bulunmaktadır. Bu dilekçe ile birlikte, filmin Türkçe özeti, filmdeki konuşmalar ve Türkçe çevirileri, gümrük belgeleri filmin tanıtılmasına ilişkin afiş ve fotoğraflardan iki takım, filmi alabilecek uzunlukta yeni ve boş bir videobant verilmektedir. Bu filmlerin denetimi gümrük işleminden önce yapılmaktadır.

1983 sansür tüzüğü, denetim dışında bırakılan filmleri de göstermektedir. Bunlar içinde; güncel, eğitici ya da özel nitelikli oldukları güvenlik görevlilerince anlaşılan filmler, kamu kuruluşlarının kendi hizmetleri için gereksinim duydukları filmler ve uzun metrajlı konulu filmler dışında TRT Kurumuna ait her çeşit televizyon filmleri de bulunmaktadır (İçel, 2007: 445-445) .

3257 sayılı Kanununun 6. maddesi gereğince çıkarılan ‘Sinema, Video ve Müzik Eserlerinin Denetlenmesi Hakkındaki Yönetmelik’ gereğince filmlerin denetlenmesi için herhangi bir ebat ya da formda kopyasının ekli olduğu bir beyanname ile Kültür Bakanlığına başvurulmaktadır. Senaryoların incelenmesini isteyen yapımcılar dilekçeleri ekinde dört adet senaryo ve senaryoların kısa özeti ile Bakanlığa başvurumaktadırlar. Dilekçelerde yapımcının adı, açık adresi ve senaristin adı yer almaktadır. Denetimin sonucu eserin işletme belgesine işlenmektedir. Denetimi gerekli görülmeyenlerin işletme belgesine de bu husus yazılmaktadır (İçel,2007: 462)

2.3.2.2. Yerli Filmlere Uygulanan Denetim

1939 Sansür Nizamnamesine göre Haber filmleri dışında Türkiye’de çekilecek tüm senaryoların Merkez Film Kontrol Komisyonunun kontrolünden geçmesi gerekmektedir. Bu uygulama yerli film senaryolarının dışında Türkiye’de çekilecek yabancı senaryolar için uygulanmaktadır. Merkez Film Kontrol Komisyon, incelediği yerli ve yabancı film senaryosunun olduğu gibi veya değiştirilerek filme çekilmesine ya da uygun bulmadığı takdirde, gerekçe belirterek reddine karar vermektedir.

Merkez Film Kontrol Komisyonunca kontrol edilip filme çekilmesine uygun görülen senaryolar, çekim işleminin tamamlanmasının ardından yine bu komisyonca kontrol edilmekte ve film ya kabul ya şartlı kabul ya da tamamen reddedilmektedir (Ünver, 2007; 439).

1983 sansür tüzüğüne göre Türkiye’de film çekmek isteyen Türk ve Yabancı uyruklu kişi veya kurumların İçişleri Bakanlığına başvurmaları gerekmektedir. Örneği Bakanlıkça hazırlanan ve çekime başlanacak ilin, çekim yapılacak öteki illerin, çekimin yapılacağı tarihlerin belirtildiği bu dilekçeye film yapımcısının ve senaryo yazarının kimliklerinin, yasal ikametgâhlarını belirleyen belgelerin, filmin konusunu belirten bir metnin ve yedi adet çevrim senaryosunun eklenmesi gerekmektedir. Dilekçe ve ekleri Film Denetleme Kuruluna gönderilmektedir (Ünver, 2007: 444).

Denetleme Kurulu, Tüzüğün 19. maddesinde yazılı sansür ölçülerini göz önünde bulundurarak yapacağı incelemenin ardından, senaryonun aynen ya da bazı bölümlerinin çıkarılması ya da adının değiştirilmesi şartıyla çekiminde sakınca bulmaz ve istenilen çıkarma veya değişiklikler de film sahiplerince kabul edilirse, filmin çekimine izin vererek, durumu denetim yerinde düzenlenen tutanağa yazmaktadır (Ünver, 2007: 445).

Bu karar gereği Emniyet Genel Müdürlüğü’nce çekim izin verilmektedir. Bu belgede, filmi yapacak olan kişinin kimliği, çekime başlanacak tarih, filmin çekileceği iller, senaryo yazarının ad ve soyadı, çekim için verilen izin kararının tarih ve sayısı bulunmaktadır. Bu belgeye ayrıca senaryonun güvenlik makamlarınca onaylanmış bir örneği eklenmektedir. Çekim izin belgesi verildikten sonra, durumun, Emniyet Genel Müdürlüğüne ilgili makamlara derhal bildirilmesi gerekmektedir (Ünver, 2007: 445).

Film Denetleme Kurulu ya da itiraz üzerine Film Denetleme Üst Kurulunca senaryonun çekilemeyeceğine veya bazı bölümlerin çıkarılması veya filmin isminin değiştirilmesi koşuluyla çekiminin uygun olduğuna karar vermektedir, yapılması istenen çıkarma ve değişiklikler de film sahibince kabul edilemezse, senaryonun çekimine izin verilmemektedir. Bu durumda da denetlemenin sonucu denetlemenin yapıldığı yerde düzenlenen tutanağa yazılmaktadır. Karar Ankara’da Emniyet Müdürlüğüne, geçici kurul kurulan yerlerde Valiliklerce en fazla bir hafta içinde ilgiliye yazıyla bildirilmektedir (Ünver, 2007: 445).

Çekimi uygun bulunan filmlerin, setinde gerek görülürse, Valilikçe, memur bulundurulmaktadır. Yabancıların ya da yabancılarla Türklerin ortak yapacakları filmlerin çekiminde, valilikçe, yabancı dil bilen en az bir memurun bulundurulması gerekmektedir. Çekimi sonlanan filmler Film Denetleme Kurulu’na incelenmektedir. Bunun için, denetimin, İçişleri Bakanlığında, filmin adını, uzunluğunu, enini yapımcısını, senaryo yazarını belirten ve örneği Bakanlıkça hazırlanan bir dilekçeyle istenmesi gerekmektedir (İçel, 2007: 445). Bu

dilekçeyle birlikte, filmin özeti, filmdeki diyaloglar, çekim izin belgesi, filmin tanıtımına ilişkin afiş ve fotoğraflardan iki adet ve filmi alabilecek uzunlukta boş ve yeni bir videobant verilmektedir. Bu dilekçe ve ekleri çekimine izin verilen senaryo dosyasıyla birlikte Film Denetleme Kuruluna gönderilmektedir.

Film Denetleme Kurulu, filmin aynen veya belli bölümlerinin çıkarılması ya da isminin değiştirilmesi koşuluyla gösterilmesinde sakınca bulunmadığına karar vermektedir ve öngörülen çıkarma ve değişiklikler de film sahibince kabul edilirse, durum tutanağa geçirilmektedir, Ankara'da Emniyet Genel Müdürlüğüne, geçici kurul bulunan yerlerde ise Valiliklerce film sahibine gösterim izin belgesi verilmektedir (İçel, 2007: 446).

Film Denetleme Kurulu veya itiraz üzerine Film Denetleme Üst Kurulunca filmin halka gösterilmeyeceğine ya da bazı bölümlerinin çıkarılması veya filmin isminin değiştirilmesi koşuluyla halka gösterilmesinde sakınca bulunmadığına karar vermektedir, istenilen çıkarma ve değişiklikler de film sahibince kabul edilmezse, filmin halka gösterimine izin verilmemektedir, durum denetim yerinde düzenlenen tutanağa geçirilmektedir. Bu kararın Ankara'da Emniyet Genel Müdürlüğüne, geçici kurul kurulan yerlerde Valiliklerce, en çok bir hafta içinde ilgiliye yazıyla bildirilmesi gerekmektedir (Ünver, 2007: 446).

III. BÖLÜM

METİN ERKSAN'NIN SANSÜRE UĞRAYAN FİMLERİ'NİN SOSYOLOJİK ANALİZİ

3.1 Araştırmanın Yöntemi

Amaç bölümünde belirtilen maddelere uygun olarak, ortaya konan soruna yanıt aramak için izlenen yöntem şudur:

i) Araştırmanın giriş bölümünde ayrıntılı bir kaynak taraması yapılarak, çalışmanın teorik alt yapısı oluşturulmuştur.

ii) Bulgular ve yorum bölümünde ise, örnek filmler Toplumbilimsel Çözümleme Yöntemi kullanılarak incelenmiştir.

Filmlerin toplumsal bilimlere dayalı bir çerçevenin kullanılmasıyla sosyolojik ölçütlere göre değerlendirilmesini amaçlayan bu yaklaşım içinde, filmler toplumsal bir sanat ve kültür ürünü olarak eleştirilmektedir. Bu eleştirel yaklaşım filmleri bir sanatçının öznel dışavurumu koşullarında ya da estetik özellikleri açısından incelemek yerine, filmin üretilmiş olduğu dönemin ya da içeriğinde ele aldığı dönemin toplumsal koşullarının incelenmesini öne çıkarmaktadır.

Bu durumda bir film hangi türe ya da tarihsel döneme ait olursa olsun, toplumbilimsel veriler sağlayan bir belge gibi ele alınmaktadır. Filmlere toplumbilimsel yaklaşımın değerlendirme alanı içinde, toplumsal değerlerin filmlerde nasıl yansıdığı ve somutlaştırıldığı, filmlerin toplumsal değerler üzerindeki etkisi, bu değerleri güçlendirme ya da değiştirme gücü ve filmlerin toplumsal tutum ve davranış kalıplarında neden olduğu değişiklikler gibi konular yer almaktadır. Toplumbilimsel çözümleme anlayışının temelinde filmlerin sınıf, ırk, cinsiyet ya da ulus gibi eksenler etrafında değerlendirilmesi bulunmaktadır (Özden, 2004: 154-155)

Toplumbilimsel yaklaşıma sahip bir film eleştirmeni, bir toplumbilimci gibi, filmleri bir toplumun değer yargılarını, normlarını, ideallerini ve dünya görüşünü yansıtan birer kültür ürünü olarak ele almaktadır. Sinema konusunda araştırma yapan toplumbilimciler farklı sonuçlara ulaşırlar da, çıkış noktaları genellikle aynı olmaktadır. Bu çıkış noktası, sinemanın, toplumun yaşam tarzının ve kültürünün biçimlenmesinde etkili bir araç olduğudur. Sinema toplumlarda var olan “materyal kültür”e büyük katkılar sağlamaktadır. Güçlü görsel etkisi nedeniyle de, modern kültürün görsel yanına olan katkısı yadsınmamaktadır (Kalkan, 1988:

4). Sinema toplumbilim alanında çalışan toplumbilimcilerin tanıdığı bu önem doğrultusunda, toplumbilimsel çözümleme yaklaşımı film eleştirmenin bir filmin çekildiği tarihsel dönemin toplumbilimsel ortamını ve koşullarını göz önüne alarak daha bütünlüklü bir biçimde açıklayabilmesine yardımcı olmaktadır. Toplumbilimin gelişimine koşut bir biçimde gelişen toplumbilimsel inceleme yöntemleri, toplumsal yapı içindeki öğelerle filmlerin içerikleri arasındaki ilişkileri inceleyerek toplumsal yapının çözümlenmesinde dikkate değer düşünceler öne sürmektedirler

Toplumbilimsel çözümleme yöntemi, filmlere başka anlatı türleri gibi bireyin kendisini, toplumsal rollerini, içinde yer aldığı toplumun değerlerini anlama ve edinme aracı olarak bakmaktadır. Bu anlamda filmler kendi kendisiyle konuşan kültür olarak görülmektedirler. Kültür kendini filmler aracılığıyla üretmekte ve devam ettirmektedir. Filmsel anlatı içinde yer alan kültürel temalar, sorunlar ve bunların çözümü, toplumsal değerleri somutlaştırmak ve meşrulaştırmak üzere üretilen kültürel temsiller sinema seyircisine gerçek yaşamında da yol gösterici olabilecek düşünceler, tutum ve davranış kalıpları empoze etmektedir.

Toplumbilimsel çözümleme filmleri bu şekilde tanımlandığında, toplumbilimsel eleştirmenin sorunu filmlerin toplum içindeki kültürel değerleri ifade etme ve filmlerin bu değerleri iletme kapsamı olmaktadır. Bu hem ifade etmeyi hem de iletişimi içeren olağanüstü karmaşık süreci anlamak için, filmin içeriği, filmin gösterildiği kimselerin psikolojik gereksinimleri filmleri yapan kimseler ve bunları ulaşma niyeti taşıdıkları seyirciler üzerinde iş gören toplumsal ve kültürel güçler hakkında bir şeyler bilmek gereklidir. Toplumbilimsel çözümlemede bulunacak bir film eleştirmenin bilmesinin ve filmlerde aramasının gerekli olduğu bazı temel; sosyo-ekonomik sınıf, cinsiyet, azınlıklar, ırk, toplumsallaşma, toplumsal rol, statü, stereotip, değerler, yaşam biçimi, yabancılaşma, anomi, bürokrasi, seçkinler, sapkınlık, işlevselcilik olarak saptanmaktadır (Berger, 1996: 91-96)

Film eleştirmeni bu tür kavramları kullanarak filmlerde toplumsal yansımaların izini filmlerin eğlendirme, eğitime, bilgilendirme, etkileme vb. işlevleri içinde bulmaya çalışmaktadır. Toplumbilimsel yaklaşımı kullanan film eleştirmeni toplumsal ilişkiler içinde mevcut olan ve toplumsal bir varlık olan insanların birbirlerini, çevrelerini ve toplumu anlamlandırmalarına yardımcı olan ifadeleri filmsel anlatı içinde teşhis etmeye girişmektedir. Bu yaklaşım sayesinde Türk sinemasındaki konulara ve filmlerin içeriklerine de daha fazla açıklık getirebilmektedir.

Toplumbilimsel çözümlene filmlere temel olarak temaları ve rol modelleri sunan ve belirli sınıfsal özellikler arz eden karakterleri aracılığıyla yaklaşmaktadır. Bu temalar ve karakterler toplumsal yaşamdan kaynaklanmaktadır ve bunları toplumsal bir ortamın ilişkileri bağlamında ortaya çıkarmaktadır.

Toplumbilimsel çözümlenmede, yabancılaşma, anomi, bürokrasi, sınıf, sapma ve sapmış davranışlar, toplumsallaşma, seçkinler, azınlıklar, işlevselcilik, yaşam biçimi, toplumsal rol, cinsiyet, statü, stereotip ve değerler gibi kavramlar yer alır. Toplumbilimsel çözümlene yöntemini daha iyi anlamak için bu kavramları tek tek ele gerekmektedir.

Yabancılaşma bu kavram, yabancılaşma ve diğerlerinden ayrılma duygusunu tanımlar. Yabancılaşan kişi kendisini toplumla ya da toplumun herhangi bir grubuyla bağlantısı olmayan Bir yabancı gibi hisseder (Berger, 1996: 91-93).

Marx yabancılaşmayı 'insanın emeği tarafından yaratılan şeyin aynı insana, kendisini köleleştiren yabancı bir öz olarak geri dönmesi süreci' olarak tanımlamaktadır. İnsanlararası ilişkilerdeki yabancılaşma, bu ilişkilerin insanlar veya insanlarla toplum arasında olmasına göre farklı biçimler kazanmaktadır. Toplum ve kurumlar, toplumu oluşturan insanlar arasındaki toplumsal ilişkilere göre bağımsız ve bu ilişkileri aşan bütünler haline dönüşmektedirler.

İnsanlar, yasalar veya toplumsal normlar yoluyla kurallara boyun eğme zorunda bırakıldıkları andan itibaren, toplumun veya kurumların bir bakıma şeyleşmesi söz konusu olmaktadır.

Toplumsal yabancılaşma sadece toplumsal normalara köleşme veya körü körüne itaat olarak tanımlanamamaktadır. Belirli normların var olduğunu bilmeme, çelişen normlar karşısındaki şaşkınlık veya belirgin bir biçimde tanımlanmış normların bilmezden gelme ve çiğneme de toplumsal yabancılaşmanın çeşitleri arasında yer almaktadır.

Bu durumda yabancılaşma, normları yaratan toplumsal birlik ve bütünlüğün çözümlenmesinden veya sistemin evreleşmesi sonucu çelişen ve karşıtlaşan normların belirmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Bu durum modernleşmeye özgü olmakla birlikte, modern toplumun içinde de sık sık görülmektedir. İnsanlar arası ilişkilerde yabancılaşma, toplumca beklenen davranışların sınırlarının açık ve seçik bir biçimde belirlenmemiş olmasından

kaynaklanmakta ve bu durum, ölçütlerin yetersizliği veya yokluğu nedeniyle öznel bir tepkiye yol açmaktadır.

Yabancılaşmanın, öznel boyutları olarak kabul edebileceğimiz güçsüzlük, anlamsızlık duygusu ile ölçüt yokluğu, toplum içinde yalnızlık ve aşırı uyumculuk, insanın maddesel, zihinsel ve toplumsal ürünlerinden kopması ve onlar tarafından köleleştirilmesi sürecinden kaynaklanmaktadır (Pamuk, 2002: 45).

Anomi, düzgüler (normlar) anlamına gelen Yunanca kelime Nomastan türetilmiştir. Belli bir toplumun düzgülerini reddeden insanlar anomik olarak nitelendirilmektedir. Anomi ve yabancılaşma farklı kavramlardır. Bir gurup hırsızın çok güçlü bir arkadaşlık duygusu vardır ve böylece yabancılaşmamışlardır. Fakat onların toplumun kanunlarıyla ters düşmeleri anomik olarak nitelendirilmelerine yol açmaktadır (Berger, 1993: 91)

Bürokrasi, toplumlar büyüdükçe ve karmaşıklaştıkça, süreç içinde düzenleme ve işlerin herhangi bir etkinlik derecesiyle yürümesini sağlama bir sorun haline gelebilmektedir. Bürokrasiler, işleyen organizasyonlarda sabit kural ve rutinleri izleyen az ya da çok derecede kimliksiz insanların toplamıdır. Genellikle, otorite hiyerarşisi, sorunların kişilere bağlı olarak ele alınmayışı ve büyük oranda engelleme söz konusu olmaktadır (Berger,1993: 91-92) Sahaff'a göre teknoloji geliştiği oranda, Devlet aygıtının tüm yaşam alanlarını daha kapsamlı ve daha derinlemesine bir biçimde denetim altına aldığını görülmekte, yönetimin merkezileşmesi teknolojinin getirdiği teknik bir zorunluluk halini almaktadır (Pamuk, 2002: 46).

Sınıf, bir takım ortak yanları olan bir grup insanı temsil etmektedir. Sosyo-ekonomik sınıf, eğitim, gelir ve iş, değişik toplumsal sınıfların değişik yaşam biçimleri olması, çocuk yetiştirme yolları ve değerler gibi belli sayıdaki bileşenlerden yola çıkılarak saptanmaktadır (Berger, 1993: 92).

Sapma ve Sapmış Davranışlar, Sapkınlık herkes tarafından kabul edilmiş davranışlardan farklı davranışlar ortaya koymaya denmektedir. Toplumsallaşmanın bütün bireyleri birbirine benzer kılamayacağı tabiidir. Belirli bir toplumdaki davranışlarda genellemiş çizgilerin yanı sıra, farklılaşmış görünümde yer almaktadır. Her toplumda, kültürece 'normal'in sınırı olarak belirtilen çizgiyi aşan bireysel davranışlara rastlanmakta, bu durum 'toplumsal Sapma' olarak tanımlanmaktadır.

Toplumsallaşma, İnsanın toplumsallaşması çok karmaşık bir süreçtir. İnsan etrafında bulunanların, her gün karşılaştığı çeşitli olayların ve kişilerin, içinde bulunduğu sosyo-ekonomik-kültürel koşulların, gelenek, töre ve kanunların, fiziksel çevrenin ve birçok etkenin etkisinde kalmaktadır. Bu etkenlerin oluşturduğu karmaşık bütün hiçbir zaman iki insan için tıpatıp olamayacağından, hiçbir kimse bir diğersinin tıpatıp aynısı olmamaktadır. (Pamuk, 2002: 50).

Toplum, kısaca sürekli bir arada yaşayan ve varlıklarını sürdürebilmek için birbirlerine gereksinim duyan örgütlü bir insan topluluğu olarak tanımlanabilmektedir. Bu insan topluluğu, karşılaştığı çeşitli sorunların çözümlenmesi için değişik araçlar, yöntemler, düşünme ve örgütlenme biçimleri ortaya koymaktadır. Bu amaçla toplumların yarattıkları maddi, manevi ve düşünsel ürünlerin tümüne, 'kültür' adı verilmektedir. Söz konusu değerler, insanların gerek maddi evreleriyle, gerekse birbirleriyle kurdukları ilişkilerde nasıl davranacaklarına ilişkin bir takım kuralların da belirlenmesine kaynak oluşturmaktadır. O ilişkiler ve normlar çerçevesinde toplumlara ya da toplumdaki gruplara özgü davranış örüntüleri ortaya çıkmaktadır. Normlar, toplumların uyulmasını istedikleri davranış örüntüleri diye tanımlanabilmektedir. Toplum normu benimseyen üyelerini kabul eder, yerine göre ödüllendirmekte; etmeyenleri ise dışlar ve cezalandırmaktadır.

Seçkinler, Toplumsal piramidin en üstündeki kişiler kastedilmektedir. Seçkinler, gücü olan, varlıklı genellikle meslek sahibi ve etkin konumları olan üst sınıf alt-üst sınıf insanlar olarak tanımlanmaktadır. Seçkinlerin karşıtı sıradan erkek ve kadınlar olarak tanımlanmaktadır. Televizyon kahramanlarının görece olarak genç, iyi eğitim görmüş beyaz uzmanlar olduğu saptanmıştır. Sadece birkaç tane çalışan sınıf kahramanına rastlanmıştır. Seçkinlerin bu tür sunumunun insanlar üzerinde ne tür etkileri olduğunu merak etmemek elde değildir (Berger, 1993: 92).

Azınlıklar, Toplumdan ayrılmalarını sağlayan kendi içlerinde kültürel özellikler ve gelenekleri paylaşan gruplar olarak tanımlanmaktadır. Örneğin Amerika'da İtalyanlar, Almanlar, Finliler, Polonyalılar, Yahudiler gibi gruplar azınlıklar olarak nitelendirilmektedir. Türkiye'de ise azınlık kavramı yalnızca Müslüman olmayanlar için geçerli bir kavram olarak kullanılmaktadır. Diğer kültürel gruplar (Abaza, Kürt, Gürçü, Laz...) alt kültür grubu olarak nitelendirilmektedir (Berger, 1993: 93).

İşlevselcilik, Toplumbilimciler, eğer bir şey parçası olduğu şeyin varlığını devam ettirmesine ve dengesini korumasına yardım ederse o şeyin işlevsel olduğunu söylemektedir. Benzer bir şekilde eğer bir şey denge bozucu ve yıkıcı bir öge ise o da işlevsel olmamaktadır. Eğer bir şey, parçası olduğu şeyin varlığına hiçbir etkisi yoksa o durumda işlevsiz olmaktadır (Berger, 1993: 93-94).

Eşanlı olarak, olayları karmaşıklaştıran, bazı şeyler bir bakışa göre işlevsel, bir bakışa göre işlevsiz olabilmektedir. Buna göre televizyon genelde, insanlara çok büyük miktarda bilgi sağlaması, yakıt tüketimine yardım etmesi ve belli değerleri güçler güçlendirici olması nedeni ile işlevsel kabul edilebilmektedir. Ancak yine televizyon, birçok insan için olumsuz roller hazırlaması, dünyanın olduğundan daha vahşi olduğunu dile getirmesi ve insanlarda endişe ve hoşnutsuzluk duyguları uyandırarak, insanları televizyonda reklamları yapılan iyi (ve kötü) şeylere dayanamaz hale getirmesi de televizyonun işlevsiz olarak ele alınmasını sağlayabilmektedir. İşlevsel çözümlemede toplumun varlığını ve dengesini korumasını önemseyerek, olabilecek değişiklikleri göz ardı etmek gibi bir tutucu eğilim de söz konusu olabilmektedir.

İşlevsel çözümlemenin bütün bu değişik boyutları aşağıdaki gibi özetlenebilir:

İşlevsel: Bir organizasyonu, toplumu ve benzerini korumaktadır.

İşlevsel Olmayan: Bir organizasyonun toplumun ve benzerinin dengesini bozmaktadır

İşlevsiz: Hiçbir rolü yoktur.

Açık işlev: İnsanlarca fark edilen ve niyet edilen, amaçlanan.

Gizli İşlev: İnsanlarca fark edilmeyen ve niyet edilmeyen, amaç dışı (Berger, 1993: 93-94).

Yaşam Biçimi, Burada kişilerin, moda, arabalar, eğlenme ve dinlenme, edebiyat ve ilgili konulardaki tercihlerini bildiren geniş kapsamlı bir terimle karşı karşıyayız. Biçim ya da tarz sözcüğü biçimlendirmeyi de beraberinde getirmektedir. ‘Yaşam biçimi’ deyince insanın yaşamını nasıl biçimlendirdiği söz konusudur. Yaşam biçimi genellikle sosyo-ekonomik sınıfla bağlantılandırılmakta, kişinin görünümünü yansıtmaktadır (Berger, 1993: 94).

Toplumsal Roller, Rol bireyin işgal ettiği statü sınırları içerisinde neyi yapabileceği veya yapamayacağı şeklindeki belirlenmiş davranışların toplamı olarak kabul edilmektedir (Gökçe,2003: 59). Başka bir deyişle, rol bireyin statüsü gereği icra edebileceği hak ve yükümlülüklerdir (Erdoğan, 1994:84). Örneğin bir doktordan, statüsü gereği, hastasını tedavisi etmesi, sağlığa önem vermesi, hastaları ya da meslektaşları hakkında dedikodu yapmaması, ilaç firmaları ile çıkar ilişkileri içinde olmaması beklenmektedir (Saray, 1991: 192).

Görülmektedir ki rol, haklar, yükümlülükler, sorumluluklar ve otorite ile ilgili olmakta, bireyin diğer bireylerle ilgili davranışlarından beklenen hareket kalıplarını anlatmak için kullanılmaktadır (Gökçe, 2003: 60).

Cinsiyet, Cinsiyet, roller ve burada tartışılan diğer terimlerle ilişkilendirildiğinde önemli bir toplumsal kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Pek çok eleştirmen, kitle iletişim araçlarının kadına yıkıcı cinsel rol ve görüntü yüklediğini ve bu araçların ‘cinsel bakımdan ayırıcı’ olduğunu öne sürmüşlerdir. Bu, kitle iletişim araçlarını çözümlerken kesinlikle akılda tutulması gereken bir nokta olarak kabul edilmektedir.

Statü çoğunlukla rolle karıştırılmaktadır. Oysa bunlar birbirleriyle ilintili olmalarına karşın birbirlerinden farklı anlamlar taşımaktadır. Statü, bir kişinin bir grup ya da organizasyon içindeki konumu ve bu konumla bağlantılı olan prestij olarak tanımlanmaktadır. Başka bir ifadeyle Statü sosyal yapı içerisinde bireyin işgal ettiği pozisyonu ifade etmektedir (Gökçe, 2003: 49). Bu kişinin rolü ile ilintilidir. Örneğin üniversitede, profesörün statüsü yardımcı doçentten çoktur ve farklı roller oynamaktadırlar. Genelde toplumda, belli konumları olan kişiler üst statüde bulunmaktadır (Berger, 1993: 95).

Stereotip, Horton ve Hunt’un *Toplumbilim*’inde (1972: 163), stereotip, ‘*başka grup ya da kategorideki insanların grupça paylaşılan görüntüsü*’ olarak tanımlanmıştır. Stereotipler, olumlu; kibar kutsal aile doktoru, olumsuz; ilkesiz oportünist politikacı olarak tanımlanabilmektedir. Olumlu ve olumsuz oluşları dikkate alınmadan stereotiplerin çok tehlikeli olduğu söylenebilir. Stereotipler, milyonlarca kişiye, siyahlar, Yahudiler, Fransızlar, doktorlar, polis memurları hakkında çok basitleştirilmiş, devamlı olmayan ve bazen yanlış görüntüler verebilmektedir. Biçimi ne olursa olsun (ırksal stereotipleme, konumsal stereotipleme, cinsel stereotipleme ve diğerleri stereotipler bireysel farklılaşmaları en aza indirgeyen basitleştirme ve genellemelerdir ve yok edici olma eğilimi taşımaktadır.

Streotipin Türkçesi Ana örnek olarak düşünülebilir. Bu örnek her zaman ve her yerde aynı özellikler gösterir. Fedakâr ve namuslu anne streotipi. Kadın bir bar kadını da olsa, fabrika işçisi de olsa, köylü bir kadın da olsa geçerli olabilir.

Değerler, Bu deyim kişilerin, neyin makul olup neyin olmadığına, iyi ve kötüye ait eğilimler olarak tanımlanmaktadır. Dolaylı yoldan değerlerimiz, davranışlarımıza etki etmekte, sosyal olguların geniş bir yelpazesini kapsamaktadır: seks, politika, eğitim vb. kitle iletişim araçları eleştirmenleri olarak, dramatik yapımlardaki karakterlerin değerlerine ve bu değerlerin toplum için neler önerdiğine bakılması gerekmektedir.

Bireylerin düşünce, tutum, davranış ve yaptıklarında birer standart veya ölçüt olarak karşımıza çıkan değerler, toplumsal bütünselliğin ayrılmaz bir ögesini oluşturmaktadır. Bir toplumun yaşamında her şey değerlere göreli olarak algılanmakta ve diğerleriyle karşılaştırılmaktadır. Bireyler, içinde yaşadıkları grup, toplum ve kültürün değerlerini genellikle benimsemekte, bunlardan muhakemeleri ile seçimlerinde birer ölçüt olarak yararlanmaktadır. Böylece daha iyi, daha doğru, daha uygun, daha güzel, daha önemli veya daha adil gibi genel yargılara varma olanağı bulmaktadırlar.

Bireysel tutum ve davranışlar büyük ölçüde ahlaki ve dinsel değerlere örf ve adetlerin içerdiği değerlerin etkisi altında kalmaktadır. Ancak bu değerler genellikle normlarda vücut bulmakta, normlar aracılığıyla etkinlik kazanmaktadır. Daha genel ve dağınık bir niteliği olan değerlere karşılık normlar, yaptırım güçleriyle toplumsal yaşamın belirgin bir unsuru olarak belirlemektedirler. Belirli bir toplum veya kültür içinde bir değer, toplumsal gerçeğin genişliğine ve derinliğine hangi kat ve düzeylerini kapsadığı, zamana göre sürekliliği ve süresi, normlar ve yaptırım güçleri yoluyla kazandığı kesinlik ve uygulanabilirlik ölçüsü, ilişkilendirildiği kişi ve konularla toplumsal ve maddi yapıtlarıyla niteliği, bu değer anlaşılmaması ve yorumlanması açısından önem taşıyan hususlar olmaktadır.

3.2. Araştırmanın Amacı

Çalışma genel olarak Metin Erksan'ın sansüre uğrayan *Susuz Yaz*, *Yılanların Öcü*, *Beyaz Cehennem*, *Âşık Veysel'in Hayatı*, *Gecelerin Ötesi* filmlerinin kitle iletişim çözümleme yöntemlerinden Toplumbilimsel Çözümleme Yönteminin içerdiği kavramlar açısından incelenmesini amaçlamaktadır.

Çalışmada bu genel amacı gerçekleştirebilmek için şu sorulara yanıt aranmaktadır:

- i) Film toplumdaki yabancılaşmaya ilişkin ne gibi özellikler taşımaktadır?
- ii) Filmde işlenen konuların kahramanları anomik olarak nitelendirilebilir mi?
- iii) Filme konu olan kişilerin bürokratik engellere karşılaştıkları söylenebilir mi?
- iv) Filme konu olan bireylerin sosyo-ekonomik sınıfı nedir? Bir başka deyişle sosyo-ekonomik durum bireylerde sınıf çatışması kavramının oluşumuna yönelik midir?
- v) Filme konu olan bireylerdeki sapkın davranışlar nelerdir?
- vii) Filme işlevcilik açısından bakıldığında denge bozucu ve yıkıcı öğeler taşıdıkları ve bağlı olarak işlevsel olmadıkları söylenebilir mi?
- viii) Filme konu olan kişilerin sosyo-ekonomik yaşam biçimi nasıl tanımlanabilir?
- ix) Filme konu olan kişilerin toplumsal yapıda benimsenen rolleri tam anlamıyla yerine getirdikleri söylenebilir mi?
- x) Filmin toplumsallaştırıcı öğeleri göz önüne alınarak incelendiğinde ne tür rol oynamaktadır?
- xi) Filme konu olan kişilerin belli bir statüye sahip oldukları söylenebilir mi?

3.3. Araştırmanın Önemi

Bu çalışma Toplum Bilimsel Çözümleme yönteminin sinemaya uygulanabilirliğinin açıklanması, araştırmacılara kaynak oluşturması, Türk Sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Metin Erksan'ın sansüre giren filmlerini Toplumbilimsel Çözümleme Yöntemi açısından incelemesi, benzer araştırma ve çalışmalara örnek olabilmesi açısından ayrıca önem taşımaktadır. Bu tür çalışmaların çoğalması, sadece sinemacılar için değil, diğer araştırmacılar için de yol gösterici ve ışık tutucu olabilmektedir.

3.4. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evreni; Metin Erksan'ın sansüre giren tüm filmlerinden oluşmaktadır. Ancak zaman, maliyet ve ulaşılabilirlik gibi nedenlerden ötürü bu filmlerin hepsini incelemek mümkün olmayacaktır. Bu nedenden ötürü araştırmamıza örnek olarak; *Susuz Yaz*, *Yılanların Öcü*, *Beyaz Cehennem*, *Âşık Veysel'in Hayatı*, *Gecelerin Ötesi* filmleri seçilmiştir.

3.5. Verilerin Toplanması

Araştırmada, kavramsal çerçeveyi oluşturmak amacıyla veri toplama yöntemi olarak Literatür Taraması yapılmıştır. İkinci veri toplama yöntemi olarak, uygulama bölümünde kullanılacak ve Toplumbilimsel Çözümleme Yöntemiyle incelenecek filmlerden bir arşiv oluşturulmuştur.

3.6. Varsayımlar

Bu araştırmada aşağıda belirtilen noktalar birer sayıtlı olarak kabul edilecektir:

i) Türkiye’de uygulanan film denetimi: filmlerin gerçekçi veya toplumsal gerçekçi olmaları durumunda katı bir sansüre dönüşmüştür. Bu dönüşüm Türk sinemasının dilsel ve ekonomik gelişimini engelleyici niteliktedir.

ii) Metin Erksan Türkiye’de uygulanan film denetiminden en yoğun biçimde etkilenen yönetmenlerden biridir.

iii) Metin Erksan’ın ticari filmleri sansürle karşı karşıya kalmamış, gerçekçi ve toplumsal gerçekçi filmleri sansüre uğramıştır.

3.7. Problem

Araştırmanın problemi; Türk sinemasında var olan sansür uygulamasının, sinemanın gelişimini engelleyip engellemediğidir.

3.8. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

Metin Erksan’ın sansüre uğrayan filmleri içinden beş filme uygulanan toplumsal çözümleme,

Osmanlı döneminden günümüze Türk sinemasının geçirdiği değişimleri ortaya koyan kuramsal çalışmalar, literatür ve araştırmacının olanakları ile sınırlıdır.

3.9. Bulgular ve Yorum

Bu çalışmada Metin Erksan'ın sansüre giren beş filmini kapsamaktadır. Çalışmada belirlenen bu beş film Toplum Bilimsel Çözümleme Yöntemiyle analiz edilmiştir. Çalışmanın bulguları ve yorumu aşağıda verilmiştir.

3.9.1. Metin Erksan'ın Yaşamına ve Sinemasına Genel Bakış

Metin Erksan, Türk Sinema tarihinde en çok tartışılan yönetmenlerden biri olmaktadır. Solcu bir entelektüel olarak bilinmesine karşın, doğu mistisizminden yeni biçimciliğe kadar birçok farklı felsefi ve estetik akımın etkilerini taşımaktadır (Kayalı, 2004,20).

1929 yılında Çanakkale'de dünyaya gelen Metin Erksan, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi biliminde okumuştur. (Battal, 2006: 163). Erksan üniversite yıllarından başlayarak sinema ile ilgilenmeye başlamıştır. Erksan'ın ana kaynağı sinema tutkusu ve eleştirmenlik, sinema yazarlığa geçmiştir. Yönetmen yardımcılığı yapmamış ve usta çırak ilişkisinden geçmemiştir. Erksan, Türk Sineması'ndaki Toplumsal Gerçekçilik çabalarının bir sonucu olan 1956-1960 yıllarındaki Ulusal Sinema akımının da öncüleri arasında yer almaktadır. Bilgili, tutkulu ve tartışmacı kişiliği nedeniyle sık sık dikkatleri üzerine çekmektedir. Erksan, Türkiye'de sinema çalışmalarının da öncülüğünü zaman zaman dergilerde yayımlanan yazılarıyla da yapmaktadır.

Erksan gördüğü temel eğitim sayesinde, sinemasındaki cüretkâr fikirleri oluştururken bu eğitimden büyük ölçüde yararlanmışır. Toplumsal Gerçekçi yönetmenler içerisinde batıyı ve evrensel sanat kalıplarını en iyi bilen sinemacı olması bir ölçüde aldığı bu eğitimle açıklanabilmektedir(Onaran, 1994: 59).

Metin Erksan'ın babası İttihat ve Terakki Partisi Çanakkale milletvekilidir. Dolayısıyla Metin Erksan, daha çocukluk yıllarında ülkenin ahvali ile ilgilidir. Bu sebeple Marksist felsefeye yakınlık duymuştur ve popüler Türk Edebiyatını, Ömer Seyfettin'den, Reşat Nuriye, Halide Edip Adivar'dan Peyami Safa ve Sadri Ertem'e birçok edebiyatçıyı yakından tanımaya gayret etmiştir. Erksan'ın sineması modernist temaların 'var oluşa atılmışlık' kavramını hatırlatan bireysel yalnızlık, metafizik sorunların (iyi ve kötü arasında mücadele) ve biraz kişiselleştirilmiş bir Marksizm anlayışının eklektik birlikteliğini yansıttığı söylenebilmektedir (Daldal, 2005: 96).

1965 genel seçimlerinde bağımsız olarak Türkiye İşçi Partisi (TİP) listesinden İstanbul milletvekili adayı olmuştur. Bu bağımsız ve mesafeli tavır, etki altına girmeyen karakterinden kaynaklanmaktadır. Erksan'ın bu bağımsız tavrı bazıları tarafından eleştirilmiş, somut siyasal görüntülere atıf yapmaması anlamında döneminden soyutlanmış olduğu şeklinde bir izlenim edinilmektedir. Yani birçok kişi, Türkiye'de yerleşmiş, kökleşmiş bir eğilim içinde bir yerde durmakta iken, Metin Erksan, daha genel anlamlı çerçevesinde sinemanın ve Türkiye'de siyasetin genel değişim dinamiği içinde olağan bir yerde durmaktadır (Kayalı, 2004: 26-63).

Metin Erksan, sinemacılığının yanında entelektüel bir aydın olarak da bilinmektedir. Bunun sebebi, sadece sinemayla ilgili değil, tarih, sosyoloji, uluslar arası ilişkiler gibi hayatın ve sinemanın iç içe olduğu alanlarla da ilgilenmiş ve bu konularla ilgili yazılar yazmış, kitaplar yayımlamıştır.

Metin Erksan tarihsel konulara sinemasında yer vermiştir. 1958 yılında çektiği *Dokuz Dağın Efesi*, 1982 yılında televizyon için çektiği *Preveze'den Önce* Erksan'ın, tarihsel konulara yatkın olduğunu bu konular hakkında derinlemesine bilgisi olduğunu ortaya koymaktadır. Tarihsel gerçekliğin sosyal gerçeklik gibi daha gerçek bir şekilde verilmesinde bu tutumun katkısı bulunmaktadır. Tabi tüm bunların dışında genelde dünya tarihine ilgisi ve Orta Asya tarihinden, Cumhuriyet tarihine kadarki süreç hakkındaki derin bilgisi meselelere vakıf olduğunu apaçık göstermektedir. Metin Erksan'ın tarihe olan ilgisi, filmlerinin dışında yazdıkları makaleler de görülmektedir (Kayalı, 2004: 42-58).

Metin Erksan filmlerinde estetiğe, ışığa, müziğe, renklere ve efektlere hâkimiyet sağlamakta filmlerinde özgün dünyalar yaratmayı başarmaktadır. Gerçekçi filmlerinde filmin gerçeğini değiştirmeden kurduğu mekân ve estetikle bir yandan Metin Erksan boyutunu oluşturarak esere imzasını atmakta öte taraftan da duyguyu güçlendirmekte seyircide istediği etkiyi bırakmayı başarmaktadır.

Erksan öykünün anlatımını görüntü ve diyaloglarla güçlendirmektedir. Görüntü için renk en önemli destekleyici güç olmaktadır. Siyah beyaz filmlerde bu hâkim iki rengin tonlarını açıp kapatmaktadır ve ışıkla vermek istediği duyguyu başarıyla yansıtmaktadır (Altınar, 2005: 14).

Erksan için sinemada renk ne kadar önemliyse resim görüntüsünde de ışık bir o kadar önemli olmaktadır. Işık onun için bir sahnenin renkleri arasında sınırların aşılmasına yol açan bir yayılma ve değişim aracı olarak görülmektedir. Işık filmin özünü oluşturmaktadır.

Yönetmen ışıkla seyirciye vermek istediği duyguyu yansıtmaktadır. Metin Erksan müziği öykünün anlamını güçlendirmek için kullanmaktadır. Yönetmen müziklerini seçerken çok titiz davranmaktadır. Öykünün anlatımını yavaşlatmak veya bu hızı kırmak için tek saz kullanılarak yapılan bir müziği tercih etmekte ya da tam tersi bir yol izlemektedir (Altınar, 2005: 14).

Erksan'ın filmlerini diğer yönetmenlerin filmlerinden ayıran yönler bulunmaktadır. Saplantılı, yalnız, egosantrik kişilerin yaşamlarını anlatırken kullandığı büyük fotoğraflar, mankenler ve bu karakterlerin yalnızlığını yansıtan geniş ve boş mekânlarla diğer yönetmenlerden ayrılmaktadır. Yönetmen filmlerinde mülkiyet, mülke sahip olma isteğinin doğurduğu suç ve ceza, yine bu düşünce yapılarına bağlı kalarak tutku ve tutkunun uzantısı olarak cinsellik ve gerçeklik temalarını işlemektedir.

Filmlerinde oluşturduğu karakterler de kendine has olduğu görülmektedir. Yönetmen, Türk sinemasının alışıla gelmiş iyi-kötü karakter ayırımını farklılaştıran filmler çevirerek Türk sinemasının uzun yıllardır kullandığı kalıpları yıkmaktadır. *Acı Hayat* filmi bu karakter ayırımını yansıtan en önemli film olma özelliğini taşımaktadır. Yönetmen filmlerinde kullandığı diyaloglar, görsel ve müzikal dille filmlerine imzasını atmaktadır (Altınar, 2005; 15).

Metin Erksan'ın filmlerinde mülkiyet sıkça karşımıza çıkan bir olgu olarak görülmektedir. Genellikle senaryosunu kendisinin yazdığı filmlerde, dramatik çatışma özellikle mülkiyet olgusu üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Erksan'ın filmlerinde kişilikler, mülk sahibi olanlar ve olmak isteyenler şeklinde ikiye ayrılmaktadır. Mülk sahibi olan zengin kişiler, kötülüklerin kaynağı olarak gösterilmektedir. Yönetmenin kentte geçen filmlerinde burjuva sınıfına mensup kişilerin insanları aldattıkları, cinayet işledikleri görülmektedir. Zengin kişileri simgeleyen karakterler paralarını, güçlerini yaptıkları kötülükleri örtmek, istediklerini elde etmek için kullanmaktadırlar (Altınar, 2005: 137).

Erksan'ın filmlerinde asıl olgu sınıflar arasındaki çatışmalar ve ayırım olmamaktadır. Asıl olgunun burjuvazinin mülk sahibi olması olduğu görülmektedir. Bu nedenle köyde geçen iki filmi *Yılanların Öcü* ve *Susuz Yaz* mülkiyet olgusu üzerinde durdukları halde, toprak ağası karakterini barındırmayan filmler olarak görülmektedir. Her iki filmde de dramatik çatışmanın, mülk sahibi olan kişilerin kendi çıkarlarını korumak için başka kişilere zarar

vermeleri üzerine kurulduğu görülmektedir. *Yılanların Öcü* yönetmenin mülkiyet temasını işlediği ilk filmi olmaktadır. (Altınır, 2005: 138).

Susuz Yaz filminde mülkiyet üç farklı şekilde görülmektedir. Toprak, su, kadın. Osman toprağından çıkan suyu yine kendi mülkü olan topraklar için kullanmak istemektedir. Ekili toprakların veriminin artması için suya ihtiyaç duymaktadır. Bu filmde de çatışmaya neden olan konunun, *Yılanların Öcü* filminde olduğu gibi mülk yani toprak olduğu göze çarpmaktadır (Altınır, 2005: 140).

Yönetmen filmlerinde mülkiyet olgusuna yalnızca toprak su ve para olarak yaklaşmamaktadır. Filmlerinde kadını da bir mülkiyet aracı olarak filmlerinde işlemektedir. Kuyu filmi bunu anlatan en iyi örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Osman sevdiği kız olan Fatma'ya delice tutkudur, Fatma'yı defalarca kaçırmakta ve evlenmeye ikna etmeye çalışmaktadır. Bunu başaramayınca da tecavüz etmektedir. Osman, Fatma'nın kendisiyle evlenmeyeceğini defalarca söylemesine rağmen onu kendi malı gibi görmektedir (Altınır, 2005: 143).

Erksan'ın filmlerine hâkim olan bir başka temanın da da 'kara sevda', 'tutkulu aşk' motifleri olduğu göze çarpmaktadır. Yönetmen bu motiflerle kadına bakışını sergilemekte ve kadını yüceltmektedir. Yönetmenin filmlerinde asıl olan temanın 'tutku' olduğu görülmektedir. Genellikle tutkuyla bağlanılan şey bir başka insandır, yani aşk söz konusudur.

Kuyu filminde Osman, Fatma'ya âşıktır ama Fatma'ya karşı hissettikleri ancak 'tutku' sözcüğü ile açıklanabilmektedir. Osman hapiste ziyarete gelen annesine "*Fatma'dan vazgeçmem ana, o kız benim ciğerime işlemiş*" der ve bu ancak tutkuyla açıklanabilmektedir.

Susuz Yaz filminde Osman, yengesi Bahar'a tutkuyla bağlıdır. Yengesini elde etmek için kardeşinin hapse girmesini sağlamaktadır. Daha sonra da kardeşinin hapiste öldüğünü söyleyerek Bahar'a zorla sahip olmaktadır. Aynı tutku *Acı Hayat* filminde de karşımıza çıkmaktadır Ender sevdiği kız olan Nermin'e şunları söyler: "*Ben yalnızca sana olan sevgime güveniyorum. Bu sevginin büyüklüğü yüzünden sen 'evet' diyeceksin*".

Filmlerindeki karakterler, sevdikleri, tutkuyla bağlı oldukları kişilerin kocaman fotoğraflarını evlerinin duvarlarına asmaktadırlar. O kişi tarafından ihanete uğrasalar bile fotoğrafları duvarda aslı kalmaktadır. Tutkuları zamana karşı direnmektedir. *Acı Hayat*,

Sazlık, Sevmek Zamanı gibi filmler bu fotoğraf tutkusuna örnek gösterilebilecek filmler arasında yer almaktadır (Altınır, 2005:148) .

Yönetmenin filmlerinde aşk dışında tutku biçimlerinin de olduğu görülmektedir. *İstanbul Kaldırımları*'nda Gülfidan Hanım, kuşlara tutkuyla bağlıdır, mirası aldığı anda kuşlar için ada satın alıp, onlara özel hizmetkârlar tutmayı düşünmektedir (Altınır, 2005: 151).

Metin Erksan sinemasında suç ve ceza olgusu neden ve sonuçlarla ortaya çıkmaktadır. Filmlerde, çoğunlukla mülkiyet olgusu suçun kaynağı olarak yansımaktadır. Dramatik yapının oluşmasın da, suç ve ceza kavramlarının rolü büyüktür. Mülkiyet suçlanırken bir yandan da burjuvazi suçlanmaktadır.

Filmlerde suçu işleyenler sadece burjuva sınıfına mensup insanlar olmadığı görülmektedir. Belli bir mülke sahip olmak ya da korumak isteyen film karakterleri, aynı zamanda suçludurlar. *Susuz Yaz* filminde Osman, suyun yolunu kapayan arkı korumaya çalışırken bir köylünün ölümüne sebep olmakla birlikte kardeşinin kendi yerine hapse girmesini sağlamaktadır. (Altınır, 2005: 144).

Erksan'ın filmlerinde erkeklerin tutkuyla bağlandıkları kadınlar evlenmek istemezlerse, tecavüze uğramaktadırlar. Tutku sahip olma arzusunu ve suçu doğurmaktadır, suç da cezalandırmayı gerektirmektedir. Suç tecavüzse çoğunlukla ceza ölüm olmaktadır (Altınır, 2005: 145).

Erksan'ın filmlerinde kötü karakterin ölümü belli bir mülkiyet olgusuyla bağdaştırılmaktadır. *Susuz Yaz* filminde Osman kardeşi Hasan tarafından 'benim' dediği suyun içinde öldürülmekte ve gözleri açık bir şekilde uzun süre suyun içinde sürüklenmektedir.

Kuyu filminde Osman kaçırıldığı Fatma'yı beline ip bağlayarak sürükler. Osman susuzluğunu gidermek için kuyuya iner ve Fatma, Osman'ın başına kocaman bir taş atar. Osman yaralanır yukarı çıkmak ister. Fatma beline bağlı olan ipi taşla keser ve orda bulunan tüm taşları kuyuya doldurur. Yönetmen burada Fatma'nın intikam almasını sergilemektedir. Osman'ı sıradan basit bir ölümle daha önce hiç rastlanmamış bir ölümle cezalandırmaktadır (Altınır, 2005: 147).

Erksan'ın hemen hemen tüm filmlerinde cinselliği çeşitli yönleriyle işlediği görülmektedir. “Tutku temasının özel bir biçimi olan ‘kara sevda’ motifinin bir gereği olarak” karşımıza çıkmaktadır (Altınır,2005:147).

Âşık Veysel'in Hayatı filmin de cinselliğin ilk nüveleri görülmektedir. Karşılıklı üzüm yiyen Ayfer Feray ile Aclan Sayılğan'ın bakışmaları ve üzüm yiyişleri cinsel bir çağrışım içermektedir. (Özgüç, 1988: 57).

Yılanların Öcü filminde Kara Bayram, evinin önüne ev yapmak isteyen Haceli'nin karısı Fatma ile yaptıkları evin temelinde sevişmektedir. Kara Bayram, böylelikle kendisine eskiden beri aşık olan Fatma'nın gönlünü yapmakla birlikte Haceli'den de bir nevi intikam almış sayılmaktadır (Altınır, 2005: 154). *Susuz Yaz* filminde Osman Kardeşi Hasan ve yengesi Bahar'ı sevişirken gözetlemekte ve onlara “Çok çocuk isterim, bana her gece çocuk yapın” demektedir. Bu sahnelerin cinsellik içerdiği söylenebilmektedir.

Erksan *Âşık Veysel'in Hayatı*'ndan başlayarak, filmlerinde gerçekçiliği öne çıkarmaktadır. *Âşık Veysel*'in körlüğünü daha gerçekçi bir biçimde verebilmek için filmin adını *Karanlık Dünya* olarak seçmektedir. Ancak bu isim sansür kurulu tarafından uygun bulunmamakta ve değiştirilmektedir. *Dokuz Dağın Efesi* filminde de gerçek karakterler kullanılmaktadır. *Suçlular Aramızda* ve *Kuyu* filmlerinin senaryolarını da gazete haberlerinden esinlenerek yazmaktadır (Altınır, 2005: 159).

Erksan gerçekçiliğe Türk sinemasının alışkanlıklarının dışında yaklaşmaktadır. Onun filmlerine gerçekçiliği yansıtması belli sınıflardaki insanları kendi doğal yaşamları içinde vermek biçiminde olmamaktadır. Filmlerinde kullandığı birçok öğenin gerçekçiliğe uygun düşüp düşmediğini önemsememektedir. *Yılanların Öcü*'nde, Bayram'ın, Haceli'nin karısı ile yatması, kırsal kesim insanının namus anlayışıyla örtüşmemektedir. Ama Metin Erksan intikam duygusunun insana neler yaptırabileceğini göstermek için böyle bir yolu seçmektedir (Altınır, 2005: 160).

3.9.2. Metin Erksan'ın Filmografisi

Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Metin Erksan 35 sinema filmi, altı televizyon filmi, iki de belgesel film çekmektedir. Bu bölümde yönetmenin filmografisi sanatsal filmleri, ticari filmleri, televizyon filmleri ve belgesel filmleri olmak üzere dört bölümde incelenmektedir.

3.9.2.1 Sanatsal filmleri

Metin Erksan ilk sinema filmini 1952 yılında Atlas Film için yapmıştır. Bu film *Âşık Veysel'in Hayatı*'dir. Sansürün hışmına maruz kalan yurtiçinde ve yurt dışında gösterimi tamamen yasaklanan ilk Türk filmi olarak tarihe geçmiştir.

1955 yılında yine Atlas Film için çektiği *Yol Palas Cinayeti*'nde ise Cumhuriyet dönemindeki burjuva sınıfı keskin bir dille eleştirmektedir. Film Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı eserinden senaryolaştırılmıştır. Film yazarından oyuncularına kadar tüm görkemine, mizansenleri, ışığı, dekoru, planlarına kadar titiz bir çalışma ürünüdür.

Erksan 1958 yılında Birsal Film için *Dokuz Dağın Efesi*'ni çekmiştir. Filmde Osmanlı hükümetine karşı isyan edip dağa çıkan Çakıcı Mehmet Efe'nin serüveni anlatılmaktadır. Film "19. Asrın sonlarına doğru Ege halkı eşkıyalardan bıkmıştı. Hükümet çeteleri imha eder. Ünlü eşkıyalar öldürülür" sözleriyle başlamaktadır. Öldürülen eşkıyaların arasında Çakıcı'nın babası Çakırcalı Ahmet Efe de bulunmaktadır. Çakıcı Mehmet Efe, babasını öldüren Hasan Çavuş'tan intikam almak için dağlara çıkar, Ekberoğlu'nun kızıyla aşk yaşar, aftan yararlanır düze iner, yeni olaylar onun yeniden dağa çıkmasına yol açmıştır ve sonunda su testisi suyolunda kırılır.

1960'a gelindiğinde Erksan Ergenekon Film için *Gecelerin Ötesi*'ni çeker filmde aynı mahallede yaşayan yedi gencin öyküsünü anlatılmaktadır. Birbirinden farklı yaşam idealleri olan bu yedi gencin ortak noktası onları bu ideallerine kavuşturacak aracın para olduğuna inanmalarıdır. Bu yüzden bir çete kurarlar ve benzin istasyonlarını soymaya başlarlar. Amerika'ya gidip şöhret olma hayalleri kuran iki müzisyen, uzun yol şoförü, ailesine bakmak zorunda olan fabrika işçisi, maddi imkânsızlıklar yüzünden sevdiği kızla evlenemeyen ve yine parası olmadığı için sevgilisiyle gezip eğlenemeyen bir genç ve idealist bir tiyatro oyuncusunun bir araya gelerek soygunlar yapması anlatılmaktadır. Film Adnan Menderes'in "Her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz" sözünden yola çıkarak o milyonerler yetişirken bu tip kişilerin ortaya çıkacağını vurgulama amacını gütmektedir.

Erksan 1961 yılında ise Be-Ye film için *Yılanların Öcü*'nü çeker, filmde bir köylünün evinin önüne başka bir ev yaptırmaya kalkışan köylülerle önüne ev yapılmaya çalışılan evin sahiplerinin mücadelesini anlatılmaktadır. Kara Bayram, anası Irazca, Karısı Hatice ve çocuklarıyla birlikte toprağını ekerek geçinen kendi halinde bir köylüdür. Evlerinin önünde bulunan köyün ortak malı olan araziye muhtar köy kurulunun kararıyla, köy kurulunun

üyelerinden biri olan Haceli'ye satar. Evlerinin önüne ev yaptırmak istemeyen Bayram'ın ailesi ile Haceli'nin ailesi arasında çıkan sorun Irazca'nın: “*Yılanlar yılanken öçlerini yerde komadılar. Biz insan olduğumuz halde düşmanımızın karşısında boynu bükük, pısmış duruyoruz. Yazıklar olsun bize. İnsan haysiyetine yakışmaz bu. Şikâyetimizi yapacağız*” sözleriyle durumu kaymakama götürmesiyle çözülmektedir

1963 yılına gelindiğinde Erksan Hitit Film için Necati Cumalı'nın aynı adlı romanından uyarlanmış *Susuz Yaz* filmi çekmiştir. Filmde kendi toprağından çıkan suyu kendi malı sayan ve bu yüzden suya el koyan onu köylülerle paylaşmayan Osman ile suyu kullanmak isteyen köylüler arasındaki mücadele anlatılmaktadır. Osman bu mücadele yüzünden kardeşinin hapse girmesine sebep olmakta ve kardeşinin karısı Bahara zorla evlenmektedir.

Erksan 1968 yılında Ortak Film için *Kuyu* filmi çekmiştir Film gölde yıkanan bir kızın görüntüsü ile başlamaktadır. Sonra çalılıkların arkasından kızı izleyen belalı Osman birden ortaya çıkar. “*Ya kendiliğinden benimle gelirsin ya da saçından sürüyerek götürürüm*” der ve kızın ellerini iple bağlayarak yalın ayak saatlerce yürütür.

Fatma'ya zorla sahip olmuştur ama Fatma, Osman'la evlenmeyi reddetmiştir. Kısa bir süre sonra Osman jandarmalar tarafından yakalanır. Osman hapse, Fatma da ailesinin yanına gönderilir. Osman hapisten çıkınca yine Fatma'yı kaçıtır ve aynı sahneler yine yaşanır. Bu defa talihsiz kız ailesi tarafından kabul edilmez ve yaşlı bir adamla evlendirilmek istenir. Fatma düğün günü kaçar ve dağlara sığınır. Ne yapacağını bilmez bir hal içerisinde kendini asacakken dağda kaçak olarak yaşayan idam mahkûmu Mehmet tarafından kurtarılır.

Fatma ile Mehmet arasında yakınlaşma olur ve Fatma ilk defa gerçek anlamda bir erkekle birlikte olur. Ama mutlulukları kısa sürer. Çünkü Mehmet jandarmalar tarafından yakalanır ve öldürülür. Ailesi Fatma'yı bu defa kabul etmez “*Bizim böyle bir kızımız yok*” diyerek kızı kovarlar. Fatma oturak âlemlerinde içki dağıtırken hapisten çıkan belalı Osman tarafından yine kaçıtırılır. Film, su içmek için kuyuya inen Osman'ın başına taş atarak ölümüne yol açan ve kuyuyu taşla doldurup, kuyunun direğine kendini asan Fatma'nın görüntüsüyle bitmektedir.

3.9.2.2. Ticari Filmleri

Merin Erksan'ın sanatsal filmlerinin yanı sıra ticari kaygılarla çektiği sinema dilinde ticari film olarak nitelendirilen bazı filmleri de bulunmaktadır. *Beyaz Cehennem*'i 1954

yılında Atlas Film için çekmiştir. Film narkotik sorunu ile ilgilidir. Uyuşturucu kaçakçılığıyla ilgilenen narkotik şubenin polislerine filmin kahramanı Cingöz Recai de dışarıdan yardım etmektedir. Filmde, İstanbul’da ki eroin imalathanelerinin imha edilmesiyle birlikte hareketli, dinamik ve heyecan dolu bir serüven anlatılmaktadır.

1956 yılında Erksan, Türk Film için *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*’ni çekmeye başlamış, ancak askere gittiği için film yarım kalmıştır ve filmi Semih Evin tamamlamıştır.

1958 yılında ise Atlas Film için *Hicran Yarası*’nı çekmiştir. Erksan ‘kara sevda’ motifinin ilk örneğini *Hicran Yarası* filminde vermiştir. *Hicran Yarası* bir sokak şarkıcısının tutkulu aşkını, duygusal çalkantılarını anlatan bol şarkılı ve şarkıcılı bir melodramdır. Filmlerin müziklerinde son derece titiz olan Erksan, *Hicran Yarası*’nda sokak şarkıcısını canlandıran Sadri Alışık’ın şarkılarını Abdullah Yüce’ye söyletmiştir.

1959 yılına gelindiğinde Duru Film için *Şoför Nebahat*’i çekmiştir. *Şoför Nebahat* yönetmenin farklı bir denemesidir. Emirgânlı şoför Nuri Baba’nın kızı Nebahat, babası ölünce arabanın taksitlerini ödemek için direksiyonun başına geçmiş ve şoförlüğe başlamıştır. Bunu başta nişanlısı olmak üzere mahalleli Nebahat’a yakıştırmamıştır. Şoför Nebahat belalısı Neşet’in oyunlarından bir tesadüf sonucu karşılaştığı avukatın sayesinde kurtulmuş ve film mutlu sonla bitmiştir.

1961 yılında As Film için *Oy Farfara Farfara*’yı çekmiştir. Film de gecekondu mahallelerinin birinde apartmanlar yapmak isteyen holding sahipleriyle mahalle sakinleri arasındaki mücadele anlatılmaktadır. O yıllarda son derece popüler bir şarkı olan ‘Oy Farfara Farfara’ filme ismini vermiştir.

1962 yılında Ergenekon Film için *Mahalle Arkadaşları*’nı çekmiştir. Aynı mahallede yaşayan bir grup sıradan insanın yaşamlarını anlatan film arkadaşlık teması üzerine kurulmuştur. Haliç’te çatana kaptanlığı yapan bir adamla zengin bir kızın aşkının evliliğe dönüşmesi için, mahalle arkadaşlarının desteğinin anlatıldığı trajedi-komik bir filmidir.

Erksan’ın 1962 yılında iki film çalışması daha olmuştur bunlar: Artist Film için *Sahte Nikâh*, As Film için *Çifte Kumrular*’dır. *Sahte Nikah*’da Bir miras kavgasının yol açtığı ve bu miras uğruna yapılan sahte bir nikâh anlatılmaktadır. *Çifte Kumrular*’da ise fidye almak için kaçırılan bir çocuğun komik hikâyesi anlatılmaktadır. İki adam, fidye istemek için zengin bir ailenin 9 yaşındaki biraz fazla yaramaz olan kızlarını kaçıtır. Bu iki adam kaçırdıkları

çocuğun ailesine telefon edip, “Eğer çocuğunuzu canlı olarak görmek istiyorsanız, vereceğimiz adrese şu kadar para gönderin derler. Kızın babası çocuk hırsızlarını adeta minnet, teşekkür sözleriyle karşılar. Baba çocuğunu kaçıranlara “Aman, benden uzak tutun da, ne yaparsanız yapın, isterseniz öldürün” der. Ve bu iki adamı dokuz yaşındaki yaramaz kızla ne yapacaklarını bilemez bir vaziyette tek başlarına bırakır.

1963 yılına gelindiğinde Erksan As Film için *Acı Hayatı* çekmiştir. Filmde manikürcü Nermin ve kaynak ustası Mehmet evlenmek isterler. Evlenmek barınabilecekleri, yaşayacakları bir mekânla eş anlamlıdır. Maddi olanaksızlıklar yüzünden istedikleri gibi ev bulamazlar. Bu gençlerin arasına zengin bir ailenin züppe ve şımarık oğlu Ender girer. Zengin genç Nermin ile evlenmek ister, kız reddeder, Ender bir gece kızını iyice sarhoş edip iffal eder. Bu olaydan sonra Nermin ve Mehmet’in yolları ayrılır. Tersanede çalışan kaynakçı ustası Mehmet intikam alma hayalleriyle doludur. Günün birinde milli piyangodan büyük ikramiye kazandığını öğrenir ve intikam düşüncelerini hayata geçirir. Önce Mehmet’in kız kardeşi Filiz’i iffal eder. Gelişen olaylar manikürcü Nermin’i intihara sürükler. Son planda Mehmet, Ender ve Filiz Neminin mezarı başında görülür. Mehmet, Neminin mezarı başında ağlayarak af diler, elini vurmak için Ender’e kaldırır fakat bunun hiçbir şeyi değiştiremeyeceğini düşündüğünden vazgeçer ve hızla oradan uzaklaşır. Filiz, Mehmet’in peşinden koşar ve uzun ince mezarlık yolu boyunca el ele uzaklaşırlar. *Acı Hayat* ’ın müziğinde son derece hassas davranılmıştır. Türkiye’de ilk defa film müziği olarak saksofan kullanılmıştır.

1964 yılında Erksan Birsnel Film için *Suçlular Aramızda ve İstanbul Kaldırımlarında* yı çekmiştir. *Suçlular Aramızda* filminde sahte bir kolyenin etrafında dönüp dolaşan olaylar, aşklar, ölüm ve kişilerin hikâyesi anlatılmıştır. *İstanbul Kaldırımlarında* filminde Zeki Müren, İstanbul kaldırımlarında arkadaşlarıyla birlikte şarkı söyleyen ve şöhret olma hayalleri kuran bir sokak şarkıcısıdır. Günün birinde ABD’de ölen amcasından kendisine yüklü miktarda bir miras kaldığını öğrenir. Ancak kendisinin dışında dört varis daha vardır. Mirasın yarısı Zeki Müren’e kalacak kalan kısmı da bu dört kişi tarafından paylaşılacaktır. Fakat Zeki Müren mirası kabul etmezse diğer kişiler de paylarına düşeni alamayacaklardır. Zeki Müren diğer varisleri tanımak istediğini ancak ondan sonra karar vereceğini söyler. Varislerden birinin akli dengesi yerinde değildir. Payına düşen parayla kuşlar için ada satın almayı hatta onlar için özel hizmetkârlar tutmayı düşünür. İkinci varis kumarhane, üçüncü varis ise esrar âlemlerine dalacağı bir gece kulübü açma hayalleri kurar. Zeki Müren’e göre mirası hostes olan dördüncü varis hak etmektedir. Bu kadının asil tavrı, mirası almak için bir çaba sarf etmemesi Zeki Müren’i etkiler ve bu kadına duygusal hisler beslemesine yol açar. Paranın

kötü amaçlarla kullanılmasını istemeyen Zeki Müren Kendi payına düşen mirası reddedip, tüm mirasın hayır işlerinde kullanılması için avukatına yetki verir.

1966 yılında Erksan, Özer Film için *Yılın Kadını Değil*'i, Arzu Film için *Ölmeyen Aşk*'ı çekmiştir. *Yılın Kadını Değil* film'i bir anne, bir koca ve bir genç kız üzerine kurulu bir hikâyeden oluşmaktadır. Anne ve kız aynı fabrikada çalışırlar. Anne gece kız gündüz işçisidir. Kızın üvey babası da iş kazası geçirdiği için sürekli hasta olduğunu söyleyerek çalışmaz. Üvey baba röntgencidir. Karısını ve kızını zaman zaman banyo yaparken izler. Bir gece anne evde yokken üvey baba kıza tecavüz eder ve kızını annesine hiçbir şey söylememsi için ölümle tehdit eder. Ama kız söylemeden anne her şeyi fark eder ve boşanmak ister ama adam kadını döver, boşanmayacaklarını, bu işin aralarında kalacağını bu şekilde yaşamaya devam edeceklerini söyler. Kadın kendini korumak için masanın üzerindeki bıçağı alır adama saplar ve adam ölür.

Ölmeyen Aşk filminde fakir bir erkekle zengin kızın hazin aşkını anlatılmaktadır. Filmde bir genç kız ve iki adam bir evin önüne gelir ve evin önündeki yaşlı kadına sarılırlar buradan evinin reisinin öldüğü anlaşılır. Evin oğlu Ethem her zaman kendisi gibi sevilen ve değer gören evin bir ferdi olarak görülen yanaşma Ali'yi evden kovar. Evin kızı Yıldız ile Ali birbirlerine âşıktırlar. Ali, babasının kulübesinde yaşamaya başlar ve Yıldız'a eğer beni seviyorsan benimle bu kulübede yaşarsın der. Yıldız Ali'nin aşkından şüphe duymasına çok kırılır. Ne diye burada yaşayayım diyerek Ali'nin teklifini reddeder. Ali bu duruma çok üzülür ve iki genç birbirlerini ağır sözlerle itham ederler. Yıldız aile dostları Lütfü'nün evlenme teklifini bir inat üzerine kabul eder. Nikâh'ın kıyılacağı ana kadar Ali'nin gelip onu alacağına inanır. Ali'de aynı şekilde Yıldız'ın ona döneceğinden emindir. Her iki gençte inatlarına yenik düştükleri için bu evlilik gerçekleşir. Ali yıkılmıştır. Çiftliği bırakır ve "Tekrar döneceğim" diyerek gider. Yıllar sonra Milyoner olarak geri döndükten sonra sevdiği kadından acımasızca intikam alır.

Erksan 1969 yılında Sine Film için *Reyhan*'ı, As Film için *Ayrılısak da Beraberiz*'i, Akgün Film için *Ateşli Çingene*'yi çekmiştir. *Reyhan* filminde genç bir kızın gazino patronu tarafından gelen şarkıcılık teklifini kabul edip, sahneye çıkmasıyla sözlüsünden olaylı bir şekilde ayrılması anlatılmaktadır. Gazino Patronu, Reyhanın sözlüsünün cebine uyuşturucu koydurarak gencin on yıl hapis yatmasına sebep olur. Hapishanedeki genç, kumar hakkında geniş bir bilgi edinir ve hapisten çıkınca edindiği bu bilgiler sayesinde zengin olur. İlk iş

olarak hapse girmesine sebep olan adamdan intikamını alır. Yaşanan bir dizi olaydan sonra film mutlu sonla bitmektedir.

Ayrılsak da Beraberiz filmin de Tugay Toksöz, ve Türkan Şoray birbirini seven iki gençtir. Genç adam çadır tiyatrosunda keman çalar, kız ise şarkı söyler. Günün birinde zengin bir plak şirketi sahibi bu tiyatroya gelir ve kızını dinler. Kıza plak doldurması için teklifte bulunur. Kız sevgilisinin ısrarıyla teklifi kabul eder. Bu gelişmeden bir süre sonra sevgililer ayrılır. Filmde bu iki gencin ayrılmaları ve tekrardan bir araya gelmeleri ve bu arada yaşanan karmaşık durumlar anlatılmaktadır.

Ateşli Çingene filmi, Çingenerin hayatlarını anlatan duygusal bir filmidir. Türkan Şoray kostümleri, hareketleriyle Çingenerin renkli hayatlarını yansıtırken, aşık olduğu kemancı Çingene Ediz Hun da romantik ve yakışlı bir Çingene genci olarak aynı ambiyansı filme yansıtmaktadır.

Erksan 1970 yılında Akgün Film için *Sevenler Ölmez*'i, Saner Film için *Eyvah*'ı çekmiştir. *Sevenler Ölmez* filmi bol şarkılı ve şarkıcılı bir filmidir. Film bir moda evinde çalışan Nevin'le zengin bir ailenin oğlu olan Kemal'in drama dönüşen öyküsüdür. Kemal, Nevin'le evlenmek istediğini ailesine söyleyince ailesi Kemal'i reddeder. Kemal, zengin yaşamını bırakıp bir tersanede çalışmaya başlar. Nevin, ünlü bir şarkıcının elbise provasını yapmak için bir gazinoya gider ve orda gazino sahibi Eşref ile tanışır. Eşref türlü oyunlarla Nevin'i elde eder. Film mutlu sonla bitmez. Filmin sonunda Nevin, Kemal'in mezarı başında görülür. "*Sen bensiz öldün ama ben sensiz yaşayamam*" der. İntihar etmeden mutluluklarını çalan Eşref'i öldürür.

Eyvah filminde genç bir şarkıcı kızın, haksız yere idama mahkûm edilen sevgilisini kurtarma öyküsünü anlatılmaktadır. Zengin bir işadamı, başına bela olan sendika başkanından kurtulmak için işlediği cinayeti onun üzerine atar. Sendika başkanının sevgilisi olan şarkıcı kız, sevgilisinin aleyhinde çalışan avukata gider ve 'kardeşim' diyerek tanıttığı sevgilisini kurtarmasını ister. Avukat genç kızdan hoşlanır ve ancak sevgilisi olursa kardeşini kurtaracağını söyler. Genç kız çaresizce bu teklifi kabul eder. Avukat, sendika başkanının suçsuzluğunu kanıtlar. Haksız yere içerde yatan genç dışarı çıkınca Avukat, iki gencin sevgili olduğunu anlar ve aradan çekilir. Film, mutlu sonla biter.

1971 yılında Metin Erksan, Saner Film için *Makber*, *Feride* ve *Hicran* filmlerini çekmiştir. *Makber* filminde bir derginin düzenlediği ses yarışmasında birinci seçilen bir genç

kızla, onu şöhret yapmak isteyen bir gazetecinin öyküsünü anlatılmaktadır. Feride filmin de ise Başarılı bir doktor olan Kemal, babasının isteğiyle uzaktan akrabası olan Feride ile evlenir. Kızı alıp İstanbul'a gelir ama gerdek gecesi ayrı odalarda yatacaklarını bu evliliğin formalite olduğunu söyler. Feride mutsuz olmasına rağmen kardeşlerine mutlu olduğunu anlatan mektuplar yazar. Ama kardeşleri buna inanmaz ve İstanbul'a ablalarını ziyarete gelirler ve işin aslını öğrenirler. Feride'yle birlikte bir plan yaparlar ve güzellik salonlarına, zarafet kurslarına giderler. Bu gelişmelerden sonra Kemal ve Feride yakınlaşır. Kemal'in eski sevgilisi bu duruma çok bozulur ve türlü oyunlarla çifti ayırmaya çalışır ama film sonunda mutlu sonla biter. Hicran filmin de bir gazino da vestiyerci olarak çalışan bir genç kızın öyküsü anlatılmaktadır. Tesadüflerin yardımıyla vestiyerci kız ünlü bir şarkıcı olur. Vestiyericilik yaparken tanıştığı zengin gençle evlenmek ister. Tesadüfler yardımıyla gençler birbirlerine kavuşurlar ve kötüler cezalarını çeker. Film mutlu sonla biter.

Erksan 1972 yılında Saner Film için *Süreyya*'yı, Has Film için *Keloğlan* ve *Cankız*'ı çekmiştir. *Süreyya* filminde, zengin bir yaşam süren Hakkı'yla, Milli Piyango bileti satan kör bir kızın öyküsünü anlatılmaktadır. *Süreyya*, üç kişi tarafından kaçırılıp tecavüze uğramak üzereyken ormanda ava çıkan Hakkı ve adamları tarafından kurtarılır. Hakkı, *Süreyya*'yı annesiyle yaşadığı eve götürür. Bir süre sonra *Süreyya*'ya aşık olduğunu anlar. Gözlerinin açılması için, *Süreyya*'yı İsviçre'ye gönderir. *Süreyya*, müzeleri gezerken Kemalle tanışır. Kısa bir süre sonra birbirlerine âşık olurlar. Gelişen birçok olaydan sonra Hakkı, Kemal'in oğlu olduğunu öğrenir ve aradan çekilir. *Keloğlan* ve *Cankız* filminde Keloğlan'ın Önce padişahın kızıyla sonra da ülkenin en iyi silahşorunun kızı Cankız ile yaşadıkları anlatılmaktadır.

Erksan 1974 yılında Saner Film için *Şeytan* ve *Dağdan İnme* filmlerini çekmiştir. *Şeytan* filmin de ruhuna şeytan giren küçük bir kızın kurtarılması için gösterilen çaba anlatılmaktadır. Ayten, bir gece kitap okurken yukardan tıkırtılar duyar. Duyduğu tıkırtıları tavan arasındaki farelere yormuştur. Ayten, kızı Gül bale dersleri alırken ruh çağırma tahtasıyla birinin oynadığını fark eder. Gül'ün tek başına ruh çağırdığını öğrenir.

Bir süre sonra Gül'ün yatağı yerinden oynamaya başlar, Gül korku içerisinde bağırıp annesini çağırır. Ayten gördükleri karşısında dehşete kapılır. Gül'ü hemen hastaneye kaldırır. Tıp bu olanlar karşısında çaresizdir. Gül, yeni bir kriz daha geçirir, boynu şişer ve ağzından içeri şeytan girer. Ayten, "Şeytan Kovma Metodları" adlı bir kitap yazan doktor Tuğrul

Bilge'yi bulur ve kızı için yardım ister. Tuğrul, şeytan kovma konusunda bilgili olan bir başka doktor arkadaşıyla Gül'ün ruhuna giren şeytana karşı mücadele ederler.

Dağdan İnme filminde bir patlama sonucu düşen uçaktan yaralı olarak kurtulan bir gençle, köylü kızı Elifin aşkı anlatılmaktadır. Elif yaralıyı evine getirir ve iyileşmesini sağlar bir süre sonra iki genç arasında bir yakınlaşma olur ve kısa bir süre sonra köy düğünü yaparak evlenirler. Erkek bir hafta sonra dönmek üzere İstanbul'a gider. Ve bir süre sonra mektup gelir mektubun içinde kızın bekâretinin bedeli olarak bir miktar para vardır. Gururu incinen Elif, tüfeğini kapıldığı gibi İstanbul'a kocasını bulmaya gider. Kocasını bulur ama istenmediğini anlayınca köye geri döner. Dönünce tüm yaşamını değiştirecek bir haber alır Amerika'daki bir yakınından yüklü miktarda bir miras kalmıştır. Bu olaydan sonra kardeşleriyle birlikte şehre gelir. Zarafet kursları alır, güzellik salonlarına gider ve bambaşka bir insan olur. Elif kocasının çalıştığı şirketi satın alır ve şehrili Yıldız'a dönüşür. Kocasından intikam alıp onu elde etmeye çalışır.

Erksan, 1976 yılında Uğur Film için *Kadın Hamlet*'i çekmiştir. Film de Hamlet babasını öldürüp annesiyle evlenen amcasından öç almak ister ama daha önce amcasının katil olduğu gerçeğini ortaya çıkarmak ister. Filmde Hamlet'in bu mücadelesi tiyatral bir dille anlatılmaktadır.

1977 yılına gelindiğin de ise Erksan, Umut Film için *Sensiz Yaşayamam* filmini çekmiştir. Varlıklı bir kadın kanser olduğunu öğrenir ve doktoru ona "*Birkaç yıl yaşarsın sonra dayanılmaz ağrılar ve sancılar çekerek ölürsün*" der. Kadın ölmekten değil ama acı çekmekten çok korkmaktadır ve bu yüzden kiralık bir katil tutar. Ama kiralık katille aralarında bir yakınlaşma oluşur ve bu yakınlaşma evlilikle sonuçlanır. Düğün gecesi kadın dayanılmaz sancılar içinde kıvrılır. Karısının kanser olduğunu düğün gecesi öğrenen adam karısını kaybedeceğini ve bundan sonra hayatında onun olmayacağını ve onsuz yaşayamayacağını anlar. Filmin sonunda kadın kocasını hiç beklemediği bir anda "Bu dünyada ben öldükten sonra tek başına yaşamana gönlüm razı değil" diyerek ateş eder ve kocasını öldürür. Kocasını son nefesini verirken "*Şimdi bana âşık olduğuna inandım*" der.

3.9.2.3. Televizyon Filmleri

Metin Erksan 'Pandoranın Çağdaş Kutusu' dediği televizyon için 5 Türk hikâyesini senaryolaştırıp TRT için filme çekmiştir. Bunlar; Kenan Hulisi'nin *Sazlık*, Samet

Ağaoğlu'nun *Bir İntihar* Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Eski Zaman Elbiseleri*, Sabahattin Ali'nin *Hanende Melek*, Sait Fayık Abasıyanık'ın *Müthiş Bir Tren* hikâyeleridir.

Müthiş Bir Tren filmin de bir kahvede nargile içen iki yaşlı adam dışarıda yağın yağmuru seyredeler. Adamın biri rüyamda mı gördüm yoksa bir seyahatte mi yaşadım hatırlamıyorum ama böyle bir olayı rüyamda da görsem yaşamış sayarım diyerek anlatmaya başlar. “Küçük bir tren istasyonunda oturuyorum. Oradaki insanların hepsi sessizdi, hepsinin benzi soluktu. Onların ölü olduğunu zannettim. Adeta benden başka canlılık belirtisi gösteren yoktu” diye konuşmasına devam eder ve flashback başlar.

Konuşan adam gençlik yıllarındadır ve bir tren istasyonun da beklemektedir. Bütün yolcular hareketsiz durmaktadır. Bir süre sonra beklediği tren gelir ama oradakiler trenin gelişine aldırış etmezler. Hareketsiz durmaya devam ederler. Adam trene doğru yürür ama trendekilerde de canlılık belirtisi yoktur. Tüm yolcular hareketsiz durmaktadırlar. Adam koridorda yürür, camdan bakar ve çıkış kapısına doğru yürür. Gördüğü karşısında bir anda donar kalır, on yıl önce ölen karısı karşısındadır. Üzerinde birlikte aldıkları aynı pardösü vardır. Genç adam trende ölmüş başka yakınlarını da görür. Üç yıl önce çiçek hastalığından ölen oğlu Hüsnü, Çanakkale Savaşı sırasında yanında vurulan arkadaşı Hüsnü, çatik kaşlarıyla gazete okuyan babası trende gördüğü yakınları arasındadır.

Filmin sonunda kamera filmin başladığı sahneye geri döner. Kahvede oturan iki adam nargile içmeye devam etmektedirler. Öykü dinleyen adam ilk defa konuşur ve “*Tren gittikten sonra yağmur yağdı mı*” diye sorar.

Sazlık filminde ise gölde kürek çeken Ali Reis, etrafına dikkatlice bakmakta, sanki birini aramaktadır. Bu arada yüzlerine maske takmış çocuklar koşarak gelirler. Ali Reis, “*Kaçtı işte, onu siz kaçırdınız*” diyerek çocuklara kızar. Çocuklara gölde bir kadın aradığını söyler ve küreğini dalyanın gözcü direğine doğru çeker. Gözcü direğine çıkar ve etrafına dikkatlice bakar. Bir ara gömleğinin düğmesini açar ve göğsünün üstüne dövmeyle yaptırdığı sevdiği kadının yüzüne ayna tutarak bakar. Yönetmen aynadan bir geçiş yapar ve flashback’le Ali Reis geçmiş günlerine döner. Elinde tuttuğu aynadan sevdiği kadının saçını tarayışını seyreden Ali Reis, kapatması Hayriye’ye resmini kalbinin üzerine kazıtacağını, böylelikle kalbi duruncaya dek orada kalacağını söyler. Film, Ali Reis’in yaşamla tüm bağlarını koparacak bir tutkuyla sevdiği kaybolan eski sevgilisini yıllarca ümidini kaybetmeden beklemesini anlatan bir kara sevda öyküsüdür.

İntihar filmi için ölüm saplantısı olan bir adamla, şöhret olmak isteyen bir kadının cinayet öncesi ve sonrası üzerine yaptıkları plan üzerine kurulmuş bir film denilebilmektedir. Kendisini öldürmesi için karısını zorlayan adam, sessiz sedasız bir şekilde bu dünyadan ayrılmak yerine, büyük bir gürültüyle gitmek istemektedir. Kendisini sevdiği kadar meşhur olmayı da seven karısının kendisini öldürmesi için plan yaparlar. Kadın önce bu çılgın fikre karşı çıkar. Ama adam ölüm saplantısını kadına kabul ettirir. Adam öldükten sonra karısının yaşayacaklarının, mahkemede nasıl davranacağıının, nasıl ifade vereceğinin provasını da yaptırır.

Geçmiş Zaman Elbiseleri filminde bir kadın ve bir erkek telefonda birbirlerine aşk dolu sözler söylerler ve gece 02.30'da buluşmak üzere sözleşirler. Adam, saat 02.30'daki randevusuna yetişmek için bir telefon kulübesinden taksi çağırır ama o saatte durakta taksi yoktur. Randevusuna yetişmek için koşmaya başlar, ayağı takılır, düşer ve bayılır. Kendine geldiğinde başucunda dilsiz bir kadın bir şeyler anlatmaya çalışmaktadır. Dilsiz kadının kızı annesinin dediklerini tercüme eder. Adam kendini birçok geçmiş zaman elbiseleri giydirilmiş cansız mankenlerin olduğu odada bulur. Odanın duvarında büyük boy bir kadın fotoğrafı vardır. Bir süre sonra duvarda fotoğrafı olan kadın geçmiş zaman elbiseleri giymiş olarak içeri girer. Kadın, konuştuklarının duyulmasını istemediği için kısık sesle konuşur. Bu acayip kıyafetleri babası istediği için giydiğini, bu evden hiç çıkmadığını, bu eve hiç misafir gelmediğini söyler.

Adam bu garip kıyafetli kızı ilginç bulduğu kadar güzelde bulur. “Bu sabah güneşle birlikte hayata benimle birlikte doğmak ister misin” diye sorar kıza. O arada ayak sesleri duyulur, kız gelenin babası olduğunu söyler. İçeriye orta yaşlı bir adam girer ve korkan gözlerle bakan kıza, artık yatması gerektiğini hatırlatır. Kız, gider iki adam yalnız kalır. Orta yaşlı adam, genç kadının yedi yıllık eşi olduğunu, beş yıldan beri iz bırakmadan gelip geçen buhranlar yaşadığını söyler. Gitmek isteyen genç adamı “Bu gece burada kalmaya mecbursunuz, itham ettiğiniz adama inanmalısınız. Sabah kalktığınızda onu yakından tanıyacak ve bu gece olanların hiçbirini hatırlamadığını göreceksiniz.” Diyerek iki uyku ilacı verir. Adam uykuya dalar. Uyandığında kırmızı bir halının üzerinde bomboş bir salondadır. Hiç kimse yoktur. Evi baştan sona dolaşır ve evine gider.

Aradan iki yıl geçer, adam her yerde geçmiş zaman elbiseleri giyen kadını arar. Deniz kenarında yürürken bir yatta saçını tarayan geçmiş zaman elbiseleri giyen kızı görür, “Geçmiş zaman elbiseleri giyen kız, seni seviyorum, yıllardır seni ardım, sana aşığım” diye bağırır.

Sesi kızla birlikte orta yaşlı adam da duyar ve Kaptan ‘tam yol ileri’ emrini verir. “*Bana gerçeği söylemeniz lazım, gitme*” diye bağırırken yat hızla hareketlenir ve adam bir kez daha kızı elinden kaçıır. İzleyici filmde yaşananların gerçek mi düş mü olduğunu anlamakta güçlük çekmektedir.

Hanende Melek Filmi küçük bir kasabada geçmektedir. Kasabanın dava vekili Hüseyin Avni Bey, şarkıcı Melek’e tutkundur. Her gece ona gider ve ona olan aşkını bilezikler, küpeler, kolyeler hediye ederek belirtir. Ama Melek bu yaşlı adama ilgi duymaz. Hüseyin Bey’in bu tutkusu giderek artar ve zamanla yazıhanesinin tüm duvarlarını Melek’in fotoğraflarıyla kaplar. Filmde Hüseyin Bey’in Melek’e olan tutkusu anlatılmaktadır.

Metin Erksan’ın sinema sanatındaki son ürünü *Preveze’den Önce* adlı beş bölümlük televizyon dizisidir. Türk tarihinde önemli bir yeri olan Preveze Savaşı öncesi Osmanlı Donanması komutanı Barbaros Hayrettin Paşa ile Haçlı Ordusunun komutanı Andrea Doria arasında geçen savaş öncesi stratejik konuşmaları içeren tarihi bir film denemesidir.

3.9.2.4. Belgesel Filmleri

Metin Erksan’ın, *Dünya Havacıları Türkiyede, Nehir ve Uygarlık* adında iki adet belgesel film çalışması olmuştur. 1957 yılında askere giden Metin Erksan, oniki aylık yedek subaylığı süresince ilk belgesel filmi olan *Dünya Havacıları Türkiye’de* adlı filmi çekmiştir. Filmde 1958 yılında çeşitli ülkelerden Türkiye’ye ziyarete gelen 80 havacının ülkemizde yaptığı geziler, ziyaretler anlatılır. Filmde Büyük Menderes nehrinin doğduğu yerden denize döküldüğü yere kadar olan doğa güzellikleri ve yaşamlar anlatılmaktadır.

3.9.3. Metin Erksan’ın Sansürlenmiş Filmleri

Araştırmanın bu bölümünde Metin Erksan’ın sansürlenmiş filmlerinin sosyolojik analizi yapılmıştır.

3.9.3.1. *Âşık Veysel’in Hayatı* Filmi

Çalışmanın bu bölümünde Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden Metin Erksan’ın Sansüre giren *Âşık Veysel’in Hayatı* filmi toplumbilimsel çözümleme yöntemi ile incelenecektir.

3.9.3.1.1. Filmin Yapım Bilgileri, Konusu ve Özeti

Yıl: 1952

Yapım: Atlas Film (Nazif Duru)

Senaryo: Bedri Rahmi Eyuboğlu

Görüntü Yönetmeni: Fethi Mürenler

Oyuncular: Ayfer Feray, Aclan Sayılğan, Kemal Bekir Özmanav, Aşık Veysel Şatıroğlu, Erkan Hayali, Hakkı Ruşen, Ali İzzet Özkan.

Aşık Veysel'in hayatının anlatıldığı film, 1900 yılında Cumhuriyetin kuruluşundan çok önce Sivas'ın Sivralan köyünde geçmektedir. Köyde salgın çiçek hastalığı görülür ve o dönem köyde herhangi bir sağlık kuruluşu bulunmadığı için salgın yüzünden Aşık Veysel'in iki gözü de kör olur. Yaşamının geri kalanını bu şekilde geçirmeye mahkûm olur. Veysel'in bu durumu kabullenmesi ve bu duruma alışması zor olur. Eskiye göre tüm hareketleri sınırlanmıştır gezip dolaştığı yerler artık ona yabancı olmuştur. Amcasının kızı Dilim onun oyun arkadaşıdır Veysel'in tek başına gidemeyeceği yerlere gitmesine yardımcı olur. Veysel zamanla bu duruma alışır yaşamını kaldığı yerden sürdürmeye devam eder. Köyde yaşayan tüm çocuklar gibi Veysel de köy işlerine yardım etmektedir. Tarlayı beklediği bir gün yan tarladan gelen saz sesine kulak kesilir ve eline bir odun parçası alıp sazmış gibi çalmaya başlar ve türkü söyler. Dilim de Veysel'e yemek getirmiştir onun bir odun parçasıyla türkü söylediğini görünce "*kim bilir elindeki gerçek bir saz olsa neler neler yaparsın*" der. Yemeklerini yerler ve sazın ne kadar olduğunu, babasının alıp alamayacağını konuşurlar. Bir süre sonra babası Veysel'e saz alır ve Veysel'in hayatı o günden sonra değişir. Üzüntülerini, sevinçlerini tüm duygularını türkülere döker. Evlenir ve bir çocuk babası olur ancak; karısı bebeği emzirirken istemeden boğar, bu olay karı kocayı derinden etkiler. Veysel'in ikinci çocuğunu doğurduktan sonra ölür. Çocuğuyla yalnız kalan Aşık Veysel'in yardımına Dilim koşar. Ev işlerinde ve çocuk bakımında Aşık Veysel'e yardım eden Dilim adeta Veysel'e can yoldaşı olmuştur. Evlilik planları yaparlar ancak köyün çapkın delikanlısı Sülo da Dilimden hoşlanmaktadır. Dilim onun duygularına karşılık vermez ancak Sülo vazgeçmez, Dilimi sürekli taciz eder. Bir gün tarlada buğday başaklarının arasında Dilimi sıkıştırır Dilim ilk başta karşı çıksa da daha sonra Süloya karşılık verir. Sülo Dilim'i türlü vaatlerle kandırır.

Veysel'den bahsederken “o körle ne yapacaksın senin sevmeye okşanmaya ihtiyacın var” der. Dilim ve Sülo kaçmaya karar verirler Dilim kaçtığı zaman Veysel'in saz çalıp türkü söyleyerek kazandığı parayı da yanına alır. Sülo vaatlerini tutmaz, Dilim bu durumdan son derece rahatsızdır ancak yapacak bir şeyi yoktur. Bir tartışma esnasında Sülo Dilim'e “*Yine aklına o kör mü geldi*” der Dilim buna içerlenir ve kaçarken yanına aldığı parayı Sülo'nun suratına fırlatır “*al körün parası*” der. Sülo çalışmayıp aylaklık yapmaktadır ama Dilim halı atölyesinde çalışmaktadır Atölyede çalışan diğer kadınlar kendi aralarında konuşurken Aşık Veysel'in oraya geleceğini söylerler bunu Dilim de duyar. Yaptıklarına çok pişman olan Dilim sadece derin bir iç geçirir ve kadınları dinlemeye devam eder. Sonraki gün Dilim evi süpürürken bir beze sarılı Aşık Veysel'in yüzüğünü bulur ve çığlık atar. Uyuyan Sülo çığlık sesiyle sıçrayarak uyanır, ne olduğunu sorar. Dilim ‘yok bir şey’ diyerek geçiştirir. Sülo Dilim'e bir miktar para verir ancak Dilim bu paranın namuslu yollardan kazanılmadığını ifade eder, sinirlenen Sülo Dilimi döver Dilim de “*bu kadarı da fazla artık, bu paraları âşıktan çaldın bunu kabul edemem, beni Veysel'den ayırdın bu hallere senin yüzünden düştüm, şimdi gidiyorum beni bir daha bulursan sakın bırakma*” der ve çekip gider. Ama kısa bir süre sonra oturak âlemlerine düşer. Bu arada Aşık Veysel ününe ün katmaya devam eder köy okullarında müzik öğretmenliğine halk ozanlığına yükselir. Atatürk'ün vefatında üzüntüsünü anlatmak için ağıt yakar ve bu ağıtla Türk halkının yüreğinde büyük bir yer edinir. Türkiye'nin dört bir tarafını gezdikten sonra köyüne döner. Köye döndüğü zaman köy halkı onu büyük bir coşkuyla karşılar. Sivralan köyü çok değişmiştir, modern tarım yapılmaktadır, tarım makineleri bir kişinin bir ayda yapacağı işi bir saatte yapmaktadır, Köyün Dispanseri ve ilkokulu vardır. Köyün bataklıkları kurutulmuş köy adeta yeşile boyanmıştır. Aşık Veysel bunları göremiyor ancak hissedebiliyordur ve bu olanlar karşısında son derece mutludur. Artık köyde salgın hastalıklar kol gezmekte, çocuklar eğitim alabilimektedir. Aşık Veysel köylülerle köy kahvesinde oturur, kahveci radyoyu açar ve Ankara Radyosunda Aşık Veysel'den türküler dinlenir, film bu sahneyle biter.

3.9.3.1.2. Filmin Sansür Hikâyesi

Aşık Veysel'in Hayatı'nın anlatıldığı *Aşık Veysel'in Hayatı* filmi Türk sinemasının önemli yapıtları arasında sayılmaktadır. O dönemde Sansür Komisyonu önce senaryonun onaylanması sırasında filmin ismine itiraz etmiş ve *Karanlık Dünya'nın Aşık Veysel'in Hayatı* olarak değiştirilmesini istemiştir. Filmin çekimleri sırasında oyuncuların Aclan Sayılğan ile Kemal Bekir komünist partisi kurma suçundan tutuklanınca *Aşık Veysel'in Hayatı* politik bir havaya dönüşmüştür. Bu sebeple *Aşık Veysel'in Hayatı* sansür komisyonu tarafından 7.

maddenin 5. fıkrası gereğince tümüyle reddedilmiş ardından tekrar sansüre girmiştir, bu kez de şartlı olarak izin belgesi alabilmiştir. Şartlı kabulün gerekçelerinden üçü şöyledir:

i) Ekinlerin boylarının kısa ve cılız oluşu,

ii) Ziraat işlemlerinin çok ilkel olması,

iii) Turna dansı yapan dört kızdan ikisinin çıplak ayaklı, ikisinin çarıklı oluşu (Özgüç, 1976; 26).

İlk gerçekçi köy filmi olması dolayısıyla *Âşık Veysel'in Hayatı* filmi sinema tarihi açısından önem taşımaktadır. Filmde çiçek salgını sonucunda küçük yaşta gözlerini kaybeden ünlü halk şairi Âşık Veysel'in hayatı anlatılmaktadır. Bu film sansür kurulu tarafından kesilerek kısaltılmıştır. Sansür kuruluna göre filmin sakıncalı yönleri bulunmaktadır. Filmde buğday başakları kısa gösterilmiş, fidanlar kurutulmuş, Türk topraklarının verimli olmadığı gösterilmiştir. Sansür kurulu filmi ideolojik bulmuş ve ancak uzun uğraşlardan sonra, filmin birçok sahnesinin değiştirilmesi şartıyla film sansürden geçebilmiştir.

Sansür kurulunun isteğiyle çıkarılan sahnelerden sonra film gerçekliğini yitirmiştir. Çünkü sansür kurlu ülkenin gerçeklerinden bihaber yaşamaktadır. O dönem için Türkiye'nin koşulları düşünülecek olursa Sansür kurulunun çok yanlış bir karar verdiği anlaşılacaktır. Ekinlerin boylarının kısa olması, ziraat işlemlerinin çok ilkel şartlarda yapılması sansür kurulunu rahatsız etmiştir. Ama bu durum Türkiye'nin gerçeğidir. Türk köylüsü tarım yaparken karasaban kullanmaktadır modern tarım makinelerini kullanmamaktadır. İlkel aletlerle tarım yaptıkları içinde ekinler olması gereken boydan daha kısadır. Bu durum Türk topraklarının verimli olmadığı anlamına gelmemekte, sadece tarımın doğru şekilde yapılmadığını göstermektedir. 2000'li yıllara gelinmesine rağmen hala Türkiye'nin bazı köylerinde modern tarım yapılmamaktadır. Sansür kurulunun isteğiyle filme bazı sahneler eklenmiştir bunlar; dolgun başakların olduğu tarlalar, modern tarım makinelerini kullanan insanlar, köy okulu, dispanseridir. Bu sahnelerin eklenmesiyle *Âşık Veysel'in Hayatı* filmi gerçekçiliğini yitirmiştir.

3.9.3.1.3. Filmin Analizi

İncelenen *Âşık Veysel'in Hayatı* filmi, Toplumbilimsel Çözümleme Yöntemleri açısından ele alınarak bu yöntemde yer alan kavramların film içindeki irdelenmesi yapılacaktır.

Toplumbilimsel Çözümlemenin temel kavramları arasında yer alan yabancılaşma, anomi, bürokrasi, sınıf, sapma ve sapmış davranışlar, toplumsallaşma, yaşam biçimi, işlevcilik, toplumsal roller, değerler, statü, cinsiyet, stereotip *Âşık Veysel'in Hayatı* filmi içinde incelenecektir.

3.9.3.1.3.1. Yabancılaşma

Âşık Veysel'in Hayatı filmi Sivas'ın Sivralan köyünde geçmektedir. Filmde Âşık Veysel'in hayatı anlatılmaktadır. Âşık Veysel ilk karısı ölünce amcasının kızı Dilim'le nişanlanır ancak Dilim, köyün çapkın delikanlısı Sülo ile kaçır. O dönemin kültürel ve ahlaki yapısı düşünüldüğü zaman Dilim ve Sülo'nun kaçma olayı toplumun değer yargılarıyla örtüşmemektedir. Toplum böyle bir olaya yabancıdır. Bekâr iki insanın kaçması her ne kadar hoş karşılanmasa da bir yerde anlaşılabilir ancak nişanlı bir kızın kaçması asla kabul görmez. Dilim ve Sülo bu davranışlarıyla toplumsal normlara ters düşmüş ve yabancılaşmışlardır.

Dilim kaçarken Veysel'in saz çalıp türkü söyleyerek kazandığı paraların bir kısmını alır daha net bir tabirle çalar. Sülo da Ürgüp'e türkü söyleyip saz çalmak için gelen Âşık Veysel'in kazandığı paraları gece, kaldığı otele girerek çalar. Çalmak kötü bir eylemdir, toplumsal normlara ters bir davranıştır. Dilim ve Sülo bu davranışlarıyla da topluma yabancılaşmışlardır.

3.9.3.1.3.2. Anomi

Dilim ve Sülo'nun kaçmaları toplumsal normlara ters bir durumdur bu nedenle anomik olarak nitelendirilebilirler.

3.9.3.1.3.3 Sınıf

Âşık Veysel'in Hayatı filminde geleneksel bir toplumsal yapı vardır. Film de sınıf farkı bulunmamaktadır. Bariz bir feodal düzenden ve ağalık sisteminden bahsedilmez. Köylüler kendi tarlalarını ekip biçerler.

3.9.3.1.3.4. Sapma ve Sapmış Davranışlar

Sülo'nun davranışları sapkın davranış kategorisinde değerlendirilebilir. Dilim'i kaçmadan önce defalarca taciz eder. Bir süre sonra kaçırılır ancak Sülo Dilime kötü davranır,

hırsızlık yapar. Sülo'nun bu davranışları toplumda normal olarak kabul edilmez bu nedenle sapmış davranışlar arasında gösterilebilir.

3.9.3.1.3.5. Toplumsallaşma

Filmde Dilim ve Sülo kaçarak toplumsal normlara aykırı davranmışlardır bu yüzden de dışlanmışlardır. Bu dışlanmanın sonucunda Sülo hak ettiği cezayı çeker. Dilim de oturak âlemlerine düşer.

3.9.3.1.3.6. Seçkinler

Âşık Veysel'in Hayatı filmi incelendiğinde filmin karakterlerinin seçkinler grubunda yer almadığı görülmektedir.

3.9.3.1.3.7. Azınlıklar

Toplumdan ayrılmalarını sağlayan kendi içlerinde kültürel özellikleri ve gelenekleri paylaşan gruplar olarak ifade edilen azınlıklara *Âşık Veysel'in Hayatı* filminde rastlanmamaktadır. Filmde yer alan karakterlerin hepsi aynı kültürel ve etnik yapıya sahiptirler.

3.9.3.1.3.8. İşlevsellik

Film halk ozanı *Âşık Veysel'in* hayatını anlatmaktadır. Film, halka mal olmuş bir halk ozanının hayatı hakkında toplumu bilgilendirir.

3.9.3.1.3.9. Yaşam Biçimi

Âşık Veysel'in Hayatı filminde geleneksel bir yaşam biçimi gözlenmektedir. Buna bağlı olarak giyimlerinde ve konuşmalarında da geleneksel motiflerin izlerine rastlanmaktadır. Modern yaşamdan hiçbir iz bulunmamaktadır ancak filmin sonunda *Âşık Veysel'in* köyüne döndüğü sahnede tarımın artık karasabanla değil de modern tarım araçlarıyla yapıldığı, köyün bir dispenseri ve ilkokulu olduğu görülür. Bunlar modern yaşamdan kesitlerdir ancak filmin sonunda sahne olarak yer alır.

3.9.3.1.3.10. Toplumsal Roller

Filmde karakterlerin yüklendiği bazı roller vardır, dikkat çeken üç rol vardır ve olay örgüsü bu üç karakter üzerinden kurulur.

Âşık Veysel: Küçük yaşta gözlerini kaybetmiştir. Ama görmeyişi onu hayattan koparmamıştır. O herkesi kendine hayran bırakacak şekilde saz çalıp türkü söylemeye başlamıştır. Türk halkının beğenisini kazanmıştır. Filmde kendisine yüklenen âşık rolünü başarıyla oynamıştır.

Dilim: Âşık Veysel'in hem amcası'nın kızı hem de nişanlısıdır. Filmde ona verilen rol Âşık Veysel'e bakmak onun ihtiyaçlarını görmektir. Anadolu kadınına verilen rolle Dilim'e verilen rolün aynı olduğu görülmektedir. Çünkü Anadolu'da kadının birinci görevi eşinin, çocuklarının ve evin ihtiyaçlarını görmektir. Yani Anadolu kadınından kendisini eşine ve çocuklarına feda etmesi beklenmektedir. Ancak Dilim'in bu rolü üstlenemediği görülmektedir. Aşığı Sülo ile kaçmış ve Âşık Veysel'i yalnız bırakmıştır.

Sülo: Köyün çapkın delikanlısıdır. Dilim'i sürekli taciz etmekte, peşini bırakmamaktadır. Aylak, işe yaramaz çalışmaktan hoşlanmayan bir tip olduğu görülmektedir. Filmde ona çapkınlık rolü verilmiştir ve bu rolü filmin sonuna kadar başarıyla oynamıştır.

3.9.3.1.3.11. Cinsiyet

Filmde kayda değer rolü olan tek kadın Dilim'dir. Bu rol sınırlı bir çerçevede çizilmiştir. Filmde kadına yıkıcı cinsel bir rol yüklenmemektedir. Ancak Dilim film için önemli bir kadın karakterdir, Âşık Veysel'le nişanlıyken onu terk edip köyün çapkın delikanlısı Sülo ile kaçır. Bu durum Âşık Veysel'i derinden etkiler. Filmde ihanetin sunumu açısından Dilim'in oynadığı rol dikkate değerdir.

3.9.3.1.3.12. Statü

Âşık Veysel'in Hayatı filmin de yer alan karakterlerin hepsi aşağı yukarı aynı statüye sahiptirler. Hepsinin toplumsal statüsü aynıdır. Statü, bir kişinin bir grup ya da organizasyon içindeki konumu ve bu konumla bağlantılı olan prestiji ile ilgilidir. Statü başkalarıyla karşılaşıldığı zaman kişinin toplumsal yerinin neresi olduğunu anlatır. Filmde yer alan kişiler kırsal alanda yaşamakta ve toplumda alt tabakayı oluşturmaktadırlar.

3.9.3.1.3.13. Stereotip

Âşık Veysel'in Hayatı filmi incelendiği zaman Sülo karakteri stereotip olarak görülmektedir. Sülo aylak ve çapkın bir delikanlıdır. Bekârken bir işte çalışmamakta, gezmekte, Dilim'in peşinde koşmaktadır. Dilimle kaçtıktan sonra da bir işte çalışmamış,

aylaklığa devam etmiştir. Âşık Veysel'in parasını çalmıştır. Evli bir erkeğin üstelenmesi gereken sorumlulukların hiçbirini üstlenmemiştir. Bekârken yaşadığı aylak hayatı evliyken de sürdürmüştür. Bu nedenle Dilim tarafından terk edilmiştir.

3.9.3.1.3.14. Değerler

Köy halkı toplumsal değerlere bağlı yaşamaktadır. Emeğe saygı duyan bir kitle vardır. Âşık Veysel'in hayata karşı verdiği mücadele herkeste hayranlık uyandırır. Toplumsal değerlere ters davranan iki karakter görülmektedir Dilim ve Sülo toplumsal değerleri yok saymışlardır. Âşık Veysel yıllar sonra köyüne dönünce büyük bir ilgiyle karşılanır. Çocuk yaşta bıraktığı insanlar büyümüştür ve bu insanların hepsi Âşık Veysel'e büyük bir sevgi ve saygı duymaktadırlar.

3.9.3.2. Beyaz Cehennem Filmi

Çalışmanın bu bölümünde Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden Metin Erksan'ın Sansüre giren *Beyaz Cehennem* filmi toplumbilimsel çözümleme yöntemi ile incelenecektir.

3.9.3.2.1. Filmin Yapım Bilgileri, Konusu ve Özeti

Yıl: 1954

Yapım: Atlas Film (Nazif Duru)

Senaryo: Metin Erksan (Peyami Safa'nın Server Bedi adıyla yazdığı romanından)

Görüntü Yönetmeni: Fethi Mürenler

Oyuncular: Turhan Seyfioğlu, Neriman Köksal, Avni Dilligil, Pola Morelli, Emine Engin, Belkıs Fırat, Şükran Suley, Fikret Hakan, Şevki Artun, Kadir Savun Kenan Pars

Film iki kadının araba bekleme görüntüleriyle başlar. Kadınlar rastgele yoldan geçen bir arabaya binip vapur iskelesine gitmek istediklerini söylerler, ancak şoför onları kaçırmaya çalışır. Yoldan geçen bir arabada ki kişiler olayı görür; kadınları kurtarır ardından evlerine bırakır. Kadınlar eve geldiklerinde ışıkların yanmadığını görürler, ev sahibi Melahat Hanım odasına çıkar ve kocasının cansız bedeniyle karşılaşır, hemen polisi ararlar, cinayet sorgusu başlar, çünkü Armatör Faik Bey boğularak öldürülmüştür. Polis Hüseyin Faik Bey'in cebinde yurt dışına çıkmak için hazırlanmış pasaport ve bir kadın fotoğrafı bulur, Melahat hanıma

bunlar hakkında bilgisi olup olmadığı sorulur, ancak Melahat hanım bu konudan haberdar olmadığını söyler. Bu arada Gazeteci Nevzat olay yerine gelir, fotoğraf çekip konuyla ilgili bilgi almak ister. Polis de Hüseyin Faik Bey'in ya bekçi tarafından ya da İbrahim Halil Bey tarafından öldürülmüş olabileceğini düşündüklerini söyler, Gazeteci Nevzat ise Hüseyin Faik gibi önemli kişilerin böyle basit hesaplar yüzünden öldürülmeyeceğini söyler. Polis araştırmasını genişletir, Hüseyin Faik Bey'in cebinden çıkan fotoğraftaki kadın ile görüşülür; bu kadın pavyonda şarkıcılık yapan Aynur'dur. Polis gittikten sonra Pavyonda dansözlük yapan Persila da Aynur'la konuşur. Persila uyuşturucu kaçakçılığı yapan İran asıllı bir kadındır ve çetenin elemanlarından. Hüseyin Faik Bey'le uyuşturucu kaçakçılığı yapmaktadırlar. Birlikte yaptıkları bir iş sonucunda dört yüz bin dolar kazanırlar, bu para Hüseyin Faik Bey'de dir. Hüseyin Faik Bey, parayı tek başına kullanmak ister, paranın nerde olduğunu kimseye söylemez. Çete üyeleri paranın yerini söyletemeyince Hüseyin Faik Bey'i öldürür. Gazeteci Nevzat yani Cingöz Recai bu cinayeti çözmek ister. Sevgilisini Melahat hanımın yanına hizmetçi olarak yerleştirir ve evde olup bitenleri sevgilisi aracılığıyla öğrenir. Persila'nın, Melahat hanımı ziyarete geldiğini öğrenir ve taşları yavaş yavaş yerine yerleştirir. Pavyona gidip Aynurla görüşür Hüseyin Faik beyin parayla ilgili "*para hem bende hem bende değil, parayı hem üstümde taşıyorum hem taşımıyorum*" dediğini öğrenir. Gece Aynur'un evinde buluşmak üzere sözleşirler ama Aynur çete üyeleri tarafından öldürülür. Cingöz Recai Aynur'un para için söylediği cümlenin üzerine düşünür ve paranın yerini bulur, parayı alır. Ama insanları zehirleyen uyuşturucu çetesini çökertmek ister. Persila ile görüşür Persila ilk başta Cingöz Recai'yi öldürmek ister, ama sonra ona aşık olur birlikte hareket etmeye başlarlar. Cingöz Recai uyuşturucu imalathanelerinin yerini polise ihbar eder, Persila ile birlikte çete üyelerini etkisiz hale getirip polise teslim ederler. Sonunda uyuşturucu çetesi çökertilmiş ve suçlular polise teslim edilmiş olur.

3.9.3.2.2. Filmin Sansür Hikâyesi

Filmde sansüre uğrayan iki sahne bulunmaktadır. Metin Erksan bu sahnelerin neden sansüre uğradıklarını şöyle açıklamaktadır: Filmin ortalarında polisler eroincilere baskın düzenler. Bu sahnelerde oynaması için Tophaneden yirmi-otuz tane gerçek eroınman getirilmiştir. Polis filmde bunları yakalar. Baskın sırasında Polis Cingöz Recai ile karşılaşır ve şöyle der: '*Bizim meslek çok güzel ama bazen de çok acı verici. Bunları yakalamakla ne olacak? Bunlar zavallı. Asıl ejderhanın başını, bunlara eroini getireni yakalamak lazım. Yoksa eroın içeni yakalamak mesele değil*' Sansür kurulu bu sahneyi sakıncalı bulmuştur. Neden olarak da polisin yaptığı işi eleştirmesini göstermiştir. Oysa polis de bir Devlet

memuru ve yapmış olduğu işi eleştirebilir ki bu eleştiri çok haklı bir eleştiri olarak düşünülebilir. Eroin kullanan kişileri yakalayıp bir sonuca varılmaz; ancak bunların üreticisi ve satıcısı yakalanırsa uyuşturucu ile mücadele sonuç verebilir.

Filmin sonunda Narkotik Şube polisleri eroin imalathanelerine baskın yapar, buraları çökertir. Eroin mafyasının şeflerinden biri Ankara'ya telefon eder. O zaman telefonlar şimdiki gibi değil şehirlerarasından telefonu bağlatmak gerekiyor. Şehirlerarasından Ankara'yı bağlatır. Ankara'da arkası dönük olarak koltukta oturan ama karşı duvarda Atatürk'ün fotoğrafı bulunan bir odada olan adam telefonu açar. Adam yüzü görünmeden telefon ahizesini alır ve İstanbul'dan arayan adamın '*Bütün imalathaneler çöktü*' mesajına '*Bir daha bana telefon etme*' diyerek cevap verir. Sansür kurulu bu sahneyi de sakıncalı bulur. Oysa Metin Erksan bu sahne için şunları söyler: *Ben bu koltuk ve Atatürk fotoğrafıyla bu odanın resmi bir oda olduğunu vurgulamak istedim* der (Birsen, 2005; 25). Sansür kurulunun sakıncalı bulduğu bu sahneler kesildikten sonra film gösterime girebilmiştir.

3.9.3.2.3. Filmin Analizi

İncelenen *Beyaz Cehennem* filmi, Toplumbilimsel Çözümleme Yöntemleri açısından ele alınarak bu yöntemde yer alan kavramların film içindeki irdelenmesi yapılacaktır.

Toplumbilimsel Çözümlemenin temel kavramları arasında yer alan yabancılaşma, anomi, bürokrasi, sınıf, sapma ve sapmış davranışlar, toplumsallaşma, yaşam biçimi, işlevcilik, toplumsal roller, değerler, statü, cinsiyet, stereotip *Beyaz Cehennem* filmi içinde incelenecektir.

3.9.3.2.3.1. Yabancılaşma

Beyaz Cehennem filminde uyuşturucu kaçakçılarıyla verilen mücadele anlatılmaktadır. Filmde geniş bir uyuşturucu çetesi bulunmaktadır. Çete mensupları uyuşturucu imal edip satmaktadırlar. Filmde yabancılaşılacak değerlere çok sık rastlanılmaktadır. Çete üyeleri uyuşturucu imal edip satmakta aynı zamanda cinayet işlemektedirler. Bu yönleriyle çete topluma yabancılaşmıştır. Kanun tanımaz bir haldedirler sorunların çözümü için kendi buldukları yöntemler vardır. Devletin kurumlarına ve kanunlarına da yabancılaşmışlardır. Hüseyin Faik Bey lideri olduğu çetenin parasını çalar bu haliyle çete üyelerine yabancılaşmıştır. Genel olarak çete üyelerinin tümünün de yabancılaşma görülmektedir.

3.9.3.2.3.2. Anomi

Toplumun düzgülerini reddeden insanlar anomik olarak nitelendirilirler. *Beyaz Cehennem* filminde yar alan ana karakterlerin tümü anomik bir yapı sergilemektedirler. Uyuşturucu üretmek ve satmak hem toplumsal kanunlara hem de Devlet kanunlarına aykırı bir durumdur; ancak film uyuşturucu kaçakçılığı üzerine kurulmuştur. Bu yönüyle ana karakterler bu işi yapmakta ve anomik bir yapı sergilemektedir. Cingöz Recai karakteri de meşru olmayan yollardan para kazanmakta bu durumda toplumun kanunlarıyla örtüşmemektedir. Cingöz Recai de anomik olarak nitelendirilebilir.

3.9.3.2.3.3. Sınıf

Film de öldürülen Hüseyin Faik Bey ve Melahat Hanım sosyo-ekonomik olarak üst düzeyi temsil etmektedir; büyük ve lüks bir eve, hizmetçi ve bahçivana sahiptirler. Çetenin üst düzey yöneticileri de uyuşturucu kaçakçılığı yaparak bol miktarda paraya sahip olurlar bu yönleriyle sosyo-ekonomik olarak üst düzeyi temsil etmektedirler.

3.9.3.2.3.4. Sapma ve Sapmış Davranışlar

Çetenin Hüseyin Faik beyi ve şarkıcı Aynur'u öldürmesi sapmış davranış olarak nitelendirilebilir. Çünkü çete ikisini de paranın yerini öğrenemedikleri için öldürür, istedikleri bilgiyi alamayınca bu kişileri öldürme yoluna gitmeleri sapkın davranışa verilecek en güzel örneklerden biridir.

3.9.3.2.3.5. Toplumsallaşma

Bu deyim, toplum içindeki bireylere, kuralların rollerin ve toplumun değerlerinin öğretilmesi anlamını taşımaktadır. Filmin izleyiciye toplumsal değerlerin, kuralların ve rollerin neler olduğunu öğretme ve hatırlatma konusunda katkı sunduğu söylenebilir. Uyuşturucu kaçakçılığı ve adam öldürme toplum tarafından kabul görmeyen davranışlardır. Bu tür davranışları sergileyen kişilerin cezalandırılacağı ve toplum dışına itileceği mesajı verilmektedir.

3.9.3.2.3.6. Seçkinler

Film de Armatör Hüseyin Faik Bey ve eşi Melahat Hanım seçkin konumundaki karakterlerdir. Diğer kişilere göre daha varlıklı meslek sahibidirler.

3.9.3.2.3.7. Azınlıklar

Filmde yer alan karakterlerin hepsi aynı kültüre ve aynı etnik yapıya sahiptirler.

3.9.3.2.3.8. İşlevsellik

Film kamu düzeninin, Devlet otoritesinin varlığını korumasına ve devam ettirmesine yardım etmektedir; bu yönüyle işlevseldir.

Filmde gizli işlevlere de rastlanmaktadır. Suç işleyen herkesin eninde sonunda Devletin kolluk kuvvetleri tarafından yakalanıp cezalandırılacağı mesajı verilmektedir.

3.9.3.2.3.9. Yaşam Biçimi

Beyaz Cehennem filmi mekân olarak şehirde geçmektedir. Film, modern yaşamdan izler taşır, buna bağlı olarak kişilerin giyimleri, konuşmaları, yaşam biçimleri yerellikten uzaktır. Filmde yer alan kişilerin sosyo-ekonomik düzeyleri yüksek olduğu için yaşadıkları mekânlar, iş yerleri son derece lüktür. Giyimleri yerellikten uzak ve şıktır.

3.9.3.2.3.10. Toplumsal Roller

Film de en dikkat çekici rol Cingöz Recai'nin rolüdür. Cingöz Recai kıvrak zekâyâ sahiptir ve olayları diğer insanlardan daha farklı yorumlar bu yetenekleri sayesinde katilleri bulur ve adalete teslim eder. Filmin başından sonuna kadar rolünü başarıyla oynar.

Persia, güzel ve çekici bir kadındır. Güzelliğini ve çekiciliğini bir silah olarak kullanır. Filmin başından sonuna kadar bu rolü başarılı bir şekilde oynar.

3.9.3.2.3.11. Cinsiyet

Filmde dört kadın karakter bulunmaktadır ancak bunlardan en dikkat çeken Persila'dır. Persila güzel ve çekici bir kadındır. Dansözlük yapar, çekiciliğini ve güzelliğini mesleğini icra ederken de kullanır. Persila'ya ciddi bir cinsel rol yüklenmiştir. Hatta kendisi bu durumu şu sözlerle ifade eder “*şimdiye kadar çekiciliğime karşı durabilen hiçbir erkek olmadı*”.

3.9.3.2.3.12. Statü

Beyaz Cehennem filminde armatör Hüseyin Faik Bey ve eşi statü sahibi insanlar olarak görülmektedir. Faik Bey'in çok para kazandıran bir işi vardır. Melahat Hanım da Faik Beyin eşi olduğu için bu statüye dâhildir.

3.9.3.2.3.13. Stereotip

Beyaz Cehennem filmin de iki stereotip bulunmaktadır, bunlar Cingöz Recai ve Persila'dır.

Cingöz Recai kıvrak zekâyâ sahip, korkusuz bir karakterdir. Polisin çözmekte zorlandığı olaylarda polise dolaylı olarak yardım etmektedir. Gazeteci Nevzat rolüneyken de Cingöz Recai rolüneyken de aynı durum gözlenmektedir.

Persila güzel ve çekici bir kadındır. Güzelliğini ve çekiciliğini hem erkekleri baştan çıkarmak hem de işlerini halletmek için kullanmaktadır. Çeteyle birlikte çalıştığı zamanlarda güzelliğini ve çekiciliğini kullanarak Cingözü baştan çıkarmaya çalışmakta, ardından Cingöze aşık olunca bu defa da çete üyelerini adalete teslim etmek için yine güzelliğini ve çekiciliğini kullanarak çete üyelerini tuzağa düşürmektedir.

3.9.3.2.3.14. Değerler

Beyaz Cehennem filminde toplumsal değerlere bağlılık görülmemektedir. Çünkü uyuşturucu imal etmek, satmak, adam öldürmek ve çete kurmak toplumda hoş karşılanmayan, Kanunlar tarafından da cezai müeyyideleri olan olgulardır. Filmde çete üyeleri bu durumların toplumca ve kanunlarca kabul görmeyeceğini bile bile bu eylemleri yapmaya devam ederler. Filmde toplumsal bir yozlaşma görülmektedir. Polis ve Cingöz Recai bu yozlaşmayı durdurmak için çabalarlar. Bu çabaları göz önünde bulundurulduğu zaman Polis'in ve Cingöz Recai'nin toplumun birlik ve bütünlüğü için çabaladıkları söylenebilmektedir.

3.9.3.3. Gecelerin Ötesi

Çalışmanın bu bölümünde Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden Metin Erksan'ın Sansüre giren *Gecelerin Ötesi* filmi toplumbilimsel çözümleme yöntemi ile incelenecektir.

3.9.3.3.1. Filmin Yapım Bilgileri, Konusu ve Özeti

Yıl: 1960

Yapım: Ergenekon Film (Nejat Duru)

Senaryo: Metin Erksan

Görüntü Yönetmeni: Mengü Yeğin

Oyuncular: Kadir Savun, Erol Taş, Hayati Hamzaoğlu, Suna Selen, Oktar Durukan, Suphi Kaner, Metin Ersoy, Ziya Metin, Yılmaz Gruda, Meri Dolçe.

Kazandığı Ödüller: 2. Türk Film Festivali'nde "En İyi Seneryo" (Metin Erksan) ve En Başarılı Yardımcı Erkek Oyuncu (Kadir Savun) ödülleri.

Film Boş bir yol görüntüsüyle başlar, ardından kareye kamyon girer, kamyonun içindekiler yorgun görünürler ve nerdeyse uyulamaktadır. Tahsin kendine gelir hem kendi için hem de kayınbiraderi için sigara yakar. Konuşmaya başlarlar Fehmi, Tahsin'e kızkardeşinin onun için çok önemli olduğunu, onu çok sevdiğini hayattaki tek isteğinin onun mutlu olması olduğunu söyler. Tahsin de bunu bildiğini, evlenmeleri için onlara çok yardım ettiğini ve bu iyiliğini nasıl ödeyeceklerini bilemediklerini söyler. Sohbet bu şekilde devam eder İstanbul'a gelirler. İstanbul'a gidince mahalle arkadaşlarıyla kahvede görüşürler, ancak Tahsin gelmez, o nişanlısıyla birlikte sinemaya gider. Eski arkadaşlar meyhaneye içmeye giderler; hepsinin hayalleri vardır ve onları bu hayallere kavuşturacak tek şey paradır. Sus pus otururken Fehmi, fabrikada işçi olarak çalışan arkadaşı Ekrem'e dönerek "*bizim mahalleden hiç adam çıkmadı; halimize bak Ayhan her gördüğü kadına aşık olan acayip bir adam, Sezai ve Yüksel Amerika'ya gitme hevesinde iki şarkıcı, Cevat işsiz ukala bir aktör, sen yıllarını fabrikada geçirmiş bir işçi, bense ömrü yollarda geçmiş bir şoför bu gruba bir şeyler yapmak gerek*" der. Bu konuşmanın ardından eğlenmeye pavyona giderler. Pavyonda biraz eğlendikten sonra çıkarlar; arabayla şehir dışına çıkıp gezerler. Fehmi bir ara arabayı durdurur ve motordan ses geldiğini, motora bakacağını söyler, arabadan iner arabanın önünde ve arkasında bulunan plakaları kontrol eder bir şey yokmuş diyerek arabaya biner. Yolda giderken benzin alma bahanesiyle bir benzinliğe girer. Arkadaşları arabada kalır, o iner pompacıya depoyu doldurmasını söyler, ödeme yapmak için içeri girer. İçeri girince telefonu kullanmak istediğini söyler ancak kasada oturan kişi telefonun olmadığını söyler bunun üzerine cebinden silahını çıkarır ve 'paraları ver' der, paraları alır hiçbir şey olmamış gibi

arabaya biner, pompacı hiçbir şeyin farkına varmamıştır araba hareket eder ve uzaklaşır. Kasada oturan kişi dışarı koşar, ‘soyulduk imdat’ der ancak onlara yardım edecek hiç kimse yoktur. Tahsin yolda giderken yine arabayı durdurur, iner plakaları düzeltir, çaldığı paraları çıkarıp arkadaşlarına gösterir. Anlamsız gözlerle bakan arkadaşlarına benzinciyi soyduğunu söyler; parayı altıya böler herkese eşit oranda dağıtıp arabaya biner, bu işte onunla devam etmek isteyenlerin yarın 17.30da onunla görüşmelerini söyler, devam etmek istemeyenlerin de bu olayı unutmasını ve ağızlarını sıkı tutmalarını söyler. Arabadakileri dikkat çekmemek için farklı yerlerde indirir, ardından kendisi de evine gider. Ertesi gün herkes buluşma yerine gelir; soygun yapmaya devam etme kararı alırlar. Soygunlara devam ederler ancak hesapta olmayan bir durum gelişir; soygun esnasında Ayhan birini öldürür bunun üzerine soygunlara ara verirler. Fehmi ve Ekrem kamyonla Anadolu’ya mal götürüler, Cevat tiyatro çalışmalarına döner, Ayhan sevdiği kadınla yaşamaya başlar, Yüksel ve Sezai de Amerika’ya gitmek için gemi şirketleriyle görüşürler. Polis araştırmalarını sürdürür, Ayhan’ın robot resmini çizerler ve her yerde Ayhan’ aramaya başlarlar. Ayhan’ın birlikte olduğu kadın paraya son derece düşkündür sürekli para harcar. Ayhan’ın soygundan elde ettiği paralar biter Ayhan birlikte olduğu kadını kaybetmemek için paraya ihtiyacı olduğunu bilir, bu yüzden tek başına soygun yapmaya gider. Ama polis robot resminden onu tespit etmiştir soygunu yapar, ancak benzin istasyonunda polislerle girdiği çatışmada vurularak ölür. Araştırmaya devam eden polisler Cevat’ı oyun sahnesinde tutuklar. Sezai ve Yüksel’i gemiye binerken yakalarlar, Yüksel gemiden atlayarak kaçmak ister ama ölür. Anadolu’dan dönen Fehmi ve Ekrem’i de İstanbul’a girişte durdurmak isterler; Ekrem arabadan atlayarak polislerle çatışır ve ölür. Fehmi de bir süre polislerden kaçtıktan sonra kamyonatlar ve koşmaya başlar bir yandan da polislerle çatışır, ağır yaralı olarak hastaneye kaldırılır, hastanede ölür.

3.9.3.3.2. Filmin Sansür Hikâyesi

Filmde aynı mahallede yaşayan yedi gencin öyküsü anlatılmaktadır. Birbirinden çok farklı hayalleri olan bu gençlerin tek ortak yanları onları bu hayallere kavuşturacak olan şeyin para olduğuna inanmalarıdır.

Metin Erksan *Gecelerin Ötesi* filmini o dönemde yapılanların dışında sıra dışı bir film olarak görür ve filmi şöyle değerlendirir:

Ben 1959’da *Gecelerin Ötesi* filmini çekiyordum. O sıralar politik yetkenin ağzına bir laf takılmıştı. “Her mahalleden bir milyoner yetiştireceğiz” Kendi kendime dedim ki, evet böyle bir düşünce olabilir, ama her mahallede bir milyoner yetiştirilirken, aynı mahallede başka şeyler de

yetiştir. Bir grup çocuğu aldım ve filmi çektim. O zamana kadar böyle bir film yoktu. Bu filme çok dikkatli bakmak lazım. O zaman sezdiğim ve düşündüğüm mesele 1970'lere doğru anarşi ile gündeme gelmeye başladı. O çocuklar yetişmeye başladı. O gün atılan tohumları ben o filmde gördüm. O filmin temelinde 1965 sonrası vardır. Ben bunu sinemacı sezgimle 1959'da görmüştüm. Bir grup çocuk bir araya gelerek benzin istasyonları soyarlar. Bazı eleştirmenler filmin üzerinde o zaman da durdular, yazılar yazdılar. Hatta Türk sinemasında 'toplumsal gerçekçilik' akımını başlatan ilk film gibi sözler söyleniyor. Bunlar yeterli sözler değil, o filme dikkatle bakmak lazım. Filmin gerek içerikte, gerekse biçimde birtakım hataları olabilir, ya da yeteneğim o kadardı. Mesela ben filmi çekerken 27 Mayıs İhtilali'nin olacağını bilmiyordum. Ancak filmi çekerken ihtilal başladı. Buna şaşırıldığını söyleyemem. Çünkü politik yetke Türkiye'yi bunaltmıştı o sıralar. Birtakım politik, toplumsal, ekonomik baskılar vardı. Toplumun üzerinde başka türlü oluşumlar vardı. Ben o gürültü içinde, bu filme gereği kadar bakılmadığına inanıyorum. *Gecelerin Ötesi* 1960-1970 devresini iyice sınırlayan bir filmidir (Birsen, 2005;39)

Film, hem düzeni eleştirdiği hem de köşeyi dönme arzusunda olan insanların hayatın gerçeklerine çarpıp yıkılmasını anlatan ilk film olduğu için sinema tarihimiz açısından büyük önem taşımaktadır. Filmin senaryosu sansür kuruluna gönderilir ve defalarca geri gelir. Âlim Şerif Onaran'ın imzasının da olduğu bir sansür kurulu tarafından filmin senaryosu, bazı yerlerinin değiştirilmesi için defalarca yönetmene geri gönderilir. Film de Suna Selen ve Hayati Hamzaoğlu Üsküdar'da karanlık bir odanın içinde İstanbul'un ışıklarına bakarlar. Kız nikâh tarihi alan nişanlısına; *"Artık İstanbul'un ışıklarına yalnız bakmayacağım, sen olacaksın yanımda. Yalnız olduğum geceler bu pencerenin önünde hep bu ışıklara baktım. Onlarda sevinç, zenginlik ve mutluluk vardı. Çoğu geceler bir daha dönmek üzere o ışıklara gitmek istedim. Biliyor musun Üsküdar'ın kızlarını pervanelere benzetirler, hani ışığa koşup sonra da ölen pervanelere."* der Sansür Kurulu bu sözlerin senaryodan çıkarılmasını ister. Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu'nun 6. maddesinin "e" şıkkı uyarınca, yani milli rejime aykırı olan siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapmak, Asya, Avrupa kıtaları arasında ayırım yapmak vs. gibi nedenlerle bu bölümün filminden çıkarılmasını ister.

Metin Erksan, filmin gösterilmesini filmin prodüktörü Nejat Duru'nun askerliğini Harbiye'de yapması ve orada o zamanlar yüzbaşı olan Rıfat Baykal'ı tanınmasına bağlamaktadır.

Filmin çekimleri bitti. Nejat, Rıfat Baykal ve ben Ankara'ya Film Kontrol Merkezine gittik. Rıfat Baykal, o zamanlar Milli Birlik Komitesi'ndeydi. Sansür kurulu üyeleri bizim filmi onlarla

seyretmemize ve filmin bazı sahnelerine itiraz edemediler. Yani Rıfat Baykal olmasa, sansürden gösterim için ‘evet’ izninin çıkması oldukça zor olacaktı (Birsen,2005; 40).

Sansür kurulu Toplumsal Gerçekçilik akımının başlangıcı sayılan bir filmi sansürlemiştir. Buna neden olarak filmde geçen bir diyalogu göstermiştir. Oysa o diyalogda sansürlenmesi gereken bir ifade bulunmamaktadır. Diyalogda, evlenmek üzere olan İki gencin artık hep birlikte olacaklarına dair konuşmaları yer almaktadır.

3.9.3.3.3. Filmin Analizi

İncelenen *Gecelerin Ötesi* filmi, Toplumbilimsel Çözümleme Yöntemleri açısından ele alınarak bu yöntemde yer alan kavramların ve kullanımlarının film içindeki irdelenmesi yapılacaktır.

Toplumbilimsel Çözümlemenin temel kavramları arasında yer alan yabancılaşma, anomi, bürokrasi, sınıf, sapma ve sapmış davranışlar, toplumsallaşma, yaşam biçimi, işlevcilik, toplumsal roller, değerler, statü, cinsiyet, stereotip *Gecelerin Ötesi* filmi içinde incelenecektir.

3.9.3.3.3.1. Yabancılaşma

Filmde ki kişiler topluma karşı yabancılaşmışlardır. Ekrem bu yabancılaşmayı ‘*kendimi fabrikadaki makinelerin bir parçası gibi hissediyorum*’ diyerek ifade eder. Ekrem uzun yol şoförüdür; o da kendini kamyonun bir parçası gibi hissettiğini söyler. Cevat çalışabileceği tiyatroları beğenmez kendini oralarda çalışan insanlardan farklı hisseder. Yüksel ve Sezai Rock’ın Roll müziğini yaparlar ve yaşadıkları yerde bu müzik kabul görmemektedir bunu ‘Müslüman mahallesinde salyangoz satmaya’ benzetirler, yaşadıkları kültüre yabancı bir müzikle uğraşmaktadır, yaşadıkları toplumu beğenmemektedirler. Ayhan sevdiği kadınla birlikte olabilmek için parası olması gerektiğini bilmektedir ama filmin başında bunu bilmiyormuş gibi davranır; sanki yaşadığı çağda ilişkilerin nasıl yürüdüğünü bilmiyor gibidir. Bu gençler soygun yaparlar, ancak hırsızlık yapmanın toplumda kabul görmeyeceğini bilmektedirler, bunu bile bile soygun yapmaya devam ederler toplumsal değer yargılarına yabancılaştıkları söylenebilmektedir.

3.9.3.3.3.2. Anomi

Filmde ki gençler hırsızlık yapmış adam öldürmüşlerdir. Bunlar toplumda kabul edilemeyecek bir suçlardır. Hem toplumun kanunlarıyla hem devletin kanunlarıyla ters düşmüşlerdir bu haliyle anomik olarak nitelendirilebilmektedir.

3.9.3.3.3.3. Sınıf

Filmde yer alan kişiler alt sosyo-ekonomik olarak aynı sınıfa mensupturlar. Aynı kültürel değerlerle yetiştirilmişlerdir ve yaşamlarını buna göre sürdürmektedir. Hayalleriyle mensubu oldukları sınıfın onlara sunabilecekleri örtüşmemektedir. Aynı sosyo-ekonomik sınıfta olmaları nedeniyle soygun yaparlar çünkü gelecek hayallerini gerçekleştirmek için paraya ihtiyaçları vardır.

3.9.3.3.3.4. Sapma ve Sapmış Davranışlar

Gecelerin Ötesi filmindeki gençlerin soygun yapması ve bu soygunları yaparken bir kişiyi öldürmeleri sapma ve sapmış davranış olarak kabul edilebilir.

3.9.3.3.3.5. Toplumsallaşma

Gecelerin Ötesi filminde soygun yapan gençler normlarla ters düşmüş sonunda da adalet tarafından cezalandırılmışlardır.

3.9.3.3.3.6. Seçkinler

Gecelerin Ötesi filmi incelendiği zaman filmde yer alan karakterlerin seçkinler grubunda yer almadığı görülmektedir.

3.9.3.3.3.7. Azınlıklar

Gecelerin Ötesi filminde azınlık grubu bulunmamaktadır. Filmde yer alan karakterlerin hepsi aynı kültüre ve aynı etnik yapıya sahiptirler.

3.9.3.3.3.8. İşlevsellik

Gecelerin Ötesi filmi Adnan Menderes'in “*her mahalleden bir milyonerin yetiştireceğiz*” sözünden yola çıkılarak yapılmıştır. Film, her mahalleden bir milyonerin

türediği o devirde aynı mahallelerde bu tarz gençlerin de türediğini anlatmaktadır. Bu yönüyle işlevseldir.

Filmde gizli işlevler bulunmaktadır. Film kamu düzeninin, Devlet otoritesinin varlığını korumasına ve devam ettirmesine yardım etmektedir. Sistemi ve toplumsal düzeni korumaktadır.

3.9.3.3.9. Yaşam Biçimi

Yaşam biçimi genellikle sosyo-ekonomik sınıfla bağlantılandırılmaktadır. *Gecelerin Ötesi* filmindeki insanların yaşam biçimi sıradan olarak nitelendirilebilir çünkü bu insanlar yüksek gelire sahip değildirler, bu nedenle de sıradan bir yaşam sürmektedirler. Küçük evlerde lüksten uzak bir yaşam sürdürdükleri görülmektedir.

3.9.3.3.10. Toplumsal Roller

Film’de karakterlerin yüklendiği bazı roller vardır, dikkat çeken üç rol vardır bunlar Fehmi, Ekrem ve Cevattır.

Fehmi: Hem abi hem baba rolündedir. Babası öldüğü zaman kızkardeşi 6 aylıktır ve durumdan vazife çıkararak kendisine baba rolü yükler o günden sonra hem abi hem de baba olur. Hayattaki tek isteği kız kardeşinin mutlu olmasıdır.

Ekrem: Küçük yaştan beri çalışıp ailesine bakmaktadır ancak son zamanlarda bu durumdan sıkılmıştır kendi hayatının olmamasından ailesinin onu sömürmesinden bıkmıştır. Ailesi ona evi geçindirme görevi vermiştir.

Cevat: İdealist bir tiyatro oyuncusudur. Koca rolündedir ancak işsiz olması ve para kazanamaması nedeniyle bu rolü başarılı olarak oynayamaz.

3.9.3.3.11. Cinsiyet

Gecelerin Ötesi filminde kadına yıkıcı bir cinsel rol yüklenmiştir. Ayhan’la sevgilisi olan kadının sevişme sahnesinde kadın bedeninin ön planda olduğu söylenebilmektedir. Ayhan’ın sevgilisi seksi bir kadın olmakla birlikte erkekleri elde etmek için kadınlığını kullanmaktadır.

3.9.3.3.12. Statü

Gecelerin Ötesi filminde yer alan karakterlerin hepsi aşağı yukarı aynı statüye sahiptirler. Hepsinin toplumsal statüsü aynıdır. Filmde yer alan kişilerin toplumda alt tabakayı oluşturmaktadırlar.

3.9.3.3.13. Stereotip

Fehmi, ağabey rolündedir ancak aynı zamanda baba görevini de yüklenmiştir. Fedakâr ağabey her şeyi kardeşi için yapar. Bunu kardeşinin nişanlısı Tahsin'e şu sözlerle anlatır "Ben Sema'yı çok severim hayattaki tek isteğim onun mutlu olması" Fehmi soygunları da kardeşini rahat ettirmek, bundan sonraki hayatında maddi sıkıntı çekmesini engellemek için yapar. Tüm yaşamını kardeşine adanmıştır. Hatta polisle girdiği çatışmada yaralanıp hastaneye kaldırılınca polislerle, kardeşine trafik kazası geçirdiğini söylemelerini ister.

3.9.3.3.14. Değerler

Gecelerin Ötesi filmi İstanbulda geçmektedir; doğal olarak insanlar şehir yaşamına dâhildirler. Yaşamları modernlikten uzaktır. Ancak kendi içlerinde güçlü bir arkadaşlık bağı gelişmiştir. Geleneksel yaşam biçimi sürmektedirler. Soygun yaparlar ancak bunun toplumda kabul görmeyeceğini bilirler bu yüzden ölmek üzere olan Fehmi kız kardeşinin polislerle girdiği çatışma sonucunda yaralandığını bilmesini istemez. Yaptığının yanlış olduğunu o toplumun değer yargılarıyla örtüşmeyeceğinin bilincindedir.

3.9.3.4. Yılanların Öcü Filmi

Çalışmanın bu bölümünde Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden Metin Erksan'ın Sansüre giren *Yılanların Öcü* filmi toplumbilimsel çözümleme yöntemi ile incelenecektir.

3.9.3.4.1. Filmin Yapım Bilgileri, Konusu ve Özeti

Yıl: 1961

Yapım: Be-Ya Film (Nusret İkbâl)

Senaryo: Metin Erksan (Fakir Baykurt'un aynı adlı romanından)

Müzik: Yalçın Tura

Görüntü Yönetmeni: Mengü Yeğın

Oyuncular: Fikret Hakan, Nurhan Nur, Aliye Rona, Erol Taş, Kadir Savun, Ali Şen, Fikret Uçak, Sadiye Arcıman, Hakkı Haktan.

Kazandığı Ödüller: 1966 Uluslar arası Kartaca Film Festivali'nde Birincilik Ödülü. Ayrıca sinema yazarları 1961-1962 mevsiminin “En Başarılı Film”, “En Başarılı Yönetmen”, En Başarılı Kadın Oyuncu” (Aliye Rona) ve “En Başarılı Erkek Oyuncu (Erol Taş) ödülleri “Yılanların Öcü” filmine verdi.

Film bozkır bir yolda Kara Bayram'ın ailesiyle birlikte öküz arabasında gelişleriyle başlar. Kara Bayram ve ailesi köyde kendi hallerinde yaşayan insanlardır, kendi tarlalarını ekip biçerek geçinirler. Bayram'ın evinin önünde boş bir arsa bulunmaktadır ve o arsayı muhtar köy kurulu kararıyla kurulun ikinci üyesi Haceli'ye ev yapması için satar. Bunu öğrenen Bayram ailesiyle ne yapacaklarına dair konuşur. Sabah dışarıdan gelen seslere uyanırlar ve Haceli'nin ev yapmak istediğı yerde çalışma olduğunu görürler. Bayram'ın annesi Irazca, Bayram'a karısıyla birlikte tarlaya gitmelerini, kendisinin evde kalıp temel kazmalarına engel olacağını söyler. Haceli temel kazmak için kazmayı havaya kaldırıp yere vuracağı esnada Irazca kazmayı vuracağı yere ayağını koyar ve onu engellemeye çalışır, ardından eve döner ve torununu Haceli'nin yanına gönderir *'burada temel kazmadan iyi düşün'* der, ancak Haceli çocuğa kızıp bağırır. Bunun üzerine Irazca Haceli'nin yanına gider ve sert bir şekilde tartışırlar. Haceli olanları anlatmak için muhtara gider, muhtar temeli kazmasını, akşam toplantı yapacağını, toplantıya Bayram'ın da geleceğini söyler ve Haceli'yi gönderir. Haceli temeli kazmaya başlar. Tarladan dönen Bayram Haceli'nin temel kazdığını görür ve *'Bu köyde evinin önüne ev yapacak bir enayi ben miyim'* der. Haceli de bu arsayı satın aldığı bu durumdan rahatsızlığı varsa şikâyet etmesini söyler. Irazca oğlu Bayram'a toplantıda ev meselesi açılırsa o konuyla annesinin ilgilendiğini şuan için kendisinin bu konuya karışmadığını söylemesini tembihler. Toplantıda hemen ev meselesi gündeme gelir Bayram'da annesinin dediklerini söyler. Toplantı yapıldığı sırada Irazca, gelini ve torunuyla temel çukurunu doldurur. Sabah ev yerine gelen Haceli temelin doldurulduğunu görünce çok sinirlenir; Irazca'nın evine hücum eder, kısa bir münakaşadan sonra Haceli oradan ayrılır. Bu defa da Haceli'nin karısı Irazca ile konuşmaya gider, Irazca'ya *"ben senin gelinin olmak istedim olamadım, bari izin ver komşun olayım, Bayram'a uzaktan da olsa bakayım"* der

ancak Irazca yine de evinin önüne ev yapılmasına izin vermez. Muhtar akşam olunca Irazca ve Bayramı ev meselesini konuşmak için çağırır. Irazca toplantıya gitmeden Bayramın karısıyla aralarında geçen diyalogu anlatır ve torunuyla birlikte muhtarla görüşmeye gider, Bayram da Haceli'nin temel kazdığı yere gider ve Haceli'nin karısıyla birlikte olur. Toplantı dönüşü eve gelen Irazca oğlu, gelini ve torunuyla birlikte Haceli'nin ev inşaatında kullanmak için hazırladığı kerpiçleri kırmaya giderler. Sabah kerpiçlerin kırıldığını gören Haceli çılgına döner. Bayramın evine hücum eder, karısına taşla saldırır, onu engellemeye çalışan Irazca'yı da döver. Sesleri duyup dışarı çıkan Bayram, Haceli'yle kavga etmeye başlar sesleri duyan köylüler ara girip iki tarafı da sakinleştirmeye çalışırlar. Haceli olanları anlatmak için muhtara gider. Muhtar da bekçiye Bayram'ı çağırmasını söyler, Muhtarla görüşmeye gelen Bayram'ı pusuya düşürüp döverler. Irazca da oğlu gecikince meraklanır ve muhtarın evine gider evin bahçesinde ağaçta asılı bir kuzu postu vardır bunu gören Irazca 'hırsızlar' diye bağırır, kuzusunu çaldıklarını söyler, içeri girer Bayram'ın dayak yediğini görür, oğluna sarılır, eve onu eve götürür. O gün kaymakam köye ziyarete gelecektir Bunu bilen Irazca olanları Kaymakam'a anlatmak için yola düşer köyün yakınında Kaymakamı görür ve olanları anlatır. Köye gelen Kaymakamı karşılama heyetiyle birlikte muhtar karşılar ancak Kaymakam köyde yaşanan kötü olayları bildiği için muhtara hiç itibar göstermez. Köyü gezerken imar işlerinin nasıl olduğunu sorar ve köy içinde ev için yer satılmayacağını, verilen kararın iptal edilmesini söyler. Bunu duyan Irazca koşarak gelir ve Kaymakama teşekkür eder ama gelinin düşürdüğü bebek, yedikleri dayak ve çalınan kuzunun ne olacağını sorar. Kaymakam Cumhuriyet Savcılığına şahit göstererek şikâyette bulunmalarını bunların cezasının büyük olduğunu söyler ve gider. Muhtar Haceli'ye kızar, yaşananların onun yüzünden olduğunu söyler, bekçiyi komşu köye İğneci Şakir'i çağırmaya, Haceli'yi de kazdığı temeli doldurmaya gönderir. Kara Bayram ve ailesi tüm bu yaşananların hesabının sorulması için şikâyetçi olurlar, film öküz arabasında şikâyetlerini yapmak üzere ilçeye gidiş görüntüsüyle biter.

3.9.3.4.2. Filmin Sansür Hikâyesi

Filmde karısı ve çocuklarıyla toprağı işleyerek yaşamını sürdüren Kama Bayram'la evinin önünde ev yaptırmak için temel atan köylü Haceli arasında gecen çatışmalar anlatılmaktadır. Erksan, olayı kişiler üzerinden kurmakta ve aile çevresi ile köy ortamı bir bakıma fonda kalmakta, bir noktadan sonra da adeta önemini yitirmektedir. Kara Bayram ile Irazca Ana bir amaca doğru tek başlarına mücadele eden insanları simgelemektedir. Kişinin yalnızlığı bu yalnızlıktan doğan güç Metin Erksan'ın önceki filmlerinde olduğu kadar önem taşımamaktadır.

Artık önemli olan cesaret, karşı koyma, direniş ve tutku olmaktadır. *Yılanların Öcü* nde cesaret meselesini ele aldığını açıklıyor Erksan, “*Müşküllerimizin çözülmesini istiyorsak, baskının her türlüüne aldırmayıp umutsuzluğu bir yana bırakıp yasaların tanıdığı hakları sonuna kadar kullanmamız gerektiğini belirtmek amacını gütmüştüm*” (Scognamillo, 68).

Yılanların Öcü bütün ülkede tartışmalara yol açmıştır. *Yılanların Öcü* yankıları genişleyen bir olay yaratmıştır, uzun süre basının ilgisini çekmiştir. Film dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel tarafından özel olarak izlenmiştir. Bildiriler dağıtılmıştır. Ankara’da film gösterildiğinde sinemalar basılmıştır (Scognamillo,1987: 68). *Yılanların Öcü* filminin sansürü aşması dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel sayesinde olmuştur. Sansüre takıldıktan bir gün sonra filmin yönetmeni Metin Erksan ve yapımcı Nusret İkbâl filmi Cumhurbaşkanı köşküne çıkarmışlardır. Metin Erksan olayı şöyle anlatmaktadır:

“Ben bu filmi o zaman senaryo izni alarak çektim. Tam 1961 seçimleri sırasıydı. Film çektik. Biçare bir film. Biçare diyorum, çünkü yaptığı köy gerçeklerine biraz daha düzgün eğilmiş olmalı sadece. Film sansüre götürdük sansür menetti oynayamaz dedi ne yurt içinde ne yurt dışında. O akşam biz filmi Çankaya’da rahmetli Cemal Gürsel’e gösterdik, Cemal Gürsel filmi gördü, çok beğendi ve bizi tebrik etti. “Türk vatanına hizmet ettiniz” dedi. Sonra biz paşa hazretleri siz bizi beğendiniz, övdünüz ama sansür bu filmi menetti” dedik. O zaman kıyamet koptu. “Kimdir bu adamlar?” Onlara telefon edin, bu filme müsaade edilsin” falan dedi.

Yılanların Öcü film’i Cemal Paşa’nın emri olmasına rağmen çok zor gösterime girebilmiştir. Ankara da aylarca büyük mücadele verilmiştir. İbrahim Saffet Omay ve Sabit Kocabeyoğlu meclise takdir vermiş, iki meclis birleşip filmi izlesin ve karar versin demişlerdir. Bu teklif meclis tarafından kabul edilmiştir. Sinema makinesi alınıp meclise gidilmiş, perde kurulurken filmin gösterimi için izin çıkmıştır. Metin Erksan bu olay için şunları söylemektedir: “*Çok büyük bir olaydı, olmasını çok isterdim, sinema tarihinde bir politik meclisin seyredip karar verdiği ilk film olmak şerefini ve onurunu taşıyacaktı Yılanların Öcü filmi*. Bu gelişmelerin ardından film gösterime girmiştir.

O sırada Türkiye de garip şeyler olmuştur. 60 tane sinema salonu tahrip edilmiş, yakılmıştır Dünyanın hiçbir ülkesinde, hiçbir filme karşı bu kadar büyük tepkiler gösterilmemiştir. Filmin içinde hiçbir suç unsuru olmamasına rağmen Türkiye ikiye ayrılmıştır. Film göstermek büyük bir kahramanlık olmuştur (Sönmez, 1985: 25). Filmin gösterildiği sinema salonları tahrip edilmiştir. “Kahrolsun Komünistler”, “Kahrolsun Kızıl Yılanlar” şeklinde sloganlar atılmıştır. Film hiçbir siyasi simge taşımamasına rağmen sağ sol çatışmasına sebep olmuştur.

3.9.3.4.3. Filmin Analizi

İncelenen *Yılanların Öcü* filmi, Toplumbilimsel Çözümleme Yöntemleri açısından ele alınarak bu yöntemde yer alan kavramların ve kullanımlarının film içindeki irdelenmesi yapılacaktır.

Toplumbilimsel Çözümlemenin temel kavramları arasında yer alan yabancılaşma, anomi, bürokrasi, sınıf, sapma ve sapmış davranışlar, toplumsallaşma, yaşam biçimi, işlevcilik, toplumsal roller, değerler, statü, cinsiyet, stereotip *Yılanların Öcü* filmi içinde incelenecektir.

3.9.3.4.3.1. Yabancılaşma

Yılanların Öcü filminde köyde yaşayan insanların yaşamlarından bir kesit anlatılmaktadır. Bayram ailesiyle birlikte toprağı ekip biçerek geçinen sıradan bir köylüdür. Bayramın evinin önünde boş bir arsa vardır, Haceli muhtarın da desteğiyle arsayı satın alarak oraya ev yapmak ister ancak Bayram ve ailesi Hacelinin bu davranışına yabancıdırlar; çünkü öteden beri köyde hiç kimse bir başkasının evinin önüne ev yapmamıştır. Ancak muhtar Haceli'den bir miktar para alarak ve bunu da kurul kararına uydurarak Bayram'ın evinin önündeki araziye Haceli'ye satar. Hacelide öteden beri gelen ev yapma geleneğine yabancı bir tavır sergileyerek oraya ev yapmak ister. Haceli yıllardan beri var olan bir anlayışı yok sayar, çünkü daha önce kimse bir başkasının evinin önüne ev yapmamıştır. Yine Haceli kerpiçlerinin kırıldığını görünce Bayram'ın evine hücum eder; karısını ve annesini döver; oysa kırsal kesim insanı bu tarz bir sorun yaşadığı zaman bunu erkeklerle kavga ederek ya da farklı bir yol deneyerek çözmeye çalışır kadını döverek ya da kadına zarar vererek sorunları çözmeye çalışması Haceli'nin toplumsal değerlere yabancılaştığını göstermektedir. Toplumsal değer yargılarına göre çalmak kötü bir eylemdir ancak muhtarın teşvikiyle Haceli'nin Bayramın kuzusunu çaldığı görülür; yine değer yargılarına yabancılaşma söz konusudur. Bayramın, Haceli'nin karısıyla birlikte olması kırsal kesim insanının namus anlayışıyla örtüşmez bu durumda da Bayram'ın bu değer yargısına yabancılaştığı görülmektedir.

3.9.3.4.3.2. Anomi

Yılanların Öcü filminde Muhtarın köy içinden ev yeri satması yasal değildir bunu bilerek yapması anomik olarak nitelendirilebilir. Çünkü bu durum kanunlarla ters düşmesine neden olur, ancak bunu bildiği halde devam eder. Yine hırsızlık yapmak da kanunlar

tarafından cezalandırılacak bir eylemdir; böyle olduğunu bildiği halde Bayram'ın kuzusunu çaldırır. Ev meselesini konuşmak için Bayram'ı çağırır ancak Bayram'a pusu kurarak onu dövdürtür. Muhtar yapmış olduğu bu eylemlerin hepsinde kanunlarla ters düşmüştür bu durumda Muhtarın bu eylemleri anomik olarak nitelendirilebilir.

3.9.3.4.3.3. Sınıf

Yılanların Öcü filminde geleneksel bir toplum yapısı vardır. Ciddi bir sınıf farkı bulunmamaktadır. Filmde bariz bir feodal düzenden ve ağalık sisteminden bahsedilmez. Köye gelen Kaymakam ve jandarmalar bir üst sınıf olarak temsil edilmektedir.

3.9.3.4.3.4. Sapma ve Sapmış Davranışlar

Haceli kerpiçlerin kırıldığını görünce çılgına döner ve Bayram'ın evine hücum eder. Evin bahçesinde olan geline önce taş atar, ardından gelini dövmeye başlar. Buna engel olmak isteyen Irazca'yı da döver. Haceli'nin bu davranışları sapmış davranış olarak nitelendirilebilir. Muhtarın, Bayrama pusu kurup onu dövdürtmesi de sapkın davranışlar arasında gösterilebilmektedir.

3.9.3.4.3.5. Toplumsallaşma

Yılanların Öcü filminde Muhtar ve Haceli toplumsal normları yok saymışlar bu yüzden de hem kanunlar tarafından hem de toplum tarafından cezalandırılmış dışlanmışlardır.

3.9.3.4.3.6. Seçkinler

Seçkinler gücü olan varlıklı, etkin konumları olan insanlar olarak tarif edilir. *Yılanların Öcü* filminde bu seçkinleri aradığımızda güçlü ve varlıklı bir karakter bulunmamaktadır. Filmde ki karakterler, asgari köy şartlarında yaşayan sıradan köy insanları olarak görülmektedir.

3.9.3.4.3.7. Azınlıklar

Toplumdan ayrılmalarını sağlayan kendi içlerinde kültürel özellikleri ve gelenekleri paylaşan gruplar olarak ifade edilen azınlıklara *Yılanların Öcü* filminde pek rastlanmamaktadır. Filmde yer alan karakterlerin hepsi aynı kültüre ve aynı etnik yapıya mensup olduğu görülmektedir.

3.9.3.4.3.8. İşlevsellik

Yılanların Öcü filminin işlevi topluma kendi sorunlarını dramatik bir biçimde anlatmak, toplumu bilgilendirmektir. Bazı durumlarda yasaların uygulanışı diğer bireylerin lehine dahi olsa uzlaşma ile çözüme ulaşılabileceği anlatılmak istenmiştir. Bunun yanı sıra toplumu ilgilendiren konularda toplumu bilgilendiren bir açık işleve sahip olduğu söylenebilmektedir.

3.9.3.4.3.9. Yaşam Biçimi

Yılanların Öcü filminde köy halkı ve ana karakterler geleneksel yaşam biçimi sürmektedirler. Buna bağlı olarak giyimleri, konuşmaları ve gelenekleri eskiye bağlıdır. Modern yaşamdan hiçbir iz bulunmamaktadır. Köy halkı geleneksel yaşam biçimine bağlı olarak geleneksel normlara uygun yaşarlar; ancak, Muhtar ve Haceli bu normların dışında davranışlar sergilerler. Komşuluk, komşu hakkı, gönül rızası gibi bir takım normlara karşı çıkan karakter olarak görülür.

3.9.3.4.3.10. Toplumsal Roller

Dikkat çeken dört rol görülmektedir. Bunlardan ilki Irazca'dır. Ana'dır her haliyle koruyucu, kollayıcı ve karar vericidir. Mücadeleci ve tuttuğunu koparan bir yapıya sahiptir Evde sözü geçen büyük insan rolünü sonuna kadar oynar. Kara Bayram evin erkeği rolündedir. Ancak annesinin sözünden çıkmaz, annesi ne derse onun dediğini yapar karşı çıkmaz, sorgulamaz annesi nasıl uygun görürse öyle davranır. Ancak evine ve ailesine zarar verildiği zaman onları savunabilecek güce ve yüreğe sahiptir Bayram filmin başından sonuna kadar bu rolünü oynar.

Deli Haceli, lakabından da anlaşılacağı üzere diğer insanlara göre biraz farklıdır. Davranışlarında dengesizlikler göze çarpar. Sonuçlarının ne olacağını düşünmeden fevri bir şekilde eylemde bulunur. Filmin başından sonuna kadar bu rolü oynar.

Muhtar, son derece tehlikeli bir tiptir. İnsanları kandırır, çıkarı için yapamayacağı şey yoktur. Devletin ona verdiği görevi kötüye kullanmaktan çekinmez. Filmin başından sonuna kadar rolünü başarıyla oynar.

3.9.3.4.3.11. Cinsiyet

Filmde kayda değer rolü olan iki kadın karakter görülmektedir. Ancak bu roller sınırlı bir çerçevede işlenmektedir. Filmde kadına yıkıcı cinsel bir rol ve görüntü yüklenmemektedir. Ancak Bayram'ın ahırda karısıyla sevişme sahnesi ve Haceli'nin kazığı temelde Haceli'nin karısıyla sevişme sahnesinde kadın bedeninin ön planda olduğu söylenebilmektedir.

3.9.3.4.3.12. Statü

Yılanların Öcü filminde köyde yaşayan Bayram'la onun evinin önüne ev yapmak isteyen Haceli'nin arasında geçen olaylar anlatılır. Hepsi köyde yaşamaktadır ve toprağı işleyerek geçinmektedirler. Aşağı yukarı hepsi aynı eğitim seviyesine sahiptirler. Hepsinin toplumsal statüsü aynıdır. Ancak Muhtar köy halkından farklı bir statüye sahiptir. Muhtar olması nedeniyle köy halkı içinde prestije sahiptir ve söz sahibidir. Köye gelen Kaymakam ve Komutan köy halkı için prestiji yüksek kişiler olarak görülmektedir, Devletin temsilcileridirler.

3.9.3.4.3.13. Stereotip

Streotipin Türkçesi Ana örnek olarak düşünülebilir. Bu örnek her zaman ve her yerde aynı özellikler gösterir. Fedakâr ve namuslu anne streotipi. Kadın bir bar kadını da olsa, fabrika işçisi de olsa, köylü bir kadın da olsa geçerli olabilir. Film de iki tane streotip vardır:

Irazca: Her haliyle mücadelecisi bir kadındır. Evde sözü geçen değerli kişidir. Ana olarak çocuklarını ve evin düzenini korumaya çalışır, hatta ev meselesiyle ilgili Haceli ve Muhtarla o muhatap olur bu davranışın altında Bayram'ı koruma düşüncesi yatar. Ailesine karşı sevecen ve merhametlidir, gelinini kızı gibi sever.

Haceli: Köyde yaşayan diğer insanlardan daha farklı olduğu 'deli' lakabını almıştır. Fevri davranışları vardır, düşünmeden yaptığı ve söylediğinin sonuçlarının neler doğuracağını hesaplamadan eylemde bulunur. Bu özelliklerinin yanında saf olarak da tanımlanabilir çünkü; muhtar ondan para alarak köy içinden ev yeri satar; ancak, daha sonra bu durumun yasal olmadığı anlaşılınca muhtar onu yüz üstü bırakır sahip çıkmaz.

3.9.3.4.3.14. Değerler

Yılanların Öcü filminde köyde yaşayan herkes geleneksel normlara göre yaşamaktadırlar. Ve yaşam moderniteden uzaktır. Köy halkı için hala geçerli olan toplumsal değer yargıları vardır ancak bunu kendi çıkarları doğrultusunda kullanırlar. Haceli, Bayramın evinin önüne ev yapma isteğini şu sözlerle dile getirir “*sizin sayenizde aşağı mahallenin çamurundan kurtulacağız*” bu sözlerle hem onlara minnet duyduğunu belirtmekte hem de oraya ev yapmalarına izin vermelerini istemektedir.

3.9.3.5. Susuz Yaz

Çalışmanın bu bölümünde Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden Metin Erksan’ın Sansüre giren *Susuz Yaz* filmi toplumbilimsel çözümleme yöntemi ile incelenecektir.

3.9.3.5.1. Filmin Yapım Bilgileri, Konusu ve Özeti

Yıl: 1963

Yapım: Hitit Film (Metin Erksan-Ulvi Doğan)

Senaryo: Metin Erksan (Necati Cumali’nin aynı adlı romanından)

Görüntü Yönetmeni: Ali Uğur

Oyuncular: Hülya Koçyiğit, Ulvi Doğan, Erol Taş, Hakkı Haktan, Yavuz Yalınkılıç, Zeki Tüney, Alaettin Altınok.

Kazandığı Ödüller: Berlin Film Festivali’nde (1964) büyük ödül olan Altın Ayı’yı ve 1964 yılında Sinema Ekspres dergisinin yazarlarının düzenlediği yarışmada “Yılın En İyi Beş Filmi” arasına girdi ve “Yılın Kadın Oyuncusu” (Hülya Koçyiğit) ödülünü aldı.

Film Osman’ın eşeksirtında köyün içinden geçerek tarlalarını sulamak için kullandıkları suyun başına gelmesi ile başlar. Osman yüzünü yıkar, kardeşi Hasan’a dönerek “*kendi suyumuz kendimiz sahip olacağız önce bizim tarlalar sulanacak artanını komşulara vereceğiz*” der. Bunun üzerine Hasan abisine ‘*vazgeç istersen bu işten komşular razı gelmez sonra çok kavga dövüş olur, su toprağın kanı ağa bu işe kimse rızasıyla evet demez milletin dikine gitmek iyi değildir*’ der.

Osman Hasanı yanına alarak tarlada çalışan köylülerin yanına gider ve onlara tehditkâr bir edayla “*duyduk duymadık demeyin bundan sonra suyu aşağı tarlalara salmayacağım önce bizim tarlalar sulanacak artanını size vereceğim önce can sonra canan, su benim değil mi benim tarlamdan çıkmıyor mu nasıl istersem öyle kullanırım*” der. Köylüler su toprağın kanıdır sen bizim kanımızı kesmek istiyorsun böyle olmaz derler kısa süren bir münakaşadan sonra Osman ve Hasan oradan ayrılırlar.

Hasan abisinin teşvikiyle sevgilisi Baharı kaçırıp evlenir üçü aynı evde yaşamaya başlar. Osman geceleri gizli gizli Hasan ve Baharı gözetler Bahara karşı farklı hisler besler.

Osman suyu köylülere vermediği için köylülerin tüm mahsulleri yanar ve köy halkı Osman’dan şikâyetçi olur; mahkeme kararıyla su arkı açılır tarlalar suya kavuşur. Bunun üzerine Osman da mahkemeye başvurup karşı dava açar. Yapılan araştırma sonucunda suyun Osman’ın tarlasından çıktığı saptandığı için suyun kullanımının Osman’ın tasarrufunda olduğu sonucuna ulaşılır ve Osman suyun önünü keserek suyu sadece kendi tarlaları için kullanmaya devam eder. Hasan abisine yaptıklarının doğru olmadığını kendisinin de bu duruma rıza göstermediğini ama büyüğü olduğu için onu dinlediğini söyler.

Köylüler yine susuz kaldıkları için Osman’a karşı büyük bir kin beslerler. Bir gece su arkının kapağını havaya uçururlar bunun üzerine Osman ve Hasan bunu yapanlarla silahlı çatışmaya girer ve bu çatışmada köylülerden Sarı Ali öldürülür. Sabah köye gelen jandarmalar tarafından tutuklanan Hasan ve Osman cezaevine gönderilir. Osman kardeşine suçu üzerine almasını söyler “*sen içerdeyken tarlalara ve suya sahip çıkarım hem Bahar’a da bakarım*” diyerek Hasan’ı ikna eder. Hasan abisinin suçunu üstlenir ve cezaevine girer. Osman, Bahar’la birlikte Hasan’ı ziyarete gider. Hasan Bahara suyu aşağı tarlalara salmasını, Osman’ın laflarına da kulak asmamasını söyler. Osman’ın yokluğunu fırsat bilen köylüler o yokken su arkının kapağını açıp tarlalarını sularlar. Köye dönünce bunu gören Osman deliye döner ve hemen arkın kapağını kapar.

Osman Hasan’ı cezaevinde birkaç kez ziyaret ettikten sonra onunla ilgilenmez ve onu yalnız bırakır. Bir süre sonrada Hasan’ın cezaevinde öldüğünü söyler. Buna çok üzülen Bahar annesinin evine dönmek ister ama Osman onu yoldan geri çevirir; aynı evde yaşamaya devam ederler. Bir gece Osman Bahar’a zorla sahip olur Bahar artık Osman’ın karısı olmuştur. Kaderine razı gelen Bahar hiç sevmediği ve istemediği halde Osman’la birlikte olmaya devam eder. Osman hala suyu köylülerle paylaşmamakta ve suyu sadece kendi tarlaları için

kullanmaya devam etmektedir. Köylüler susuz kalmamak için sondaj vurmaya düşünürler ama bu düşüncelerini hayata geçiremezler. Köy kahvesinde ne yapacaklarını konuşurken içlerinden biri suyu Osman'dan parayla satın almayı teklif eder; bu fikir üzerine biraz konuştuktan sonra muhtar eşliğinde Osman'a giderler. Ama Osman onları ilk başta kötü karşılar ardından para lafını duyduktan sonra tavırları değişir. Bu konuda da başarılı olamayan köylüler ne yapacaklarını bilmez bir halde kahveye geri dönerler.

Aftan yararlanarak cezaevinden çıkan Hasan köye giderken köy dolmuşunda olanları öğrenir ve çılgına döner; abisinden hesap sormak için evlerine gider. Hasan'ı gören Bahar çılgına döner ve ağlayarak '*beni kandırdı benim hiçbir suçum yok*' der. Hasan abisinin nerde olduğunu sorar. Bahar ark başında olduğunu, ama gitmemesini silahı olduğunu söyler. Hasan koşarak su arkının başına gider. Hasan'ı gören Osman hemen silaha sarılır, Baharda elinde baltayla Osman'ı vurmaya için bağırarak Osman'a doğru koşar. Bunu gören Osman Bahar'a ateş eder bahar yaralanıp yere düşer, ardından kardeşine ateş etmeye başlar mermiler bitince boğuşmaya başlarlar Hasan, Osman'ı suyun içene atar suyun içinde boğuşmaya başlarlar bu boğuşma sonucunda Osman ölür. Sudan çıkan Hasan, Baharın yanına gider ona sarılır yarasına bakar ve yarasının önemli olmadığını, ölmeyeceğini söyler. Birlikte su arkının başına gidip arkın kapağını açarlar tarlalar suyla buluşur. Osman'ın cesedi de suyun içinde yüzerek tarlalara doğru gider.

3.9.3.5.2. Filmin Sansür Hikâyesi

Yılanların Öcü filmi ve sansür tartışmaları daha bitmeden, bir sene sonra, yine Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* filmi yönetmenin önceki filmlerinde olduğu gibi yeni yasaklamalar, yeni tartışmalar getirmiştir. Necati Cumalı'nın aynı adlı eserinden sinemaya uyarlanmış olan filmin konusu, göz koyduğu kardeşinin karısı Bahar'la tarlasındaki suya tek başına sahip çıkıp köylülere eziyet eden Kocabaş Osman'ın öyküsüdür (Özgüç, 1994: 130). Film önce tamamen reddedilmiştir. Metin Erksan'a bir sansür kurulu üyesi tarafından sunulan yasaklama reçetesi de şu sözlerden oluşmaktadır: "Büyük kardeşin küçük kardeşin karısını alması gayri ahlakidir" (Özgüç, 1976: 27).

Aslında yönetmen Metin Erksan'ın da *Susuz Yaz* da altını çizerek, görüntüleyerek vermek istediği bu söz konusu "ahlaksızlık" değil miydi? Sekiz fıkra birden uygulanmakta film tümüyle reddedilmektedir. *Susuz Yaz* daha sonra sansürden çıkmakta, fakat bir süre sonra da Berlin Film Festivaline katılmasına "Bu film Türkiye'yi temsil etmek niteliğinden yoksun"

gerekçesiyle müsaade edilmemektedir. İçişleri Bakanlığı'nın Selçuk Bakkalbaşı yönetiminde oluşturduğu üç kişilik komisyon bu kararı vermiştir, fakat *Susuz Yaz* festivale devlet denetimi dışında katılmıştır. Berlin Film Festivali'nde en başarılı film olmuştur; bunun üzerine sanatçıların tümü Turizm Tanıtma Bakanlığı tarafından ödüllendirilmiştir. *Susuz Yaz* filminin Ödüle layık görülüşünün nedeni ise: “*Dünyanın en eski konularından birini, çok çarpıcı ve modern bir biçimde*” anlatmış olmasıdır (Sönmez, 1985:32).

Susuz Yaz filmi o dönemde yapılan köy filmleriyle birlikte düşünülmesine olanak sağlamayacak özellikler taşımaktadır. İnsanın dramını suda mülkiyet sorunu çerçevesinde dışsallaştırmaktadır (Kayalı, 1994: 18).

Erksan'ın daha önceki çalışmalarının bir evrimi sayılacak *Susuz Yaz*da yönetmen kırsal kesim insanının adeta doğal çaresizliğine nesnel bir açıdan yaklaşmaktadır. Gerek içgüdüsel tepkilerin dürtüsü ile öz malı saydığı suyu kesen, komşu tarlaları kurutan Hasan, gerekse Hasan'ın davranışı karşısında ilk başta adaletle başvuran, sorunu yasaların tanıdığı haklar ölçüsünde halletmeye çalışan daha sonra, yasalar Hasan'dan yana çıkınca şiddete, düzensiz bir direnişe girişen bunlardan da herhangi bir sonuç alamayınca suyu para ile satın almaya kalkışan köylüler kolektif ruhtan yoksun bir topluluğun temsilcileri olmaktadır. Erksan bu şekilde programsız dayanışmanın boş çaba olduğunu bu tür bir çabanın, bu tür bir eylem anlayışının kendisine güvenen, yalnızlığından güç kazanan bireye karşı yürütüldüğü sürece olumlu ve verimli olmayacağını açıklamaktadır (Scgnomillo, 1987, 69).

Metin Erksan, yıllar sonra bir söyleşide filmi şöyle yorumlamaktadır: “*Filmi yorumlarken mülkiyet meselesi nereden çıkmış? vb. su üzerinde mülkiyet bu dönem beni çok etkiledi. O sırala da Cari Kanun vardı. “Türkiye’de göller, karasuları ve akarsular, kimin tapulu arazisinden çıkıyorsa onun malı” diye. Suyun bence mülkiyeti bir kişiye ait olamazdı. Suyu bir yerde sürekli tutmanız mümkün değildi çünkü su toprak gibi değildir. Amacım bu konuyu işlemektir*” diyor (Sönmez, 1985: 28).

3.9.3.5.3. Filmi'nin Analizi

İncelenen *Susuz Yaz* filmi, Toplumbilimsel Çözümleme Yöntemleri açısından ele alınarak bu yöntemde yer alan kavramların ve kullanımlarının film içindeki irdelenmesi yapılacaktır.

Toplumbilimsel Çözümlemenin temel kavramları arasında yer alan yabancılaşma, anomi, bürokrasi, sınıf, sapma ve sapmış davranışlar, toplumsallaşma, yaşam biçimi, işlevcilik, toplumsal roller, değerler, statü, cinsiyet, stereotip *Susuz Yaz* filmi içinde incelenecektir.

3.9.3.5.3.1. Yabancılaşma

Susuz Yaz filmi 1963 yılında Urla'da kendi toprağından çıktığı için suya el koyan ve onu sadece kendi malı kabul eden Osman ile suyu onun elinden almak isteyen köylüler arasında yaşanan mücadelenin anlatıldığı bir filmidir. Köylüler Osman'ın bu tavrına tamamen yabancıdır. Suyu uzun yıllardır ortaklaşa kullanmaktadırlar. Suyu köyün ortak malı kabul etmektedirler onlara göre su Allahın malıdır ve akan suya kimse sahip çıkmamalıdır. Osman'ın bu tavrına anlam verememekte ve şaşırmaktadırlar.

Yabancılaşan kişi kendisini toplumuyla ya da toplumun herhangi bir gurubuyla bağlantısı olmayan "bir yabancı" gibi hisseder (Berger, 1996: 91). Osman köy halkı için bir yabancı olmuştur. Osman kendini köy halkından ayrı tutmaktadır. Köylünün ona karşı kin ve nefret duyguları beslemesini önemsemez; çünkü onlar Osman için değerli değildir. Kendini farklı hisseder köylülerle oturmaz, sohbet etmez, onların susuzluktan dolayı zarar görmesiyle ilgilenmez. Onun tek düşüncesi kendi tarlaları ve mahsulleridir.

Toplumsal yabancılaşma sadece toplumsal normlara köleleşme veya körü körüne itaat olarak tanımlanmaz. Belirli normların var olduğunu bilmeme, çelişen normlar karşısındaki şaşkınlık veya belirgin bir biçimde tanımlanmış normları bilmezden gelme veya çiğneme de toplumsal yabancılaşmanın çeşitleri arasındadır (Berger, 1996: 91). Osman paylaşımdan yoksun bir insandır bu nedenle suyu köy halkıyla paylaşmaz. Öteden beri tüm köyün kullandığı suyu kendi tarlasından çıktığı için kendinin kabul edip yalnızca kendi tarlaları için kullanır. Bir köylünün deyimiyile su Âdem babamızdan beri orada akmaktadır. Bunun böyle olduğunu bile bile ve yıllardır o suyun ortak kullanıldığını bildiği halde bunu reddeder ve suya sahip çıkıp köylülerle paylaşmaz.

3.9.3.5.3.2. Anomi

Susuz Yaz filminde kırsal kesimde yaşayan kolektif ruhtan yoksun bir toplum mevcuttur. Hasanın davranışı karşısında ilk başta adalete başvuran, sorunu yasaların tanıdığı haklar ölçüsünde halletmeye çalışan daha sonra, yasalar Hasan'dan yana çıkınca şiddete,

düzensiz bir direnişe girişen bunlardan da herhangi bir sonuç alamayınca suyu para ile satın almaya kalkışmışlardır bu şekilde programsız dayanışmanın boş çaba olduğunu bu tür bir çabanın, bu tür bir eylem anlayışının kendisine güvenen, yalnızlığından güç kazanan bireye karşı yürütüldüğü sürece olumlu ve verimli olmayacağını göstermektedir. Osman yasaların da ona vermiş olduğu hakla suyu kendi istediği gibi kullanmaya devam etmiştir.

3.9.3.5.3.3. Sınıf

Susuz Yaz filminde geleneksel bir toplum yapısı vardır. Ciddi bir sınıf farkı bulunmamaktadır. Filmde bariz bir feodal düzenden ve ağalık sisteminden bahsedilmez; ancak Osman'ın tarlaları diğer köylülerden fazladır ve en önemlisi suya sahiptir, bu yönleriyle onlardan ayrılır. Köye gelen jandarmalar ve şehirdeki avukatlar bir üst sınıf olarak temsil edilmektedir.

3.9.3.5.3.4. Sapma ve Sapmış Davranışlar

Susuz Yaz filminde Osman'ın toplum içinde ki bütün davranışları sapkın davranış kategorisine girebilecek niteliktedir. Osman toplumda halen geçerli olan geleneksel normları terk etmiştir. Kardeşi Hasan yaptıklarını onaylamadığını söylediği zaman kardeşine '*bu yaptığım işte senin de faydan var ikimiz için yapıyorum*' diyerek kendi normlarını kardeşine de kabul ettirmeye çalışmıştır.

Köylülerin susuz kalmalarına neden olan Osman'a pusu kurup saldırımları, '*suyu bize vermemeye devam edersen bugün köpeğini öldürdük yarın seni öldürürüz*' mesajını vermek için köpeğini silahla vurarak öldürmeleri, bir gece su arkının kapağını havaya uçurmaları, Osman ve Kardeşiyle silahla çatışmaya girmeleri, Sarı Ali'nin öldüğünü anlayan köylülerin Osman'dan intikam almak için kazma ve küreklerle su arkına hücum etmeleri sapkın davranışlar olarak ele alınabilmektedir.

Osman'ın kardeşi Hasan'ın gerdek gecesinde aniden camı kırarak içeri girmesi ve '*çok çocuk isterim bana her gece çocuk yapın*' demesi, geceleri kardeşi ve yengesini gözetlemesi, kardeşi Hasan hapse girdikten sonra yengesi Baharı soyunup giyinirken gözetlemesi, yengesine yapacağı ilanı aşkın provasını tarladaki korkuluğa yapması ve Hasan'ın öldüğünü söyledikten bir süre sonra Bahar'a tecavüz etmesi ve onu evliliğe mecbur etmesi sapkın davranışlar olarak ele alınabilmektedir.

3.9.3.5.3.5. Toplumsallaşma

Osman tüm toplumsal normları yok saymıştır ve toplum tarafından dışlanmış, yalnızlığa itilmiştir. Yine toplumsal normlara aykırı bir davranış olarak kardeşi yaşarken, kardeşinin karısıyla evlenmiştir, bunun sonucunda da kardeşi tarafından öldürülmüştür.

3.9.3.5.3.6. Seçkinler

Seçkinler gücü olan varlıklı, etkin konumları olan insanlar olarak tarif edilmektedir. Susuz Yaz filminde bu seçkinleri aradığımız da görülür ki güçlü ve varlıklı olan Osman'dır. Suya sahiptir buda ona artı bir değer katar, tarlaları köyde yaşayan diğer insanlara oranla daha fazladır. Bunlar göz önüne alındığı zaman Osman seçkin konumundadır. Suyun ve tarlaların dolaylı olarak sahipleri görülen Hasan ve Bahar da bu durumda seçkin konumundadırlar. Köye gelen Jandarmalar ve Avukatlarda seçkin konumunda ki insanlar olarak görülmektedir.

3.9.3.5.3.7. Azınlıklar

Toplumdan ayrılmalarını sağlayan kendi içlerinde kültürel özellikleri ve gelenekleri paylaşan gruplar olarak ifade edilen azınlıklara Susuz Yaz filminde pek rastlanmamaktadır. Filmde yer alan karakterlerin hepsinin aynı kültüre ve aynı etnik yapıya sahip oldukları görülmektedir.

3.9.3.5.3.8. İşlevsellik

Susuz Yaz filminin işlevi topluma kendi sorunlarını dramatik bir biçimde anlatmak, toplumu bilgilendirmektir. Yaşanılan sorunların hukuki yollarla çözülebileceğini, kaba kuvvete başvurmanın gereksiz olduğu anlatılmaktadır. Bunun yanı sıra sistemi ve toplumsal düzeni korumaktadır.

3.9.3.5.3.9. Yaşam Biçimi

Susuz Yaz filminde köy halkı ve Osman'ın ailesi geleneksel yaşam biçimi sürmektedirler. Buna bağlı olarak giyimleri, konuşmaları ve gelenekleri eskiye bağlıdır. Modern yaşamdan hiçbir iz bulunmamaktadır. Köy halkı geleneksel yaşam biçimine bağlı olarak geleneksel normlara uygun yaşarlar ancak Osman komşuluk, paylaşım, yardımlaşma ve namus gibi normlara karşı çıkan karakter olarak görülmektedir.

3.9.3.5.3.10. Toplumsal Roller

En dikkate değer rol Osman'ın dır. Osman suyu köylülerle paylaşmadığı için zalim, insafsız olarak nitelenmektedir. Ve bu rolü de hiç taviz vermeden sonuna kadar oynar. Hasan içe dönük bir kişiliktir, abisinin sözünden çıkmayan abisinin dediği ve yaptığı yanlış bile olsa büyüğü olduğu için onu dinleyen kardeş rolünü oynar hapishaneye girdikten sonra Osman tarafından sorulmamaya başlanınca abisine karşı büyük bir öfke oluşur içinde ve çıkınca ilk iş olarak Osman'dan hesap sorar. Gelin Bahar, geleneksel yapı içinde geline yüklenen tüm görevleri eksiksizce yerine getiren bir karakter olarak rolünü oynar. Hasan hapisten çıkıp evine dönünce Bahar kandırıldığını anlar ve geleneksel yaptırımları bir tarafa bırakarak Osman'dan intikam almak için ona baltayla saldırır.

3.9.3.5.3.11. Cinsiyet

Filmde kayda değer rolü olan tek kadın karakter Bahar gelindir. Ancak bu rol sınırlı bir çerçevede işlenmiştir. Filmde kadına yıkıcı cinsel bir rol ve görüntü yüklenmemektedir. Filmin birkaç sahnesinde kadın bedeninin ön planda olduğu görülmektedir. Hasan'la sevişme sahnelerinde, Osman'ın Baharı soyunurken izlediği sahnelerde ve baharın oturup kalkarken eteğinin açılma sahnelerinde kadın bedeninin ön planda olduğu söylenebilmektedir.

3.9.3.5.3.12. Statü

Susuz yaz filminde bademli köyünde yaşayan insanların su mücadelesi anlatılmaktadır. Hepsi köyde yaşamaktadır ve toprağı işleyerek geçinmektedirler. Aşağı yukarı hepsi aynı eğitim seviyesine sahiptirler. Hepsinin toplumsal statüsü aynıdır. Ancak Muhtar köy halkından farklı bir statüye sahiptir. Muhtar olması nedeniyle köy halkı içinde prestije sahiptir.

3.9.3.5.3.13. Stereotip

Osman: Her haliyle kötüdür. Kötülük adeta onun içine işlenmiştir ve bu onun yaşam tarzı olmuştur. Yaptığı ve kötü olan her eylem onun için doğrudur. Kural ve sınır tanımaz tüm toplumsal normları yok sayar son derece bencildir.

Bahar Gelin: Bahar sevgi dolu iyi niyetlidir. İnsanlara yardım etmeyi sever. Geleneksel yapının geleneğine yüklediği tüm özellikleri taşır. Hasanla evliyken, Hasan'ın öldüğünü öğrendikten sonra ve Osman ile evliyken de bu özellikleri taşıdığı görülür. Belirtilen üç durumda da kadın olarak ev işlerinde ve tarla işlerinde çalışır. Kocasının sözünden çıkmaz. Kanaatkâr bir yapı sergiler.

3.9.3.5.3.14. Değerler

Köy halkı halen geçerli olan komşuluk, paylaşım, namus gibi toplumsal değerlere bağlıdırlar. Komşuluk kavramı köy halkı için hala geçerli bir değerdir. Filmde Osman'ın suyu kesmesi üzerine komşular toplanıp Osman'a gider ve biz komşuyuz böyle yapma, bu suda bizimde hakkımız var derler. Köy halkı için komşuluk ve paylaşım son derece önemlidir geleneksel yapı içerisinde hala geçerliliğini korur. Ancak Osman bütün değerleri yok sayar. Hasan hapis haneye girdikten sonra Osman ve Bahar'ın aynı evde yaşıyor olmaları hoş karşılanmaz bu da namus kavramının yanlış anlaşıldığının göstergesi olabilmektedir.

Bütün bu bulgulardan sonra tablo 3.1 yapılmıştır. Tablodaki veriler ışığında Metin Erksan'ın sansüre giren filmleri genel olarak bir kez daha değerlendirilmiştir.

Tablo: 3.1. Filmlerin kavramsal analiz tablosu

Kavramlar	Aşık Veysel'in Hayatı	Beyaz Cehennem	Gecelerin Ötesi	Yılanların Öcü	Susuz Yaz
Yabancılaşma	Var	Var	Var	Var	Var
Anomi	Var	Var	Var	Var	Var
Sınıf	Yok	Var	Yok	Yok	Var
Sapma ve sapmış davranışlar	Var	Var	Var	Var	Var
Toplumsallaşma	Var	Var	Var	Var	Var
Seçkinler	Yok	Var	Yok	Yok	Var
İşlevselcilik	Var	Var	Var	Var	Var
Yaşam Biçimi	Var	Var	Var	Var	Var
Toplumsal Roller	Var	Var	Var	Var	Var
Cinsiyet	Yok	Var	Var	Yok	Yok
Statü	Yok	Yok	Yok	Yok	Var
Stereotip	Var	Var	Var	Var	Var
Değerler	Var	Var	Var	Var	Var

Tablo yorumlandığı zaman görülmektedir ki: Metin Erksan'ın sansüre giren filmlerinin yüzde 100'ünde yabancılaşma olgusu bulunmaktadır. Yine bu olguya paralel olarak Anomi, Sapma ve Sapmış Davranışlar görülmektedir. Topluma yabancılaşan birey anomik davranışlar sergilemekte, bu davranışlarda sapma ve sapmış davranış olarak yansımaktadır. Metin Erksan'ın sansüre giren filmlerinin yüzde 100'ünde yabancılaşma, anomi, sapma ve sapmış davranışlar kavramlarının kullanıldığı ve bu kavramların birbirleriyle ilintili olduğu ortaya çıkmaktadır.

Sansüre giren filmler incelendiği zaman görülmektedir ki: filmlerin yüzde 40'ın da sınıf kavramı bulunurken yüzde 60'ın da sınıf kavramı bulunmamaktadır. Buna bağlı olarak Sınıf

kavramının kullanıldığı filmlerde seçkinler görülürken, sınıf kavramının kullanılmadığı filmlerde seçkinler bulunmamaktadır. Seçkinler ve Sınıf kavramı arasında doğru orantı olduğu görülmektedir. Sansüre giren filmlerde seçkinlerin kullanım yüzdesi ile sınıf kavramının kullanım yüzdesinin aynı olduğu görülmektedir.

Sansüre giren filmler incelenmeye devam edildiğinde görülmektedir ki: Sansüre giren filmlerin yüzde 100'ünde toplumsallaşma kavramı kullanılmıştır. Buna paralel olarak toplumsallaşmanın olduğu filmlerde yabancılaşma, anomi, sapma ve sapmış davranışlar da görülmektedir. Yabancılaşan birey anomik davranışlar sergilemekte, bunu da sapma ve sapmış davranışlar olarak topluma yansıtmaktadır. Toplumda rahatsızlık yaratan bu davranış şekli hem toplum tarafından cezalandırılmakta hem de devletin kanunları tarafından cezalandırılmaktadır. Cezalandırmayla hedeflenen; yabancılaşan, anomi ve sapmış davranışlar gösteren bireyleri toplumsallaştırmaktır. Tablo 3.1.'de belirtilen toplumsallaşma varlığı veya yokluğu bu çerçevede değerlendirilmiş, cezalandırmanın varlığı toplumsallaşmanın varlığına işaret eden bir bilgi olarak kullanılmıştır.

Sansür giren filmlerin yüzde 100'ünde azınlık kavramının olmadığı görülmektedir. Bu da Metin Erksan'ın filmlerinde evrenselliği işlemesiyle ilişkilendirilebilmektedir.

Sansüre giren filmlerin yüzde 100'ünde işlevsellik görülmektedir. Filmlerin yüzde 100'ünde yabancılaşma, anomi, sapma ve sapmış davranışlar bulunsada filmin sonunda yabancılaşan, anomik davranışlar sergileyen bu davranışları toplumda sapma ve sapmış davranış olarak yorumlanan birey filmin sonunda muhakkak cezalandırılmaktadır. Bu filmlerin yüzde 80'ninde ceza mercii hukuk sistemi olurken yüzde 20'sinde bireyler tarafından verilmekte bu da yazısız toplumsal kurallara dayandırılmaktadır. Toplumsal düzeni bozacak her türlü eylem eninde sonunda cezalandırılacaktır, mesajının varlığı filmlerde açık olarak görülmektedir. Filmlerin tümünde Devlet otoritesinin varlığının korunacağı ve devam ettirileceği mesajı verilmektedir. Yine işlevsellik kavramının kullanıldığı filmlerinin tümünde toplumsallaşmanın da olduğu görülmektedir. Buda düzeni korumakla ilişkilendirilebilmektedir. Burada şöyle bir soru akıllara gelebilmektedir. İçinde işlevselliği barındıran filmler neden sansüre uğramıştır. Bunun cevabı toplumsal bilinçaltı korkuları olabilmektedir. Çünkü her ne kadar filmlerin sonunda açık ve gizli işlevlerle Devlet otoritesi ve toplumsal düzen korunmaya çalışılsa da yabancılaşma, anomi gibi toplumsal bilinçaltı korkularını harekete geçirecek unsurlar da filmlerde bulunmaktadır. Bu durum Erksan'ın filmlerinin neden sansürlendiğini açıklamaktadır.

Sansüre giren filmlerin yüzde 100'ünde yaşam biçimi kavramına rastlanmaktadır. Tüm filmlerde geleneksel bir yaşam tarzı vardır. Köyde geçen filmlerdeki yaşam tarzının köy şartlarına son derece uyumlu olduğu görülmektedir. Yine şehirde geçen filmlerde de yaşam tarzının şehir yaşam tarzına uyumlu olduğu görülmektedir. Karakterlerin sunumlarıyla yaşam tarzlarının doğru orantılı olduğu görülmektedir. Yaşam tarzının kullanıldığı filmlerin yüzde 100'ünde değerler kullanılmıştır. Bunlar birbirleriyle paralellik göstermektedir. Şöyle ki: köyde geçen filmlerdeki değerler köy yaşam tarzıyla doğru orantılı şekilde verilmiştir. Yine şehirde geçen filmlerdeki yaşam tarzıyla değerler doğru orantılı olarak verilmiştir.

Sansüre giren filmlerin yüzde 40'ında statü kavramı bulunmakta, yüzde 60'ında statü kavramı bulunmamaktadır. Bu da Sınıf kavramının sunumuyla ilişkilendirilmektedir. Sınıf kavramının kullanılmadığı filmlerde statü kavramı da bulunmamaktadır. Ancak, sınıf kavramının kullanıldığı filmlerde statü kavramının da kullanıldığı görülmektedir. Farklı sınıfların olduğu filmlerde bu sınıflara mensup kişilerin diğerlerinden farklı bir statüye sahip olduğu düşünülmektedir. Bu veriler ışığında statü ve sınıf kavramları arasında doğru ilişki olduğu söylenebilmektedir.

Sansüre giren filmlerin yüzde 40'ında cinsiyet kavramının kullanıldığı görülürken, yüzde 60'ında bu kavramın kullanılmadığı görülmektedir. Ancak filmlerin sansüre uğramasıyla cinselliğin sunumu arasında bir bağlantı bulunmamaktadır.

İncelenen filmlerin yüzde 100'ünde toplumsal rol ve stereotip kavramları kullanılmıştır. Bunların yüzdelerinin aynı oranda olmaları birbirleriyle doğru ilişkili olduğunu göstermektedir. Filmlerin tümünde karakterler onlara yüklenen rolleri başarıyla oynamışlardır. Yine filmlerin tümünde en az bir stereotip bulunmaktadır.

Sansür kurulunun Toplumsal Gerçekçi filmleri sakıncalı bulduğu görülmektedir. Metin Erksan filmlerinde halkın yaşantısını ve sorunlarını yansıtmıştır. Bu sorunları çözmek içinde kanunlara gidilmesi gerektiğini işaret etmiştir. Çözümü bireysel çabalarla aramak yerine devletin kanunları ve yasalarıyla çözebileceklerini anlatan Metin Erksan yasa dışı her eylemin eninde sonunda cezalandırılacağını da filmlerinde belirtmiştir. Bu yasa dışı eylemde bulunan karakterler yabancılaşarak toplumdan kopmuş, anomik davranışlar sergilemiş ve bu davranışlar toplumda sapkın davranış olarak nitelendirilmiştir. Yabancılaşan, anomi, sapma ve sapmış davranış gösteren birey toplumsallaştırılmaktadır. Toplumsallaştırılmaya çalışılan birey toplumun normlarına göre davranmadığı için cezalandırılarak toplum dışına

atılmaktadır. Bu cezalandırılma iki şekilde olmaktadır. Devletin kanunları tarafından cezalandırılan birey işlediği suçtan dolayı kanunlar tarafından ön görülen cezayı çekmektedir. Toplumun yüzyıllardır işleyen yazısız kuralları çerçevesinde suç işleyen birey toplum dışına atılarak yalnızlaştırılmaktadır. Burada Metin Erksan bireylerin toplumsallaşması, toplumsal normlara uygun yaşaması gerektiğini belirtmektedir. Toplumsal normlara aykırı davranışlar sergileyen bireyler cezalandırılarak ötekileştirilmektedir.

Metin Erksan'ın filmlerinde göze çarpan bir diğer öğede işlevselciliktir. Erksan filmlerinde her ne kadar yabancılaşma, anomi, sapma ve sapmış davranışları olan karakterler kullanmışsa da filmin sonunda gizli ve açık işlevlerle yine çözümün kanunlarda aranması gerektiğini belirterek, Devlet düzeninin ve otoritesinin devamını sağlayıcı mesajlar vermiştir. Metin Erksan filmlerinde bu tarz mesajlar vermesine rağmen yinede filmleri sansür kurulu tarafından sakıncalı bulunmuştur. Yabancılaşma, anomi gibi toplumsal bilinçaltı korkularını harekete geçirecek unsurlar filmlerinde yer aldığı için, sansür kurulu filmleri sansürlemiştir.

Bu bulgulardan yola çıkılarak Tablo: 3.2 yapılmıştır.

Tablo: 3.2. Kavramların kullanım oranları tablosu

Kavramlar	Kullanılan Film Sayısı	Yüzdesi
Yabancılaşma	5	% 100
Anomi	5	% 100
Sınıf	2	% 40
Sapma ve Sapmış Davranışlar	5	% 100
Toplumsallaşma	5	% 100
Seçkinler	2	% 40
Azınlıklar	0	0
İşlevselcilik	5	% 100
Yaşam Biçimi	5	% 100
Toplumsal Roller	5	% 100
Cinsiyet	2	% 40
Statü	1	% 20
Stereotip	5	% 100
Değerler	5	% 100

Tablo yorumlandığı zaman görülmektedir ki. Metin Erksan'ın sansüre giren filmlerinin yüzde 100'ünde Yabancılaşma, anomi, sapma ve sapmış, davranışlar, işlevselcilik, yaşam

biçimi, toplumsallaşma, stereotip ve değerler kullanılmıştır. Filmlerin yüzde 40'ında sınıf, seçkinler ve cinsiyet kullanılmıştır. Filmlerin yüzde 20'sinde statü kullanılmıştır. Hiçbirinde azınlıklar kullanılmamıştır. Yüzde 100 olarak kullanılan kavramların birbirleriyle doğru orantılı olduğu görülmektedir. Yabancılaşma anomiyi, anomi sapma ve sapmış davranışları doğurmaktadır. Bu davranışları sergileyen birey toplumsallaştırılmaya çalışılmakta, toplumsal değerlere uygun yaşamaya zorlanmaktadır. Bu başarılamayınca da işlevselcilik devreye girmekte, birey ehlileştirilmektedir. Metin Erksan her ne kadar filmlerinde yabancılaşma, anomi, sapma ve sapmış davranışları kullanmışsa da bunlara alternatif olarak toplumsallaşma, yaşam biçimi ve işlevselciliği de kullanmıştır ve doğru yol olarak kanunları göstermiştir.

SONUÇ

Lumiere Kardeşler'in 28 Aralık 1895'te Paris'teki Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'de düzenledikleri ilk genel gösteriyle Sinemanın tarihsel yolculuğu başlamıştır. Bu genel gösterinin ardından halkın sinemaya ilgisi oluşmaya başlamış ve sinema kısa sürede halkın beğenisini toplamayı başarmıştır. Sinema diğer sanat dallarından farklı olarak kitleleri etkileme ve yönlendirme gücüne sahiptir. Bu güce sahip olduğu anlaşıldığı için de Sinema sanatı doğuşundan 1950'lere kadar tüm dünyada sansüre maruz kalan bir sanat dalı olmuştur.

Her ülkede sansür uygulaması görülmektedir. Bu uygulama özel de farklılık arz etmekte ancak genel hatlarıyla benzerlik göstermektedir. Günümüzde Deregülasyon, Küreselleşme ve İnsan Hakları kavramlarının etkisiyle sansür uygulamaları azalmakta ve var olan uygulamalarda da yumuşama görülmektedir.

Türkiye'de sinema filmlerinin gösterimi 1896'da başlamasına rağmen 1932'ye gelince ye kadar sinema sansürü ile ilgili bir kanun ya da yönetmelik bulunmamaktadır. 1932 yılına kadar film hangi şehirde gösterime girecekse, gösterime girmeden önce mahalli iki polis memuru tarafından perde üzerinde izlenerek denetlenmekteydi. 1932 yılında çıkarılan 'sinema Filmlerinin Kontrolüne ait Talimatname' sansür uygulamasının nasıl yapılacağına dair ilk resmi belge olarak yerini almıştır. Ardından 1939'da çıkarılan, 'Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname' (Sansür Tüzüğü) 1948 ve 1957'de ufak tefek değişikliklere uğramıştır. 1977 sansür tüzüğü bunu takip eden bir tüzük olmuştur, 1979 ve 1983'te yenileri çıkarılmakla birlikte temel görüşleri aynı kalmıştır.

1992 yılına gelindiğinde 3257 sayılı Kanununun 6. maddesi gereğince çıkarılan 'Sinema, Video ve Müzik Eserlerinin Denetlenmesi Hakkında Yönetmenlik' sansürün nasıl uygulanacağını anlatmaktadır. Bunu takip eden 5224 sayılı Kanun'a dayandırılarak çıkarılan 'Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılmasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik' Türk sinemasın da sansürün nasıl uygulanacağını anlatan son belge olarak kayıtlara geçmiştir.

Türkiye'de ki mevcut sansür sisteminin yerli yapımlara karşı çok sert yaptırımlar uyguladığı görülmüştür ancak, bu sistemin yabancı yapımlara karşı daha serbest uygulamalar yaptığı görülmektedir. Yerli filmlerin gösterime girebilmesi için birçok denetimden geçmesi

gerekmekteydi, senaryosunun denetlenmesi ve denetimden geçmesi gerekmekteydi, izin alındıktan sonra film çekilse bile daha sonra sakıncalı bulunursa filmin gösterimi durdurulabilmekteydi. Bu gibi nedenlerden ötürü Türk sineması yabancı yapımlar karşısında hep bir adım geride kalmıştır.

Sansür ölçütleri sinemacıları çok zorlamıştır ‘herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan, dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden, milli rejime aykırı olarak siyasi, iktisadi ve ideoloji propagandası yapan, umumi terbiyeye, ahlaka ve milli duygularımıza mugayir bulunan, memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan, askerlik şeref ve haysiyetini kıran askerlik aleyhine propaganda yapan, içinde Türkiye aleyhine kullanılabilir sahneler bulunan...’ gibi yoruma çok açık ölçütler sansürün kıstaslarını oluşturmuştur. Özgün filmler üretmekte zorlanmışlardır çünkü sansürün neyi onaylayıp neyi onaylamayacağı belirsizlik arz etmektedir. Bu nedenle sinemacılar oto sansür uygulamasına gitmişlerdir.

Sansür Kurulu müstehcen sahnelerle dolu filmleri görmezlikten gelirken, toplumsal içerikli gerçek, sanat yapımlarını, en ufak bir erotik sahneden ötürü ‘Ahlaka Mugayir’ gerekçesiyle yasaklamıştır. Sansür Kurulu devamlılığını sürdürebilmek için müstehcenliği ve toplum ahlakını koz olarak kullanmıştır. Hatta o dönem bazı isimler sansür kurulunun kara listesinde bulunduğu için bu kişiler senaryolarının kuruldan döneceğini ya da gösterime girdikten sonra yasaklanacağını bildikleri için takma isimlerle senaryolarını yazmışlardır. Sansür Kurulunun bu tutumu karşısında sansürlenmiş filmin yapımcısı ya da yönetmeni yargıya başvurmuş, filmlerini yargı kararıyla gösterime sokabilmiştir.

Sansür kurulu daha çok toplumsal gerçekleri perdeye taşıyan filmleri sansürlemiştir. Sansürlenmiş filmlerde verilmek istenen mesaj yok olmuştur. Toplumsal gerçekleri perdeye yansıtan filmlerinin senaristleri ve yönetmenleri de sansür kurulu için sakıncalıları listesinde yerini almıştır.

Araştırmanın inceleme alanını oluşturan *Âşık Veysel'in Hayatı*, *Susuz Yaz*, *Yılanların Öcü*, *Beyaz Cehennem Gecelerin Ötesi* filmlerinin yönetmeni *Metin Erksan* Toplumsal Gerçekçilik akımının temsilcisi olarak filmlerinde haklı yaşadığı sıkıntıları, düş kırıklıklarını gelir dağılımının dengesizliğini ve çarpık düzeni anlatmıştır. Bunu anlatırken de konunun işlenişinden, mekân seçimine ve diyaloglara varana kadar gerçekliğe son derece bağlı kalmıştır.

1952 yılında ilk filmini çekmiş, ulusal ve uluslar arası alanlarda filmleriyle kendinden söz ettirmeyi başarmıştır. Yönetmen daha ilk filminde sansür kuruluyla sorun yaşamış, kurul önce filmin adına itiraz ederek filmin adının Karanlık Dünyam olamayacağını belirtmiştir. Filmin adı *Âşık Veysel'in Hayatı* olarak değişmiştir, ardından kurul ekinlerin boylarının kısa olduğunu, tarımın ilkel aletlerle yapıldığını, çocukların çıplak ayaklı olduğunu gerekçe göstererek bu sahnelerin değişmesini istemiştir. Ancak o dönem Türkiye'nin içinde bulunduğu ekonomik ve sosyal yapı düşünüldüğünde sansür kurulunun verdiği kararın çok yersiz olduğu görülmektedir; çünkü tarım da modern aletler kullanılmamakta bu nedenle de ekinler yeteri kadar büyümektedir bu ülkenin gerçeğidir. Yine çocukların çıplak ayaklı oluşu da ülkenin için de bulunduğu sosyo-ekonomik koşullarla açıklanabilmektedir. Film köy yaşamını gerçekçi bir anlatımla sunmaktadır.

Uyuşturucu sorunun işlendiği *Beyaz Cehennem* filmide sansür tarafından makaslanmıştır. Sansürün sakıncalı gördüğü sahnelerin çıkarılmasının ardından film gösterime girebilmiştir.

Gecelerin Ötesi filmi toplumsal gerçekçilik akımının en güzel örneklerinden biridir. Filmin senaryosu Adnan Menderes'in "Her mahalleden bir milyoner yetiştireceğiz" sözünden yola çıkılarak yazılmıştır. Film hem düzeni eleştirmekte hem de köşeyi dönme arzusu içinde olan insanların başlarına gelenleri anlatması açısından sinema tarihimiz açısından önemli bir filmidir. Film o dönem Türkiye'sinin gerçeklerini çok yalın bir dille anlatmaktadır. Ancak sansür kurulu bu filmi sakıncalı bulur filmin senaryosu sansür kuruluna gönderilir ve defalarca geri gelir. İstenilen değişiklikler yapıldıktan sonra yani bazı sahneler çıkarıldıktan sonra film çekilir ve gösterime girer. Bu filmde de görülüyor ki toplumun sorunlarını, içinde yaşadığı şartları eleştiren, yansıtan filmler sansür kurulu tarafından sakıncalı bulunmaktadır.

Yılanların Öcü filmi köy gerçeklerini anlatan bir film olarak sinema tarihimize geçmiştir. Mülkiyet olgusu üzerinde durarak köy yaşamını sorgulayan bir film olmuştur. Mekânlar, kostümler, diyaloglar ve konunun işlenişi gerçeğe uygundur. Bu filmde toplumsal gerçekçilik akımının güzel örneklerinden biridir. Sansür kurulu filmi tümüyle reddederek yurt içinde ve yurt dışında oynayamaz kararı vermiştir. Film dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsele izletilmiş ve Cemal Gürsel tarafından çok beğenilmiştir. Film, senaryo onayı almasına rağmen gösterime çok zor girebilmiştir. Film gösterime girdikten sonrada büyük

tartışmalara yol açmış ülkede büyük çalkantılar yaşanmış filmin gösterildiği 60 sinema salonu tahrip edilmiştir. Film çok büyük eleştirilere maruz kalmıştır.

Susuz Yaz filmi yönetmenin önceki filmlerinde olduğu, gibi yeni yasaklamalar, yeni tartışmalar getirmiştir. Filmde göz koyduğu kardeşinin karısı Bahar’la tarlasındaki suya tek başına sahip çıkıp köylülere eziyet eden Kocabaş Osman’ın öyküsü anlatılır. Film sansür kurulu tarafından önce tamamen reddedilir, büyük kardeşin küçük kardeşin karısını almasının gayri ahlaki bulunması nedeniyle sekiz fıkra birden uygulanarak film sansürlenmiştir. Sansür kurulunun gözden kaçırdığı bir gerçek vardır o da Metin Erksan’ın bu filmde yapmak istediği de bu ahlaksızlığı eleştirmektir. Ancak film daha sonra gösterime girer. Fakat bir süre sonra da Berlin Film Festivaline katılmasına “Bu film Türkiye’yi temsil etmek niteliğinden” yoksun gerekçesiyle müsaade edilmemektedir. Ancak film Devlet denetimi olmadan festivale katılmış ve dünyanın en eski konularından birini, çok çarpıcı ve modern bir biçimde anlattığı için ödüle layık görülmüştür.

Metin Erksan’ın sansüre giren filmlerinin geneline bakıldığı zaman toplumsal gerçekçilik akımının yansımaları görülmektedir. Metin Erksan bu akımın temsilcileri arasında gösterilmekte ve dolayısıyla da filmlerinde bu akımın yansımalarına sıkça rastlanmaktadır. Toplumun sosyo-ekonomik yapısını irdeleyen ve eleştiren filmlerle sansür kuruluyla sıkça sorun yaşamıştır. Sansür kurulunda görev alan kişiler Devlet memuru olduğu için sinemadan, sinemacılardan ve sinema akımlarından bihaber kişilerdir. Böyle olunca da toplumun gerçeklerinin beyaz perdeye yansması onları rahatsız etmiş ve bu durumu sansür tüzüklerinde yer alan ilgili maddelerle örtüştürmeye çalışarak filmleri sansürlemek istemişlerdir.

Bunu yaparken de çoğu zaman komik duruma düşmüşlerdir. Buna verilecek en güzel örneklerden biride *Talihli Amele* filminin sansür kararıdır, kurul filmde inşaat işçisi gence deli gömleği giydirilen sahneyi sakıncalı bulmuş ve ‘Anadolu erkeğine deli gömleği giydirilemez’ kararını vermiştir. Ülkeyi korumak adına ülkenin sanatçılarının çalışma şartlarını zorlaştırmış, sinemacılara çalışabilecekleri özgür ortamlar sunmamışlardır. Ülkede yaşanan siyasi değişimlerden kaynaklı özgürlük ortamı sinemayı es geçmiş diğer sanat dallarına çalışabilecekleri özgür ortamlar sunmuştur. Türk sineması, başka hiçbir ülkede benzerine rastlanmayan katı sansür yasalarıyla uzun yıllar boğuşmuştur. Bu durum da Türk sinemasının ilerlemesini engellemiştir. Filmlerde alışılmış kalıpların dışına çıkılamamış, değişik film çalışmaları yapılamamıştır.

Sinemacılar oto sansür uygulaması yapmak zorunda kalmışlardır. Bu uygulamada Türk Sinemasının zenginleşmesini engellemiş aynı tip yapıtların sürekli tekrarına yol açmıştır. Türk sinemasının dışa açılımın önünde büyük bir engel olmuştur. Türk sineması kendine özgü bir tarz oluşturamamıştır. Sansürün varlığı sinemacıları olumsuz etkilemiş, yaratıcılıktan yoksun bırakmıştır.

Bu çalışma boyunca görülmüştür ki sansür Türk sinemasının gelişimini, sinemacıların özgün yapıtlar üretmesini engelleyen bir olgudur. Sansür kurulu daha çok toplumsal gerçekleri anlatan filmleri sakıncalı bulmuş, bu filmleri makaslamıştır. Toplumun içinde bulunduğu durumu anlatan, eleştiren filmler sansüre uğramıştır. Sansürlenmiş filmlerin yapımcıları ve yönetmenleri yargıya başvurmuş; ancak yargı yoluyla filmlerine gösterim izni alabilmişlerdir. Gerek Erksan'ın gerek diğer yönetmenlerin filmlerinin bu derece sansürlenmesi sadece bu yönetmenlere zarar vermemiş Türk sinema dilinin ve ekonomisinde gelişimini engellemiştir.

KAYNAKÇA

Kitap Kaynakları

- Altınar, Birsen. (2005). *Metin Erksan Sineması*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Akın, İlhan F. (1968). *Temel Hak ve Özgürlükler*, İ. Ü. Yayınları No: 1333, Hukuk Fakültesi No: 287.
- Aksoy, Muammer. (1970). “*Türkiye’de Düşünce Özgürlüğü*”, Türkiye’de İnsan Hakları Semineri. Ankara: Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayını.
- Adanır, Özgür.(2006). *Kültür, Politika ve Sinema*. İstanbul: Kitap yayıncılık.
- Akgüner, Tayfun. (1980). *ABD ve İngiltere’deki Film Sansürü Hakkındaki Not: Sinema Filmlerinin Sansürü Kollojyumu*, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayınları.
- Bek, Mine Gencil (2003). *Avrupa Birliğinde İletişim Alanının Düzenlenmesi: Kültür Ağırlıklı Politikadan Ekonomi Merkezli Politikaya Doğru*, Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Berger, Arthur Asa. (1993) *Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları No: 91.
- Bazin, Andre (2007). *Sinema Nedir?* (Çev: İbrahim, Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Bey ,Ali Seydi. *Teşrifat ve Teşkilatımız*. İstanbul: Tercuman Yay.
- Biryıldız, Esra. , (2000). *Sinemada Akımlar*. İstanbul: Beta Yayınevi.
- Bury, Jaun. Birnerd. (1976). *Fikir ve Söz Hürriyeti*, (Çev. Avni Başman). İstanbul.
- Cankaya, Özden ve Yamaner M. B. (2006) *Kitle İletişim Özgürlüğü*. Ankara: Turhan Kitapevi Yayınlar.
- Curran, James. (1989). *İletişim Araçları Üzerine Çalışma: Kuramsal Yaklaşımlar*,(Çev. Meral Özbek), Ankara Üniversitesi S.B.F. Dergisi, Çslt xlv, No 1-2 Ankara.
- Dorsay, Atilla. (1986). *Sinemayı Sanat Yapanlar*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Dorsay, Atilla. (1989). *Sinemamızın Umut Yılları, 1970-1980 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Dorsay, Atilla (1989). *Sinemamızın Umut Yılları: 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul

Dorsay, Atilla (1995). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız*, 160 filmle 1980-90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar, İnkılap Kitabevi, İstanbul.

Diñçer, Süleyma Murat. (.1996). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Ankara: Doruk Yayıncılık.

Erdoğan, İlhan. (1994) *İşletmelerde Davranış*. İstanbul: Beta Basım Dağıtım.

Evren, Burçak. (1990). *Türk Sinemasında Yeni Konular*. İstanbul: Broy Yayınları.

Ertekin Akpınar, (2005) *10 Yönetmen ve Sineması*, Agora Kitaplığı, İstanbul.

Ergun Özbudun, (2004) *Türk Anayasa Hukuku*. Ankara: Yetkin Yayınları.

Erden, Salih.(1977). *Haberleşme* (Ankara: A.İ.T.İ.A. Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Yüksek Okulu Ders Notları).

Evren, Burçak. (2003). *Türk Sinemasının Doğum Günü*. İstanbul: Leya Yayıncılık.

Gökçe, Orhan. Afacan, Hakan ve Akgün, Birol. (2003) *Toplum Bilimi (Ders Notları)*. Selçuk Üniversitesi Yayınları.

Gökçe, Orhan. (2010) *İletişim Bilimine Giri, 2. Baskı*. Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları.

Göze, Ayferi. (2007). *Siyasal Düşünceler ve Yönetimler*. İstanbul :Beta Yayınevi.

Gölçüklü, Feyyaz. (1970). *Haberleşme Hukuku*, A.U.S.B.F. Yayınları No:292. Ankara: Sevinç Matbaası.

Güçhan, Gülseren. (1992). *Toplumsal Değişim ve Türk Sineması*, Ankara: İmge Kitabevi.

Gürmen, Pınar Tınaz.(2007). *Bir Halk Sinemacısı Osman Fahir Seden*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Gökmen, Salih. *Bugünkü Türk Sineması*, İstanbul: Fetih Yayınları.

Güran, Sait. (1980). *Fikir ve Düşünceleri Açıklama Aracı olarak Sinema Filmleri ve Sansürü Kollojyumu*. İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi yayınları.

İçel, Kayıhan, ve Ünver, Yener. (2007). *Kitle İletişim Hukuku*. İstanbul :Beta Yayınları 7. Baskı.

Kayalı, Kurtuluş.(1994). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. İstanbul: Ayyıldız Yayınları.

Kayalı, Kurtuluş. (2004). *Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek*. Ankara: Dost Yayınevi.

Kanbur, Ayla. (2005). *Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad*. Ankara: Dost Yayınevi.

Kaboğlu, İbrahim Ö. (1989) *Kolektif Özgürlükler*. Diyarbakır: DÜHF Yayınları.

Keane, John (1999) *Medya ve Demokrasi*. (Çev. Haluk Şahin) İstanbul: Ayrıntı.

Kapani, Münici. (1970). *Kamu Hürriyetleri*, Üçüncü Baskı, A. Ü. Hukuk Fakültesi Yayınları No: 264.

Kaplan, Neşe. (2004). *Aile Sineması Yılları 1960'lar*. İstanbul: Es Yayınları.

Kılıç Hristidis, Şengün. (2007). *Sinemada Ulusal Tavır*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kuyucak Esen, Şükran.(2002a). *Sinemamızda Bir 'Auteur' Ömer Kavur*, Alfa Yayınları, İstanbul.

Kuyucak Esen, Şükran. (2002b) *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Naos Yayınları.

Makal, Oğuz.(1992). *Tarihin Penceresinden İzmir Sinemaları (1900-1930)*. İzmir: Alo Bilgi Yay.

Onaran, Âlim Şerif. (1968). *Sinematografik Hürriyet*. Ankara: Gürsoy Basımevi, İçişleri Bakanlığı Tetkik Kurulu Yayınları No:2.

- Osmanoğlu, Ayşe. (1960). *Babam Sultan Abdülhamit*, İstanbul: Güven Yay.
- Onaran, Alim, Şerif (1999). *Türk Sineması (I. Cilt)*, 2. Basım. Ankara :Kitle Yayınları.
- Onaran, Alim, Şerif (1995). *Türk Sineması (II.Cilt)*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Onaran, Alim, Şerif (1986). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Filiz Kitabevi.
- Onaran, Alim, Şerif ve Vardar, Bülent. (2005). *20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Onaran, Oğuz, Abisel, Nilgün, Köker, Levent ve Köker, Eser (.1994) *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişimi*. Ankara :Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özuyar, Ali (2004). *Babıâli'de Sinema*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Özgüç, Agah. (1992.) *Bir Sinema Günlüğünden Aykırı Notlar*. İstanbul: Dharma Yayınları.
- Özgüç, Agah. (2005a). *Türlerle Türk Sineması Dönemler, Modalar, Tüplemeler*. İstanbul: Dünya Kitaplığı.
- Özgüç, Agâh. (2005b). *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özgüç, Agâh. (2000). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*. İstanbul :Parantez Yayıncılık.
- Özgüç, Agah. *Başlangıçtan Bugüne Türk Sinemasında İlkler*, Yılmaz Yayınevi..
- Özgüç Agah. (1993).*100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Özgüç, Agah. (1976). *Türk Sineması Sansür Dosyası*. İstanbul :Koza Yayınları.
- Özek, Çetin. (1978). *Türk Basın Hukuku*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayını.
- Özdem, Hikmet. (1989). *“Siyasal Tarih (1960-1980)” Türkiye Tarihi 4*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Özyazıcı, Kurtuluş. (2006.) *Adı: Atıf Yılmaz*. Anakara: Dost Yayınevi.
- Öngören, Mahmut Tali. *Sinema Diye Diye*, Kalem Yayınları. Ankara

- Öngören, Tali Mahmut. (1982). *Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü*, Dayanışma Ankara: Yayınları.
- Özön, Nijat. (1995.) *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*. Kitle Yayınları.
- Özön, Nijat. (1968). *Türk Sineması Kronolojisi*, Ankara: Bilgi Yayınları.
- Özen, Nijat.(2000). *Sansür'den Kesitler, Türk Sinemasında Sansür*, Kitle Yayıncılık.
- Öztürk, Serdar. (2005). *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema, Seyir, Siyaset*. Ankara: Elips Yayınları.
- Özden, Zafer. (2005) “Film Eleştirisinde Etik Sorunlar”, *Yeni Düşünceler*, Ege Üniversitesi Matbaası, İzmir, Haziran.
- Perin, Cevdet. (1974). *Tarih Boyunca Düşünce ve Basın Özgürlüğü*. İstanbul: Yükselen Matbaacılık Limited Şti.
- Pösteki, Nigar.(2005). *1990 Sonrası Türk Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Refiğ, Halit. (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Hareket Yayınları.
- Refiğ, Halit (1996). *Türk Sinemasının Yükselişi ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler*. (Derleyen. Süleymâ M. Dinçer). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Ankara: Doruk Kitabevi, 177-187.
- Saray, Eyüp. (1991) *Genel Sosyoloji Dersleri*, Ankara 2. Baskı.
- Selçuk, Aslı. (2002). *Çağın Tanığı Sinema*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Seviçli, Efdal. (1987). *Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinema'dan Tiyatroya Muhsin Ertuğrul*.
- Scognamillo, Giovanni. (2008). *Cadde-i Kebir'de Sinema*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Scognamillo, Giovanni. (2003). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Scognamillo, Giovanni (1998) *Türk Sinema Tarihi: 1896-1997*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sönmez, Hüseyin ve Öztürk, Serhat. (1985). *Metin Erksan'la Söyleşi. Ve Sinema*, Hil Yayınları.

Sanatel, Kerem, ve Kural, Nil. (2006) “*Toplu Gösterim-Dosya: Türk Sinemasında Sansür, Sinemamızın Kara Yazgısı: Sansür*” Yıl:2, Sayı:16, İstanbul: PMP Basım Yayın ve Matbaacılık, , Temmuz.

Soysal, Mümtaz. (1977). *100 Soruda Anayasanın Anlamı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Sönmezcan, Nurten.(1998). *Yılmaz Güney Seyithan*. İstanbul: Güney Yayınları.

Şahhüseyinoğlu, H. Nedim.(2005). *Dünden Bugüne Düşüncelere ve Basına Sansür*. Ankara: Paragraf Yayınevi.

Tanör, Bülent ve Yüzbaşıoğlu N. (2004). *1982 Anayasasına Göre Türk Anayasa Hukuku*. İstanbul: Beta Basım Yayım.

Türk, İbrahim.(2001). *Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Tikveş, Özkan (1968) *Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü*, İstanbul.

Teksoy, Rekin.(2007). *Rekin Teksoy'un Türk sineması*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Türkali, Vedat.(2002). *Üç Film Birden*. İstanbul: Gendaş Kültür.

Uçakan, Mesut. (1977). *Türk Sinemasında İdeoloji*, İstanbul: Düşünce Yayınları.

Vural, Sacide. (1994). *Kitle İletişiminde Denetim Stratejileri*. Ankara: Bilim Yayınlar.

Yılmaz, Atıf. (1995). *Bir Sinemacıların Anıları*. İstanbul: Doğan Kitap.

Yılmaz, Mustafa, Doğaner, Yasemin.(2007). *Cumhuriyet Döneminde Sansür(1923- 1973)*. Ankara: Siyasal Kitabevi.

Makaleler, Tezler ve Yazılı Kaynaklar

Altınsoy, İbrahim. (1987). *Haftanın ve Yılların Filmi “Sansür”*, Hürriyet, 22 Ocak.

Arslantepe, Mehmet. (2000) “*Türk Sinemasının Anlatı Yapısı ve Kökeni*”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

Ak, Behiç. Belgesel (1993). “Siyah Perde” *Türk Sinemasında Sansürün Tarihi*, Atıf Yılmaz Yapımcılık. Kültür Bakanlığı Katkılarıyla.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi (1986) C.19, İstanbul,s.10162.

Balamir, Bezen. (1994). *Hem eğlendirmek Hem de Talim Terbiye Etmek*. İstanbul: Görüntü Dergisi, Mart.

Baydemir, Ahmet. (2005). *Türk Sineması'nın Gelişimi (1895-1939)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Osman Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Biröl, Alp. (1995). *1950-1960 Yılları Arasında Türk Sineması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Boztepe, Veli. (2007). *1960-1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri, Türk Siyasal Sinemasına Etkileri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Çapan, Sungu (1983). Milliyet Sanat Dergisi, *Sinemanın Sorunları*, s.65. Şubat.

Dorsay, Atilla.(1987). *Asılacak Kadın, Yakılacak mı?*. 16 Ocak. Cumhuriyet.

Erksan, Metin. (1990). “*Anayasa Güvencesinde Sinema*”. Sinema Dergisi, Hil Yayınları. Kasım. Sayı.9.

Evren, Burçak. (1981). Gösteri Dergisi, *Türk Sineması Nereye Gidiyor*, Nisan, S. 5.

Gökmen, Mustafa (1997). *Osmanlı Arşivi'ndeki Sinema ile ilgili belgeler(1)* Antrakt, S. 66, Eylül.

Gökmen, Mustafa (1997). *Osmanlı Arşivindeki Sinema ile ilgili Belgeler*, Antrak, S. 69. Aralık.

Mirahmetoğlu, Yasemin. (1995). “*Siyasal Sinema 2*” Antrakt Dergisi, Haziran. S. 45.

Orta, Nermin. (2005). *Türkiye’de Yaşanan Sosyal Olaylar ve Türk Sinemasına Yansımaları (1980-2004)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Radyo Tv Sinema Bölümü, Konya.

Ormanlı, Okan. (2006). *Türk Sinemasında Geçiş Dönemi ve Toplumsal AltYapısı (1939-1950)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Özönor, Defne. (2005). *Türkiye’de Sinema Filmlerinin Denetleme Sistemi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, G.Ü. Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Ankara.

Özön, Nijat.(1962). Yön Dergisi, *Özgür Sinema*, S. 17. Nisan.

Öztürk, Serdar. (2006). *Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler*, Galatasaray İletişim, Haziran.

Özbaşaran, Niyazi Can. (2007). *Sinema Sektörünün Gelişiminde Film Komisyonlarının Rolü ve Türkiye Örneği: Türk Film Konseyi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Pamuk, Saffet. (2002). *Kitle İletişim Çözümleme Yöntemleri ve Bu Yöntemlerden Toplumbilimsel Çözümleme Yöntemi ile Zübük Filmi’nin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Resmi Gazete 23 Ağustos 1979, S. 16736.

Resmi Gazete, 2 Aralık 1983, S. 18239.

Resmi Gazete, 7 Şubat 1986, S. 19012.

Sinemayı Sanat Yapanlar, TRT Yayınları, Ankara. 1999.

Sekans (Sinema Kültür Dergisi), *Sansür Dosyası*. Nisan-Mayıs 2005, s.85-86.

Sim, Şükrü (1996). *Türkiye’de Sinema Filmleri ve Sansür*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Uçar, Emine. (1995). *Türk Sinemasında Sansür Konusuna Bir Yaklaşım: Küçükleri Muzır Neşriyattan Koruma Kurulunun İşlev Etkileri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Tatar, Mustafa (1979). *Türkiye’de Film ve Film Senaryoları Sansürü*, Türkiye ve Ortadoğu Amme İdaresi Enstitüsü Kamu Yönetimi Lisans Üstü Uzmanlık Programı Tezi, Ankara,

Tikveş, Özkan. (1970). *Türkiye'de Sansür Tarihçesi*- Yeni Sinema, Sayı: 30, Mayıs.

TTK(1983) *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük*, Ankara s.1014.

<http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/sinemadasansur.html>



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Özgeçmiş

Adı Soyadı:	Pelin SÖNMEZ			
Doğum Yeri:	Diyarbakır			
Doğum Tarihi:	31.01.1982			
Medeni Durumu:	Bekar			
Öğrenim Durumu	: Yüksek Lisans			
Derece	Okulun Adı	Program	Yer	Yıl
İlköğretim	Huzurevleri İ.Ö.O		Diyarbakır	1992
Ortaöğretim	Nevzat Ayaz Anadolu Lisesi		Diyarbakır	1996
Lise	Nevzat Ayaz Anadolu Lisesi	Sözel	Diyarbakır	1999
Lisans	Selçuk Üniv.	Radio-TV Sinema	Konya	2006
Yüksek Lisans	Selçuk Üniv.	Radio-TV Sinema	Konya	2010
Becerileri:				
İlgi Alanları:	Fotoğraf çekme, kısa film senaryoları, sinema			
İş Deneyimi:	Türkiye Radyo Televizyon Kurumu, Yapım Yayın Yard.			
Aldığı Ödüller:				
Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar:	Yrd. Doç. Dr. Meral SERARSLAN, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV Anabilim Dalı			
Tel:				
E-Posta:	pelin_sonmez82@hotmail.com			
Adres	Kayapınar/ Diyarbakır			