



Sosyal Bilimler
Enstitüsü

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO VE TELEVİZYON BİLİM DALI

TÜRK TELEVİZYON KANALLARINDA YAYINLANAN SİNEMA FİLMLERİNİN UĞRADIKLARI KESİNTİLER SONUCUNDA YİTİRDİKLERİ

Yüksek Lisans Tezi

ERSİN TAŞ

İSTANBUL, 2023

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO VE TELEVİZYON BİLİM DALI

**TÜRK TELEVİZYON KANALLARINDA YAYINLANAN SİNEMA
FİMLERİNİN UĞRADIKLARI KESİNTİLER SONUCUNDA
YİTİRDİKLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

ERSİN TAŞ

Danışman: DOÇ. DR. GÖKSEL AYMAZ

İSTANBUL, 2023

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAY BELGESİ

Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Radyo ve Televizyon Bilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Ersin TAŞ'ın, Türk Televizyon Kanallarında Yayınlanan Sinema Filmlerinin Uğradıkları Kesintiler Sonucunda Yitirdikleri adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun tarih ve sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Yüksek Lisans/Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi/...../.....

Öğretim üyesi Adı Soyadı

İmzası

1	Tez Danışmanı	DOÇ. DR. GÖKSEL AYMAZ	
2	Jüri Üyesi	DR. ÖĞR. ÜYESİ AYGÜN ŞEN	
3	Jüri Üyesi	DR. ÖĞR. ÜYESİ SERKAN DORA	

ÖZET

TÜRK TELEVİZYON KANALLARINDA YAYINLANAN SİNEMA FİMLERİNİN UĞRADIKLARI KESİNTİLER SONUCUNDA YİTİRDİKLERİ

Bu çalışmanın amacı, Türk televizyon kanallarında yayınlanan sinema filmlerinin, film süresinin yayın akışına ve yayın saatlerinin gerekliliği olarak ilgili yaş gruplarına uyarlanması ve dahası kanal öz yapısı gereği, filmlerde yer alan ideolojik unsurların kesintiye uğraması sonucu yitirdiği anlamların incelenmesi, film anlam ve bütünlüğünün ciddi kayıplara uğrayıp uğramadığının tartışılması, uğruyor ise çözüm önerileri getirilmesi olarak planlanmıştır. Sinema filmlerinin uğradığı kesintiler sonucu ortaya çıkabilecek olumsuzlukların, izleyici, film yapımcısı, film yönetmeni, reklam verenler ve televizyon kanalı için sonuçları ve çözümleri tartışılacaktır. Konuya yaklaşım ve yanıtları aranacak sorular aşağıdaki bölümler halinde incelenecektir. Öncelikle Türk televizyon kanallarında yayınlanan sinema filmlerinden örneklem seçilecek, bu filmler sinemada yayınlandıkları hali ile kıyaslanarak, uğradıkları tüm kesintiler tespit edilecektir. Bu kesintilerin oluşmasına sebep olan, yayın saati, yaş kriterleri, televizyon kanalının ideolojik yapısı, yayın akışı gereği süre sınırlandırılması gibi nedenler ortaya çıkarılacaktır. Devamında bu kesintilerin filmin genel anlam bütünlüğünü bozup bozmadığı, varsa subliminal, metafor ve alt metinsel mesajlarını yitirip yitirmediği belirlenecektir. Bu ve benzeri olumsuz durumların, film yayını sırasında yer alan reklam kesinti sıklığı, süresi, izleyici kitle ile ilgisi de dikkate alınarak, izleyici üzerindeki etkileri ortaya çıkarılacaktır. Bu durum ekonomik yönü ile incelendiğinde reklam verenler, televizyon kanalları ve film yapımcıları açısından ciddi önem oluşturmaktadır. Kültürel olarak incelendiğinde ise filmlerin yapım amaçlarından bazılarını kaybederek izleyiciye katacağı kültürel etkisinden mahrum kalacağı endişesi, ciddi olarak üzerinde durulması gereken bir konudur.

Anahtar Kelimeler: Alt metin, Anlam, Subliminal, Süre, Metafor

ABSTRACT

LOSSES OF CINEMA MOVIES AIRING ON TURKISH TELEVISION CHANNELS AS A RESULT OF INTERRUPTIONS

The aim of this study is about the cinema films which are broadcasted on Turkish television channels, according to the broadcast stream, the relevant age groups as a necessity of broadcasting hours and moreover to examine the meanings lost as a result of the interruption of the ideological elements in the films, due to the channel's core structure, to cause serious losses of the meaning and integrity of the film. As a discussion of whether it causes serious losses of the meaning or not, and if it does, it is planned to propose solutions. The consequences and solutions for the viewers, film producers, film directors, advertisers and television channels of the negativities that may arise as a result of the cuts in the motion pictures will be discussed. The approach to the subject and the questions to be answered will be examined in the following sections below. First of all, a sample group will be selected from the movies those broadcasted on Turkish television channels, these movies will be compared with the state they were broadcast in the cinema and all the cuts they have suffered will be determined. The reasons that cause these interruptions, such as the age criteria of the broadcast time, the ideological structure of the television channel, the time limitation due to the broadcast flow will be revealed. Afterwards, it will be determined whether these cuts break the overall meaning of the film and whether it loses its subliminal, metaphorical and subtextual messages, if any. The effects of these and similar negative situations on the audience will be revealed by taking into account the frequency and duration of the advertisement interruptions during the film broadcast, and their relevance to the audience. When this situation is examined from the economic aspect, it is of serious importance for advertisers, television channels and film producers.

Keywords: Cut, Metaphor, Movie, Subliminal, Subtextual

ÖNSÖZ

Bu çalışmamızda Türk televizyon kanallarında yayınlanan sinema filmlerinde uğradıkları kesintiler sonucunda, film yapım, yayın ve izleme sürecine katılan kesimlerde oluşan olumsuz etkiler incelenmiştir. Filmlerin yaşadığı anlam kayıpları örneklenerek, durumun yol açtığı zararlar araştırılmıştır.

Bu zorlu yolculuğumun başarılı bir şekilde tamamlanmasında bana her adımda rehberlik eden danışmanım Doç. Dr. Göksel AYMAZ'a, her ihtiyaç duyduğumda desteklerini benden hiçbir koşulda esirgemeyen sevgili hocam Dr. Yalçın YILMAZ'a, zorlu iş hayatıma rağmen benim için adeta bir sığınak görevi gören aileme, izin günlerinde de olsa mümkün olan her anımda danışma fırsatı bulduğum sevgili dostum Devrim ÖZTÜRK'e ve ismini buraya sığdıramadığım arkadaş çevreme sonsuz teşekkürlerimi iletmeyi borç bilirim.

Ersin TAŞ

İstanbul, 2023

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....	1
1. BİRİNCİ BÖLÜM: KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	5
1.1.Sansür.....	5
1.1.1. Sansür Tanımı.....	5
1.1.2. Sansürün Tarihsel Gelişimi.....	5
1.1.2.1. Dünya’da Sansürün Uygulanması ve Tarihsel Gelişimi.....	6
1.1.2.2. Türkiye’de Sansürün Uygulanması ve Tarihsel Gelişimi.....	8
1.1.2.2.1. Osmanlı’dan Cumhuriyet’in İlanına Kadarki Süreç.....	9
1.1.2.2.2. Yeşilçam Dönemi.....	10
1.1.2.2.3. Yeşilçam Sonrası, Modern Süreç.....	11
1.1.3. TV’de Sansür.....	13
1.1.4. Sansür Uygulamalarına Neden Olan Unsurlar.....	15
1.1.4.1. Tütün.....	15
1.1.4.2. Alkol.....	16
1.1.4.3. Cinsellik.....	17
1.1.4.4. Eşcinsellik.....	18
1.1.4.5. Pedofili.....	19
1.1.4.6. Kumar.....	20
1.1.4.7. Küfür ve Argo.....	22
1.1.4.8. Aile Yapısına Aykırılık.....	23
1.1.5. Bazı Ülkelerde Sansür ve Uygulamaları.....	25

1.1.5.1. Fransa’da Sansür ve Uygulamaları.....	26
1.1.5.2. Amerika Birleşik Devletleri’nde Sansür ve Uygulamaları.....	27
1.1.5.3. Rusya’da Sansür ve Uygulamaları.....	28
1.2. İdeoloji.....	29
1.2.1. Kesinti ve Sansüre Neden Olan Devlet ve Hükümet İdeolojik Yaklaşımları.....	29
1.2.1.1. Sovyetler Birliği Örneği.....	32
1.2.1.2. Otoriter Güney Kore Örneği.....	36
1.2.1.3. Faşist İtalya Örneği.....	38
1.2.2. Kesinti ve Sansüre Neden Olan İdeolojik Sermayedar/İdari Yapı ve Otosansür Yaklaşımları.....	41
1.3. Süre.....	42
1.3.1. Reklam Kesintisi.....	42
1.3.2. Yayın Akışına Uyarlama.....	43
2. İKİNCİ BÖLÜM: FİLM ANALİZLERİ.....	43
2.1. Sansürlenmiş Filmler ve Kesintiler.....	43
2.1.1. Tarkan: Gümüş Eğer Film Kesintileri.....	44
2.1.2. Bizans Oyunları Film Kesintileri.....	46
2.2. Politik ve İdeolojik Açısından Kesintiler.....	49
2.2.1. Vurun Kaypeye Film Kesintileri.....	49
2.2.2. Köşeyi Dönen Adam Film Kesintileri.....	51
2.3. Yayın Akışına Uydurma ve Yayın Kriterleri Açısından Kesintiler.....	52
2.3.1. Yayın Kriterlerinin Etkisi.....	53
2.3.2. Yayın Akışına Uydurma.....	55

2.4. Sinema Filmlerine Sansür ve Türk TV Kanallarında Yayınlanmalarına Yönelik Kısıtlamalar: Röportaj.....	57
3. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	57
4. KAYNAKLAR.....	60
5. EKLER.....	72



KISALTMALAR LİSTESİ

AB: Avrupa Birliği

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

Bknz: Bakınız

DSÖ-WHO: Dünya Sağlık Örgütü

RTÜK: Radyo ve Televizyon Üst Kurulu

TC: Türkiye Cumhuriyeti

TDK: Türk Dil Kurumu

TV: Televizyon

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.1: Gosha'nın Rahibe ve Dansöze Saldırısı.....	45
Şekil 1.2: Büyücü (Prenses) Gosha'nın dans sahnesi.....	46
Şekil 2.1: Bizans Oyunları Sansüre Takılan Sahne.....	47
Şekil 2.2: Kraliçe Kilitorya'nın Sansürlenene Sahnesi.....	48
Şekil 3.1: Kemal Sunal'ın Köşeyi Döner Adam Filmindeki 1 Mayıs Sahnesi.....	51
Şekil 3.2: Köşeyi Döner Adam Filmindeki 1 Mayıs Yürüyüşü Sahnesi.....	52
Şekil 4.1: Kanal D Haftalık Olarak Belirlenen İlk Yayın Akışı.....	54
Şekil 4.2: Kanal D Değiştirilen Yayın Akışı.....	55
Şekil 5.1: Yayın Akışına Uydurulan Mekanik 2: Suikast Filmii.....	56

GİRİŞ

Günümüz dünyasında dijitalleşmenin hızla artması sonucu izleyici eğiliminin de televizyondan dijital platformlara kaydığı gözlemlenmektedir. Her ne kadar televizyon izleyici kitlesi alışkanlıklarına devam etse de televizyonda sinema filmi izlenmesi, televizyon izleyicisi tarafından aynı ölçüde devam edip etmediği, bunun bilinçli bir tercih olup olmadığı merak konusudur. Bu araştırmanın hipotezi Türk televizyon izleyicisinin bilinçli olsun ya da olmasın televizyonda sinema filmi izlemeyi tercih etmediği yönündedir. Bunun ana sebeplerinin ise, televizyonda yayınlanan sinema filmlerinin uğradığı kesintiler sonucunda anlam bütünlüğünü kaybetmesi ve izleyiciye aktardıklarının düşmesi olduğu düşünülmektedir. Reklam sıklığı, uzunluğu ve izleyiciyi kitle analizinin genele göre düzenlenmesi sonucu, kitleyi filmin atmosferinden de uzaklaştırdığı görüşü aydınlatılması gereken bir konudur. Türk izleyici kitlesinin sinema filminde yer alan subliminal, metafor ve altmetin mesajlarını doğru okuyamamak ile beraber, bilinçaltının getirisi olarak filmin anlam bütünlüğü kaybetmesinden dolayı, sinemaya alternatif olarak televizyon kanallarından ziyade dijital platformları tercih ettiği görüşü analiz edilecektir. Türk televizyon kanallarında yayınlanan sinema filmlerinin, uğradıkları kesintiler sonucu yitirdikleri araştırılacak ve bu durumun etkileri ortaya çıkarılarak, varsa olumsuz etkilerinin çözümleri araştırılacaktır. Plan dahilinde açıklığa ve çözüme kavuşturulmak istenen konular aşağıdaki gibidir.

- Türk televizyon kanallarında yayınlanan sinema filmlerinin uğradıkları kesintilerin neler olduğu, hangi amaçlar ile kim tarafından nasıl bir öncelik sıralamasına göre kesinti yapıldığının belirlenmesi.
- Türk televizyon kanallarında yayınlanan sinema filmlerinin uğradıkları kesintiler sonucu anlam ve bütünlüğünde ne gibi değişiklikler meydana geldiğinin tespit edilmesi.
- Türk televizyon kanallarında yayınlanan sinema filmlerinin anlamsal olarak yitirdiklerinin filmin imaj ve değerine olan etkisinin nasıl olduğunun, film yapımcısı, film yönetmeni, televizyon kanal yönetimi, reklam verenler ve izleyici gözünden anlaşılması.
- Türk televizyon kanallarında yayınlanan sinema filmlerinin uğradıkları kesintiler sonucunda izleyiciye olumsuz etkilerinin tespiti, izleyicinin durum karşısındaki farkındalık boyutunun görülmesi.
- Türk televizyon kanallarında yayınlanan sinema filmlerinin uğradıkları kesintilerin ekonomik ve sosyo-kültürel etkilerinin analiz edilmesi.

- Türk televizyonlarında yayınlanan sinema filmlerinin uğradıkları kesintiler sonucunda ortaya çıkan olumsuz etkilerin, dünya kanalları ile karşılaştırılarak, çözüm önerileri getirilmesi.

Bu bağlamda aşağıdaki hipotezlere yönelik değerlendirmeler yapılması beklenmektedir:

Türk TV kanallarında yayınlanan sinema filmlerine uygulanan kesintiler

“H1: TV kanallarına,

H2: İzleyici kitlesine,

H3: Türk sinemasına olumsuz etkilere sahiptir”

Televizyon kanallarında yayınlanan sinema filmlerinin bir takım sebeplerden dolayı kesintiye uğraması, filmlerin anlam ve bütünlüğüne zarar vermekte, bu durumun tarafları üzerinde olumsuz etkilere sebep olmaktadır. Durumun akademik olarak incelenmemiş olması sebebi ile olumsuz durumlar verilere dayalı olarak henüz ortaya konmamıştır. Bu tezin konusu duruma bilimsel olarak açıklık getirmek üzerine seçilmiş, olumsuzlukların giderilmesi için çözüm önerileri oluşturulmak istenmiştir. Olumsuzluklar incelendiğinde, televizyonda yayınlanan sinema filmlerinin maliyetlerinin genelde diğer programlardan yüksek olması sebebi ile, bu yapımlara daha çok izleyici kitlesi çekilerek (reyting) alınacak reklamlardan elde edilecek gelirler ile kazanç sağlanmak istenmektedir. Bu sebep ile yayınlar için prime time kuşağı seçilmektedir. Ancak ülkemizde ana haber bülteninden sonra 20:00’da başlayan prime time kuşağında yayınlanan sinema filmleri yayın saati yaş kriterlerine takıldığından 7+ yaş grubuna göre ayarlanmaktadır. Bu durumda filmlerde yer alan birçok sahne çocukların psikolojisi açısından uygun görülmediğinden kesintiye uğramaktadır.

Bir diğer husus sinema filmlerinin televizyon kanalının yayın programına uydurulmasıdır. Örneğin sinemada 3.5 saat olarak izlediğimiz bir film, kanalın yayın akışındaki boşluğun 3 saat 15 dakika olması üzerine süre kısaltması ile karşı karşıya kalmaktadır. İdeolojik göndermeler barındıran filmlerde, yayıncı kanalın ideolojisinden farklı bir durum söz konusu ise, doğrudan kesintilere başvurulması kaçınılmaz bir sonuçtur. Bu kesintiler sonucunda filmler doğrudan mesajını kaybedebildiği gibi, ana mesajını kaybetmese bile, içerisinde subliminal, metaphor ve altmetin unsurları barındırıyor ise, bu özelliklerinin kaybolması söz konusudur. Bundan dolayıdır ki televizyon kanallarında yayınlanan sinema filmleri, izleyiciler için anlaşılabilir olabilmekte hatta izleyici gözünde tüm değerini yitirebilmektedir. Türkiye’de yüksek orandaki televizyon izleyicilerinin, bir sinema filmini tam anlamıyla analiz edebilecek bilgi birikimi olmamakla beraber, birçok anlamını kaybetmiş bir filmin, izleyici bilinçaltında yaratacağı

karmaşa, filminden uzaklaşmasına sebebiyet verecektir. İzleyici nedenlerini teorik olarak ortaya koyamasa da, bu durum pratikte izleyicinin film izlenecek mecra tercihlerinde televizyon kanallarının sonda yer almasına sebep olacaktır. Sinemaya gitme imkanı olmayan film izleyicisinin internet üzerinde bulunan korsan sitelere yöneldiği gözlemlenmektedir. Bu durum ülke ekonomisine zarar vermektedir. Devlet tarafından bu sitelere erişim engeli getirilse de VPN yazılımları ile bu engel aşılabilmektedir. Dijital platformlara henüz bir RTÜK kuralı getirilmediğinden şu an dijital platformlar da alternatif bir seçenektir. Rekabetin yüksek olduğu bu ortamda televizyon kanallarının daha dikkatli davranması, izleyici kaybetmemesi açısından oldukça önemlidir. Bu tezin yazılış amacındaki öncelikli konu, Türk televizyon kanallarında yayınlanan sinema filmlerinin anlam ve bütünlüğünden neler kaybettiğinin açıklığa kavuşturulmasıdır.

Uygulamada televizyon kanallarının, filmlerin anlam ve bütünlüğüne hassasiyet göstermeden ya da zorunlu olarak zarar verecek düzeyde kesintiler yapıyor oluşu, mesaj kaygısı güden film yapımcı ve yönetmenlerini rahatsız ettiğinden, yapımın kanala satışına izin verilmeyecektir. Yayınlarda bir diğer kesinti konusu reklam kesintileridir. Ancak reklamların, reklam verenler için etkili olabilmesi için, izleyici kitlesinin doğru analiz edilmesi gerekmektedir. Filmlerin 7+ yaş grubuna uyarlanması, izleyici kitlesinde de daha heterojen bir yapı oluşturacağından, reklam verenler açısından değerlendirilmekte olan bir konudur. Televizyon kanalının en önemli gelir kaynağını reklamlar oluşturmaktadır. Bu sebep ile reklam verenler tarafından tercih edilmemesi durumu kanal için büyük bir risktir. Bu riskler ve yüksek maliyetler sebebi ile kanallar kendi çözümünü, sinema filmleri yayınlamak yerine televizyon dizileri yayınlamakta bulmuştur. Kısa zaman dilimlerinde çekilen televizyon dizileri, sanatsal kaygısı olmayan ya da az olan, çabuk tüketilen, yapım amacı çok yüksek oranda ekonomik sebeplere dayanan yapımlardır. İzleyicilere kültürel anlamda katkılarının zayıf olduğu görülmektedir. Senaryolarında yer alan unsurlar popüler kültür üzerinden kurulmakta ve tüketim toplumunu güçlendirmektedir. Bu sebep ile sanat kaygısı barındıran sinema filmlerinin ekranlarda daha fazla yer alması, toplum yararına olacaktır.

Bu tez çalışmasına konu olan Türk televizyon kanallarında yayınlanan sinema filmlerinin yitirdikleri, izleyici, film yapımcısı, film yönetmeni, televizyon kanalı, reklam verenler ve dahası toplum üzerindeki ve sektördeki, kültürel ve ekonomik etkiler başta olmak üzere, tüm olumsuz etkileri masaya yatırılacak, çözüm önerileri getirilmeye çalışılacaktır. Fransa, Amerika, Rusya, Güney Kore ve İtalya'da uygulamalar incelenerek kapsam genişletilmeye

alışılacaktır. En önemli husus konuya farkındalığın oluşturulmasıdır. Sansür dışında yapılan kesintiler de incelendiğinden bu tez çalışmasının, akademiye katkı sağlaması beklenmektedir.



BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Çalışmanın bu bölümünde, sansür, ideoloji ve süre bağlamında sinema filmlerindeki kesintilere yönelik kavramsal çerçeve, genel bilgiler, teorik alt yapı ve literatür taramasına yer verilmektedir.

1.1.Sansür

1.1.1. Sansür Tanımı

Sansür kelimesi, İngilizce “censor”, Almanca “zensur”, Fransızca “censure” kelimesi kökenine dayanan ve Türkçeye “sansür” olarak geçmiş bir kelimedir. Anlam olarak da “sıkıyönetim” ve “Basın, yayın ve haberleşme ile sinema ve kitap yapıtlarının hükümetçe önceden denetlenmesi ya da kısıtlanması işi” olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, 2023). Moody (2005)’e göre sansür; bilgiye serbest erişimi önemli ölçüde kısıtlayan eylemler olarak tanımlanmıştır. Bazı sansür biçimleri o kadar bilinçsizdir ki, bunları uygulayan kişiler bile sansür uyguladıklarının farkında değildir. Yine de diğer biçimler sistemiktir ve yalnızca kasıtlı kütüphanecilik uygulamalarıyla hafifletilebilir. Kitapların, oyunların, filmlerin, televizyon ve radyo programlarının, haberlerin ve diğer iletişim biçimlerinin sakıncalı, zararlı veya saldırgan bulunan fikirleri değiştirmek veya bastırmak amacıyla incelenmesi olarak da görülebilir. Sansür, “belirli kişilerin -bireylerin, grupların veya devlet görevlilerinin- sakıncalı veya tehlikeli bulduğu fikir ve bilgilerin bastırılması” şeklinde ifade edilebilir (ALA, 2007). American Library Association (ALA) tarafından sağlanan bu tanım özellikle literatürde kullanılmaktadır çünkü sansürü bilgiyi reddeden olumsuz bir eylem olarak açıkça tanımlamıştır. Reitz (2004) Dictionary of Library and Information Science adlı eserinde 'sansür'ü üretim, dağıtım ve bir eserin, sakıncalı veya çirkin malzeme içerdiği gerekçesiyle resmi bir makam tarafından dağıtılması veya teşhir edilmesi”. şeklinde bu kavramı tanımlamaktadır. Dafiaghor (2011), sansürün, her toplumun aileyi, dini değerleri ve devleti korumak için konuşma, giyim, dini törenler ve cinsel ifadeleri düzenleyen gelenekleri, tabuları veya yasaları olduğu gerçeğine dayandığı görüşündedir.

1.1.2. Sansürün Tarihsel Gelişimi

İngiliz film eleştirmeni ve tarihçi Guy Phelps, film sansürü üzerine bir deneme kitabının girişinde şu ifadeyi kullanmaktadır: “1909'da sinema, Boer Savaşı dışında, önceki on yılın

neredeyse tüm toplumsal felaketlerinden sorumlu tutulmuştur. Her yerde din adamları, polis şefleri ve sağ görüşlü insanlar, yoksullara ve okuma yazma bilmeyenlere sunulan bu rüşvetçi eğlence biçimine sövdüler.” (Phelps, 1975). Phelps'in de belirttiği gibi, sinema orta ve alt sınıfların yaşamlarına bir eğlence nesnesi olarak girmiş olsa da, yeni ortam, melez türü ve tanımlanamaz izleyici kitlesi nedeniyle kafa karışıklığı yaratmıştır. Bu nedenle, 20. yüzyılın ilk yarısında, Avrupa'daki totaliter hükümetler, bu türü etkili bir propaganda aracı olarak manipüle etmek için politikalar tasarlamışlardır. Böyle bir manipülasyonla birlikte, yurt içinde üretilen ve dolaşıma giren filmlerin yakından kontrol edilmesi ve sansürlenmesi ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Ancak film sansürünün tarihini ve Avrupa'daki ilgili yasal uygulamaların ilerleyişini incelediğimizde, 20. yüzyılın başlarındaki temel ideolojik ve milliyetçi dürtülerin bugün yerini çocukların refahına yönelik toplumsal kaygılara bıraktığını görülmektedir. Gelişmiş ülkelerde ve liberal demokrasilerde, İkinci Dünya Savaşı sonrası denetim, çocukların ve gençlerin aşırı şiddet, pornografi veya taciz görüntülerine maruz kalmamasını sağlamak için film sınıflandırması ve oto-sansür düzeyinde gerçekleşmektedir. 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılmasından sonra ve internetin yaygınlaşmasıyla birlikte, "film sansürü" sözcüğü dünya çapında pratik anlamlarını yitirmiştir. Sansür, film endüstrisine korku salmak yerine daha soyut bir anlam kazanmış ve evrensel insan haklarına idealize edilmiş bir bağlılık ile ulusal politikalar arasındaki önemli bir gerilimi ifade etmeye başlamıştır. Dünya’da ve Türkiye’de sansürün tarihsel gelişimi bir bakıma benzer temel parametreler üzerinden okuma gerçekleştirerek değerlendirilebilir. Bu bağlamda çalışmanın bu bölümünde Dünya ve Türkiye’deki sansürün tarihsel sürecine yer verilmektedir.

1.1.2.1. Dünyada Sansürün Uygulanması ve Tarihsel Gelişimi

Sansür tipik olarak bilgi, konuşma veya ifadenin kaldırılması veya engellenmesi olarak kabul edilmektedir. Bireylerin veya kuruluşların, tepki korkusuyla söylediklerini sınırladıkları otosansürü içermektedir. Tarihsel olarak, baskıcı hükümetler sık sık medya kaynaklarını kapatmış veya susturmuş, yasalar gazetecilerin gerçekleri özgürce haber yapmasını engellemiş ve sesini yükseltenler hapsedilmiş veya öldürülmüştür. Sansür tarih boyunca kadın ve erkeğin özgür ifadesini bir gölge gibi takip etmiştir. "Sansür" teriminin kökeni, M.Ö. 443 civarında eski Roma'da oluşturulan sansür ofisine kadar izlenmektedir. Antik Yunan topluluklarında olduğu gibi, Roma'nın iyi yönetim ideali, insanların karakterini şekillendirmeyi de içermiştir. Sansür bu nedenle onurlu bir görev olarak görülmüştür (Özal, 2017). Çin'de ilk sansür yasası 1.700 yıldan daha uzun bir süre önce yapılmış olup günümüzde hâlâ Çin toplumunun temel bir özelliği olarak görülmektedir. Sokrates, M.Ö. 399'da Atina'da gençliği yozlaştırdığı iddiasıyla baldıran

otu içmeye mahkum edilmiştir. Muhtemelen, zamanının ahlaki ve politik kurallarını ihlal ettiği için idam edilen ilk kişi de olmamıştır. Sansürün halkı korumaya yönelik bir hayırseverlik olduğu şeklindeki bu eski görüşü, sosyal medyanın utandırılmasının ve diğer yeni sansür biçimlerinin teknoloji ve küresel bağlantılar yoluyla çoğaldığı Kanada, ABD, İngiltere da dahil olmak üzere birçok modern ülkede hala desteklenmektedir. İfade özgürlüğü mücadelesi, muadili olan sansür kadar eskidir. Oyun yazarı Euripides (MÖ 484-406 dolaylarında), özgür doğmuş insanların özgürce konuşma özgürlüğünü savunmuş, ama aynı zamanda bunu yapmanın bireysel bir tercih meselesi olduğunun da farkında olmuştur. İfade özgürlüğü, pagan yöneticiler için bir meydan okuma olarak görülmüş, ancak Hristiyan ortodoksluğunun koruyucuları için de farklı olmamıştır. Kilise, Hristiyan doktrinine sapkın bir tehdidi savunmak için M.S. 325'te ilan edilen Nicene Creed gibi önlemler almıştır. Bu inanç mesleği, bugün ayinlerde hala yaygın olarak kullanılmaktadır. Daha fazla kitap yazıldıkça ve kopyalandıkça ve her zamankinden daha geniş bir şekilde yayıldıkça, yıkıcı ve sapkın olarak algılanan fikirler yöneticilerin kontrolünün ötesine yayılmıştır. Sonuç olarak, sansür daha katı ve cezalar daha şiddetli hale gelmiştir. 15. yüzyılın ortalarında Gutenberg matbaasının icadı, yalnızca sansüre olan ihtiyacı artırmıştır. Basım, Katolik misyonunu büyük ölçüde yaymasına rağmen, Protestan Reformuna ve Martin Luther gibi “sapkınlara” da yardımcı olmuştur. Böylece basılı yayının oluşturulması, dini ve siyasi bir savaş alanı haline gelmiştir (Althusser, 2017; Kayahan Dal, 2022).

Matbaanın bilgiyi yaymak için hayati olması gibi, düzenli bir posta servisinin kurulması da iletişim için eşit derecede önemli bir ilerleme olmuştur. Fransa'da ilk posta hizmeti 18. yüzyılın sonlarında kurulmuş ve kısa sürede hem kişisel hem de uluslararası iletişimde en yaygın kullanılan sistem haline gelmiştir. Bu nedenle, özellikle savaş sırasında, bir sansür aracı olarak çok önemli bir rol oynamaya başlamıştır. Britanya İmparatorluğu, 20. yüzyılın ilk yarısında postayı verimli bir şekilde sansürlemiştir. Günümüzde dahi posta hizmeti birçok ülkede bir sansür aracı olmaya devam etmektedir. Gazetelerin hızlı büyümesi, Avrupa'nın okuma yazma bilen halkları için son derece önemli bir yenilik olmuştur. Ancak aynı zamanda, özellikle savaş veya diğer krizler sırasında, bilgiye sınırsız erişimin topluma ve genel ahlaka zarar vereceğine dair devlet endişesini artırmıştır. 17. ve 18. yüzyıllardaki Aydınlanma, Avrupa'da bir akıl çağı olmuştur. Bireyin hakları, özgürlüğü ve onuru birçok ülkede siyasi ve ardından yasal meseleler haline gelmiştir. İsveç, 1766'da sansürü kaldıran ve basın özgürlüğünü garanti eden bir yasa çıkaran ilk ülke olmuştur. Kısa süre sonra diğer İskandinav ülkeleri de aynı şeyi yapmıştır. 1787'de Amerikan Anayasası'nın Birinci Değişikliği, basın özgürlüğünü güvence altına almıştır

ve Batı dünyasında kapsamlı ifade özgürlüğünün kökü olarak görülmektedir. 18. yüzyılda, Avrupa'nın çoğunda basın katı bir sansüre tabi tutulmuş, ancak 19. yüzyılda bağımsız bir basının ortaya çıkışı görülmüştür. İlk Japon günlük gazetesi, 1870 yılında Yokohama'da, gazetecilerin tutuklanması ve gazetelerin kapatılmasının olağan hale geldiği bir zamanda çıkmıştır. 19. ve 20. yüzyıllarda çoğu Batı ülkesinde hükümet sansürü büyük ölçüde terk edilmiş olsa da, halkın saldırgan edebiyata karşı hoşgörüsüzlüğü ortadan kalkmamıştır. En çarpıcı örneklerden biri, Mark Twain'in klasiği *The Adventures of Huckleberry Finn*'dir. İlk olarak 1885'te yasaklanmış, ancak 1984'te hâlâ sansür tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. Günümüzde Güney'de bir siyah köleyi çıplak bir şekilde temsil ettiği için lise ve üniversite müfredatlarından çıkarılmıştır (Culture Shock, 2020; Wicclair, 1998).

Rus imparatorluğunun uzun bir katı sansür geleneği olmuştur ve Orta Avrupa uluslarının bir asır önce yaptığı değişiklikleri benimsemekte yavaş kalmıştır. Ekim 1917, SSCB'nin devrimci yöneticileri altında 1980'lerin sonuna kadar süren uzun ve kapsamlı bir katı sansür dönemi getirmiştir. Sovyetler ayrıca, çoğu emperyal Rusya'nın sansürüne tabi olan tüm işgal altındaki uluslara ve uydu devletlere katı sansür uygulamıştır. 1933'te Almanya'da 25.000'den fazla "salırgan" kitap yakılmıştır. Ünlü Ray Bradbury romanı *Fahrenheit 451*, daha sonra bu kavramı distopik Amerika'da dramatize etmiştir. Üçüncü Reich'ın her şeye gücü yeten lideri Hitler, Alman işgali altındaki tüm uluslarda da Nazi rejiminin ağır sansür ve baskıcı propaganda makinesini uygulamıştır. Bütün bu ülkelerde ulusal gazeteler, yayınevleri, radyolar bir anda ele geçirilmiş veya kapatılmış, radyolara el konulmuştur (Zimmermann, 2015). Tarih boyunca medya, savaş zamanlarında her zaman ilk kurban olmuştur. Kural olarak, basın, ağzını tıkmak veya kapatmak arasında bir seçim yapmakla karşı karşıya kalmıştır. Pek çok saygın gazete, bir ülkenin yeni yöneticileri tarafından basitçe ele geçirilmiş veya onların sözcüsü olmaya zorlanmıştır. 1948'de İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi'ni imzalarken, yeni kurulan Birleşmiş Milletler üyeleri Nazi Almanyası'nda katledilen milyonları anma sözü verilmiştir. Buna rağmen, medyaya doymuş uluslararası toplumun gözü önünde tarih, 1990'larda eski Yugoslavya'da, 1994'te Ruanda'da ve günümüz Çin'inde tekerrür etmiştir. Tüm bunlar yeni modern sansürün temel paradokslarını da oluşturmuş ve halen her ne kadar modernite kavramı merkeze alınarak, güçlü ve adil bir eleştiri imkanı sunulsa da, aktörler tarafından halen sansürün devam ettirildiği açıktır (Hapar, 2011).

1.1.2.2. Türkiye'de Sansürün Uygulanması ve Tarihsel Gelişimi

Türkiye'de sansürün tarihsel gelişimi oldukça çeşitli ve karmaşıktır. Bu başlık altında da Türkiye'de sansürün uygulanması ve tarihsel gelişimi incelenmektedir. İlgili alt başlıklarda,

sansürün tarihsel evrimini anlamak için Osmanlı'dan Cumhuriyet dönemine ve sonrasına bir bakış açısı getirilecek ve bu dönemler kronolojik olarak incelenecektir. Bu dönemlere ait önemli aşamaları inceleyerek Türkiye'de sansürün nasıl şekillendiğini anlamak daha mümkün olacaktır.

1.1.2.2.1. Osmanlı'dan Cumhuriyet'in İlanına Kadarki Süreç

Osmanlı film endüstrisi, Lumière kardeşlerin dünyanın ilk film çekimlerini kaydetmesinden bir yıl sonra, 1896'da II. Abdülhamid döneminde özel teşebbüs yoluyla gelişmeye başlamıştır. Osmanlı sarayındaki ilk filmler, pratik amaçlı askeri eğitim oturumlarının kısa kayıtları olmuştur. İlk uzun metrajlı film yapımcıları, orta oyunu ve gölge tiyatrosu gibi Türk yerel gösteri sanatlarını temsil etme ve yayma ortamının olanaklarını keşfetmeye çalışmışlardır. Sonuç olarak, sinema ilk başta geleneksel performans sanatı biçimlerine yabancı, yan bir çekicilik olarak görülmüştür. Bilinen en eski halka açık film gösterimleri 1897'de İstanbul'un Pera semtindeki bir birahane (Salle Sponeck) yapılmıştır. Pera'yı sık sık ziyaret edenler arasında, özellikle Ramazan ayında ara sıra yapılan film gösterimleri popüler olmuştur. Pera'da 1903'ten 1923 yılına kadar yürürlükte olan Sinema Nizamnamesi, 1924 yılına kadar yürürlükte kalmıştır. Bu belgeye göre, 35 yıllık sözleşme sona erene kadar on bin Osmanlı lirası ödemek isteyen herkes film gösterimlerine ev sahipliği yapabilir, ancak bazı görevliler atabilir, olarak belirlenmiştir. Padişah yine de seçilen filmleri denetlemiştir. Şunu da belirtmek gerekir ki, Yönetmeliğin 16. maddesi yabancı filmlerin potansiyel “faydasına” odaklanmış ve polis memurlarının kazanılacak bir şey olmadığına karar vermeleri halinde belirli sahneler izin vermeyecekleri konusunda halkı uyarmıştır. Açıkça görülüyor ki, Osmanlı sarayı ilk filmleri hem yerli hem de yabancı, salt eğlence ya da eğitim kayıtları olarak sınıflandırmıştır. Yönetmelik'in diğer maddeleri, gösterimlere ilişkin pratik hususları özetlemekte ve genel ahlak açısından ciddi tehdit oluşturabilecek materyalleri yasaklamıştır (Özuyar, 2008).

Cumhuriyetin ilanından sonra, başlangıçta ülkede film yapımı ve gösterimi için merkezi bir kontrol mekanizması olmamıştır. 1932'de Sinema Filmlerinin Denetimine Dair Yönetmelik yayımlanmış ve film yapımlarını ve gösterimlerini denetleme yetkisi merkezileştirilmiştir. Bu örgütün ikili bir yapısı olmuştur: İstanbul Sansür Komisyonu ve Ankara'daki Yüksek Sansür Kurulu. O zamanlar yapım ve senaryo yazma faaliyetlerinin çoğu İstanbul'da gerçekleştiğinden, İstanbul Komisyonu'ndaki beş kişilik bir komite yeni senaryoları ve filmleri incelemekle sorumlu tutulmuştur: İçişleri Bakanlığı'ndan bir temsilci, Türk Genelkurmay Başkanlığı'ndan bir temsilci, Milli Savunma Bakanlığı temsilcisi, Emniyet Müdürü ve bir polis müfettişinden oluşmuştur. Bu yapı, film kontrolünün nasıl öncelikli olarak bir iç asayiş sorunu olarak

görüldüğünü göstermektedir. Ayrıca (özellikle komitede bir askeri temsilcinin varlığıyla) hükümetin bir sanat eserinin potansiyel tehlikelerine karşı kendini savunma ihtiyacına ilişkin algısının da kanıtıdır. İki savaş arası dönemde yabancı propagandaya karşı uygulanan politikalar ve Kurtuluş Savaşı sonrası ulus inşası düzenlemeleri bu savunma odaklı duruşa katkıda bulunmuştur. Denetim kurulu, antimilitarist veya dini propagandaya, Türklüğe hakarete, komünist fikirlerin teşvikine ve aile hayatı ve ahlakına ilişkin olumsuz tasvirlerle karşı özellikle hassas olmuştur. Belirli bir sahne İstanbul'daki sansürcüler tarafından reddedilirse, yapımcılar dava açma hakkını saklı tutmuştur. Ankara'daki Yüksek Sansür Kurulu, İçişleri Bakanlığından birer temsilci, Milli Savunma Bakanlığından bir temsilci ve Genelkurmaydan bir temsilciden oluşmuştur. 19 Temmuz 1939'da filmler ve senaryolarla ilgili bir başka yönerge yayınlandı ve polise yabancı filmleri ve bunların gösterimlerini kontrol etme yetkisini daha da artırmıştır. Bu zorluklara rağmen, bu dönemde Türkiye'de üretilen filmlerin çoğu ya sansürden geçmiş romanların uyarlamaları ya da eğitim açısından araç olarak görülen aile dramaları olmuştur. Dönemin yerli üreticileri için temel zorluklar, sektördeki mali sorunlar ve bunları telafi edecek devlet sübvansiyonlarının bulunmaması olmuştur (Birinci, 1995; Arolat, 1978).

1.1.2.2.2. Yeşilçam Dönemi

1948'de yerli filmlere getirilen vergi indirimi, Türk sinemasının Hollywood'u Yeşilçam'ın filizlenmesini kolaylaştırmıştır. Yeşilçam Dönemi 1970'li yıllara kadar sürdü ve yılda 250-350 film üretmiştir. Yeşilçam'ın yükselişi, Demokrat Parti'nin 1950 genel seçimlerinden sonra iktidara gelmesiyle aynı zamana denk gelmiştir. 27 Mayıs 1960 askeri darbesiyle devrilene kadar, Demokrat Parti'nin muhafazakar ideolojisi film sansürü düzenlemelerinin uygulanma biçimlerinde önemli rol oynamıştır. Demokrat Parti, film kontrolüyle ilgili yeni bir yasa çıkarmamış, ancak mevcut rejime karşı çıkan fikirlerin yayılmasını engellemek için mevcut mevzuatı manipüle etmiştir. 1960 darbesinden sonra Türkiye'de toplumsal gerçekçi filmler ve belgeseller gösterime girmiş, ancak 1961 Anayasası, halihazırda var olan Film Kontrol Dizini'nde herhangi bir değişiklik getirmemiştir. İdeolojik içeriğe dayalı sansür olaylarına rağmen Türk sinemasının “Altın Çağı” olarak kabul edilen 1960'lı yıllar, Metin Erksan'ın Acı Hayat (1962), Duygu Sağıroğlu'nun Bitmeyen Yol (1965) gibi unutulmaz yapıtlarına imza attı ve Feyzi Tuna'nın Yasak Sokaklar (Yasak Sokaklar, 1965) filmi önemli birer mihenk taşı olma özelliği taşımıştır. Siyasi çalkantıların olduğu dönemlerde sektörün bu kadar genişlemesinin iyi bir açıklaması, Türk sinemasının başlangıcından bu yana her zaman aileler için bir eğlence işlevi görmüş olmasıdır. Bu nedenle, melodramlar ve aile trajedileri her zaman popüler bir talep olmuştur (Çakı, 2020).

Yeşilçam, ürünlerini müşterilerine pazarlamak için hem devlet kaynaklı sansür, hem de otosansür uygulamıştır. 1970'lerin sonunda, Türk ekonomisi tarihinin en kötü krizine girmiştir. Enflasyon ve işsizlikteki artış, düzenli olarak sinema salonlarına giden ailelerin sayısında ciddi bir düşüşe neden olmuştur. Ayrıca, 1980'lerde renkli televizyon ve çoklu TV kanallarının tanıtılması, ailelerin kendilerini oturma odalarına hapsedme yönünde genel bir eğilime neden olmuştur. Sonuç olarak, film yapımcıları ağırlıklı olarak erkek izleyiciler için erotik ve halk müziği temalı melodramlar üretme eğiliminde oldukları görülmüştür. Bu filmler, izleyici toplamaya yönelik tek sürekli ve başarılı girişimler olmuştur. Bu filmlerin sansürden nasıl geçtiği net olmasa da, birbiriyle ilişkili iki hipotez alakalı görünmektedir: (1) yapımcılar, filmin kabul edilebilir bir versiyonundan sonra sinemalarda farklı kopyalar göstererek, siyasi ve mali sıkıntıdan ve bunun sonucunda kontrol mekanizmalarındaki boşluklardan fayda sağlamış olabilirler veya (2) sansürcüler, halkın dikkatini siyasetten ve ideolojiden uzaklaştırmak için bu tür filmlere kasıtlı olarak izin vermiş olabilir (Öztürk, 2006; Evrenos, 1999).

1.1.2.2.3. Yeşilçam Sonrası, Modern Süreç

1960'larda ve 1970'lerin başında, çeşitli film yapımcıları dernekleri tarafından, tamamen sivillerden oluşacak ve İngiliz Film Sansür Kurulu'nunkine benzer bir prosedür izleyecek film kontrol alt komiteleri kurmaya yönelik birkaç girişimde bulunulmuştur. Bu girişimler, komitelerde Savunma Bakanlığı ve polis teşkilatından temsilcilerin sayısının azaltılması ve bunun yerine yeni kurulan Turizm ve Tanıtım Bakanlığı'ndan daha fazla temsilcinin davet edilmesi (1963) tartışmalarına yol açmıştır. Ancak, bu tür politika gündemleri hiçbir zaman yapılmamıştır. 1970'lerde sinema sansürüyle ilgili en önemli yasal değişiklik Ağustos 1977'de gerçekleşmiştir. "Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesine Dair Kanun" başlıklı bu yeni yasa 1983 yılına kadar (12 Eylül 1980 darbesi sırasında bile) yürürlükte kalmış ve film endüstrisine en katı kuralları dayatmıştır. Yeni mevzuatın en dikkat çekici yanı, üreticilerin elindeki nüshaların tamamını inceleme için sansürcülere göndermelerini zorunlu kılan, yani kurulun gerekli görmesi halinde tüm nüshaları yerinde imha edebileceği maddesi olmuştur (Onaran, 1988).

Ünlü sinema eleştirmeni Atilla Dorsay, Cumhuriyet gazetesinde yazdığı bir yazıda 1977 yasasını kınayarak, bunu Türk sinemasının kayıpları olarak tanımlamıştır. Dorsay, film yapımcılarını tüm makaraları sansürlemeye zorlamanın yanı sıra tüm çekimlerde bir polis memurunun varlığını zorunlu kılmanın "tamamen faşist istismarlar" olduğunu belirtmiştir (Dorsay, 1977). Ayrıca sansür komitelerinin hiçbirinde film endüstrisinden temsilcilerin bulunmadığını vurgulamış ve yasanın dilini "talihsiz koalisyon hükümeti" tarafından manipüle

edilecek "açık uçlu" yorumlara davet etmekle eleştirmiştir. 1983'te yasa, darbe sonrası baskıcı hükümetin ideolojisine göre revize edilerek yeniden yayınlanmıştır. "Amaç" başlıklı bölümde, yönetmeliğin temel amacı, "Vatandaşların güvenliğini ve hükümetin politikalarını tehlikeye atacak, milliyetçi duyguları rencide edecek ve ahlaka aykırı nitelikte filmlerin yapımının ve kamuoyunda gösteriminin yasaklanması" olarak tanımlanmıştır. 1983 seçimlerinden sonra merkez sağ neoliberal bir parti olan ANAP (Anavatan Partisi) iktidara geldiğinde, hükümet film endüstrisinin kaygılarına ve ihtiyaçlarına daha fazla ilgi göstermeye başlamış ve 1986'da yeni bir yasa çıkarmıştır. Dönemin Kültür ve Turizm Bakanı Mükerrrem Taşçıoğlu, bu yeni düzenlemenin denetim kavramını polis müdahalesi ve sansür kavramından nasıl ayıracağına dair önemli bir açıklama yapmıştır. Yeni yasa, protokol görevi görecektir alt komisyonlar getirmiştir. Bu komisyonlarda Kültür Bakanlığı'ndan iki temsilci ve sinema sektöründen bir temsilci yer alması uygun görülmüştür. Alt komisyon gerekli görürse filmler bir üst Denetleme Kuruluna gönderilmesi kararlaştırılmıştır. Bu Denetleme Kurulu'nda bürokratların yanı sıra gönüllü meslek kuruluşları ve film yapımcılarının temsilcileri de yer verilmiştir. Ancak komitelerin yapısındaki ve adlarındaki bu değişikliklere rağmen, yasa eskisi gibi Devletin korunmasına ve ulusal birlik imajına odaklanmıştır. 2004 yılında Avrupa Birliği'ne katılım müzakereleri kapsamında Filmlerin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılmasına İlişkin Mevzuatın kabul edilmesiyle kanunun içeriği yeniden düzenlenmiştir. Yeni mevzuat, revizyonların amacının "sinema sanatının sunduğu olanaklardan bireylerin ve toplumun yararlanmasını sağlamak" ve "sektörün her alanına destek sağlamak" olduğunu ilan etmiştir. Ayrıca, diğer AB üyeleri tarafından tavsiye edilen ve kullanılan standartlara göre yaş sınırlamasına dayalı bir derecelendirme ve etiketleme sistemi uygulanmıştır. Bu yeni yasa, festivaller, özel sanat etkinlikleri ve yarışmalar için ithal edilen yabancı filmlerin, ticari olarak tedavüle çıkarılmadığı sürece, bu etkinliklerin organizasyon komiteleri tarafından izlenip derecelendirileceğini ifade edilmiştir. Türkiye'de ifade özgürlüğü konusunda uluslararası tartışmalara konu olan bu konu, halen gündemdedir (Arslan, 2011).

2014 yılında Reyhan Tuvi'nin "*Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek*" adlı belgeseli, 51. Antalya Altın Portakal Festivali'nin olağan programından, festival organizasyon komitesi tarafından, 2013 Gezi protestoları, Türk Ceza Kanunu'nun 125 (başkasının itibarına hakaret yoluyla saldırma) ve 299 (Cumhurbaşkanına hakaret) maddelerini ihlal edebilir gerekçesi ile kaldırılmıştır. Belgesel bölümünde çalışmalarını göstermesi planlanan 15 katılımcıdan 13'ü olayı protesto etmek için filmlerini geri çekti ve bu toplu eylem, festival komitesinin nihai olarak kategoriye iptal etme kararı almasıyla sonuçlanmıştır. Değerlendirme ve Sınıflandırma

Kurulu tarafından filmin gösterimine karşı herhangi bir resmi karar alınmamış, festival organizasyon komitesi tarafından Ceza Kanunu kapsamında yapımcılar aleyhine yapılacak diyalog ve altyazılar içerdiği değerlendirilerek film yayından kaldırılmış; 2004 mevzuatının festival film sınıflandırma gereklilikleri kapsamında olmamıştır. Aynı Ceza Kanunu'na göre, kamuya açık bir iddia nedeniyle hakarete uğramış veya tehdit edilmiş hisseden kişilerin şikayetlerini mahkemeye taşıma hakları olduğundan, festival komitesinin kararı haksız görülmüştür. Gereksiz yere önleyici ve oto-sansürleyici; tartışma, bir bireye zarar gelmesini önlemenin diğer bireylerin özgürlüklerini, özellikle de toplu seyircilik hakkını kısıtlamak için geçerli bir neden olarak kabul edilip edilemeyeceği konusunda daha derin bir tartışmaya dönüşmüştür. 2015 yılında onlarca Türk ve uluslararası sinemacı, Kültür Bakanlığı'nın bir belgeseli programdan çıkarmasını protesto etmek için İstanbul Uluslararası Film Festivali'nden çalışmalarını geri çekmiştir (Evrensel, 2017; Başıyigit, 2016; Özön, 2015).

Şubat 2017'de, “*Son Şinitzel*” adlı kısa film, yasal zorunluluklar gereğince İstanbul Telif Hakları ve Sinema Dairesi'ne Resmi Tescil Belgesi başvurusunda bulunmuştur. Yapımcılar, gösterim tarihinden bir hafta önce Değerlendirme ve Kategorizasyon Komisyonu'ndan yanıt almıştır. Rapor, yapımcılardan filmde bazı sahneleri silmelerini ve revize edilmiş versiyonu onay için yeniden sunmalarını istemiştir. Yapımcılar çalışmalarının bütünlüğünden taviz vermeyi reddettiler ve bunun yerine filmi festivalden geri çekmişlerdir. Bu olaylar, 21. yüzyıl Türkiye'sindeki sansürcülerin ve düzenleme kurullarının asıl kaygısının hükümetin, yetkililerinin ve ideolojisinin korunması olduğunu göstermektedir. Daha da önemlisi, bu yaptırımlar yalnızca politika oluşturmada endişe verici bir şeffaflık eksikliğini açıklamakla kalmıyor; aynı zamanda hem film yapımcılarına hem de halka otosansürün kaçınılmaz kabulünü dayatmışlardır. Türkiye'nin, 21. yüzyılda bile, erken cumhuriyet döneminin devlete yönelik iç ve dış tehlike korkularını üzerinden atamamasının köklü siyasi ve tarihsel boyutları olmuştur. Yine de evrensel haklar açısından bakıldığında, ifade özgürlüğünün ve kolektif seyircilik hakkının desteklenmesi vurgulanmalıdır (Evrensel, 2017; Siyahbant, 2017).

1.1.3. TV’de Sansür

Televizyon, görüntü ve ses çerçevelerini bir verici aracılığıyla televizyon seti olarak da bilinen bir alıcıya iletilen elektromanyetik sinyallere dönüştüren görsel-işitsel bir teknoloji olarak tanımlanmıştır. Geleneksel bir medya biçimi olarak televizyon, tüm medya biçimlerinin en güçlüsü olmuştur. Bunun nedeni olarak ise diğer medya türlerinden farklı olarak yalnızca tek bir duyu yerine görme ve duyma olmak üzere iki duyuya birden hitap etmesi gösterilmektedir. Televizyonun diğer medya türlerine göre bu avantajı olduğu için, şüphesiz çok güçlü bir iletişim

aracıdır. Lasswell (1948), medyanın üç işlevini tanımlamıştır: Çevrenin gözetlenmesi, çevre ile ilişkilendirilmesi ve sosyal mirasın iletilmesi. Ancak Wright (1960), medyanın dördüncü işlevi olarak eğlenceyi eklerken, Schramm (1964) medyanın yukarıda listelenen tüm işlevlerini detaylandırmaktadır. Televizyon, çevreyi gözetleme görevini yerine getirirken bilgi toplar ve izleyicilerine yayar, toplumların ve dünyanın olayları ve durumu hakkında bilgi sağlarken, bu gayri resmi rolüyle de yenilik, uyum ve ilerlemeyi kolaylaştırır. Televizyon toplum için bilgi toplar ve bu bilgiyi tüm dünyaya yaymaktadır. Televizyonun gözetleme işlevi zaten devrede olduğundan, televizyon ortamdaki bilgilerin yorumlanmasına veya ilişkilendirilmesine yardımcı olmaktadır. Bazen gözetimden elde edilen bilgilerin karmaşıklığı fazla olabilmekte ve yorumlanması gerekebilmektedir. Televizyonun yorumlama işlevi sırasında belirli içerikler sansürlenir çünkü bu içerikler genelde çocuğun kişiliğinin psikososyal gelişimini etkileyebilmektedir. Tanınmış bir psikolog ve sosyolog olan Erik Eriksson, insanoğlunun gelişiminin aşamalar halinde olduğunu ve çocuğun o aşamada sahip olduğu etkileşim nedeniyle her aşamanın çocuğun psikososyal gelişiminin ayrılmaz bir parçası olduğunu teorize etmiştir. Eriksson'un kişilik gelişimi teorisinin varsayımları ve çocukların psikolojisinin ve zihniyetinin kırılabilirliği göz önüne alındığında, şiddet içeren çizgi film izleyen çocuklar şiddet içeren davranışlarda bulunma eğilimindedir (Eriksson, 1968; Fleming, 2004).

Moeller (1996), mevcut literatürün, televizyon içeriğinin insanlar üzerinde dört geniş etki türü olabileceğini öne sürdüğünü kabul etmiştir. Bunlar; davranış, tutum, inanç veya değerleri ve bilgi veya bilişsel becerileri içerir. Çocuklar gibi ergenler ve hatta yetişkinler de televizyondaki içeriklerden etkilenmektedir. Hollywood gişe rekorları kıran aksiyon filmleri, kişinin bilinçaltı zihninde bir dizi unutulmaz görüntü veya kare yığdığından, izleyenlerin psikososyal davranış mekaniklerini etkileyebilmektedir. Bu filmler, “utanmazca” davranmanın, ünlülerin yaşam tarzlarıyla eşanlamlı “swag” terimini beraberinde getirdiği için, çerçevelerin davranışlarını etkilemesine izin verme eğiliminde olan günümüz gençlerinin bilinçaltısında önemli tahribatlar oluşturabilmektedir. Şiddet içeren televizyon içeriğine maruz kalmanın, onları izleyen çocuklar veya gençler arasında şiddet içeren davranışları etkileyebilmektedir. Pek çok insan, televizyondaki şiddetin gençleri aynı şekilde davranmaya teşvik ettiğine ve sansürün bu sorundan kurtulmaya yardımcı olacağına inanmaktadır (Sokol, 2009).

İnsanlar üzerinde oldukça etkili olan televizyon, farklı kanallar üzerinden farklı ideolojik ve diğer amaçlar için bir araç olarak görülebilmektedir. İnsanların bilinçaltına etkilerini ortadan kaldırmaya yönelik uygulanan sansür, özellikle hükümet ve diğer aktörler tarafından bir baskı ya da yıldırma aracı olarak kullanılabilir. Kimi zaman, bu durum genç ve yetişkinlerin

ahlaklarının korunması ve sürdürülebilir bir toplum yapısının idamesi olarak uygulandığı ifade edilse de, bu durum çoğunlukla ilgili aktörlerin ideolojik saplantılarından kaynaklanabilmektedir. Televizyonda sansür, kitap, radyo ya da sosyal medya veya sinema gibi araçların ötesinde uygulanabilmektedir. Bunun en büyük nedeni, televizyonun daha geniş demografiye hitap etmesi ve kanal ya da program sahiplerinin çok geniş dünya görüşlerine sahip olmaları gösterilebilir. Zira, demografik yapının bir bölümü için cinsellik önemli bir parametre olmamasına rağmen, diğerleri için olumsuz örnek oluşturabilecek bir durum olarak kabul edilebilir (Öztürk, 2006).

Bir bahis reklamı, kadınlar ve bebekler için ya da yaşlılar için çok büyük bir sorun teşkil etmemesine rağmen, gençler ve yetişkinlerin önemli bir kısmı için sosyal ve toplumsal bir sorun olarak kabul edilerek sansüre uğrayabilmektedir. Ek olarak, TV kanalları, özellikle gelişmekte olan ülkelerde birer propaganda aracı olarak kullanılabilir. Bu durum, kimi zaman iktidar güçlerinin olumsuz izlenimlerine takılabilmektedir. Söz gelimi, bir muhalefet ortağı yayın kuruluşu, iktidar için olumsuz propaganda eğilimini arttırdığında, ilgili devlet kuruluşu, söz konusu yayın kuruluşuna çeşitli oranlarda sansür uygulayabilmektedir. Bununla birlikte, TV sansürünün büyük kısmı zamanlama ile ilgili de olabilmektedir. Yayın akışını bozan ve reyting kaygısını güçlendiren kimi zaman aşımı, sansürlenerek ya da kesilerek, izleyicilere aktarılabilmektedir. Tüm bunlar sansürün farklı tezahürleri olarak kendini gösterebilmektedir (Aksoy, 2011).

1.1.4. Sansür Uygulamalarına Neden Olan Unsurlar

Sansür uygulamalarına neden olan birçok kişisel, ideolojik, toplumsal ve amaçsal unsurlar bulunabilmektedir. Söz konusu unsurlar genel olarak aşağıda kategorize edilmiştir.

1.1.4.1. Tütün

Tütün önemli bir halk sağlığı sorunudur ve dünyadaki en önlenebilir hastalık ve ölüm nedenlerinin başında gelmektedir. Son araştırmalar, sigaraya bağlı ölümlerin yılda 7,2 milyona yükseldiğini ve AIDS, sıtma ve tüberkülozun toplamından daha fazla insanı öldürdüğünü göstermektedir. Küresel olarak, Dünya Sağlık Örgütü (DSÖ) Avrupa Bölgesi, kadınlar arasında en yüksek yaygınlık oranlarından biri (%19) dahil olmak üzere, yetişkinler arasında en yüksek yaygınlığa (%28) tütün ve tütün ürünleri sahiptir. Hastalığa ve ölüme neden olmasının yanı sıra, tütün sağlık eşitsizliklerinin de itici gücü olmuştur (Who.int, 2023).

Son yıllarda tütün satışlarını yasaklamanın önündeki en büyük zorluklardan biri, tütün endüstrisinin yağmacı pazarlama sorunuyla mücadele etmek olmuştur. On yıllardır, sigara, puro, çiğneme tütünü ve son yıllarda elektronik sigara cihazları gibi ticari tütün ürünleri, özellikle mentol veya diğer tatlandırıcılar içeren ürünler olmak üzere en savunmasız topluluklardan bazılarına orantısız bir şekilde pazarlanmaktadır. Araştırmaya göre bu topluluklar, genç yetişkinleri, özellikle 18 yaşın altındakileri, ırksal ve etnik azınlıkları ve kendilerini LGBTQ+ olarak tanımlayanları kapsamaktadır. Bu pazarlama stratejileri, tütün endüstrisinin toplumda bir yer edinmeye yönelik kasıtlı bir girişimini temsil etmektedir. Televizyon reklamlarında ya da filmlerinde sigarayı erkeklikle, kahramanlara tapınmayla, modayla ve aşk zevkleriyle ilişkilendirmek yasaklanmış ve daha geniş bir önlem olarak sansür ve kare uygulamaları uygulanmaktadır (Cankaya ve Yamaner, 2006).

Tütün ve sigaralar ortaya çıkmaya başladığında, onların reklamını yapmanın en iyi yollarından biri, insanların onları içmekten hoşlanacağı bir aktör veya karakteri canlandırmak olmuştur. Bu şekilde, izleyiciler otomatik olarak oyuncuyu kopyalama ihtiyacı hissedecek veya havalı olduklarını hissedecek ve sigara almaya başvuracakları düşünülmüştür. Bir film seti filmleri için sigaraya ihtiyaç duyduğunda, bir sigara şirketini aramaları ve kendilerine koca bir kutu gönderilmesi ölçüsünde, ürün yerleştirme için güçlü bir yol olmuştur. Bu süre zarfında, bir filmde sigara içen bir aktör görüldüğünde, bu, kendilerine gönderilen gerçek bir sigarayı kullandıkları anlamını taşımıştır. Ancak yasalar, sigara şirketleri ile hükümetler arasında yapılan bir uzlaşma anlaşmasının ardından 1988'de değişmeye başlamıştır. Bu, yalnızca gerçek sigaraların ekranlarda görünmesinin değil, aynı zamanda sigara reklamı yapılırken ürün yerleştirme fikrinin de yasaklanmasıyla sonuçlanmıştır. Bu, bir karakterin sigara çıkarması gerektiğinde, bunun sahte olacağı anlamına gelmektedir. Aynı zamanda, sağlık savunucuları sigaraların ne kadar sağlıksız olduğunu fark etmeye başlamışlar ve giderek daha fazla filmi etkilemişlerdir. Sadece dumansız hale gelmekle kalmamışlar, aynı zamanda sigaraların ekranda görünmesini de engellemişlerdir. Özellikle gençleri etkileme potansiyeli yüksek film ve dizilerde, sigara sahnelerine önemli ölçüde yasaklama ya da sansürleme getirilmiştir. (Tarhanlı, 1983; Çelik, 2009).

1.1.4.2. Alkol

Alkol genel olarak Türkiye ve diğer Müslüman ülkelerde sansüre takılan bir unsur olmuştur. Avrupa ve Amerika'da alkolün sansürlenmesini gerektiren özel bir durum olmadıkça alkolün tüketilmesi ya da sahnenin herhangi bir anında ekrana yansması, özel bir sansür gerektirmemektedir. Türkiye'de alkolün tüketimine yönelik ciddi önleyici tedbirler hali hazırda

bulunmaktadır. Ocak 2011'de yürürlüğe giren bir hükümet yasası, belirli olaylarda alkol satışının daha önce belirlendiği şekliyle resmi ve yasal yaş olan 18 yerine 24 yaşın altındaki kişilerle sınırlandırılmasını önermiştir. Ancak, kısıtlama daha sonra mahkemeler tarafından bozuldu ve anayasaya aykırı bulunmuştur. 2013'te, yeni yasalar, bu tür ilgili sponsorlu etkinliklerin, festivallerin ve eşantyonların tanıtımı da dahil olmak üzere, radyo ve televizyonda alkollü içeceklerin reklamını ve tanıtımını yasaklamış ve aynı zamanda film ve dizilerde, alkol sahneleri ya tamamı ile banlandı ya da ilgili kısım sansürlenmiştir. İçecek şirketleri yasağı eleştiren reklamlar yayınlamıştır. Yasa aynı zamanda, sigaralarda olduğu gibi, televizyonda ve televizyon filmlerinde alkollü içki tasvirlerinin bulanıklaştırılması ve şişelerde tütün ambalajı uyarı mesajlarına benzer sağlık uyarıları taşıması şartını da içermiştir. Bu yasalar çevrimiçi medyayı etkilememiş ve Twitter, Facebook, Ekşi Sözlük ve YouTube gibi platformlarda yasağı karşı önemli protestolar büyümüştür. 2011 yılında Tütün ve Alkol Piyasası Düzenleme Kurumu tarafından sporda reklam yasağı getirilmesi, Efes Pilsen S.K basketbol takımının adını Anadolu Efes S.K. olarak değiştirmesini dahi etkilemiştir. Türkiye'de ve Avrupa'da önemli ve popüler bir içecek şirketi olan ve bugün itibarıyla halen kulübün sahibi ve ana sponsoru olan Efes şirketi bünyesinde olan kurum, alkolü andıran ya da teşvik ettiği düşünülen uygulamaları da reklam filmlerinden çekmiştir (Collini, 2010; Sürmeli, 2023; Oğuz, 2019; Ataman, 2019).

1.1.4.3. Cinsellik

Cinsellik, herhangi bir biçimde (resimler veya kelimelerle) açık veya tahrik edici içerik barındıran her materyali kapsamaktadır. Cinsellik tanımı, farklı bağlamlarda farklı özellikleri seçebilir, çünkü müstehcen olarak kabul edilen şey kültürden kültüre ve zaman içinde değişebilmektedir. "Cinsel olarak müstehcen" terimi, farklı bağlamlarda ve kültürlerde belirli etkilere veya toplumsal kuralları ihlal eden şeylere dayalı olarak farklı özellikleri seçen bir tür sıralama terimi olarak işlev görmektedir. Örneğin, bazı kültürlerde kadınların bileklerini sergilemesi müstehcen olarak kabul edilirken, günümüzde çoğu Batı kültüründe böyle bir kabul bulunmamaktadır. Sınırdaki durumlar da mevcuttur: Çıplak göğüslerin hâlâ bazı çağdaş Batı kültürlerinde müstehcen kabul edilip edilmediği tartışmalıdır. Bununla birlikte, bazı materyaller bugün birçok bağlamda açıkça müstehcen olarak kabul edilmektedir; özellikle cinsel eylemlerin (örneğin, öpüşme, cinsel ilişki vb.) ve açıkta kalan vücut bölgelerinin (örneğin, genital bölge ve göğüslerin) sesli, yazılı veya görsel temsilleri gibi. Bu geniş anlamda cinsellik kategorisi içinde, içerik açısından büyük bir çeşitlilik bulunmaktadır. Örneğin, bazı materyaller kadınları ve bazen erkekleri cinsellikle ilişkilendiren pozlarla tasvir etmektedir (Örn., Playboy dergisi).

Bazıları, şiddet içermeyen cinsel eylemleri (hem eşcinsel hem de heteroseksüel) tasvir eden yetişkinler arasında eşit ve rıza gösteren katılımcıları göstermektedir. Feminist pornografi, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini, bedenleri ve anlatıları sorgulayan ana akım heteroseksüel pornografi tarafından körü körüne kabul edilen bir alt kümesidir. Diğer müstehcen temsiller, şiddet içeren cinsel baskıları tasvir etmektedir; insanlar dövülüyor, bağlanıyor, işkence görüyor, sakatlanıyor, tecavüze uğruyor ve hatta öldürülüyor. Bazı müstehcen materyaller, açıkça şiddet içermemekle birlikte aşağılayıcı olabilir. Bu materyal, insanları (çoğunlukla kadınları) başkalarıyla cinsel ilişkilerinde kölelik ve boyun eğdirme pozisyonlarında veya birçok insanın aşağılayıcı olarak değerlendireceği cinsel eylemlerde tasvir etmektedir. Bazı müstehcen materyaller çocukları içermekte veya onları tasvir etmektedir. Bazıları hayvanlarla cinsel ilişkiyi ve ölü seviciliği tasvir edebilmektedir. (Schauer, 2012; Feinberg, 1987; MacKinnon, 1987.)

İnternetin gelişini takip eden yıllar, kolayca erişilebilen cinsel materyal miktarında önemli artış meydana getirmiş ve cinsellik kullanımı yetişkinler kadar ergenler arasında da yaygın hale gelmiştir. Elbette, belirli türden müstehcen materyallerin üretilmesinden veya tüketilmesinden zarar gören tek kişi kadınlar olmamaktadır. Müstehcen materyal tüketiminin genellikle (ağırlıklı olarak erkek) tüketicileri için zararlı olduğu düşünülmüştür; örneğin, onları uzun vadeli, sevgi dolu cinsel ilişkilere sahip olma olasılıklarını düşürerek bu oluşturulabilmektedir. Pek çok insan, cinsel faaliyette bulunan gerçek çocukların tasvirlerini içeren müstehcen materyalin bu alt kümesi olan "çocuk pornografisine" şiddetle karşı çıkmaktadır. Bu müstehcen malzeme sınıfı, çocukların çıkarlarına daha fazla zarar verebilecek bu istismarın kalıcı bir kaydıyla birlikte çocukların fiili cinsel sömürsünü içerdiğinden, geniş çapta sakıncalı olarak kabul edilmektedir (Taş, 2018).

Yukarıda sayılan tüm durumlar, başta Türkiye olmak üzere birçok ülkede cinsellik içeren yayınların ve filmlerin sansürlenmesi ile sonuçlanmıştır. Aslında Türkiye’de ve birçok ülkede, cinsellik içeren film ve yayınların saati, yetişkinlerin erişimine açılması göz önünde bulundurularak, ileri saatlerde yayınlanmıştır ve sansürün boyutu da buna göre az olmuştur. Ancak özellikle son yıllarda, saatlerde ileri olsa dahi makaslama ve bant aralığının azaltılması gibi bir dizi sansür uygulaması yapılmıştır.

1.1.4.4. Eşcinsellik

İfade özgürlüğü temel bir insan hakkıdır. Diğer insan haklarının gerçekleştirilmesi için gereklidir, çünkü diğer hakların talep edilebilmesi ancak bilgi sahibi olabilmek ve kendini ifade

edebilmekle mümkündür. İfade özgürlüğü hakkı, kişinin cinsel yönelimini veya cinsiyet kimliğini özgürce ifade etme hakkının yanı sıra cinsel yönelim veya cinsiyet kimliğiyle ilgili konularda bilgi arama, alma ve verme özgürlüğünü kapsamaktadır. Dünya’da bu hak, hem kamuya mal olmuş kişilerden hem de daha geniş toplumdan önyargılı medya kapsamı ve homofobik konuşma dahil olmak üzere sıklıkla ayrımcılığa maruz kalan ve düşüncelerini yaymak için platformlara erişim mücadelesi veren lezbiyen, gey, biseksüel ve transgender (LGBT) kişiler için özellikle önemlidir (Post, 2011). Ancak, LGBT (+), bir ifade özgürlüğünün ötesine, bir teşvik ve fenomenler aracılığı ile basitleştirilmiş bir olguya dönüştüğünde, bu durum, toplumlar için yıkıcı hale gelebilmektedir. Bu bireylerin haklarının korunmasının ötesine geçmesi gereken durum, toplumun kan damarlarını kesmek yerine ve bu bireylerin hayatlarını kısıtlamak yerine, özendirmenin önüne geçmektir. Bu bağlamda, televizyon ve ilgili medya araçlarında sansür, önemli bir fenomen olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Türkiye gibi ülkelerde ve yine özellikle yabancı dizi ve filmlerde LGBT’nin özendirildiği düşünüldüğünde, yayın sansürlenebilmektedir. Bu, LGBT bireylerin yaşam haklarının ihlali olarak algılansa da, özellikle doğu kültürüne sahip halkların, toplumsal yapısını olumsuz etkileyen durumların ortadan kaldırılması olarak da düşünülebilir (Arslan, 2011).

1.1.4.5. Pedofili

Pedofili, kişinin cinsel fantezileri, dürtüleri, düşünceleri, uyarılmaları veya davranışlarıyla yansıtıldığı üzere, ergenlik öncesi çocuklara yönelik sürekli bir cinsel ilgi olarak tanımlanmaktadır. En açık ifadesiyle birey cinsel olarak çocukları tercih eder ve yetişkinlere yönelik cinsel bir ilgisi bulunmamaktadır. Diğer durumlarda, kişi cinsel olarak çocuklara ilgi duyar ama aynı zamanda yetişkinlerle ilgili cinsel fanteziler, dürtüler vb. yaşamaktadır. Tespit edilen çocuklara karşı cinsel suçluların büyük çoğunluğu erkek olmuştur (İşçi, 2005). Yetişkin erkeklerle ilgili geriye dönük araştırmalar, çocuklara karşı cinsel suç işleyen kadın faillerin, ceza adaleti verilerinin gösterdiğinden daha yüksek bir oranı temsil ettiğini, ancak yine de bir azınlığı temsil ettiğini göstermektedir (Arnaldo, 2001).

Pedofili hakkındaki sessizlik, son birkaç on yılın çocuk cinsel istismarına ilişkin karmaşık feminist analizinin, çocuk cinsel istismarı materyalinin küresel çevrimiçi dağıtımını henüz kuramsallaştıramadığı kabul edildiğinde, daha da esrarengiz hale gelmektedir. Dahası, geç kapitalizmde cinsiyetin “şeyleştirilmesi” ve düzenlenmesinin teorik olarak sorgulanmasıyla çocukların cinsel öznelliğine ilişkin çeşitli okumalar üretilirken, çocukların cinsel istismarı malzemesinin metalaştırılması ihmal edilmiş bir konu olmaya devam etmektedir. Siber kültürlerde, en hızlı büyüyen internet endüstrilerinden biri olmasına rağmen, pedofili konusu

pek ele alınmamaktadır (Bell ve Kennedy, 2000; Jenkins, 2009). Buna karşılık, pedofili sansür yasası önemli miktarda eleştirel ilgi görerek, hükümetler tarafından kullanılabilir. Son otuz yıl içinde, çocukların cinsel istismarına ilişkin ahlaki paniklerin baskıcı etkisini detaylandıran anlatılar, disiplinler genelinde çocuk pornografisi sansürü mevzuatına yönelik eleştirilere hakim olmuştur. Kısaca, sivil özgürlükçüler, cinsel radikaller ve kültürel feministler, çocuk pornografisi sansür yasasının geç modernitenin hoşgörüsüz panik politikasının bir belirtisi olduğunu iddia etmektedirler; panik ve bu nedenle abartılı bir tehdide karşı tepkisel bir tepki olarak sansürün gerekliliğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, pedofili değil, çocuk pornografisi sansür yasası, muhalif düşüncenin uygun nesnesi haline gelmiştir (Çelik, 2009).

Pedofili sansürü yasası tipik bir ahlaki panikten başka bir şey değildir ve ülkelerde her ne kadar medya ve diğer organlarda uygulanıyor olsa da, istenen düzeyde bir önleyici faaliyetten bahsetmek mümkün değildir. Buna karşın hükümetler, pedofiliyi bir medya sansürü olarak kabul etmekte ve bunun için çeşitli sansür uygulamalarını devreye sokmaktadır. Bu yönde bir çağrışım, sadece sansür değil, aynı zamanda çocuk pornografisi kapsamına alınarak, nitelikli suç kapsamında değerlendirilebilmektedir. Pedofili merkezli TV dizi ve yayınlarında özellikle son 10 yılda %190'lık bir artış yaşanması, bu bağlamda sansürün de uygulanma sıklığını arttırmaktadır (Thornburgh ve Herbert, 2012). Türkiye'de her ne kadar pedofili sahneli film ve diziler, özendirici olmaktan çok bir drama çerçevesinde işlense de, yaptırımlardan kaçamamaktadır (Tarhanlı, 1983).

1.1.4.6. Kumar

Son yıllarda, tüketimin karanlık yönü tüketici araştırmacıları tarafından daha fazla ilgi görmeye başlamıştır. Bu araştırma akışı çeşitli biçimlerde ele alınmıştır. Bazı araştırmalar aşırı alışverişin nedenlerini ve sonuçlarını incelemekte (Faber, 2014; O'Guinn & Faber, 2016), diğerleri yasa dışı ürün edinimi (Babin & Babin, 1996; Cox & Moschis, 1990) veya yasa dışı ürünlerin kullanımı (Hirschman, 1992) üzerinde odaklanmıştır. Son olarak, bazı araştırmacılar yasal ancak potansiyel olarak zararlı veya gözden kaçan ürünleri veya hizmetleri satın alma veya tüketme yönlerini incelemişlerdir (Boddewyn, 2011; Dietz, 1990). Bu son kategoriye ilgi gösteren birçok halk sağlığı ve kamu çıkarı grubu, potansiyel olarak zararlı tüketim biçimleri hakkında giderek daha fazla endişe duymaya başlamıştır. Bu gruplar genellikle bu davranışların sosyal normlarını ve eylemlerini değiştirme çabalarına liderlik etmişlerdir. İstenmeyen tüketici davranışlarını engelleme çabalarında kullanılan yeni bir yaklaşım, bu yasal ürünlerin televizyon ve sinema yayınlarında reklamını yasaklama veya sınırlama olmuştur. Tartışmalı ürünlerin reklamları, iddia edilen potansiyel zararı nedeniyle giderek artan eleştirilere maruz kalmaktadır.

Tartışmalı ürünlere yönelik reklamları sansürleme çabalarının en açık örnekleri, tütün ve alkole yönelik güncel tartışmalarda görülmektedir. İçki ve tütün endüstrilerinin yanı sıra reklamların sınırlanması en fazla tartışılan ürün alanlarından biri de kumar faaliyetleri ve kurumlarıdır. Yasallaştırılmış kumar, birçok yerel ve merkezi hükümetin vergi mükelleflerinden tepki çekmeden gelir toplamının bir yolu olarak giderek daha fazla kullanılmaktadır. Ancak bazı insanlar, özellikle yoksullar arasında, kumarla ilgili potansiyel sorunlar ve kötüye kullanım konusunda endişeler taşımaktadır. Yasal kumarın yaygınlaşması, internet kumarının korkutucu potansiyeli ve kumar endüstrisinin yerel ve ulusal ekonomi üzerindeki artan etkisi, hükümetlerin kumarın düzenlenmesine olan ilgisini yeniden canlandırmıştır (Henkoğlu ve Yılmaz, 2013; Frey, 2015; Elvin, 1997; Palmer, 1998).

Kumarın yayılmasıyla ilgili endişeler arttıkça, kumar reklamlarının veya sahnelerinin neden olduğu ticari zararlar hakkındaki eleştiriler de artmıştır. Bu eleştirilerin bazıları, oyun endüstrisi için yapılan reklamlardaki yanıltıcı ve abartılı temaları hedef almaktadır. Diğer eleştiriler ise kumarhanelerin aile dostu bir destinasyon olarak pazarlanmasına odaklanarak, bu tür pazarlamanın gelecekte çocukları potansiyel müşterilere dönüştürebileceğini ve kumar sorunları olan gençlerin sayısını artırabileceğini öne sürmektedir. Sonuç olarak, kumar reklamlarının içeriğini, harcamalarını ve/veya yerlerini sınırlamak veya kısıtlamak için bir dizi çağrıda bulunulmuştur (Rathbun, 1998; Reina, 1997). Tartışmalı ürünlerin reklamlarının yasaklanması çağrıları, bu yasakların istenmeyen tüketimi azaltmaya ve savunmasız gruplar arasında yer alan çocuklar, kadınlar ve gençler gibi kişileri korumaya yardımcı olacağı inancına dayanmaktadır (Atkin, 2011).

Genel olarak, kitle iletişim araçlarının veya özellikle reklamcılığın ifade özgürlüğünü destekleyen faktörler üzerine önceki araştırmalar oldukça sınırlı olmuş ve genellikle karışık sonuçlar elde etmiştir (Shao & Hill, 2011; Tewksbury, Huang, & Price, 2011). Bu nedenle, medya sansürünü destekleyenlerle karşı çıkanlar arasındaki farkları anlamak için çok az sistematik bilgi bulunmaktadır. Bazı araştırmalar, sansür karşıtlığının dindarlık, otoriterlik, muhafazakarlık ve geleneksel aile ideolojisi ile önemli ölçüde ilişkili olduğunu bulmuştur (Hense ve Wright, 1992; McClosky ve Brill, 1983). Ancak, tüm çalışmalar bu ilişkileri doğrulayamamıştır. Örneğin, bazı araştırmalar, sansür karşıtlığı ile otoriterlik (Schell & Bonin, 1989) veya muhafazakarlık (Thompson, 1995) arasında çok az veya hiç ilişki olmadığını bildirmektedir. Hatta bazı çalışmalar, muhafazakarlık ile sansür karşıtlığı arasında ters bir ilişki olduğunu göstermektedir. Karşılaştırılabilir tutarsızlıklar aynı zamanda cinsiyet, yaş ve eğitim gibi demografik faktörleri de içermektedir (Tewksbury vd., 2011). Davranışsal ve demografik

faktörlerin mesajların sansürlenmesine olan isteklilik üzerindeki etkisi hakkında karışık bulgulara rağmen, araştırmalardaki tutarlı bir bulgu, sansürün iletişimin olumsuz sonuçlarını öngören bir inançla ilişkilendirilmiştir (Sullivan vd., 1982). Kumar, birçok kişi tarafından kamu ahlakını bozma veya sosyal ve bireysel refaha zarar verme potansiyeline sahip bir etkinlik olarak görüldüğü için, kumar sahneleri bu kategoride sansürlü olarak algılanabilmektedir. Benzer şekilde, bir mesajın olumsuz etkilere yol açtığı algılandığında üçüncü tarafların etkisinin devreye girdiği bulunmuştur. Bu nedenle, kumarla ilgili reklam ve film/dizi sahnelerinin sansürlenmesine yönelik talepler, üçüncü tarafların etkisi altında gerçekleşebilmektedir (Karakaya, 2018; Marcus vd., 2011).

1.1.4.7. Küfür ve Argo

Küfür ve argo, farklı ülkelere göre farklı şekilde yorumlanabilen ve bir sansür nedeni olarak görülebilen olgular olmuştur. Söz gelimi, ABD’de günlük hayatta kullanılan çoğu kelime, ABD kanallarında ya da medya organlarında sansüre takılmazken, Türkiye gibi muhafazakar görüşlü ülkelerde, sansürlenebilmektedir. Küfür ve argo nedenli sansür, genelde diğer unsurlardan farklı olarak “biplenerek” sansürlenmektedir. Bip sansür, televizyon ve radyoda bir küfür veya sınıflandırılmış bilginin bir bip sesiyle değiştirilmesidir. Esas olarak, Rusya, Hong Kong, Filipinler ve Japonya’ya ek olarak hemen hemen tüm Müslüman ülkelerde ve İsrail’de kullanılmaktadır. Bipleme "aile", "gündüz", "yayın" veya "uluslararası" görüntüleme için uygun görülmeyen içeriğin yanı sıra güvenlik için hassas sınıflandırılmış bilgileri kaldırmak için TV ve radyo programlarını sansürleme aracı olarak uzun yıllardır kullanılmaktadır. Bip sansürü, bir yayın teknisyeni tarafından manuel olarak çalıştırılan bir yazılım modülüdür. Kaldırılan konuşmanın dudak okumayla kolayca anlaşılabilirliği veya anlaşılabilirliği durumlarda, bazen bir bip sesine konuşmacının ağzının üzerinde bir dijital bulanıklık pikselleştirme veya kutu eşlik etmektedir. Kapalı altyazı altyazısında, biplenmiş sözcükler genellikle küfür, argo ya da hakaret içermektedir (Taberski, 2019; Canayaz ve Tayiz, 2021).

Senaryolu dram ve komedi yayın zamanına uyacak şekilde tasarlandığından, bip sesi normalde yalnızca senaryosuz programlarda (belgeseller, radyo filmleri, panel oyunları vb.) kullanılmaktadır. Örneğin, Discovery Channel’da bip sesi son derece yaygındır ve yaygın olarak kullanılmaktadır. Komedi söz konusu olduğunda, biplemelerin çoğu mizah amaçlı olabilir ve komik efekt için bip tonunun yerine başka ses efektleri kullanılabilir; bunlara örnek olarak bir ısıklık, bir bebeğin cıvıltısı, yunus sesleri veya bir yay "uğultu" verilebilir. Biplenin diğer kullanımları, bip sesinin yaşlar, soyadlar, adresler/memleketler, telefon numaraları gibi kişisel olarak tanımlayıcı bilgileri gizlediği realite televizyonu, bilgilendirici reklamlar, oyun şovları

ve gündüz/gece geç saatlerde yapılan talk şovları ve gelişmiş bilgi olmadan kişisel bir işletmenin reklamını yapma girişimlerini içerebilmektedir. Filmler gündüz/gece televizyonu için kurgulanırken, yayıncılar küfür yerine biplememeyi, küfür içeren bölümü kesmeyi, konuşmayı farklı kelimelerle değiştirmeyi veya sessizlik veya ses efekti ile kapatmayı tercih edebilmektedir. Türkiye’de bipleme kültürü çok yaygın olmasa da, ses dondurma şeklinde bir sansür uygulaması içermektedir (Kıran ve Oğuz, 2021; Walker, 2000).

1.1.4.8. Aile Yapısına Aykırılık

Ahlaki tutum, genellikle eleştiri ve yargılama yoluyla insanlara toplumsal normları ve değerleri dayatma uygulamasıdır. Kullanıcıların fikir ve inançları nedeniyle başkalarını yargılamak ve eleştirmek için hızlı davrandığı sosyal medya platformlarında sıklıkla görülmektedir. Ahlaki tutum, kabul edilen norm ve değerlere uymayan fikirlerin bastırılmasına yol açabileceğinden, genellikle insanları susturmak ve ifade özgürlüğü haklarını kısıtlamak için kullanılmaktadır. Sansür, saldırgan veya hassas olduğu düşünülen konuşma, bilgi veya fikirleri bastırma veya kısıtlama uygulamasıdır. Sansür, saldırgan veya hassas olduğu düşünülen fikirlerin bastırılmasına yol açabileceğinden, ifade özgürlüğünü kısıtlamak için kullanılabilir. Ahlaki tutum ve sansür, kabul edilen norm ve değerlere uymayan fikirlerin bastırılmasına yol açabileceği gibi ifade özgürlüğü hakkının kısıtlanmasına da yol açabilmektedir. Bu, insanlar görüşlerini paylaşmaktan korktukları için görüşlerde çeşitlilik eksikliğine yol açabilmektedir. Ayrıca sansür, insanlar kendilerini özgürce ifade etmekten korktukları için yaratıcılığın azalmasına neden olabilmektedir. Bu da insanlar kendilerine has fikirlerini paylaşmaktan korktukları için sosyal medya platformlarında paylaşılan içeriklerin kalitesinin düşmesine neden olabilmektedir (Feng, 2013; Richard ve Angela, 2009).

Aileler, ifade özgürlüğünün standartlaşmış ve genelde aynı düzlemde sürdürüldüğü kurumlardır. Bu tür kurumlarda, norm ve değerler önemli birer parametredir. Değişmesi ya da değiştirilmesi çok zordur. Bu yüzden birer yapısal sürece sahiptir. Aileler, her ülkede farklı tutum ve davranışlar sergileyebilir. Bir ülkede 18 yaşını doldurmak, aileyi terk etmek ya da aileden dışlanmak için yeterli bir sebep olurken, başka bir ülkede yaşlılıkta dahi hürmet görmek mümkün olabilmektedir. İşte tüm bu faktörler, aile yapısının ne denli önemli bir kavram olduğunu göstermektedir. Bu yapı, genellikle bozulmaya dirençlidir. Ancak kimi zaman iç ya da genelde dış faktörler, bu yapıyı zedeleyebilmekte, örseleyebilmekte ya da yıkabilmektedir. Bunun için aile büyükleri söz konusu tehditleri bertaraf etmeyle ilgilenmektedir. Ancak durum küresel ya da büyük bir aktör ile mücadele etme noktasına geldiğinde, hükümetler, aile büyükleri adına bu görevi üstlenmiştir (Lucille, 2008). Aile yapısına aykırı sorunlar ile

mücadele etmek için tüm yasal araçları sürece dahil eden devlet unsuru, gerekli tüm tehditleri ortadan kaldırmayı da amaçlamıştır. Bu, kimi zaman bir mafya yapılanması ile mücadele etmeyi gerektirirken, kimi zaman bir tehdit algısı olarak görülen medyaya yönelik yaptırımlar olabilmektedir. Devlet, aile yapısını korumak için medya üzerinde güçlü bir tahakküm oluşturmaktadır. Bu tahakküm, toplumsal refahı sağlamak için önemli itici bir güç olmaktadır. Filmler, programlar ya da reklamlar, medyanın kullandığı güçlü aktörler olmuştur. Bu aktörler kimi zaman herhangi bir ideoloji ya da amaç üzerinden çeşitli tehdit algıları oluşturabilir. Bunlar; gençlere yönelik kumar, şiddet, tecavüz, sigara ve alkol kullanımı gibi bir dizi sorunlar olabilmektedir. İşte tam da bu noktada sansürler önemli birer ceza, tehdit ya da ıslah aracı olabilmektedir. Bunlar, aile yapısının bozulmasını önleyici etkilere sahip olmaktadır (Zhong, 2015).

Türk ve yabancı filmler arasında genel ahlaka aykırı olduğu gerekçesiyle tamamen veya kısmen reddedilenler sansürlenmiş sahnelerin ya da reklamların en büyük grubunu oluşturmaktadır. Bu doğrultuda yerel ve merkezi hükümet, söz konusu sorunlar ile mücadele etmek üzere çeşitli raporlar düzenler ve uygulamaya geçirmek üzere altyapısı için zemin hazırlamaktadır. Sansür raporları ahlakı öncelikle cinselliği ve cinsel etkinliği kontrol etme meselesi olarak söylemsel olarak inşa eder ve buna bağlı olarak ekrandaki çıplaklık ve sekse yönelik çok sayıda itiraz içermektedir. Bununla birlikte, raporları ahlaka yaklaşımları açısından daha ilginç kılan, çıplaklık ve cinselliği kaçınılmaz olarak müstehcenlikle eşitleyen aşırı muhafazakar çıplaklık ve seks görüşleri olmuştur. "Cinsel açıdan kışkırtıcı" ve dolayısıyla sakıncalı içerikler arasında yalnızca ekrandaki cinsel birliktelik (evli veya evlilik dışı) ve erkek ve kadın bedenlerinin önden gösterilmesi değil, dudak öpmekten çıplak omuz öpmeye kadar her türlü cinsel yakınlık da bulunmaktadır. Gerçekten de, bu türden bazı kareler veya sahneler, film yapımcılarının komisyonların vücut görselleri konusundaki katı duruşunu -bazen işe yarayan ve bazen yaramayan- aşmak için kullandıkları taktikler olmuştur. Müstehcen ve kaba diyaloglar, argo ve küfürler de düzgün bir toplum sürdürmek gerekçesiyle reddedilmiştir. Evlilik ahlakına gelince, komisyonlar evliliğin kutsallığını koruma konusunda katı olmuştur. Sadece zina tasviri değil, özellikle kadın tarafından bunun hakkında konuşulması bile reddedilmiştir. Örneğin, Ömre Bedel Kız'da (1967) komisyon, "Kocamı aldatmaya bile karar verdim" sözünün çıkarılmasını istemiştir. Bir kadının kocasını terk ettiği Nankör Kadın'da (1963) komisyon, çiftin resmen boşandığını ima eden bir diyalogun dahil edilmesini istemiştir. Komisyonlar, genel ahlakı korumanın bir parçası olarak, eşleri tehdit ettiği iddia edilen portrelere de itiraz etmiştir. Kişisel ve evlilik ahlakından farklı olarak, sansür komisyonları aile ahlakını esas olarak çocuklar ve

ebeveynler arasındaki saygı ilişkileri meselesi olarak yorumlamışlardır. Çocukların ebeveynleri hakkında öfke veya nefretle çok fazla konuşmaktan onları öldürmeye kadar her türlü saldırganlığı reddedilmiştir. Komisyonlar ayrıca yaşlıların gençleri küçük düşürmesine de itiraz etmiş ve bu nedenle “Sizinki acınası bir nesil” veya “Bugünün gençliği canavarlar” gibi ifadelerin kullanılmamasını talep etmiştir. Tüm bu durumlar, aile yapısını korumak amacı ile yetkililerin kullanabilecekleri argümanların varlığını ortaya koymaktadır (Feriha, 1990; Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1989; Çimen, 1977).

1.1.5. Bazı Ülkelerde Sansür ve Uygulamaları

Modern yaşamda önemli bir eğlence yöntemi olan film, insanların ruhsal yaşamını zenginleştirmenin yanı sıra bilgi yaymada da önemli bir araç haline gelmektedir. Ancak film endüstrisinin kümelenmesi, küreselleşme eğilimi ve ideolojik karmaşıklığı, başta reşit olmayanların korunması olmak üzere birçok toplumsal sorunu da beraberinde getirmiştir. Filmle ilgili yasaların uyuşmaması ve yasal rehberliğin rolü net değildir, bu da film endüstrisinin düzenli ve sağlıklı ilerlemesi için bir darboğaz olmuştur. Bu pratik ihtiyaca dayanarak, dünyadaki tüm ülkeler derecelendirme ve inceleme yapmak için yasal araçlar benimsemiştir. Mevcut derecelendirme ve gözden geçirme politikaları ve yasal düzenlemeler bir yönü ile sansür uygulamalarını önemli bir araç olarak kullanma eğilimi göstermiştir. Bir yandan film endüstrisi hızla gelişirken, devlet desteğine ve yasal rehberliğe acilen ihtiyaç duyulmaktadır. Öte yandan, aşırı katı bir derecelendirme ve sansür sistemi, film endüstrisinin gelişimini ve sanatsal yaratımını kısıtlayacaktır. Günümüzde, çeşitli ülkelerdeki akademisyenler, eleştirmenler ve diğer paydaşlar, film derecelendirme ve sansüre ilişkin politika ve yasal düzenleme çalışmalarında, endüstri hakkında sistematik araştırmalardan yoksun, parçalanmış bir duruma sahip olmuşlardır. Mevcut literatür, ağırlıklı olarak çeşitli ülkelerde film sansürüyle ilgili araştırmalara odaklanmaktadır. Tüm ülkelere akademisyenler, film derecelendirme ve sansüre karşı farklı tutumlara sergilemektedir. Çalışmanın bu bölümünde, Amerika Birleşik Devletleri, Rusya ve Fransa’daki sansüre odaklanmaktadır.

1.1.5.1. Fransa'da Sansür ve Uygulamaları

Profesyonel film sektörü 1895 yılında Fransa'da doğmuştur. Fransa'nın film ve televizyon yönetmenliği çalışmaları aslında Birinci Dünya Savaşı'nda ortaya çıkmıştır. Temel olarak, savaş sırasında izleyicinin psikolojik travmasını veya savaş yorgunluğunu önlemek için şiddetli ve acımasız fotoğraf ve video çalışmalarını kontrol etmek olmuş, ancak o sırada bağımsız bir inceleme departmanı bulunmamıştır. Lanzoni (2009), 25 Temmuz 1919'da Fransız hükümetinin, haber filmlerine ek olarak, herhangi bir filmin ancak "Public Education and Beauty Art Department- Halk Eğitimi ve Güzel Sanatlar Bölümü" izin belgesini aldıktan sonra halk gösteriminde olması gerektiğini şart koştuğuna dikkat çekmiştir. Bu aynı zamanda Fransız hükümetinin sansür sistemi hakkındaki en eski kararnamesi olarak da dikkat çekmektedir. 1946'da Centre National De La Cinematographie (CNC) kurulmuştur. Sinemada çocuk seyirciyi korumak için de "İnceleme Komisyonu" kurulmuştur. 1961'den 1990'a kadar olan dönem, sansür sisteminin mükemmellik aşaması olarak kabul edilmiştir. 1961'de İnceleme Komitesi, derecelendirme için yaş kriterlerini 13 ve 18 olarak belirlemiş ve sonraki 30 yıl boyunca standart izlenmiştir. Mayıs 1968 Olaylarından sonra Fransız Marksist Eleştirisi ortaya çıkmıştır. Fransız solcu film eleştirmeni, Karl Marx'tan etkilenecek filmi ideoloji ile ilişkilendirmeye başlamış ve ardından film, ideoloji ve politik ilişkiler konusunda Freudculuk ile karıştırıldığı düşünülen katı bir ideoloji geliştirmiştir. Christian Mets (1968), filmin her zaman neyi sunacağını ve sunmayacağına karar vermesi gerektiğinden, dünyanın bazı tartışmalara dönüştürüldüğünü savunmuştur. Tüm filmler ideoloji taşıyıcısı olduğu için, ekonomik ve politik sansüre ek olarak, film sansürünün bir ideolojisi ve ahlaki incelemesi vardır, bu da kendini yansıtmaya anlamına gelmektedir. Bu üç tür inceleme, filmlere giden tüm süreçlere müdahale etmiş ve doğru işbölümleri yoluyla filmler, kısıtlamayı etkin bir şekilde yürüten "doğal" bir hiyerarşi içinde düzenlenmiştir. Orijinal anlamla ilgili siyasi eleştiri, filmin dağıtımını bozdu; ekonomik inceleme film yapımına zarar verdi ve ideolojik inceleme yaratıcılığı olumsuz etkilemiştir.

1975 yılında, ilk olarak Fransa başbakanı olan Jacques Chirac, pornografik filmlerin X-seviyesi (X-Rated) olarak sınıflandırılması ve pornografik filmlerin dağıtımında kullanılması adına bir yasa tasarısı çıkarmıştır. Zhu Hong (2011), Aralık 1975'te Fransız Temsilciler Meclisi'nin pornografik filmler ve şiddet içeren filmlere ilişkin düzenlemeleri kabul etmek, pornografik filmlerin gelir vergisi oranını artırmak ve pornografik videolardaki kredi faiz oranını yükseltmek için oy kullandığını ortaya koymuştur. 1980'lerin sonlarında Jean-François Terry, Gözden Geçirme Komitesinin (National Board of Review) yeniden yapılandırılması ve reforme

edilmesi için bir öneri başlatmış ve bu, nihayet 1990'da hayata geçmiştir. Önceki İnceleme Komitesinin, derecelendirme için yaş standardı konusunda fazla tutucu olduğunu düşünmüştür. Böylece 1990'dan beri, Fransız film derecelendirme sistemi yaş standardını 12 ve 16 olarak değiştirmiştir. Kuruluşu doğrultusunda CNC İnceleme Komitesi, Fransa'da gösterime girecek bir filmi reddetme yetkisine her zaman sahiptir, ancak henüz böyle bir olay yaşanmamıştır.

1.1.5.2. Amerika Birleşik Devletleri'nde Sansür ve Uygulamaları

Amerikan film sınıflandırması ve sansürünün oluşumu zorlu bir süreçten geçmiştir. Film 1895'te Fransa'da doğmuş ve 1897'de Amerika Birleşik Devletleri'ndeki "Halk ve Doris Davası", Amerikan film sansürünün başlangıç noktası olarak kabul edilmiştir. Bu davada New York yargıcı, gelinin düğün gecesini anlatan bir filmi çileden çıkararak bir film olarak değerlendirmiştir. O zamandan beri, Burch Noel (1993) *"Reviewing Hollywood: New British and American Criticism"* adlı kitabında, olay meydana geldikten sonra yerel önlemlerin giderek daha sık uygulamaya konulduğuna dikkat çekmiştir. Bu önlemler, tüm sözde "ahlaksız veya utanç verici" filmleri, özellikle "kötülüğü, suçluyu veya ahlaki açıdan yokluğu" gösteren filmleri yasaklamıştır. Sonra Amerika Birleşik Devletleri'nde sansür uygulamaları hızla gelişmiş ve sinema ve TV yapımlarına daha yoğun müdahalelere evrilmiştir. Film içeriğinin oynatılmasını kontrol etmek için, Amerika Birleşik Devletleri'nin Chicago Şehri ilk olarak 1907'de Film İnceleme Komitesi'ni kurmuştur. Ancak yine de reklam filmlerinde suç, seks, aşk ve diğer konuların çekilmesini ve gösterilmesini tam olarak engelleyememiştir. 1934'te, Hollywood filminin sıkı kontrolünü gerçekleştiren Hayes Yasası uygulamaya girmiştir. Roland (1985), film öyküsünde yeni normları uygulamak için Hayes Yasasını güçlendirmek amacıyla, ABD Temsilciler Meclisi Amerikan Karşıtı Faaliyetler Komitesi'nin (HUAC) o dönemde Hollywood film endüstrisinden "Komünistleri" temizlemeye başladığından bahsetmiştir. Ulusal güvenliğin tehdit edildiğini ileri sürerek çok sayıda solcu sanatçının da işin içine karıştığını ileri sürmüştür. ABD hükümetinin bu dönemdeki uygulamasına "McCarthyilik" adı verilmiştir.

1960'larda Amerikan Film Enstitüsü'nün derecelendirme sisteminin kurulması, Hayes film sansür sisteminin yerini almıştır. 1965'te ABD Yüksek Mahkemesi, yerel yönetimlerin inceleme komitelerinin filmin vizyona girmesini zamanında onaylaması gerektiğine karar vermiştir. Bir film reddedilecekse mahkemeye götürülmeli ve "müstehcen" eserlerin ispat yükü hükümetin sansürcü tarafında bırakılmıştır. Bu karardan sonra ülke çapındaki film inceleme komiteleri yavaş yavaş ortadan kalkmıştır. 1968'de bir sivil toplum kuruluşu olan Motion Picture Association of America (MPAA), gönüllü bir derecelendirme sistemini savunmuştur.

Derneğin alt birimleri filmlerin derecelendirilmesinden sorumlu olmuştur. Dubois (2014), o zamandan beri film derecelendirme sisteminin gevşetildiğine, etik standartların değiştiğine ve sansürün daha katı ve bağlayıcı hale geldiğine inanmaktadır.

1.1.5.3. Rusya’da Sansür ve Uygulamaları

Rusya, dünya çapında tanınan bir büyük film ülkesidir. Eski Sovyetler Birliği'nde film sektörü çok erken başlamıştır, neredeyse filmin tarihiyle aynı süreçte. Eski Sovyet film yönetmeni Eisenstein'ın "Bronenosets Potyomkin" adlı eseri, halen sinema disiplininin eğitici bir eseridir. Bugüne kadar gelişen Rus filmleri, hala eski Sovyet filmlerinin geleneğini miras almaktadır. Rus film endüstrisi, derin bir kültürel mirasa ve endüstriyel temele sahip olmuştur. Ancak, Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki birçok ülkenin aksine, Rus film yasası filmlere ilişkin derecelendirme gerekliliklerini yansıtmamaktadır. Film sınıflandırmasına ilişkin gerçek yasa, esas olarak 1 Eylül 2012'de yürürlüğe giren Çocukları Sağlıkları ve Gelişimleri İçin Zararlı Bilgilerden Korumaya Yönelik Federal Yasa Düzenlemelerinde yansıtılmaktadır, bu noktada ilgili beş sınıf vardır: Birincisi, 0-6 yaş arasındaki çocuklar için bilgi ürünleri, çocuğun sağlığına ve/veya gelişimine zarar vermeyen bilgiler içerir (ara sıra doğal olmayan görüntülerden oluşan veya beden ve/veya ruh şiddetini tanımlayanlar dahil (cinsel şiddet hariç)). İkincisi, 6 yaşından büyük çocuklar için bilgi ürünleri: İnsan hastalıklarının (ciddi hastalıklar hariç) ve/veya bunların sonuçlarının insan onurunu zedelemeyen bir biçimde kısa vadeli ve doğal olmayan görüntüleri veya açıklamaları, doğal olmayan bir görüntü veya kaza, kazanın bir açıklaması, çocukta korku veya paniğe neden olabilecek, sonuçları kanıtlanmayan feci veya şiddet içermeyen bir ölüm, anti-sosyal davranışlara ve/veya suç komplo görüntülerine teşvik eden veya bu davranışların ve/veya suçların gerekçelendirilmemiş veya makul olmayan ve ifade edilmiş açıklamalarını veren öğelerden oluşmaktadır. Bu arada, bu suçları işleyenlere karşı olumsuz bir tavır almak ve kınama söz konusudur. Üçüncüsü, 12 yaşın üzerindeki çocuklar için bilgi ürünleri: Acımasız ve/veya şiddet içeren komplo görüntüleri veya açıklamaları (cinsel şiddet dışında), yaşamdan mahrum bırakma veya doğal ifadeden mahrum bırakma süreci olmaksızın, sempati ve/veya inkar ifade ettiği sürece mağdur, medeni hakları ve yasal olarak korunan çıkarları koruyan davalar için geçerli olan (şiddet hariç) acımasız, şiddet içeren bir tavır kınamayı amaçlamaktadır. Toplum (veya devlet), antisosyal görüntüleri veya açıklamaları (alkol ve alkollü ürünler, bira ve bu temelde üretilen içecekler, kumar) ve yanlışlıkla (gösterilmeden) narkotik ilaçlardan bahseden bilgileri görmeleri engellenmekte ve güçlü bir sansür uygulanmaktadır. Kendilerine yönelik olumsuz ve kınayıcı tutumlar, bu ürünleri, fonları, maddeleri, ürünleri kullanmanın tehlikelerine işaret eder; cinsel ilgiyi dışlamaz ve cinsel

davranış görüntüleri veya açıklamaları dışında, erkekler ve kadınlar arasındaki cinsel ilişkilere ilişkin doğal olmayan görüntü veya tasvirin heyecan verici veya saldırgan bir planı bulunmamaktadır. Dördüncüsü, 16 yaşın üzerindeki çocuklar için bilgi ürünleri: Talihsizliklerin, kazaların, afetlerin, hastalıkların, ölümlerin, sonuçlarının doğal tezahürleri olmadan, çocuklarda korku veya paniğe yol açabilecek şekilde şekillendirilmesi veya açıklanmasını merkeze almıştır. Beşincisi, 18 yaşından büyük çocuklar için bilgi ürünlerinin çocuklara dağıtılması yasaklanmıştır. Çocukları sağlıklarına zarar verme, intihar ve lezbiyen ve gey sosyal kültürünü teşvik etme dahil olmak üzere hayatlarını ve/veya sağlıklarını tehdit eden davranışlarda bulunmaya teşvik etmek suç teşkil etmektedir. Çocukların, federal yasalarca öngörülen haller dışında, uyuşturucu, psikotrop ve/veya sarhoş edici maddeler, tütün ürünleri, alkol ve alkollü ürünler, bunlara dayalı bira ve içecekler, kumar, fuhuş ve hayvan yakınlığı kullanmalarına izin vermek, aile değerlerini reddetmek ve ebeveynlere ve/veya diğer aile üyelerine saygısızlık etmek, pornografik bilgi ve içgüdüsel açık görüntüler içeren; kaba dil ve diğer küfürlü kelimeler yasaklanmıştır. Suça, zulme ve diğer yasa dışı eylemlere meydan okuyan ve cinsel şiddeti dışlamayan kanlı şiddetin sonuçlarını tasvir eden bilgilere izin verilmemektedir. Bu noktada özellikle Putin sonrası bu gruplandırma merkeze alınarak toplumsal bir sansürleme kampanyası oluşturulmuştur (Lawrance, 2014; Battles, 2019).

1.2. İdeoloji

Sinema filmleri başta olmak üzere dijital medya ürünlerine uygulanan kesintilerin en büyük nedenleri arasında hiç kuşkusuz, kanal ya da yapım/yapımcı ideolojisi bulunmaktadır. Birçok yerli TV kanalı, sinema filmlerini gösterime aldıklarında, kendi patronaj ideolojileri ya da hükümet ideolojileri bağlamında hareket eder. Çalışmanın bu bölümünde, kesintilere neden olan ideolojiye ve bu ideolojinin aktörler bağlamında değerlendirmelerine yer verilmektedir.

1.2.1. Kesinti ve Sansüre Neden Olan Devlet ve Hükümet İdeolojik Yaklaşımları

Tarihsel süreç içerisinde insanların birbirleri üzerinde egemenlik kurma ve sürdürme pratiklerini meşrulaştırma yollarının farklı olduğu görülmektedir. Kitle iletişim araçları, gelişen teknolojinin sınırsız olanaklarından yararlanarak sayısız kişiye ulaşırken bir manipülasyon aracına dönüşmektedir. Kamuoyunu kısa sürede etkin bir şekilde etkileme gücüne sahip olan kitle iletişim araçlarının görev, yetki ve sorumlulukları farklı siyasal sistemlere göre değişmekte ve özellikle sansürün tanımı bu rejimlerin çıkar pratiklerine göre belirlenmektedir. Siyasal anlamda liberalizmden büyük ölçüde etkilenen liberal çoğulcu yaklaşımlar, ifade özgürlüğü,

basın özgürlüğü, farklılıkların zenginliği, rekabette eşitlik, adalet ve nesnellik gibi kavramları savunur ve medyanın rolünü dördüncü olarak tanımlar; bu yönde zorlamak ve kamu hizmetinin gereği olarak siyasal sistemlerin denetiminde yer almak, önemli bir parametre olarak sürece atfedilmektedir (Aziz, 2006).

Ekonomik ve politik sistemlerin özellikleri, medya sistemlerinin çalışma koşullarının düzenlenmesinde temel belirleyicidir. Nispeten serbest piyasa anlayışı ve siyasal liberalleşme çerçevesinde işleyen ekonomilerde ve siyasal rejimlerde, siyasal rejimlerde medya alanının işleyişi, çoklu güç ve güç merkezi olma durumu ve diğer toplumsal güç ve güçlerle olan ilişkileri ve güç merkezleri farklı şekillenmektedir. Otoriter ya da totaliter rejimlerde medya alanı, müzakeresiz, iktidar sahibinin kontrolünde, beklenen çerçevede görevleri yerine getirmek üzere biçimlenmektedir. Dünyada demokrasi, özgürlükler ve siyasal katılım açısından en gelişmiş ülkeler ABD ve Avrupa olarak kabul edilmektedir. 1215 yılında Magna Carta ile İngiltere'de başlayan demokrasi mücadelesi, önce Amerika'da, ardından diğer Avrupa ülkelerinde taraftar bulmuştur. ABD, iletişim özgürlüğünü anayasal güvence altına almış ve 1791 yılından bu yana “kongre ifade ve basın özgürlüğünü kısıtlayan kanunlar çıkaramaz” hükmüyle dünyaya örnek olmuştur. Kongreye düşünce, ifade ve ifadenin yayılmasına ilişkin yasama yetkisi vermeyen bu değişiklik, Amerika'daki özgürlüklerin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Ancak bu, medya kurum ve kuruluşlarının denetlenmediği veya ön denetimden geçmediği anlamına gelmemektedir. Çünkü formel sansürün olmadığı durumlarda informal sansür kendini daha şiddetli gösterir. İktidar, eylemlerini meşrulaştırma yolu olarak gördüğü medyayı, olağanüstü hal dönemleri denebilecek savaş zamanlarında psikolojik savaş aracı olarak kullanmaktadır. 2003 yılında ABD'nin Irak'ı işgaliyle başlayan süreç, medya manipülasyonu örnekleri açısından oldukça zengindir. Medya, Irak'ta kitle imha silahlarının bulunduğunu ve Amerika'nın Irak'a demokrasi ve özgürlük getirme söyleminin medya aracılığıyla kamuoyuna aktarıldığını ve savaş gerekçelerinin şekillendirildiğini sürekli olarak dünya kamuoyuna pazarlamıştır. Ancak sansür ve kesintileri ise diğer taraftan her zaman kendi ideolojik varsayımları ekseninde kullanmayı da ihmal etmemiştir. CNN ve CNBC'de özellikle akşam kuşağı haberlerinde Ebu Garip cezaevlerindeki işkence görüntüleri anlık olarak sansürlenebilmekte ve bu süreci konu alan filmler ise baştan sona sansür ve kesintilere uğramıştır (Şefkat, 2008; Üstlek, 2007).

Sinema söz konusu olduğunda, kültür iletişiminde işlev gören bir popüler kültür biçimi olarak, kültürel manzaranın eleştirel işlevini siyasi iletişim, manipülasyon gibi siyasi alana genişleten, kültür ve ideoloji arasındaki değiştirilebilirlik söz konusu olmaktadır. Bu nedenle, politika

oluşturmanın bir ürünü olarak film sansürü, büyük ölçüde ideolojik iletişimde, hatta siyasi manipülasyonda önemli bir rol oynayan Adorno ve Horkheimer'ın (1944/1979) fikrine atıfta bulunarak benzer işlevler üstlenmiştir. Sansürün kendisi tarafsızdır; yine de Green (2005), ideoloji kontrolünün kullanılmasının olumsuz sonuçları nedeniyle gücün dezavantajlarını temsil ettiğini ileri sürerek kısmi ya da tamamı ile bir taraf sansüründen bahsedilebileceğini ifade etmektedir. Sosyologlar, sinemanın politik yapıyla derinden iç içe geçtiğini savunmaktadır. Bu bağlamda, film ve siyaset arasındaki ilişkiyi belirlemek, bu ilham verici sanattaki gizli siyasi mesajı keşfetmek için hayati önem taşımaktadır. Ayrıca, film sansürü hükümet tarafından yetkilendirilmiş kuruluşlar, özel kurumlar ve diğer kontrol organları, hatta bireyler dahil olmak üzere hükümet tarafından yürütülebilmektedir. Film sansürü, bir film halka açıklanmadan önce uygulanmaktadır; bu, hükümet tarafından lisanslama ve ön inceleme gibi gereklilikler şeklinde ön kısıtlama olarak bilinmektedir. Bu tür düzenleyici sansür, genellikle siyasi otoriteler tarafından atanan kişiler veya komiteler tarafından yürütülmektedir. Yine de bireysel film yapımcıları veya film şirketi tarafından da gerçekleştirilebilir. Bu kavram, 1) kişinin bir şeyi ifade etmediği veya sonuçlarından korktuğu için veya kamuya açıklanma gerekliliğini karşılamak için bazı komploları kesmediği otosansür ve 2) film gösteriminin yasaklanmasının neden olduğu piyasa sansürünü içerecek şekilde genişletilebilir (Laursen, 2018).

Bununla birlikte, demokratik ve demokratik olmayan rejimlerdeki film sansürü farklı özelliklere sahiptir ve farklı şekillerde işlemektedir. Çoğu demokraside, Rus film sınıflandırması gibi, nispeten sistematik ve şeffaf bir bilimsel sansür sistemi zaten bulunmaktadır. Buna göre yapılması gereken, demokratik olmayan rejimlerde katı düzenleyici sansürün nasıl geliştirildiğini ve film sansürü ile ideoloji yapısı arasındaki ilişkiyi analiz etmek ve böylece sinemasal özgür ifadeye yönelik sınırlamalarını daha bilimsel olarak incelemektir. Bu da kapsamlı ve bilimsel bir analizini sağlamak için sosyal ve kültürel boyutlarına da değinmeyi gerektirmektedir. Hükümdar tarafından yürütülen ideolojik kontrol, nüfusunu manipüle etmek için kültürel ürünlere ve kitle iletişim araçlarına kadar uzanabileceğinden, bu bağlamda, genel olarak, belirli bir rejimin ideolojik yapısıyla ilgili olan film sansürünü de göz önünde bulundurmamak gerekmektedir. (Biltereyst vd., 2013).

Scherzinger (2017)'ye göre sansür, yasal olarak onaylanmış bir kamu yasağı, yani kültürel içerik üzerinde siyasi kontrol olarak yorumlanmıştır. Sansür, bu eserin kültürel içeriğine ve konusuna kısıtlamalar getiren, hatta bireye ağır yaptırımlar getiren konuşma ve kamusal iletişimin bastırılması ve siyasi denetimidir. Nitekim hem film hem de yönetmen film sansürüne

tabi tutulacaktır. Daha da açıklayıcı olmak gerekirse, film sansürü, filmin hem yerli hem de yabancı olarak çeşitli yönlenden sansürlenmesiyle sonuçlanan bir süreçtir. Bir filmin veya yönetmenin halka yasaklanması, içeriğinin kesilmesi, halka açık gösterimden çekilmesi ve kotaları içermektedir; yukarıdakiler, yerel sansür mekanizması aracılığıyla rejim doktrinlerine uyan her ülke tarafından farklılaştırılarak çalıştırılabilir (Biltreyst vd., 2013). Ayrıca sansürün doğası, doğrudan ve dolaylı film sansürü olarak sınıflandırılabilir. Devlet kontrolünün bir parçası olarak, birincisi, film yapımıyla mücadelede dolaylı sonuçtan daha kolay olmuştur. Doğrudan film sansürü filmlere atıfta bulunur ve yazarlarının yasaklanması veya halktan uzaklaştırılması, yasal yaptırımdır (Lessing, 2005). Dolaylı olan ise, orijinal film senaryosunun içeriğinin kesilmesini ve değiştirilmesini veya bitmiş filmin yeniden kurgulanmasını içermektedir. Bu sansür kriterleri ve bunların sonuçları, genellikle film sansürü ve ideoloji arasındaki ilişkiyi incelemek için kanıt olarak kabul edilen belirli ideolojik kontrol altındaki film sansürünün katılık derecesini yansıtan hiyerarşide sıralanabilir. Daha açık bir ifadeyle, siyasi bir araç, belirli siyasi rejimler tarafından dayatılan ideolojik kontrol ve manipülasyonda işlev görmektedir. Özellikle ideolojik kısıtlamaların hem hükümet hem de toplumda yapılandırıldığı yüksek ve bütünleştirici bir ideolojiye sahip ülkelerde bu durum daha fazla söz konusu olabilmektedir. Bu nedenle, genel bir teori oluşturmak amacıyla karşılaştırmalı bir analiz yapmak için bir zamanlar yüksek bir ideolojiye sahip olan üç ülkeye, Sovyetler Birliği'ne, Faşist İtalya'ya ve Otoriter Güney Kore'ye çalışmamızın devamında yer verilmektedir.

1.2.1.1. Sovyetler Birliği Örneği

Genel olarak, Sovyetler Birliği'nde (SSCB) kitle iletişim araçlarını, özellikle de film içeriğini kontrol eden propaganda araçları olarak film sansürü - Batılılaşma karşıtlığı ve milliyetçilik temaları, SSCB'yi olumlu bir şekilde tasvir ederken kapitalist ülkelerin unsurlarını olumsuz bir şekilde tasvir ederek filmlerde sosyalist gerçekçiliği tasvir etmiştir. Batılılaşma karşıtlığının unsurları arasında dini sansürleme ve teknolojik üstünlük bulunmaktadır. Bu arada, Sovyet ordusunda kaybedilen savaşlar veya korkmuş askerler gibi olumsuz tasvirlerin işareti, daha fazla milliyetçi hedef için silinmekte ve bazı sözlü yazılı eklemeler yapılmıştır. Rus/Sovyetler Birliği sansürü alanını inceleyen çoğu akademisyen (Levaco, 1984; Goldstein, 1989, Martin, 2002; Richard, 2013) oybirliğiyle SSCB'nin film sansürünün Sovyet ideolojisiyle yüksek oranda ilişkili olduğunu iddia etmektedir. Film sansürü, Sovyetler Birliği'nin kuruluş döneminden beri yaygın olmuştur ve Sovyet devletinin kurulmasından bir ay sonra, Kasım

1917'de Halk Eğitim Komiserliği Narkompros'un kurulmasıyla başladığı söylenebilmektedir (Levaco, 1984).

Sovyet tipi sansürün, toplumu kontrol etmek ve Komünist Parti'nin ve özellikle de Lenin ya da Stalin olsun, belirli bir zamanda en yüksek liderinin hakimiyetini sağlamak için her zaman güçlü bir araç olduğu genel olarak kabul edilmektedir (Martin, 2002). İlki, Rus Ekim Devrimi'ni başarıyla yöneten Bolşevik Parti'nin başında olmuştur. Bolşevikler daha sonra Lenin'in liderliğinde Komünist Parti olmuşlar ve bu Leninist komünizm ideolojisini başlatmışlardır. Ancak ikincisi, diktatörlüğü ve oldukça merkezi siyasi ve ekonomik kurumu nedeniyle her zaman eleştirilmiştir. 1917 Ekim Devrimi'nden kısa bir süre sonra, "gelen Bolşevikler, karşı-devrimci faaliyetlerle mücadele etmek için sıkı önlemlerin gerekli olduğunu savunan Basın Kararnamesi yayınlamışlardır." Yeni kurulan Narkompros'un Sinema Komitesi, repertuar için uygun görülmeyen ve bu nedenle Sovyet ekranlarından derhal kaldırılması gereken birçok film listesinden ilkinin yayınlamıştır. Bu listedeki filmlerin bir kısmı devrim öncesi yerli yapım, bir kısmı ise ithal film olmuştur (Kolpakidi, 2002).

Bu arada, komünist parti rejiminin üst düzey ideoloji yönelimli varlığıyla, siyasi açıdan istenmeyen kişileri yeni ideolojik devletin kültürel organlarına katılımdan dışlamak için ilk adımlar atılmıştır (Richard, 2013). SSCB Araştırmaları Enstitüsü sempozyumu da Sovyet film sansürünün tek başına anlaşılabilmesi gerektiğini vurguladığı için; daha ziyade, topyekûn Sovyet rejiminin çok önemli bir parçası olarak görülmelidir (Kim, 2020). Levaco (1984), Lenin döneminde ideoloji ve film arasındaki ilişkiye ilişkin olarak makalesinde, Sovyet sinemasında sansür, ideoloji ve üslup, Bolşeviklerin sansür hedeflerinin iki yönlü olduğunu vurgulamıştır. Birincisi, anti-Bolşevik ve anti-devrimci filmlerin ortadan kaldırılması, ikincisi, Ekim Devrimi'nin seyrini ilerleten filmlerin yapımını ve sergilenmesini teşvik etmek olmuştur. Sansürün, Lenin'in kaygısına, yani Lenin'in ideolojisine, hatta sanatsal yaratımı ne pahasına olursa olsun askıya almasına uygun olması gerekmektedir. Bu nedenle, Lenin'in komünist rejimi altında film sansürü bir ceza kadar çeldirici değil; katılığı, karşı-devrimci herhangi bir filme karşı çok az hoşgörülü olmuştur. Politik istikrarı sürdürmek için komünist bir idealin iyi düzenlenmiş toplumsallaşmış yaşamının doğasında var olan bir özellik olarak katı siyasi yaptırımlardan ziyade yüksek bir ideoloji yapısına uymayı amaçlamıştır.

1920'lerin ortalarından itibaren, sinemanın devlet film sansür aygıtı ve Bolşevik parti kurumlarıyla güçlendirilmiş bir denetim altına girmeye başladığı gözden geçirilmiştir (Richard, 2013). Katı sansür esas olarak film içeriğinin kontrol edilmesiyle sağlanır ve ayrıca filme alma programının mali kontrolleriyle güçlendirilmiş geniş izlemeyle de sağlanabilmektedir.

Agitprop (ajitasyon ve propagandanın kısaltması) Departmanının 1920'de Bolşevik Parti Merkez Komitesi altında kurulduğunu ve medya ve diğer sosyopolitik faaliyetler üzerinde doğrudan ideolojik kontrole ilgilendiğini belirtmekte fayda vardır (Harding, 1983). 1930'lar, hem Sovyet sineması hem de film sansürü için çok önemli bir dönüşümdü, çünkü bu dönemde endüstrinin genel yapıları ve denetimi sağlam bir şekilde kurulmuştur. Bu dönemden itibaren, Stalin için düzenli olarak gece geç saatlerde yapılan gösterimler ona "Kremlin sansürcüsü" lakabını vermiştir (Richard, 2014). Richard (2014) ayrıca, Stalin'in cilde dahil edilebilecek tek yazılarının, çeşitli taslaklarındaki film senaryolarına karalanmış notları ve yorumları olduğundan bahsetmiştir. Kremlin gösterimlerinin ardından "Dünya Proletaryasının Büyük Lideri" ile yapılan birebir telefon görüşmelerinde ve kenardan birçok derinlemesine yorum da yapılmıştır. "Diktatörlük" döneminden sansürlü filmler hakkında bilimsel kaynaklar bulmak zor görünmektedir.

Ancak film sansürünün 1941'den 1953'e kadar olan Stalin döneminde zirveye ulaştığını vurgulamak gerekmektedir. Nihai sansür gücüne sahip ve dilediği zaman dilediği film için yeniden çekimi dahi yaptırabilecek bir güce sahip birinin, ideolojisini nasıl bir tahakküm aracı olarak bu alanda kullandığını da önemli ölçüde göstermektedir. Filmler için en yüksek sansürcü olarak hareket eden Stalin, kendi yorumuna uygun bir şekilde titiz revizyonlar talep etmiştir. Stalin, film hakkında neyin dahil edilmesi, düzenlenmesi veya tamamen silinmesi gerektiğine dair özel tavsiyelerde bulunmuştur. Bu tavsiye, esas olarak onun fikirleri ve partinin doktrini ile ilgilidir. Film yapımcısı tarafından Stalin'in notu göz ardı edilirse, yasaklanma ve halka açık yayından kaldırılma gibi sansürlenmiş sonuçlar karşılanması söz konusudur. Bunun bir örneği, Stalin'in Alexander Dovzhenko'ya yazdığı ünlü bir mektup olan Great Citizen (1938) filmi olmuştur. Stalin'in mektuplarının, tüm filmin yeniden yapılandırılması gereken karakterler, film dekorları ve temel sahneler üzerinde birkaç müdahaleci revizyon yaptığı ileri sürülmüştür (Kenez, 2001).

Sansürlenmiş bir başka vaka, Stalin'in yönetmeni ve senaryosu hakkındaki fikrini ihlal etmesi nedeniyle ciddi siyasi yaptırımlara neden olan The Law of Life (1940) filmidir. Ayrıca film yapımcısı katı film sansüründen de kurtulamamıştır. Örneğin, bir kadın yönetmen Margarita Barskaia'nın yönettiği Baba ve Oğul filmi Stalin tarafından kaldırılmıştır ve film, işine oğlu Boris'i eğitmekten çok öncelik veren bir fabrika müdürünü anlatmaktadır. Film eleştirmeni, mutsuz bir çocuğun ve bir savaş kahramanı olan babanın tembel bir ebeveyn olarak uygunsuz bir şekilde tasvir edilmesi nedeniyle iftira olarak görüldüğüne dikkat çekmiştir. Daha da kötüsü,

filmi sinemalardan kaldırıldıktan sonra tutuklanarak sonrasında hapiste ölümüne giden süreçte evrilmiştir (Kenez, 2001).

Katı film sansürü söz konusu olduğunda, film senaryoları ve ardından gelen projeler için onay almanın giderek zorlaşması, 1940'ların ikinci yarısı malokartin'e (film kısıtlığı) olarak bilinmeye başlanmıştır. Elizarov (1961), "1941'de 64 uzun metrajlı filmin vizyona girdiğini, 1945'te bu sayının 19'a, 1948'de 17'ye, 1950'de 13'e ve 1951'de sadece dokuz düşüğünü" araştırmıştır. Bu nedenle, Stalin'in film endüstrisini, bir filmin (yönetmen dahil) uyması ve fikirlerine, tek parti totaliter polis devleti ilkesine, sözde sosyal gerçekçiliğe uyması ve saygı duyması gereken katı film sansürü yoluyla kontrol ettiğii konusunda bir anlaşmaya varılabilir (Fitzpatrick, 2000). Sovyet ideolojisi, özellikle Stalinizm, üretime ideolojik kısıtlamalar dayatan, film yapımını teşvik eden kitle iletişim araçları yoluyla seferberlikte hayati bir özelliğe sahip olmuştur (Dobrenko vd.,2002). Stalinist bir ideoloji, partinin yüksek otoritesini gösteren polis devleti, gizli polisi harekete geçirme radikal düşüncesini içermektedir. Stalin'in totalitarizmi altında, partinin toplumsal gerçekçiliğii karşıt sesine çok az tolerans gösterdiğini, çoğulculuktan ve sanatsal yaratım olarak film çekme özgürlüğünden bahsetmediğini bulmak zor değil; herhangi bir ihlal, sonunda bir yasağa yol açacak ve ciddi siyasi yaptırımlara neden olacaktır.

Stalin'in sansürünün yanı sıra Glavlit de sansür görevi görmüştür. 1922'de "Narkompro'daki Edebiyat ve Yayın İşleri Ana İdaresi, kısaltılmışı Glavlit" adı altında kurulmuş bir sansür organı olmuştur. İgor Yeltsin ve Anatoly Kuzentsov gibi ünlü sinemacılar yaşadıklarını, nasıl yaşadıklarını vurgulayarak özel anlatılarını sonradan paylaşmışlardır (Dewhirst ve Farrell, 1973). Stalin'in totaliter rejimi altındaki film sansürünün özelliğii, aşırı katı ve yoğun olmasıdır. Ayrıca, bu dönemde yüksek ideoloji ile aşırı katı film sansürü arasında bir ilişki bulunmaktadır. Bununla birlikte, Stalin'in film sansüründeki merkeziyetçiliğii, daha sonra diğer sosyalist ideolojinin de aynı yolu izlemesini sağlamıştır. Geç Stalin dönemini tanıtan Knight (2018), filmlere aşırı sansür uygulaması ve bunun sonucunda ortaya çıkan sanatsal durgunluk nedeniyle Sovyet sinema tarihinin en gözden kaçan dönemini oluşturduğunu ifade etmiş ve günümüzde bir Rus sinemasından küresel camia noktasında bahsedilememesinin altında yatan temel paradoksun da bu olduğunu ileri sürmüştür. Son olarak, 1990 yılının Haziran ayında, SSCB Yüksek Kurulu, "Basın ve Diğer Kitleli Haberleşme Araçları Hakkında" yasasını çıkarmış ve "kitleli bilgilerin sansürlenmesine izin verilmez" ifadesi açık bir şekilde ilan edilmiştir (Richard, 2013). Sovyetlerde film sansürü nihayet sona ermiştir. Bununla birlikte, şaşırtıcı bir şekilde, mevcut Rusya sineması, cinsellik ve özgürlük mesajları gibi katı anlamda sansürlenmiş içerikte yaratma, yapım ve dağıtım tarafını tamamen özgür bir şekilde ele almaktadır.

1.2.1.2. Otoriter Güney Kore Örneği

Kore'nin film tarihi, sömürge dönemine kadar uzanabilen film sansürünün temelini en net hissedildiği dönemler olmuştur. Sinema filmleri ilk olarak 1903'te Kore'de tanıtılmıştır, "bu, ekonomik refahlarının ve teknolojik ilerlemelerinin tüm çağrışımlarıyla Batı kültürleriyle karşılaşma anlamına gelmektedir" (Paquet, 2007). 20. yüzyılda Güney Kore film endüstrisinin gelişimi, Kore savaşı, Japon işgali ve ABD askeri kontrolü ile birliktedir. Lee'nin (2019) belirttiği gibi, Kore sinemasının başlangıcından itibaren siyasi sömürüye maruz kalması kaçınılmaz olmuştur. Başlamak için, 1960'lar ile 1980'lerin sonları arasındaki otoriter dönem, Kore film endüstrisinin karanlık çağı olarak adlandırılmaktadır. Üretilen yerel filmlerin sayısı 1960'ların sonlarında 200'lerden hızla düşerek 1985'te yılda yaklaşık 80 film civarında olmuştur (Kim, 2013).

Park Chung Hee'nin yönetimi devralmasının hemen ardından, yeni devlet doktrininde Komünizm karşıtlığı ideolojisi ilan edilmiştir. Ve ordu, sivil sansür komitesini devre dışı bırakmış ve film sansürünü resmi yönetimin eline geri vermiştir. Başkan Park'ın diktatörlüğü altında, resmi medya politikaları pratik olarak medyanın, filmin propaganda ve kontrol araçları olduğu fikrine dayandığından, ifade özgürlüğü ciddi şekilde kısıtlanmıştır (Joowon, 2019). Katı film sansürü, film üretimi ve dağıtımına ciddi kısıtlamalar getiren böylesi otoriter bir hükümetin siyasi ürünü olmuştur. Farklı siyasi fikirlere hoşgörü için çok az yer bulunmuş ve bu kadar katı sansür altında ifade özgürlüğü son derece düşük olmuştur. Örnek vermek gerekirse, 1976'da çıkarılan İlk Sinema Filmi Yasası, film endüstrisi üzerindeki kontrolünü daha da artırmaktadır. Bu yasa, içerikler kriterlerini karşılamıyorsa, endüstrinin filmleri serbestçe üretmesine izin vermemiştir. Aslında, Kanun, Park'ın filmlerde oynanan ve yansıtılan hükümet karşıtı konuları korumak için birincil amacına uygun hale getirilmiştir. Dahası, daha önce üstü kapalı bir şekilde 'gösterim izni' olarak adlandırılan 'sansür' kelimesini yasallaştırmıştır (Joowon, 2019). Daha sonra 1976'da Kore Performans Etik Kurulu kurulmuş ve film sansürü daha yoğun ve sistem atik hale gelmiştir (Storey, 2015).

Park, filmi Soğuk Savaş ideolojisini, militarizmi ve siyasi merkezîyetçiliği sürdürmek için bir mekanizma olarak kullanmıştır. Diğer kitle iletişim araçları gibi, sinemanın da siyasi görüşü merkezi hükümet lehine şekillendirme işlevi bulunmaktadır ve bu da halkı belirlenmiş siyasi ve ekonomik hedeflere doğru harekete geçirebilmektedir. Park hükümeti, Yushin reformlarının Kore film endüstrisini tamamen siyasi otoritelerin kontrolü altına almasından birkaç ay sonra Dördüncü Gözden Geçirilmiş Sinema Yasasını önermiştir. Asıl rolü endüstriyi düzenlemişti. Motion Picture Corporation (MPPC) ayrıca, 1986'ya kadar yetkililerin film endüstrisine yönelik

hedeflerini duyurmak ve zorlamak için her yıl Film Politikası Tedbirini yayınlamıştır. Düzenlenen Tedbirin Birinci Maddesi Koreli film yapımcılarının çeşitli siyasi ve sosyal yönergelerle uyması gerekmiştir. Gözden Geçirilmiş Dördüncü Sinema Filmi Yasası'nın temel özellikleri şunlar olmuştur: (i) film üretimi ve ithalatı için bir lisanslama sisteminin kurulması, (ii) gösterime giren film sayısının ithalat kotaları yoluyla düzenlenmesi ve (iii) katı sansür uygulanması (Park, 2002).

Ayrıca, Park'ın ölümünden sonra, Chun Doo Hwan 1979'da başka bir askeri darbeye iktidarı ele geçirmiştir. Aynı şekilde Chun, otoritesini meşrulaştırmak için kitle iletişim araçlarını seferber etmiş ve tüm yayınlara katı bir sansür uygulayarak gücünü merkezileştirmiştir. Devlet gücü, tek tip siyasi görüş dayatmak için hükümet karşıtı sesleri susturmuş ve protestocular Kore toplumunun ve onun güvenliğinin düşmanları olmakla eleştirilmiştir. Chun hükümeti, 1980'de Medya Konsolidasyon Önlemi (MCM) olan Ollon Tongpyehap'ı kurarak medya üzerindeki kontrolünü artırmıştır. Film sansürü, Chun'un liderliğinde daha sert olmuştur. Hükümet sansür için yönergeler oluşturmuş ve sivilleri sansür kuruluna atamış ve filmin Kore yaşamının karanlık değil parlak tarafını tasvir etmesi gerektiğini vurgulamıştır. Belirtildiği gibi, Başkan Park Chung-hee'nin kontrolü altında, film endüstrisinin sansürüne ilişkin 1970'lerin filmle ilgili yasaları, Park'ın siyasi ideolojisiyle ilgili bir dizi sansür standardı listelemiştir (Joowon, 2019). Örneğin, Film İnkılâbı Kanunu'nun Dördüncü Değişikliği'nin 13. Maddesi, şu şekilde sorunlu olarak tanıyan bir filmin nitelendirilemeyeceğini düzenlemektedir: Anayasanın temel düzenini ihlal edebilir veya devletin otoritesini zedeleyebilir, uluslararası ilişkilere zarar verebilir ve ulusal ruhu zayıflatabilir (Hyaee-joon, 2006).

1970'lerden bu yana Park'ın ve Chun'un otoriter hükümetini kapsayan sansürlü filmlere ilişkin bulgular, devasa filmlerin askeri karşıtı hükümet içeriği gibi siyasi hassasiyetler veya ahlaki nedenlerle yasaklandığını göstermektedir. Örneğin, ünlü bir Amerikan filmi Apocalypse Now, savaş karşıtı teması nedeniyle 1979'da ithalat ve yayından askıya alınmıştır (IMDb, 2021). Bu dönemde, Güney Kore'nin katı film sansürü, otoriter kurallar altında yüksek düzeyde ideolojik kontrolle ilgili olmuştur; Güney Kore cumhurbaşkanının her türlü olumsuz tasviri ve otorite karşıtı içerik yasaklanmıştır. Böylece yüksek bir ideoloji ile katı bir film sansürünün ilişkisi belirginleşmiştir. Buna karşılık, son zamanlarda, önceki kurumların yerini almak üzere sırasıyla 1999'da Kore Medya Derecelendirme Kurulu (KMRB) ve Kore Film Konseyi (KOFIC) başlatılmıştır. Film politikası, demokratik rejimler altında, film sansürünün gevşetilmiş ve film yapımına bir miktar özerklik verilen tanıtım modeline dönüştürülmüştür. Güney Kore film endüstrisi yeniden gelişmeye başlamıştır (Kim, 2013).

Günümüzde 2011'de yürürlüğe giren Sinema Filmlerinin ve Video Ürünlerinin Teşviki Yasası, sinema filmlerinin finansmanını, yapımını, dağıtımını, gösterimini, sınıflandırmasını vb. düzenlemeyi amaçlamaktadır. Güney Kore film endüstrisinin gelişimini canlandırmada derin bir etkiye sahiptir (yerli film yapımı, üretimi ve dağıtımı açısından). Sonuç olarak, Güney Kore sansürü üzerine bir araştırma projesini tamamladıktan sonra, film endüstrisinin ilerlemesini destekleyen, yaratıcılara ve izleyicilere özgürlük sağlayan Kore toplumu ve siyasetinin gelişmesiyle film sansür sisteminin kademeli olarak gevşetildiği görülmektedir. Bununla birlikte, bu tür bir özgürlük, hükümetin film endüstrisine güç yoluyla dolaylı sansür biçiminde mali müdahalesi ile sınırlı olmuştur. Tartışmalı bir sansür vakası, ana aktör olarak eski Başkan Park Geun-hye tarafından kara listeye alınan Avukat'ın, aktörün/aktristin profesyonel gelişimini ciddi şekilde etkilemiş olmasıdır (Joowon, 2019).

1.2.1.3. Faşist İtalya Örneği

Kültür Bakanı Dario Franceschini'nin 2021'deki duyurusu, dünya sinemasını harekete geçiren uzun süredir devam eden film sansürünün kaldırılmasını konu almaktadır. Böyle bir sistem, 1913'ten beri hükümetin sanatçıların ve film yapımcılarının özgürlüklerini kontrol etmek ve bunlara müdahale etmek için filmleri sansürlemesine izin veren yasayı rafa kaldırdığı anlamına gelmektedir. Bununla birlikte, çok sayıda European Newsletter and Variety (2021) gibi ünlü film medyası, İtalya'nın film sansürünü ahlaki ve dini gerekçelerle sona erdirdiği çok önemli bir noktaya işaret etmektedir; 1950'ler boyunca Mussolini'nin Totalitarizm rejimi altında Faşist İtalya'da yaptıkları örnek olarak gösterilebilir (Daniela, 2013). Bu, "İtalyan faşist rejiminin tiyatroyu faşist ideolojiyi çürütmek için ideal bir kültürel araç olduğunu iddia ettiği" göz önüne alındığında, sinemanın çok yüksek bir düzeyde faşizm ideolojisi tarafından yönetildiği dönemdir. Böylesine yüksek bir Faşist ideolojik kontrol, Benito Mussolini'nin köklerini milliyetçilik ve yayılmacılıktan alan, tam bir kitle seferberliği içeren orijinalinde bulunabilir. Buna ek olarak, Berezin (1991), korporativizmin, içeriği barındırabilecek şekilsiz bir ideolojiye atıfta bulunan ve bireyi ahlaki kolektivitinin - Faşist devletin parçası olarak vurgulayan Faşist rejimin önemli bir özelliği olduğunu savunmuştur. Sosyal dayanışmaya ve kamusal ve özel davranışa odaklanmıştır. Dolayısıyla, film sansürcüleri öyle bir korporativizm fikrine mahkumdurlar ki, faşist rejim içinde üst yönetimin teşvik ettiği şeylerle ilgili sansürü uygulamak için davranmak ve kendilerini uygun bir yere koymak onların görevi olmuştur. Daha da önemlisi, Ben-Ghiat (2001) "devletin, sinema gibi güçlü bir aracın faşist siyasi ihtiyaçlara cevap vermesini isteme hakkı ve görevi olduğuna işaret etmiştir. Film sansürünün faşist ideolojiyle nasıl ilişkili olduğuna ilişkin olarak, çoğu akademisyen (Liehm, 1984; Talbot, 2007;

Lichtner, 201; Guli, 2014), Faşizm İtalya'sında ideolojik film sansürü, tek kelimeyle katı bir siyasi sansür olduğu sonucuna varmaktadır. Örnek vermek gerekirse, bu dönemde pek çok film sansürlenmiş veya farklı derecelerde yasaklanmıştır. Bu sansür süreci; film endüstrisi üzerinde onlarca yıl güçlü bir etki bırakmıştır. İtalyan Kültür Bakanlığı tarafından desteklenen kalıcı bir çevrimiçi sergi olan Cinecensura tarafından yapılan bir ankete göre, 247 İtalyan filmi, 130 Amerikan filmi ve diğer ülkelerden 321 film 1944'ten beri İtalya'da yasaklanmış ve 10.000'den fazlası değiştirilmiş, kesilmiş veya bir şekilde kırılmıştır(Vivarelli, 2021).

Film sansürü mekanizması, sistemin ne kadar katı olduğunu ve sansür otoritesinin bu tür bir sansürü uygulamak için ideolojiye nasıl uyduğunu göstermeye yardımcı bir araç olarak görülebilmektedir. Guido ve Gordon (2005), Mussolini rejimleri altında (1922-1945), "kültürün devlet tarafından tam, kılcal bir denetimi"nin gerçekleştiğini ve faşist sansürün yeni 1923 rejimi olarak "iyi yağlanmış ve sofistike bir mekanizma" haline geldiğini ileri sürerler. Burada uygulanan sansür kanunu, yurtdışında dağıtılacak ve yayınlanacak filmler için özel bir revizyon prosedürüne dahi yol açmıştır. Ekonomik ve siyasi çıkarların yanı sıra "ulusun onuru" ve iyi uluslararası ilişkilerden taviz veren sahneler olması durumunda filmlerin ihracatı engellenebilecektir (Daniela, 2013). 1923 ile savaş sonrası arasında sansürün devam etmesi açısından mevzuat, açıkça - 1945'te kabul edilen yeni bir kararnameye göre - filmlerin gösterimini yasaklama yetkisine sahip olan yeni "Ufficio centrale per la cinematografia"ya (Sinematografi Merkez Ofisi- Cinema Central Office, UCPC) atıfta bulunmaktadır. "Yeni yasa, 1923 yasasıyla aynı amaçta ve hükümetin yeni İtalyan rehberini değerlendirme sürecinde mevcut sansür gücünü pekiştirmekte ve kesin bir ideolojik amaç doğrultusunda film yapımına yön vermektedir". Hatta, Commissione per la Revisione Cinematografica, filmlerin gösterimini engelleme ve yüzde 8'lik sanatsal kalite ikramiyesini geri çekme yetkisine sahip olmuştur (Brunetta, 1982).

Bu durum bir film senaryosu onaylanmazsa, bitmiş filmin gösterilmesine izin verilmediği anlamına gelmektedir. Ancak bu, hükümetin film yapımında yaratıcılığın önündeki engellerin kaçınılmaz olduğu durumlarda film yönetmenlerinin sanatsal çıktılarının karakterini belirlemeye çalışması nedeniyle eleştirilen bir araç olmuştur. İdeolojik kontrolle ilgili bu tür film sansürü, totaliter rejimde ifade özgürlüğünü çoğu zaman engellemektedir. Ayrıca sansürün katılığı, Mussolini'nin uyguladığı yüksek ideolojik kontrol veya diktatörlük fikrine uygun olmasıyla ilgili olmuştur. Guli (2014), Faşist İtalya'nın film sansürünün mekanizmasını analiz ettikten sonra, Faşist dönemde ideolojik sansürün şiddetlenmesine tanık olunduğunu öne sürmüştür. Bu dönemde hem İtalyan hem de yabancı yapım filmler, anti-otoriter, devrimci,

pasifist, eşitlikçi vb. şeklinde sınıflandırılmıştır. Örneğin, Amerikan sineması, anti-militarist içerik nedeniyle İtalya'da yasaklanmıştır. Özellikle Birinci Dünya Savaşı ile ilgili filmler, bundan etkilenmiştir. Erich Maria Remarque'ın romanından uyarlanan, Lewis Milestone'un 1930'da yönettiği *All Quiet on the Western Front* filmini Mussolini bizzat yasaklamıştır. Renoir'ın Venedik Film Festivali tarafından ödüllendirilmesine bakılmaksızın pasifist sanat eseri *La grande illüzyon*, Freddi tarafından yukarıda bahsedilen raporda şöyle tanımlanıyor: "Politik bir film, o bozguncu zihniyetin ifadesi, kayıtsız, anti-kahraman, asılı barış yanlısının beyaz bayrağı üzerinde" (Guli, 2014). Diğer birçok Fransız filmi, özellikle dönemin şiirsel gerçekçilik dalgasına ait olanlar, bu etik nedenle yasaklanmıştır. Marx Biraderlerin veya Chaplin'in saygısız yergileri bile, özellikle Mussolini ile açık bir şekilde dalga geçilerek şiddetlendirildiğinde, anti-otoriter duruşu katlanılabilir kılabilir. Bu anlamda, Groucho'nun tasvir ettiği şekliyle Führer'i olarak kabul edilen *Duck Soup* (Ördek Çorbası)'nın (1933) sansürü, Avrupa'nın çoğunda ancak savaştan sonra vizyona giren Büyük Diktatör'ün (1940) bir başlangıcı gibi görünmektedir. İtalya'da sadece 1945'te sinema filmlerine geniş bir yeşil ışık yakılmıştır. Anti-Semitik eleştiri, Lothar Mendes'in İngiliz *The Jew* (1934) ve William Dieterle'in Amerikan *The Life of Emile Zola* (1937) gibi filmlerinin yasaklanmasını geciktirmiştir. Faşist partinin doktrininin bariz bir özelliği olan anti-sosyalizm söz konusu olduğunda, belki de Komünist propaganda korkusu, tüm Sovyet sinema şaheserlerinin önünü kapattığı bile düşünülmektedir (Black, 1991; Keating, 2016).

Hüküm süren Faşist rejim korkusu, faşist İtalya'da komünist ideolojinin yayılmasına yer olmadığı için neredeyse tüm komünist, sosyalist veya Rus yapımı filmlerin yasaklanmasına neden olmuştur. Rejim sansürcüleri tarafından, Sovyet sinemasıyla ilgili olarak, 1917 Rus Devrimi'nin filmin yasaklanmasının nedeni olduğu, Sovyet ideolojisini içeren filmin bu kadar katı bir ideolojik sansüre konu olduğu öne sürülmüştür. Örneğin, Metro-GoldwynMayer (MGM) devasa *Rasputin ve İmparatoriçe* (1932) gibi biyografik filmler, yalnızca Devrim öncesi Rusya'da geçtiği için yasaklanmıştır. Alternatif olarak, Duce, zararsız macera filmlerinde sadece Rus isimlerinin varlığıyla alarmla geçilmiştir. İtalyan *La principessa Tarakanova* (İhanet) (1938) veya İngiliz (Dark Knight) *Zırhsız Şövalye* (1937) filmleri de bu bağlamda değerlendirilebilir. Bu nedenle, bir filmin sansürlenmesinin önemli nedenlerinden biri, öncelikle, Faşist rejimin teşvik etmeye hevesli olduğu veya söylediği ideolojinin yasallaştırdığı ideolojiye karşı çıkan bu anti-ideoloji meselesiyle ilgili olmuştur. Sonuç olarak, yüksek düzeyde ideoloji ile katı film sansürü arasındaki ilişki Faşist İtalya'da bulunabilirken, böyle bir ilişki savaş sonrası dinamiktir, çünkü film sansürünün katılığının aynı zamanda artan etkisiyle

de ilişkili olabileceği iddia edilmektedir. Dini sansürün 1935'te kurulan Katolik Sinematografi Merkezi Centro Cattolico Cinematografico (C.C.C.) tarafından yürütüldüğü savaş sonrası dönemde dini sansürle ilgili bir süreç olmuştur (Daniela,2013; Guli, 2014). İtalya'daki film sansürü, Katolik Kilisesi'nin etkisi dikkate alınmadan anlaşılamamaktadır. Bunun da bir bakıma ideolojinin farklı bir yönü ile ilgili olduğu söylenebilmektedir.

1.2.2. Kesinti ve Sansüre Neden Olan İdeolojik Sermayedar/İdari Yapı ve Otosansür Yaklaşımları

Sinema filmleri başta olmak üzere dijital ürünlere yönelik sansür ve kesintilerin ideolojik çerçevesini oluşturan bir diğer parametre, sermayedar, sponsor, idari yapı ve diğer iç ve dış aktörler olmuştur. Genel olarak patronaj etkisi olarak bilinen bu etki, kimi zaman devlet/hükümet ideolojik etkisini dahi geride bırakabilmektedir. Nitekim Türkiye’de, medya patronlarının hükümet değiştirecek ölçüde sinema filmleri dahil birçok dijital ürüne etkileri bilinmektedir.

Her insan az ya da çok oranda ideolojik yaklaşımlar sergileyebilmektedir. Bu durum kimileri tarafından güçlü bir şekilde ortaya konabilirken, kimileri tarafından daha az etkili şekilde kullanılabilir. İdeolojik saplantıya sahip bireyler, genellikle sahip oldukları ya da parçası oldukları sistemde, kendi ideolojilerine göre hareket edilmesini bekleyebilir. Söz gelimi, bir reklam filminde ya da sinema filminde yapımcı koltuğunda bulunan kişi ya da kişiler, bir olaya kendi ideolojik çerçevesinde bakarak, söz konusu film üzerinden çeşitli kesintiler ya da sansür uygulayabilmektedir. Yine, bir sponsor, çok büyük ödemeler yaptığı bir şirketin yapımı için, ideolojik beklentilere girebilir ve belirli oranda sansür ya da kesinti yaparak sinema filmine müdahale edebilmektedir. Bu durum, bir ülkenin ya da sistemin gelişmiş ya da az gelişmemiş olması ile ilgili değildir. Öyle ki ABD gibi gelişmiş bir ülkede yaşanabileceği gibi, bir “üçüncü dünya ülkesi” nde de yaşanabilmektedir. Yine patron ya da idari yapının etkisine ek olarak lobiler ve diğer STK kuruluşları da sürecin içerisinde birer belirleyici etkide bulunabilmektedir. Bu, söz konusu film endüstrisi ve beklentilere göre değişkenlik gösterebildiği gibi, ülkenin sanata olan saygısına göre de değişebilmektedir (Baltussen, 2015; Afifi, ve Steuber, 2009).

Otosansür, kişinin kendi söylemini sansürleme veya sınıflandırma eylemidir. Bu, başkalarının duyarlılıkları veya tercihlerine (gerçek veya algılanan) duyulan korku veya saygı nedeniyle ve herhangi bir özel parti veya otorite kurumunun açık baskısı olmaksızın yapılmaktadır. Otosansür genellikle film yapımcıları, film yönetmenleri, yayıncılar, haber spikerleri, gazeteciler, müzisyenler ve sosyal medyayı kullanan kişiler de dahil olmak üzere diğer türden

yazarlar tarafından uygulanmaktadır. İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi'nin 19. Maddesi, ifade özgürlüğünü her türlü sansüre karşı garanti eder. 19. Madde açıkça "herkesin düşünce ve ifade özgürlüğü hakkına sahip olduğunu; bu hak, müdahale olmaksızın fikir sahibi olma ve herhangi bir yoldan ve ülke sınırları gözetilmeksizin bilgi ve fikirleri arama, alma ve yayma özgürlüğünü içerir" şeklinde bir ifadeye sahiptir. Otosansür uygulamasının kendisi gibi sansürün de uzun bir tarihi bulunmaktadır. Özellikle son zamanlarda otosansür uygulamaları önemli oranda artmıştır. Bunda, kişisel baskı ya da fikir değişiklikleri önemli rol oynamıştır (Zhong, 2017).

1.3. Süre

Kimi zaman sinema filmlerinde süre kısıtlamaları ya da süre oynaklığı, filmin bir kısmında ya da tamamında kesintileri beraberinde getirebilmektedir. Özellikle Türkiye gibi ülkelerde siyasi parti yöneticilerinin önemli toplantı ya da görüşmeleri veya anlık bir son durum güncellemesi, sinema filmlerinin TV kanallarından tamamı ile çekilmesine ya da kısmi olarak yer değiştirmesine neden olabilmektedir. Yine buna ek olarak, süresi daraltılabilmekte ya da aksatılabilmektedir. Tüm bunlar, yine bir bakıma bir ideolojik varsayımın tezahürü olabilmektedir.

1.3.1. Reklam Kesintisi

TV kanalları, gösterime koymak üzere anlaştıkları bir film için, yayın saatlerini ve diğer birçok parametreyi göz önünde bulundurmak zorundadır. Kimi zaman bazı sinema filmleri, reyting kaygısının kurbanı olabilmektedir. En yoğun sinema izleme saatleri (ki genelde 21:00-01:00 arasındadır) içerisinde, birçok reklam veren, kendi reklamlarının aralarda yayına alınmasını beklemekte ve kimi zaman ciddi miktarlarda ödemeler sağlamaktadır. Bu durum, sinema filmi için öngörülen zamanı olumsuz etkileyebilmektedir. Zira sonraki program ürünü için süre aşımı olmaması için, sinema filmindeki bazı yerler kırılabilir. Bu da her ne kadar gereksiz bir kesinti olmasa da, birkaç yönden sorun yaratabilmektedir. Öncelikle, bu filmi daha önce izleyen ve bir daha izlemek isteyen kişiler için beklenmedik bir kafa dağınıklığına neden olabilmektedir. Öyle ki, olması gereken sahnenin atlatılması, kişinin dikkatinden kaçmayabilmekte ve kişi bu noktada söz konusu sahneye takılabilmektedir. Sonraki sahneleri bu durumda kaçırarak, hem kendisi hem de birlikte izledikleri var ise onlarında olumsuz etkilenmelerine neden olabilmektedir. Bununla birlikte, kimi zaman reklam kesintileri, filmin herhangi bir önemli sahnesinin kesilmesine de neden olabilmektedir. Amatör bir müdahale ile belki de filmin en çalıcı kısmı kesintiye uğrayabilmekte ve bu da büyük bir handikaba neden

olabilmektedir. Bu tür durumların önüne geçmek için yayın akışının profesyonel bir şekilde yönetilmesi gerekmektedir (Güz, 2001; Reinelt, 2006).

1.3.2. Yayın Akışına Uyarlama

Yayın akışı, profesyonel TV kanalları için en önemli bileşenlerden biridir. Bir dakikalık yayın akışı sorunu, kimi zaman tüm program akışını olumsuz etkileyebilmektedir. Bu durum, hem kanal imajı hem de diğer unsurlar göz önüne alındığında, kanallar için son derece büyük sorunlar anlamına gelebilmektedir. Yayın akışları, özellikle haber içerikleri de sunan TV kanallarında zor yönetilebilir bir süreç olmuştur. Zira, son dakika haberi olma özelliği taşıyan bir haberin yayın akışını bozması, sürekli görülebilen bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Böyle bir durum, sinema filmlerinde ciddi kesintileri beraberinde getirebilmektedir. Söz gelimi, bir program için belirli bir saat için yayın akışı programı ayarlanmış ve program, herhangi bir neden ile filme geçemedi ise, bu durumda filmden sonraki programın süresi içerisinde yayına girmesi için, sinema filminden kesinti yoluna gidilebilmektedir. Bu durum, yukarıda ele alınan reklam kesintisinde olduğu gibi, sinema filminin ahengini bozabilmekte ve izleyicinin haklı tepkisi ile karşılaşabilmektedir. Bu durum ile karşılaşmamak adına, özellikle yayın akışını bozacak ihlallerin önüne geçmek ve profesyonel bir yayın akışı programı takip etmek gerekmektedir (Sünbül Olgundeniz ve Özgökbil Bilis, 2020; Altın, 2017).

İKİNCİ BÖLÜM

FİLM ANALİZLERİ

Çalışmanın bu bölümünde, Türk TV kanallarında yayınlanan ancak önceki bölümde detaylandırılan nedenler ile kesintiye uğrayan bazı filmler üzerinden analizler yapılarak, kesintiye neden olan parametreler değerlendirilmiştir.

2.1. Sansürlenmiş Filmler ve Kesintiler

Türk TV kanallarında yayınlanan sinema filmlerine uygulanan sansür kesintilerinde genellikle pornografik ya da Türk aile yapısına aykırılık ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda Tarkan: Gümüş Eğer ve Bizans Oyunları filmleri genellikle bu tür nedenler ile sansüre uğrayan, akla gelen ilk örneklerdir.

2.1.1. Tarkan: Gümüş Eğer Film Kesintileri

Yönetmen koltuğunda Mehmet Aslan'ın oturduğu, senaristliğini Sezgin Burak ve Sadık Şendil'in paylaştığı film, 1973 yapımı aksiyon, macera ve tarihi türde yayınlanmış bir filmidir. Aslında ilk olarak 1972 yılında yapımı tamamlanarak sinema severler ile buluşturulan film, sonradan eklemeler yapılarak 1973 yılında tekrar sinemada yayınlanmıştır. Ancak vizyona girdiği yıllarda sansüre uğramış ve filme dair bazı kült sahneler filminden çıkartılmıştır. Arzu Film tarafından yayınlanan filmde başrolü Tarkan (Kartal Tibet) oynamakta ancak sansüre takılan ve çalışmamıza konu olan sahneyi ise Gosha rolündeki Eva Bender oynamaktadır (sinemalar.com, 2023).

Tarkan film serisinin bir önceki filmi olan Tarkan: Viking Kanı filminde de oynayan ve filmin sonlarına doğru ölen büyücü Gosha, küle dönmüş ve ortadan kaybolmuştur. İzleyiciler bu sahneyi hatırlarken aynı büyücü Gosha, bu kez Tarkan: Gümüş Eğer'de de kendini göstermiştir. Filmdeki kopukluğun nedeni Yeşilçam'ın belki de en kült karanlık sahnesinin kesintiye uğramasıdır. Filmin başlarında yayınlanan ve Tarkan'ın intikamını almak üzere kurgulanan bir film olmasına neden olan sahnede bir rahibe (şehirdeki en günahsız kadın) ve bir dansöz (şehirdeki en günahkar kadın) kaçırılmıştır. Her iki kadın da kaçırılarak bir büyücünün esrarengiz dansı eşliğinde çarmıha gerilmekte ve kanları büyücü tarafından içilmektedir. Ancak sansüre konu olan sahne sadece bu değildir; her iki kadın da üstleri tamamı ile açık bir şekilde çarmıha gerilmektedir. Bir büyücü, her iki kadını da bıçaklamış ve oluk oluk akan kan, haçların dibindeki kanallar aracılığıyla bir iskelete ulaşmıştır. İskelet yavaş yavaş kanla birlikte dirilip çırılçıplak durumdaki genç ve güzel Gosha'ya dönüşmüş ve (göğüs uçları saçları tarafından örtülen) güzel ve çıplak Gosha dirilerek, bu iki kadının özelliklerine ek olarak büyücünün de yeteneklerini kazanmıştır.

Bu sahne orijinal yapımda bu şekilde yayınlanırken, TV kanallarında ise rahibenin kaçırılmasının hemen ardından Gosha'nın dirildiği ana geçmektedir. Rahibelerin kaçırılması ve Gosha'nın dirilmesi sahnesi arasındaki süre 4 dakika 25 saniyedir (filmin 4.dakikası 6. saniyesi ile 4.dakikası 58.saniyeleri arasında rahibe ve dansöz kaçırılmış, 33.dakika 17.saniyesi ile 34.dakika 56.saniyesinde önce rahibenin kanı, sonrasında 36.dakika 21.saniye ile 37.dakika 1.saniyesinde dansözün kanı akıtılmıştır. Dakika 39:11 ile 40:15 arasında ise Gosha dirilme sahnesine geçilmiştir.



Şekil 1.1: Gosha'nın Rahibe ve Dansöze Saldırısı

Kaynak: Tosun, 2022

Filmin sansürden dolayı kesintiye uğrayan bir diğer sahnesinde ise çıplak olarak ata binmiş Gosha, Tarkan'ın arkadaşlarından birinin yavuklusunun karşısına çıkmış ve genç kadını hipnotize etmiştir. Genç kadın, bilinçsizce Gosha'ya doğru ilerlerken dev bir örümcek ağına yakalanmış ve Gosha, onun kanını da içmiştir. Söz konusu sahne TV kanallarında gösterildiğinde yakın plan çıplaklık içeren kareler ve bu arada kan içme anları, kesilmiş durumdadır: Yalnızca zavallı kadının dev örümcek ağına yakalanışını gösteren bir ufak sahne söz konusudur. Bu sahne de 41:11 ile 41:34 dakikaları arasında geçmiştir. Yine filmin sonlarında Tarkan Gosha tarafından büyülenmiş ve bir direğe asılarak kanının içilmesini beklenmiştir. Bu arada Prenses Gosha, Tarkan'ın etrafında son büyü dansını yapmaktadır. Ancak Tarkan'ın yol arkadaşı Kurt'un Tarkan'ın arkadan bağlı ellerini çözmesi ile Tarkan serbest kalmış ve bir darbe ile Gosha'yı uçurumdan aşağı atmıştır. Bu arada Gosha dans sahnesi boyunca üstsüz bir şekilde dans etmektedir. Ancak sahne, Gosha'nın maskesini attığı sahneye geçiş yapmıştır. Bu da 1 dakika 11 saniyelik bir kesintiye mül olmuş ve sahne arasındaki geçişin anlamı ortadan kalkmış, Tarkan'ın Gosha ile olan söz konusu sahnedeki mücadelesi verilmemiştir. Bu da önemli oranda sahneler arası kopukluk meydana getirmiştir.



Şekil 1.2: Büyücü (Prenses) Gosha'nın dans sahnesi

Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt0274934/> (Erişim Tarihi: 21.07.2023)

Bu bağlamda Tarkan: Gümüş Eğer (1972-73) filminin Türk TV kanallarında orijinal olan 68 dakikalık yayınlanma süresi, film içi sansürlemelerden dolayı 5 dakika 36 saniye kesintiye uğramıştır. Ancak özellikle son bölümde Gosha'nın Tarkan'ı kaçırıp bağlayarak dans etme sahnesinden Gosha'nın bir anda ölüm sahnesine geçmesi arasındaki kopukluk, izleyicilerin filmi anlamasını zora sokmuştur.

2.1.2. Bizans Oyunları Film Kesintileri

Her ne kadar özellikle Yeşilçam'ın "Seks furyası" döneminde çekilen yüzlerce film, daha önceleri hem sinemada hem de TV kanallarında sansüre uğramasa da, 2000'den sonra kademeli olarak sansüre uğramış ise de, günümüzde en az Yeşilçam filmleri kadar sansüre uğramış yüzlerce film örneğine erişilebilmektedir. Bunlardan biri de 2016 yapımı Bizans Oyunları filmidir. TV'de ilk kez Show TV'de yayınlanan Gani Müjde'nin yönetmenliğini ve senaristliğini yaptığı film, özellikle erotik sahnelerinden dolayı sansüre takılmıştır. Filmin konusu kısaca şu şekildedir: Güney Amerika'nın sıcaklığı Mayalar'ın canına tak ettirir ve taşının toprağının altın olduğunu duydukları Anadolu'ya göç etmeye karar verirler. Bağcılar civarına yerleşen Mayalar, Türk boyları ile kaynaşır ve Güney Amerika'nın tekniğini Anadolu'nun kültürüyle birleştirirler. Ama kısa zamandaki bu yükselişleri komşuları olan Bizans'ın dikkatini çeker. Barışsever Bizans Kralı 3. Klitor gerçek bir Maya hayranıdır ama imparatorluk içerisinde karısı 5. Klitorya ve kardeşi Muhteris'in entrikalarına engel olamaz. Plana göre Klitorya ve

kayınçosu Muhteris, önce Klitor'u ortadan kaldıracak, ardından da Mayaların bütün kadınlarını kaçırp Bizans zindanlarına atacaktır. Bu şekilde Bizanslılar Maya kadınlarıyla soylarını ıslah ederken Bizans erkekleri de “yalnızlık Allah’a mahsus” deyip çevre kabilelerin düşük profilli kadınlarıyla birleşecek ve Mayalar’ın kusursuz genleri zamanla sıradan DNA’lara dönüşecektir (Beyazperde, 2023).



Şekil 2.1: Bizans Oyunları Sansüre Takılan Sahne

Kaynak: <https://www.beyazperde.com/filmler/film-236682/> (Erişim Tarihi: 29.08.2023)

Aslında filmin konusunda da anlaşılacağı üzere film bir komedi ekseninde erotizm filmidir ve sinemanın aksine RTÜK kısıtlamalarına uğramıştır. Filmin orijinal yayınında 23.dakika 55.saniyede başrol oyuncularından Tuvana Türkay’ın canlandığı Ayçörek Hatun, köyde bulunan bir nehirde yine köyden bir arkadaşı ile serinlerken, üstsüz sahneleri söz konusudur. Ayçörek Hatun ve arkadaşının, sahnenin ilerleyen dakikalarında daha cömert sahneleri, Bizans askerleri tarafından sözlü sataşma ve argo kelimeler ile “taçlandırılınca” bu sahneler büyük kısmı RTÜK tarafından “tırışlanmış”. Kızların nehre girmesi ve başrol oyuncusu, Tolgahan Sayışman (Adonis)’in Ayçörek Hatun ile tanışması sahnesi arasındaki neden-sonuç ilişkisini en iyi şekilde açıklayan bu sahne, kesintiye uğramış ve TV izleyicileri, bu iki kahramanın nasıl tanıştığına anlam verememiştir. Zira, kızları nehir kenarından izleyen ve sözlü ve argo

sataşmalarda bulunan Bizans askerleri ile mücadele ederek Ayçörek Hatun ile tanışan Adonis'in neden kavga ettikleri de bu bağlamda tam olarak anlaşılamamıştır. Bu süreçte kesilen sahne 23:55 ile 29:02 arasındadır ki, bu da aslına bakılırsa kayda değer bir kesinti anlamına da gelmektedir.

Yine filmin bir diğer başrol oyuncularından Gonca Vuslateri'nin canlandığı Kraliçe Kilitorya'nın, Türklere yakalandıklarını ve ceza olarak sünnet olduklarını söyleyen kendi Bizans askerlerinin genital bölgelerine bakarak sünnet olup olmadıklarını alaycı bir şekilde eleştiren sahnesi de TV kanalında kesintiye uğramıştır. Bu sahne de 74.dakika 2.saniye ile 75.dakika 9.saniyeleri arasındadır. Bu da Bizans Oyunları filminin sinema gösterimi orijinal süresi olan 1 saat 46 dakika yerine 7 dakika 4 saniye kesintiye uğrayarak 1 saat 38 dakika 56 saniye olarak izlenmesine ve birçok noktada sahneler arası kopukluk yaşanmasına neden olmuştur.



Şekil 2.2: Kraliçe Kilitorya'nın Sansürlenlen Sahnesi

Kaynak: <https://www.sinemalar.com/film/232520/geym-of-bizans>
29.07.2023)

(Erişim Tarihi:

2.2. Politik ve İdeolojik Açıdan Kesintiler

Her ne kadar Türk sinema filmlerinde genellikle kesintiler pornografik ve Türk aile geleneğine uymayan nedenler ile yapılıyor olsa da, sayıca az çekilen politik ve ideolojik filmlerde de sinemada yayınlananın aksine Türk TV kanallarında kesintiler söz konusudur. Bunlardan en çok bilinenleri; Vurun Kahpeye ve Türk sinema filmlerinin eşsiz isimlerinden Kemal Sunal'ın başrolünü oynadığı Köşeyi Dönem Adama filmleridir. Çalışmanın bu bölümünde bu iki film üzerinden bir genelleme yapılmaktadır.

2.2.1. Vurun Kahpeye Film Kesintileri

Türk sinemasının önemli filmlerinden olan Vurun Kahpeye, televizyon yayınlarında kayda değer sahne kesintileri ile karşı karşıya kalmış ve arkaplanında ideolojik, politik sebeplerin olduğu filmlerden biridir. Ömer Lütfü Akad filmi olan 1949 yılı yapımı Vurun Kahpeye, Akad'ın yönettiği ilk film olma özelliğine sahip ki, yönetmenin sonraki filmleri olan Ağrı Dağı Efsanesi, Gelin, Diyet, Pembe İncili Kaftan gibi filmlere bakıldığında, bu eserin Türk sinema filmleri arasındaki önemli yerini göstermektedir. Halide Edip Adıvar'ın kitabından uyarlanan ve senaristliğini Selahattin Küçük'ün yaptığı film, iftira sonrası linç edilen Aliye Öğretmenin (Sezer Sezin) hayatını konu almaktadır. Savaş sonrası çok partili döneme geçişin sembolü olarak gösterilen film, TV uyarlamasına kadar tam 3 kez sansüre takılmıştır. “Tutucu” çevrelerin tepkisine neden olan film, her ne kadar birçok sinema eleştirmenleri tarafından Türk sinemasının dönüm noktası olarak kabul edilse de, tiyatrodan uyarlanarak sinema filmi ve ardından TV gösterimi ile filme büyük müdahalelerde bulunulmuştur. Sansürler sonrası yayınlanmaya devam eden film, 3 kez değişik dönemlerde sansüre takılmış ve bu sansür TV yayınlarında da kendini göstermiştir. O dönemlerde film çekmek büyük bir bürokrasiyi aşmayı gerektirmektedir. Yapımcı, çekeceği filmin senaryosunu, semtin mülki amirine bir dilekçe ile sunmakta, senaryo incelenmek üzere İçişleri Bakanlığı'na gönderilmekte, Bakanlık gerekli incelemeyi ve işlemleri yaptıktan sonra Film Kontrol Komisyonu'na vermekte, komisyon senaryoyu incelemesinin ardından, değişiklik önerileriyle birlikte, yani kesilip biçilerek senaryo yönetmene geri verilmektedir. Bu öneriler doğrultusunda yönetmen, filmi yanındaki memur nezaretinde çekmekte, çekilen filmler tekrar komisyon tarafından incelenmektedir (Coşkun, 2021; Kalpaklı, 2020).

Kendisine ait dünya ve evren tasarımını, kontrolünde bulunmasını arzu ettiği insan topluluklarının hafızasında rızaya dayalı bir kabule konu olması isteği iktidarların, bu isteklerini gerçekleştirmelerine yardımcı olacak her türlü imkânı araçsallaştırmaları sonucunu

doğurmuştur. Bu bağlamda kendisi aracılığıyla hegemonik söylemin ve neticesinde gönül rızasıyla itaatin sağlandığı ideolojik aygıtlar temel öneme sahip taşıyıcılar olarak gerçeklik kazanmıştır. Özellikle laiklik ve milliyetçilik ilkeleri üzerinde yükselen bir ulus-devlet olarak kurulan Türkiye’de de yeni ideoloji kendisini tahkim edeceği bütün imkânları aktif olarak kullanma gayreti içinde olmuştur. Bu doğrultuda muasır medeniyet seviyesine ulaşarak Batı karşısında alınan yenilgilerin ve geç kalınmışlığın ortadan kaldırılması, ulaşılması istenen temel bir hedef olarak belirlenmiştir. Modern, Batılı, laik ve çağdaş bir toplum modeli olarak inşa edilmek istenen ulus konsepti toplumsal hafızanın yeni kodlarına uygun bir yapı olarak belirlenmiş, bununla birlikte ideolojinin kendisini bu yeni hafızada yerleşik kılmasını sağlayacak kültürel yapı da kendisi içinde şekillendiği siyasal yapıya bağlı olarak ideolojinin bir aygıtı olarak işlev görmüştür.

Filmin sansüre takılan sahneleri genel olarak din adamı-öğretmen karşıtlığı bağlamında bir ideolojik siyasi dönüşüm ve değişimi üzerinden kurgulanan sahnelerdir. Film’in genel olarak din adamı ve öğretmen karşıtlığının Anadolu kasabalarında Kuvâ-yi Milliye ve Yunan ordu birlikleri arasında geçen mücadele ekseninde ele alınmakta ve Hacı Fettah’ın gelenekçi, Aliye Öğretmenin ise yeni değerlere bağlı makbul bir vatandaş olması üzerinden değerlendirmeler yapılmaktadır. Hacı Fettah aslında dini bir kişilik ve sürekli olarak düşman orduları ile olan ilişkileri ön plana çıkartılırken, Aliye öğretmen ise Batılı modern bir kişilik olarak milliyetçi ve vatansever bir kişi olarak gösterilmektedir. Bu durum, daha sonraları Hacı Fettah’ın Aliye Öğretmene iftira atması ile şekillenmiş ve bir “din adamının” bir laik, batılı ve devletini seven bir öğretmene yaptığı “hainlik ve iftira” ile sonuçları filme konu olmuştur. Bu, her ne kadar 3 kez sansüre takıldıysa da aynı şekilde yıllar geçmesine rağmen Türk TV kanallarında da yayınlandığında sansürlenmiştir (Yenen, 2011; Özden, 2014).

Filmin kesintiye uğrayan sahnelerinden en çok bilineni, orijinal filmin 42.dakika 4.saniyesindeki; Kuvâ-yi Milliye Komutanı Tahsin Bey’in Hatice Hoca’yı (bir başka yan rol oyuncusu öğretmen) ziyaretinde kullandığı “Çocuklar bugün nasıl?” sorusuna Hatice Öğretmen şu cevabı vermiştir: “Onları hiç sorma, bir beterken bin beter oldular. Benim sınıfımda her çocuk namaz sûrelerini bilir, hiç olmazsa Amme cüzünü sonuna kadar ezberler. Yeni hanımlar hep dinsizlik öğretiyorlar. İstanbul’dan yeni gelenler sokakta yüzleri açık geziyorlar. Artık bunların terbiyesi sayenizde verilirse...” . Bunun üzerine Kuvâ-yi Milliye Komutanı Tahsin Bey şu şekilde tepki verir: “Namus kadının yüzünü açıp açmamasında değildir. Din de peçe demek değildir. Öyle kapalı kadınlar vardır ki kapı arkasında her türlü rezaleti yaparlar. Onun için yeni öğretmene yüzü açık diye kimsenin hücumu hakkı yoktur. Bu böyle biline!”. Bu

cümleler her ne kadar genel itibari ile doğru cümleler olarak görülse de arka arkaya gelen darbe yönetimleri tarafından sansüre uğratılmış sahneler olarak gösterilmektedir. Bu sahneler 42.dakika 4.saniyede başlar ve 46.dakika 11.saniyeye kadar devam etmektedir.

2.2.2. Köşeyi Dönen Adam Film Kesintileri

Yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın üstlendiği ve başrolünü Kemal Sunal, Meral Orhansoy, Sami Hazinses ve Ali Şen gibi duayenlerin paylaştığı 1978 yapımı film, Türk TV kanallarında olmayan bir sahneye sahiptir. Sinema çekimlerinde var olan ancak sonraları TV kanallarından kaldırılan sahne, 1 Mayıs sahnesi olarak bilinen ve Kemal Sunal'ın önce 1 Mayıs şiirini seslendirdiği ve ardından 1 Mayıs'a katılan işçiler ile kol kola girerek pankart ve afişleri çektiği sahne olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle 1 Mayıs'ı motive etmesi ile "suçlanan" bu sahne, politik çevrelerin ve iktidarların sansürlediği sahne olmuştur. Filmin ilgili sahnesinde, daha önce 1 Mayıs'ta yaşanan protestolara atıflar da bulunmakta ve bazı dönemin önemli solcu figürlerinin yer aldığı kısa bir kesit de yer almaktadır. Tüm bu sahneler kimilerine göre "sansürü hakkediordu".



Şekil 3.1: Kemal Sunal'ın Köşeyi Dönen Adam Filmindeki 1 Mayıs Sahnesi

Kaynak: <https://sinematikyesilcam.com/2013/05/kemal-sunal-koseyi-donen-adam-grup-yorum-1-mayis-marsi/> (Erişim Tarihi: 01.08.2023)

Filmin sansüre takılan sahnelerinden bir diğeri yine 1 Mayıs konulu ve duvarlara yazılan yazılardır. “Öncü Gerilla, Devrimci Tekstil” gibi yazıların duvarlara yazıldığı sahne de yine sansüre takılmıştır. Yine sahnelerden birinde yürüyüş yapan işçilerin ellerinde taşıdıkları “İşçi Sınıfı Partisine Özgürlük” de bir partinin ya da sınıfın ideolojisine yakınlık oluşturabileceğİ gerekçesi ile kesintiye uğramıştır. Filmin orijinaline kıyasla 3 dakika 29 dakikalık bir kesinti söz konusu olmuştur. Her ne kadar bu sahneler ile filmin genel konusu arasında bir kopukluk söz konusu olmasa da, sinema filmlerine ve TV’de gösterimlerine yönelik doğrudan bir müdahale söz konusu olduğu için, bu durum, Türk TV kanalları için bir kayıp olarak nitelendirilebilmektedir.



Şekil 3.2: Köşeyi Dönen Adam Filmindeki 1 Mayıs Yürüyüşü Sahnesi

Kaynak: <https://www.haberturk.com/gundem/haber/1072584-kemal-sunalin-sansurlenen-1-mayis-sahnesi> (Erişim Tarihi: 01.08.2023)

2.3. Yayın Akışına Uydurma ve Yayın Kriterleri Açısından Kesintiler

Özellikle son yıllarda birçok TV kanalı, “yayıncı kuruluş” adı altında canlı bağlantılara doğrudan geçiş yapabilmekte ve yayın akışı içerisindeki önceden planlanmış filmlerin gösterim sürelerinde doğrudan müdahalelerde bulunabilmektedir. Kimi zaman bu süre filmin yarısından fazlasının “canlı yayın kurbanı” olmasına neden olabilmekte ve izleyicilere aktarım noktasında kopukluk meydana gelebilmektedir. Bu durumu genellikle bir siyasi parti lideri ya da üst düzey partilinin bir açılış veya halka sesleniş konuşması yapacağı sırada, yayın akışının kesilmesi

şeklinde kendini gösterebilmektedir. Buna ek olarak milli takım veya Avrupa’da zafer kazanılan bir ânın canlı yayın ile izleyicilere aktarımının yapılması sırasında da yayın akışı ihlalleri ve dolayısı ile filmlerin yayın sürelerinde kesintiler meydana gelebilmektedir.

2.3.1. Yayın Kriterlerinin Etkisi

14 Mayıs seçimlerine kısa bir süre kala Türk televizyon tarihinin en kapsamlı canlı yayın özel gündemi için geri sayıma geçilmiştir. Kanallar haftalık yayın akışlarını netleştirmiş ancak 12 Mayıs için bir farklılık yaşanmıştır. Cumhurbaşkanı Özel Gündemi başlıklı yayın, tam 18 ayrı kanalda ve her kanalın en az 1 temsilcisi ile izleyicilere sunulmuştur. Cumhurbaşkanlığı Dolmabahçe Çalışma Ofisi’nden yapılan ortak yayın, Star, Kanal D, Atv, Kanal 7, Beyaz Tv, TRT, A Haber, NTV, CNN Türk, 24 Tv, Ülke Tv, Tvnet, Haber Türk, TV100, Haber Global, TGRT Haber, Bengi Türk ve Akit Tv kanallarında yayınlanmıştır (Sözcü.com, 2023). Bu kanalların bir haftalık yayın akışları önceden planlandığı gibi gitmemiştir. Zira 18 kanalın tamamında saat 22:00’da yayınlanan bu yayın, birçok sinema filmi için kesintiye neden olmuştur. Bunlardan biri de Kanal D’de yayınlanan ve saat 22:45’te başlaması planlanan Kutsal Damacana: Dracoola (Yerli Sinema) olmuştur.

KANAL D YAYIN AKIŞI

07:00 Yabancı Damat

09:00 Neler Oluyor Hayatta?

11:00 Yaprak Dökümü

13:00 Gelinim Mutfakta

16:00 Aşk ve Umut

17:00 Hicran

18:40 Kanal D Ana Haber

20:00 Hızlı ve Öfkeli 8 (Yabancı Sinema)

22:45 Kutsal Damacana: Dracoola (Yerli Sinema)

00:45 Hızlı ve Öfkeli 8 (Yabancı Sinema)

03:00 Kuzey Güney

04:45 Müzik Arası

05:45 Kavak Yelleri

Şekil 4.1: Kanal D Haftalık Olarak Belirlenen İlk Yayın Akışı

Kaynak: <https://www.gucluanadolugazetesi.com/bu-aksam-hangi-diziler-var-tvde-ne-var-12-mayis-tv-yayin-akisi> (Erişim Tarihi: 02.08.2023)

Normalde Kanal D’de 12 Mayıs’ta saat 22:45’te yayınlanması haftalık yayın akışında görülen sinema filmi, televizyonda söz konusu gündem özel programının yayınlanma kararı ile birlikte yayın akışından çıkarılmış ve yayın kriterleri açısından bir değişiklik yapılarak, saat 20:00’da Mekanik 2: Suikast filmi ile yer değiştirmiştir. Ancak, günün neredeyse tamamında bir yayın akışı farklılığı da göze çarpmıştır.



Şekil 4.2: Kanal D Değiştirilen Yayın Akışı

Kaynak: <https://www.kanald.com.tr/12-mayis-2023-cuma-yayin-akisi> (Erişim Tarihi: 02.08.2023)

Yukarıdaki yayın akışı örneğinde her ne kadar filmlerde bir kesinti söz konusu olmasa da yayın kriterlerinin yayın akışı üzerinde ne denli etkili olduğunu göstermesi bakımından kayda değerdir. Zira, birçok kanalın (18 kanal için) o gün neredeyse tüm yayın akışını değiştirmesi, aslında bürokrasi, siyaset ve yayıncılık noktasında yayın kriterlerinin ne denli etkilenebildiğini göstermektedir.

2.3.2. Yayın Akışına Uydurma

Yine aynı gün için değerlendirilecek olunursa; ilk paylaşılan yayın akışında saat 22:45'te yayınlanması beklenen Kutsal Damacana: Dracoola (Yerli Sinema) yerine Mekanik 2:

Suikast'ın alınması, sadece yayın kriterlerinin yayın akışı üzerindeki etkisi bağlamında değerlendirmeyi eksik bırakacaktır. Zira, Mekanik 2: Suikast, Kanal D'de 1 saat 11 dakika yayınlandıktan sonra, kanal, canlı yayın öncesi Ahmet Hakan'ın Kanal D ve CNN Türk canlı yayınında özel gündem öncesi bir başlangıç ve bilgilendirme yayını yapması için söz konusu kanallar, yayını kendi frekanslarına çekmiştir. Bu da 2016 yapımı Dennis Gansel'in yönetmen koltuğunda oturduğu ve Jason Statham'ın başrolünü paylaştığı Mekanik 2: Suikast'ın, normalde 98 dakika olarak yayınlanması (Sinemalar.com, 2023a) gereken filmin 27 dakika (reklamlar hariç tutulmuştur) kesintiye uğradığı anlamına gelmiştir.



Şekil 5.1: Yayın Akışına Uydurulan Mekanik 2: Suikast Filmi

Kaynak: <https://tvplus.com.tr/film-izle/mekanik-2-suikast--143947348> (Erişim Tarihi: 02.08.2023)

Sosyal medyada büyük tepki çeken bu durumu tahmin eden kanal yönetimi, ilerleyen saatlerde filmi baştan sona yayınlamak üzere 00:15 ile 02:15 arası yani reklamlar ile birlikte 120 dakikalık bir yayın aralığını filme ayırmıştır. Ancak bu durum ilk yayını izleyenlerin ilerleyen saatlerde izleyemeyebileceği durumu göz önüne alındığında, yayın akışına uydurma noktasında sinema filmlerinin TV kanallarındaki kesintiye uğramalarının ne denli sorunsallara neden olabileceğini akıllara getirmektedir.

2.4. Sinema Filmlerine Sansür ve Türk TV Kanallarında Yayınlanmalarına Yönelik Kısıtlamalar: Röportaj

Sinema filmlerine yönelik sansür ve Türk TV kanallarında yayınlanmalarına yönelik kısıtlamalar bağlamında birçok kanalda, içerik mecralarında ve sosyal medya ile video paylaşım sitelerinde röportajlar bulunmaktadır. Birçok yönü ile bu durum incelenebilmektedir. Ancak çalışmanın bu bölümünde; sansüre yönelik politik, siyasi faktörlerin etkilerine yönelik akademisyenler Prof. Dr. Semire Ruken Öztürk ve Doç. Dr. Ali Karadoğan'ın 1 Mayıs 2022'de Haberler.com'da yayınlanan ve Anka Haber Ajansı tarafından paylaşılan röportajları üzerinden görüş bildirilmektedir. Röportaj, siteden 04.08.2023 tarihinde aynen alıntılanmıştır ve Ekler bölümüne eklenmiştir (Ek 1).

Ek 1'de paylaşılan ve akademisyenlerin görüş ve önerilerine başvurulmuş röportajda genel olarak sansüre siyasi ve ideolojik yaklaşımlar ve bunun sinema uyarlamaları üzerinde durulmuştur. Ancak yine röportajda ifade edilen bazı filmlerin dönemin sinemasında orijinal olarak yayınlandıkları fakat günümüzde sansürden etkilenerek TV kanallarında kesintilere uğradıkları görülmektedir. Bu da önemli oranda, sinema filmlerinin TV kanallarında yayınlanırken, bağlamından kopacak müdahaleler ya da seyirciyi uzaklaştıracak sorunları beraberinde getirebilmektedir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Dünyada ve Türkiye'de sinema ve televizyon çok önemli bir yer tutmaktadır. Her ne kadar, bir “vakit geçirme” ve “eğlence” aracı olarak görülseler de, kimi zaman ideolojik ve siyasi ya da herhangi bir amaç uğruna çekilen filmler ile anılmakta ve bu da aslında bu araçların sadece zaman geçirme ve eğlence için değil, bilinçli bir ilerleme kaydederek insanları etkisi altına alma ve yönlendirme aracı olarak görülmesini de beraberinde getirmektedir. Özellikle Hollywood ve benzeri güçlü platformların aslında derinde çok büyük amaçlar barındırdıkları bilinmektedir. Durum böyle olunca birçok ülke hem yerli hem de yabancı menşeli sinema filmlerine doğrudan ya da dolaylı olarak etkide bulunmaktadır. Bu durum ABD'de kimi zaman senato kararları doğrultusunda müdahaleleri beraberinde getirirken; Türkiye'de RTÜK örneğinde olduğu gibi, devletin bir yayıncılık üst kurulu eli ile de sürece müdahale edilebilmektedir.

Günümüzde Türkiye, diğer batılı ülkelerin aksine, merkeze “Türk aile geleneklerini” alan bir yayıncılık politikasını benimsemektedir. Bu, dönem dönem sol partili dönemlerde daha radikal ve liberal bir ortamın teşviki ile şekillense de genel olarak alkol, müstehcenlik, tütün kullanımı, küfür ve argo, ideolojik ve siyasal bir takım faktörlerin sebep olarak gösterilerek “gerekli” müdahalelerin yapıldığı süreçlere tanıklık edilmiştir.

Sinema filmlerine sansür ile başlayan süreç, TV kanallarında yayınlanmada sansür ve kesintiler ile devam etmektedir. Önceleri yayın etiğinin arandığı ve müdahalenin çok yoğun olduğu 1960-1980’li yıllarda, sinema filmleri yayınlanmadan önce gerekli kurumlara bir önizleme şeklinde, kimi zaman da tüm senaryosu ile birlikte sunulmakta ve gerekli izin alındıktan sonra gösterime girmiştir. Ancak hem sinema kültürünün farklı bir boyuta bürünmesi hem de özel TV kanallarının yoğunlaşması ile birlikte bu durum, yerini RTÜK’ün doğrudan ya da dolaylı müdahalelerine bırakmıştır. RTÜK, gerekli kurulları aracılığı ile sinemaya doğrudan müdahale etmek yerine, daha çok, TV kanallarında yayınlanma etiği ve biçimi üzerine odaklanmaktadır. Bu da çoğunlukla sinemada kolaylıkla izlenebilen bir sahnenin, TV kanallarında yayınlanmasının önüne geçilmesi, kesintiye uğratılması ya da sahnenin buzlanması veya biplenmesi ile kendini göstermektedir.

RTÜK, genel olarak müstehcenlik noktasında daha fazla müdahalede bulunsa da Genel ahlaka aykırılık, terör örgütü propagandası, toplumun manevi değerlerine aykırılık, din ve din adamlarına yönelik nefret, başörtüsü ve diğer dini araç ve amaçlara yönelik tutumlar, Türk aile yapısına aykırılık, toplumsal cinsiyet eşitliğine ters düşmek, eşcinsellik, enest ilişki ve çiftler arası eş değiştirmenin yoğun olarak işlenmesi, kumar, bahis tahminleri ve içkinin ifade olarak ve gösterim bağlamında kullanılması, fiziksel ve psikolojik şiddet, soruşturulması basın meslek ilkeleri çerçevesinde mümkün olan bir haberi doğruluğundan emin olmadan yayımlamak ve toplumun ahlaki ve dini hassasiyetlerine aykırılık gibi bir çok nedenden dolayı, sinema filmlerine veya bunların TV’de yayınlanmalarına doğrudan ya da dolaylı olarak müdahale etmektedir.

Kimi zaman sinema filmlerinin TV kanallarında yayınlanması noktasında müdahaleler olsa da, kimi zaman doğrudan müdahaleler yapılmamakta ve ceza yöntemine başvurulmaktadır. Bu da para cezası, kaldırma ve haber alanına almama gibi süreçleri beraberinde getirmektedir. Tüm bu durumlar, işin hukuki ve yönetsel boyutu. Bir de Türk sineması, Türk TV kanallarının kazanımları ve izleyici bağlamında etkileri de incelenmelidir.

Türk sineması, kesintilerden doğrudan etkilenen en büyük aktör olmuştur. Zira, kendini “aciz” hisseden bir sinema prodüksiyonu, iletmek istediği mesajı doğru şekilde ve arzu ettiği şekilde vermeyebilmektedir. Bu da yerini hem kaldırılan ya da kaldırılması muhtemel sahnenin yerine, bağlamdan kopuk bir sahnenin eklenmesine ya da söz konusu sahnenin tamamen kaldırılarak bağlam kopukluğunun tümüyle meydana gelmesine bırakabilmektedir. Doğal olarak bu durum, Türk sineması için büyük bir kayıp anlamına gelecektir. Zira karşısında dünya sinemasının güçlü aktörleri, daha geniş bir özgürlük ile eser üretirken, kendisi daha dar çerçevede konular ile hareket etmek zorunda kalacaktır.

Türk TV kanalları bağlamında sinema filmlerinin yitirdikleri göz önüne alındığında ise, yukarıdaki film analizlerinde de görüldüğü üzere, izleyicileri tatmin etmeyen kesintilere neden olan filmler, sonraları kanal ile ilgili bir kötü izlenim ve bilinçaltına neden olabilmektedir. Bu da kanalın bir anda hedef tahtasına oturtulmasına ve hedef kitleye erişiminde ciddi sorunlar yaşamasına neden olabilmektedir. Diğer taraftan ise yayın kriterlerini yerine getirmek ve reklam verenler başta olmak üzere tüm paydaşlarını tatmin etmeye çalışmakla da, iki yönlü bir tesir altına girmiş olacaktır ki, bu kimi zaman kanallar için yok oluş anlamına gelebilmektedir.

Söz konusu sorunsalın bir diğer aktörü, hiç kuşkusuz seyircilerdir. Belki de günün tüm yorgunluğunu üzerinden atmak üzere açtığı ya da merak ederek beklediği bir sinema filmini televizyon karşısında izlemek isteyen bir izleyici, kesintiler ile bağlamından kopan bir film ile karşılaştığında, bu kimi zaman maddi kimi zaman manevi sorunları beraberinde getirebilmekte ve günün geri kalanını olumsuz etkileyebilmektedir. Ya da bir tarih ya da kültürel konu hakkında bilgi almak isteyen ve bunun için ilgili kanalda yayınlanan bir sinema filmini izlemek isteyen izleyici için, filmdeki kesintiler ve sansürler, kimi zaman izleyici tatmin etmek yerine merak duygusunun perçinlenmesine ve maddi manevi doyumsuzluk yaşamasına neden olabilmektedir. Tüm bu parametreler, izleyici aktörü için Türk TV kanallarında yayınlanan sinema filmlerindeki kesintilerin ne denli etkili olduğunu göstermektedir.

Röportajlar ve ilgili film incelemeleri göz önüne alındığında, çalışmamızın hipotezleri olan; “Türk TV kanallarında yayınlanan sinema filmlerine uygulanan kesintiler a) TV kanallarına, b) İzleyici kitlesine, c) Türk sinemasına olumsuz etkilere sahiptir” hipotezlerini geçerli kılmaktadır. Bu bağlamda, özellikle RTÜK ve yapımcıların bundan sonraki süreçte birbirinin dilini daha iyi anlayarak en az ya da hiç sansür ve kesinti ile karşı karşıya kalmayacak eserler noktasında optimum ilişkiyi benimsemeleri gerekmektedir. Aynı zamanda daha öncesinde yayınlanan filmlere uygulanan sansür ve kesintilerin ise yeniden gözden geçirilerek daha

özgürlükçü ve sanatın ve sinemanın gelişmesinin önünü açan paradigmaları ortaya koymaları gerekmektedir.

KAYNAKLAR

- ALA. (2006). Intellectual Freedom Manual (7th ed.). Chicago.
- Albayrak, E. Ö., & Ceylan, M. E. (2004). Depresyon etiyolojisinde nörobiyolojik etkenler. *Düşünen Adam. Psikiyatri ve Nörolojik Bilimler Dergisi*, 17(1), 27-33.
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1979). *Dialectic of Enlightenment* (The culture industry: Enlightenment as mass deception) (s. 121). Verso.
- Afifi, T., & Steuber, K. (2009). The revelation risk model (RRM): Factors that predict the revelation of secrets and the strategies used to reveal them. *Communication Monographs*, 76(2), 144–176.
- Aksoy, M. (2011). Türkiye’de Düşünce Özgürlüğü. *Türkiye’de İnsan Hakları Semineri*. Ankara: Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayını.
- Althusser, L. (2017). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Altın, M. (2017). Yayın kuralları. *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15(2), 329-334. URL: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/cbayarsos/issue/30001/324423>
- Arnaldo, C. A. (2001). *Child Abuse on the Internet; Ending the Silence*. Paris: UNESCO.
- Arolat, O. S. (1978). Türkiye basın tarihinde 120 yıllık baskı dönemi. *Yurt ve Dünya*, (8), 280-284.
- Arslan, D. (2016). Translation, Obscenity and Censorship in Turkey: Avni İnel as a Translator and Patron of Popular Erotic Literature. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

- Arslan, S. (2011). *Cinema in Turkey: A New Critical History*. New York: Oxford University Press.
- Ataman, B. (2019). Türkiye'de İlk Basın Yasakları ve Abdülhamid Sansürü. *Marmara İletişim Dergisi*, 14(14), 21-49. URL: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/maruid/issue/447/3532>
- Atkin, C. K. (2011). Effects of televised alcohol messages on teenage drinking patterns. *Journal of Adolescent Health Care*, 11(1), 10–24.
- Aziz, A. (2006). *Televizyon ve Radyo Yayıncılığı*. Ankara: Turhan Kitabevi Yayınları.
- Babin, B. J., & Babin, L. A. (1996). Effects of moral cognitions and consumer emotions on shoplifting intentions. *Psychology and Marketing*, 13(8), 785–802.
- Baltussen, H. (2015). *The Art of Veiled Speech: Self-Censorship from Aristophanes to Hobbes*. University of Pennsylvania Press. ISBN 978-0-8122-9163-6.
- Başığit, V. (2016). "Türkiye’de Film Festivalleri ve Sanatta İfade Özgürlüğü." *Siyah Bant*. June 3, 2016. URL: www.siyahbant.org/wp-content/uploads/2012/01/SiyahBant_Rapor_Film-Festivalleri_2016.pdf
- Battles, B. (2019). Terror, Tort, and the First Amendment, Brooklyn Law censorship. In this article, Battles Benzai critically accepted the view of Nicholas D. Kristof.
- Bell, D., & Kennedy, M. (2000). *The Cybercultures Reader*. London: Routledge.
- Ben-Ghiat, R. (2001). *Fascist Modernities: Italy, 1922-1945* (Vol. 42). Univ of California Press, 74-88.
- Berezin, M. (1991). The organization of political ideology: Culture, state, and theater in fascist Italy. *American Sociological Review*, 639-643.
- Biltreyst, D., Winkel, RV., & Vande, WR. (Eds.). (2013). *Silencing Cinema: Film Censorship Around the World: Film Censorship Around the World*. Palgrave Macmillan US, New York. Available from: ProQuest Ebook Central.
- Birinci, A. (1995). Hassas bir mevzuda “başlangıçtan günümüze Türkiye’de basın sansürü” hassasiyetten uzak bir kitap. *Kebikeç*, (1), 91-96.

- Black, G. D. (1991). "Movies, Politics, and Censorship: The Production Code Administration and Political Censorship of Film Content," *Journal of Policy History*. Cambridge University Press, 3(2), 95–129. doi: 10.1017/S0898030600004814.
- Boddewyn, J. J. (2011). Cigarette advertising bans and smoking: The flawed policy connection. *International Journal of Advertising*, 13, 311–332.
- Brunetta, G. P. (1982). *Storia del cinema italiano dal neorealismo al miracolo economico 1945–1959*. Rome: Editori Riuniti, 55.
- Burch, Noel, F. (1993). (textes choisis, traduits et présentés par), *Revoir Hollywood: la nouvelle critique anglo-américaine*. Nathan, Paris, 1993.
- Canayaz, M. ve Tayiz, M. M. (2021). Evrişimsel Sinir Ağları ile Türkçe Videolarda Geçen Küfür Seslerinin Sansürlenmesi. *Muş Alparslan Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 2(2), 101-110. URL: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/maummfd/issue/67393/1036053>
- Cankaya, Ö. ve Yamaner M. B. (2006). *Kitle İletişim Özgürlüğü*. Ankara: Turhan Kitapevi Yayınlar.
- Coşkun, H. (2021). "Gelenek ve Modernizm Kısacasında Savrulan İnsan". In Olağandışı Dönemlerde Ahlak ve Vicdan Ekseninde Değişim, Süreklilik ve Sürdürülebilirlik, ed. Muhiddin Okumuşlar, vd., 210-229. Konya: Timav Yayınları.
- Cox, D. A., & Moschis, G. (1990). When consumer behavior goes bad: An investigation of adolescent shoplifting. *Journal of Consumer Research*, 17, 148–159.
- Collini, S. (2010). *That's Offensive! Criticism, Identity, Respect*. London: Seagull.
- Culture Shock. (2020). *Definition of Censorship*. Retrieved from PBS: <https://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/whodecides/definitions.html>
- Çakı, G. (2020). İkinci Dünya Savaşı'nda Radyo Yayınlarında Uygulanan Sansürün Propaganda Posterlerine Yansıması. *TRT Akademi*, 5(9), 250-269.

- Çelik, Y. (2009). Yöneten-Yönetilen İlişkisinde Sansür. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (4), 72-87. URL: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/pausbed/issue/34713/383757>
- Çimen, M. (1977). İflasın Eşiğindeki Yeşilçam ve Sansür, 33–40 in *Pınar 71*; Tatar, M. (1979). Türkiye’de Film ve Film Senaryoları Sansürü, unpublished master’s thesis, Türkiye ve Orta Doğu Amme İdaresi Enstitüsü; Dönmez, O. (1986). Türkiye’de Film Sansürü ve Yeni Sansür Tüzüğü, 24–36 in *İzmir Barosu Dergisi* 5(1).
- Dafiaghor, K. F. (2011). Censorship of information and the Nigerian society. *International NGO Journal*, 6(7), 159-165.
- Daniela. (2013). As she quotas the details of film censorship in Law. *Giuseppe De Santis and Postwar Italian Cinema*. Toronto: University of Toronto Press, 98; Farassino, A. (ed) (1989) *Neorealismo—Cinema italiano 1945–1949*. Turin: E.D.T.; Baldi (1994), 23.
- Deitz, W. H. (1990). You are what you eat—What you eat is what you are. *Journal of Adolescent Health Care*, 11, 76–81.
- Dewhirst, M. and Farrell, R. (1973). *The Soviet Censorship*.
- Dobrenko, E., Dobrenko, E.A. and Naiman, E. (2003). *The landscape of Stalinism: the art and ideology of Soviet space*. University of Washington Press. (Introduction, ss. 219-230)
- Dorsay, A. (1977). "Faşist Sansüre Karşı Duralım." *Cumhuriyet*, 7 Ekim 1977.
- Dubois, R. (2014). *Hollywood — Film and Ideology*. The Commercial Press, 2014 (7).
- Elizarov, G. K. (1961). *Sovetskie khudozhestvennye fi’lmy. Annotirovannyi katalog. Tom 3*. Moscow: Iskusstvo, ss. 20–24.
- Elvin, J. (1997, Mayıs 19). Will Clinton stack the deck on gambling commission? *Insight on the News*, ss. 23.
- Eriksson, E. H. (1968). *Identity, youth, and crisis*. New York: Norton.

- Evrensel (2017). "Haluk Bilginer'in Filmine 'Başkanlık' Sansürü." *Evrensel*, 16 Şubat 2017.
URL: <https://www.evrensel.net/haber/308482/haluk-biginerin-filmine-baskanlik-sansuru>.
- Evrenos, H. (1999). Türk basınında sansür. *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi*, (30), 87-94.
- Faber, R. J. (2014). Money changes everything: Compulsive buying from a biopsychosocial perspective. *American Behavioral Scientist*, 35(6), 809–819.
- Feinberg, J. (1987). "Pornography and the Criminal Law," in D. Copp and S. Wendell (eds.), *Pornography and Censorship*, Buffalo: Prometheus, ss. 105–137.
- Feng, L. (2013). Chinese Film Censorship in the Perspective of Expression Freedom, the fifth issue of "Exploration and Contention" in 2013.
- Feriha, S. (1990). The only female member of the censorship commissions in the 1960s, expresses this fact openly in a documentary about film censorship in Turkey. See Ak(1993). For some directors' anecdotes on this subject, see also Esen, S. K. (2002) *Sinemamızda Bir "Auteur" Ömer Kavur*. Istanbul: Alfa Yayınları, ss. 458; Onaran(1990), ss. 123.
- Fitzpatrick, S. (2000). *Stalinism: new directions*. Psychology Press. ss. 7-13.
- Fleming, J. (2004). *Psychosocial perspectives on human development*. Prescott: Southwest Psychometrics and Psychological Resources.
- Frey, J. H. (2015). Federal involvement in U.S. gaming regulation. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 556, 138.
- Green, J. (2005). Karolides. *Encyclopedia of Censorship*. Introduction.
- Goldstein, R.J. (1989). Political Censorship of the Cinema. In *Political Censorship of the Arts and the Press in Nineteenth-Century Europe*. Palgrave Macmillan, London, ss. 175-192.
- Guido, L. ve Gordon, M. (2005). Politics of Film Censorship: Limits of Tolerance. *Economic and Political Weekly*, ss. 3574-3577.

- Gulì, R. (2014). Film Censorship During Fascism. *Cinecensura.com* (Erişim Tarihi: 19.07.2023).
- Güz, H. (2001). Reklam Stratejisi Ve Reklam Stratejisini Etkileyen Unsurlar. *Selçuk İletişim*, 1 (4), 20-28. URL: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/josc/issue/19002/200946>
- Hapar, Z. (2011). *Censorship and Exile* (ss. 85-95). Göttingen: V&R Unipress.
- Harding, N. (1983). *Marxism in Russia. Key Documents 1879–1906*, trans. R. Taylor. Cambridge: Cambridge University Press, özellikle ss. 103–106, 166–168, 197–205, 324–325.
- Henkoğlu, T., Yılmaz, B. (2013). “İnternet Erişim Özgürlüğünün Kısıtlanması: Türkiye Üzerine Bir Değerlendirme”. *Bilgi Dünyası*, 14(2), 215-239.
- Hense, R., & Wright, C. (1992). The development of the attitudes toward censorship questionnaire. *Journal of Applied Social Psychology*, 22, 1666–1675.
- Hirschman, E. C. (1992). The consciousness of addiction: Toward a general theory of compulsive consumption. *Journal of Consumer Research*, 19, 155–179.
- Hyae-joon, Kim. (2006). A History of Korean Film Policies. In: KIM, M.-H. (2006). *Korean cinema: from origins to renaissance*. Seoul, Korean Film Council.
- IMDb. (2006) *When We Were Young (2016)* - IMDb. [çevrimiçi] Erişilebilir: https://www.imdb.com/title/tt5649362/plotsummary?ref_=tt_ov_pl [7 Haziran 2021 tarihinde erişildi].
- IMDb. (2021) *KR-(Banned)(Sorted by Popularity Ascending)* - IMDb. [çevrimiçi] Erişilebilir: <https://www.imdb.com/search/title/?certificates=KR:%28Banned%29> [12 Nisan 2021 tarihinde erişildi].
- İşçibaşı, Y. (2005). İletişim Teknolojisinin Uluslararası Sorunu: İnternette Çocukların Cinsel İstismarı. *Kurgu*, 21 (1), 137-161. URL: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kurgu/issue/595>
- Jenkins, F. (2009). “Failure to Launch: Why Do Some Social Issues Fail to Detonate Moral Panics?” *British Journal of Criminology*, 49(1), 35–47.

- Joowon, Y. (2019). Cultural censorship in defective democracy: the South Korean blacklist case, *International Journal of Cultural Policy*, 25(1), 33–47. DOI: 10.1080/10286632.2018.1557644
- Karakaya, S. (2018). “5651 Sayılı Kanun’un 9. Maddesi ve Erişimin Engellenmesi: Koyun Postunda Kurt Hükmü”. *Türkiye Barolar Birliği Dergisi*, (137), 97–132.
- Kalpaklı, M. (2020). "Sunuş". *Vurun Kahpeye*. Halide Edip Adıvar. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Kayahan Dal, G. (2022). Art & Censorship: Can Art be Harmful? *International Journal of Social And Humanities Sciences*, 6(1), 31–50. URL: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijshs/issue/71328/1146522>
- Keating, C.M. (2016). The politics of dubbing: Film censorship and state intervention in the translation of foreign cinema in fascist Italy. *Peter Lang International Academic Publishers*.
- Kenez, P. (2001). *Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin*. I.B. Tauris Publishers. London and New York. Print. 133.
- Kıran, A. & Oğuz, D. (2021). Örtmeceli Küfürlerin Görsel-İşitsel Çevirisinde Soru ve Sorunlar: İyi Yer Örneği. *Söylem Filoloji Dergisi*, 6(3), 858–878. DOI: 10.29110/soylemdergi.993948
- Kim, S. (2020). The Study of Film Censorship: from the observation of banned films. Master’s Thesis.
- Kim, M.-H. (2013). *Korean cinema: from origins to renaissance*. Seoul, Korean Film Council.
- Kolpakidi, A. I. & M. Seriakov. (2002). *Shchit i mech*. Moscow: Olma Media Group, pp. 357–358.
- Kültür ve Turizm Bakanlığı (1989). Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu ve Yönetmelikler. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı and Onaran, A. ,S. (1992–1993)Yeni Film Sansür Düzeni, ss. 139–146 in İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi 1.

- Lanzoni, R. (2009). "French Film — from Birth to the Present", *The Commercial Press*.
- Laswell, M. (1948). Globalisation crisis and national security: A reflection on Nigeria textile industry. *JORIND*, 88-95.
- Lawrence, M. (2014). Human rights, freedom of expression, and the rise of the silver screen, *Hofstra Law censorship*.
- Lee, H. (2019). *Contemporary Korean cinema*, Manchester, England: Manchester University Press. available from: < <https://doi.org/10.7765/9781526141293>>
- Levaco, R. (1984). Censorship, ideology, and style in Soviet cinema. *Studies in Comparative Communism*, 17(3-4), 173-183.
- Lichtner, G. (2013). *Fascism in Italian Cinema since 1945: The Politics and Aesthetics of Memory*. Springer, 1-15.
- Liehm, M. (1984). *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present*. Univ of California Press, 60-90.
- Lucille, M. (2008). Coming Attractions: Opportunities and Challenges in Thwarting Global Movie Piracy, *American Business Law Journal*, 2008.
- MacKinnon, C. (1987). Brief, Amicus Curiae, *American Booksellers Association Inc. et al. v. William H. Hudnut III*, US District Court, Southern District of Indiana, Indianapolis Division.
- Marcus, G. E., Sullivan, J. L., Theiss-Morse, E., & Wood, S. L. (2011). *With malice towards some: How people make civil liberties judgments*. New York: Cambridge University Press.
- Martin, D. (2002). Censorship in Russia, 1991 and 2001, *The Journal of Communist Studies and Transition Politics*, 18(1), 21–34. DOI: 10.1080/13523270209696367
- McClosky, H., & Brill, A. (1983). *Dimensions of tolerance: What Americans believe about civil liberties*. New York: Russell Sage Foundation.
- Mets, C. (1968). *Essais sur la signification au cinema*, Paris: Klincksieck, 1968.

- Moeller, B. (1996). *Learning from television: A research review*. New York: Center for Children and Technology.
- Moody, K. (2005). Opinions and experiences of Queensland-based public librarians with regard to censorship of materials in public library collections: An exploratory analysis. *Proceedings of the ALIA 2004 Biennial Conference*: Queensland, Australia: Gold Coast Convention & Exhibition Centre.
- Oğuz, C. (2019). Postmodern Sansür: Haberin Çerçevenmesi ve 2019 İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı Seçim Sonuçlarına Gazetelerin Yaklaşımı. *Dördüncü Kuvvet Uluslararası Hakemli Dergi*, 2(2), 22–39. DOI: 10.33464/dorduncukuvvet.623416.
- Onaran, A. (1988). "Sinematografik Hürriyet." PhD diss., University of Ankara, 1988.
- O'Guinn, T. C., & Faber, R. J. (2016). Compulsive buying: A phenomenological exploration. *Journal of Consumer Research*, 16, 147–157.
- Özön, N. (2015). *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları* (Cilt 1). Ankara: Kitle Yayınları.
- Özden, Z. (2014). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Öztürk, S. (2006). "Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler." *Galatasaray İletişim*, (5), 47-76.
- Özuyar, A. (2008). *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*. Ankara: De'ki Basım Yayın.
- Palmer, E. A. (1998, 24 Ocak). "Politically Charged Task Faces Gambling Panel." *Congressional Quarterly Weekly Report*, 56, 184.
- Park, S. (2002). "Film Censorship and Political Legitimation in South Korea, 1987-1992." *Cinema Journal*, 42(1), 120-138.
- Paquet, D. (2002). "Censorship in Korean Cinema, 1995-2002." *Koreanfilm.org*. Erişilebilir: <http://www.koreanfilm.org/censorship.html>
- Phelps, G. (1975). *Film Censorship*. Londra: Gollancz.

- Post, R. (2011). *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.
- Rathbun, E. A. (1998, 10 Ağustos). "Appeal to Follow Court's Gambling Ad Ban." *Broadcasting & Cable*, s. 18.
- Reina, L. (1997, 8 Şubat). "A Warning About Gambling Tip Ads." *Editor & Publisher*, s. 22.
- Reinelt, J. (2006). "The Limits of Censorship." *Theatre Research International*, 32(1), 3-15.
- Reinelt, J. (2011). "The Performance of Political Correctness." *Theatre Research International*, 36(2), 134-147.
- Reitz, J. M. (2004). "Censorship." *Online Dictionary of Library and Information Science*. Santa Barbara (CA): ODLIS. Erişilebilir: http://www.abcclio.com/ODLIS/odlis_A.aspx
- Richard, P. ve Angela, B. (2009). "Parental Guidance: A Content Analysis of MPAA Motion Picture Rating Justifications 1993–2005." *Current Psychology*, 28 (4), 266-283.
- Roland, L. (1985). *Soğuk Casusluk Sineması*. Paris: Henri Veyrier.
- Schauer, F. (2012). *Free Speech: A Philosophical Enquiry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schell, B., & Bonin, L. (1989). "Factors Affecting Censorship by Canadian Librarians." *Journal of Psychology*, 123, 357–367.
- Scherzinger, M. (2017). "Double Voices of Musical Censorship after 9/11," in Jonathan Ritter and Martin Daughtry (eds) *Music in the Post-9/11 World*. Londra: Routledge, s. 91-121.
- Schram, F. (1964). "Muybridge in Motion: Travels in Art, Psychology, and Neurology." *History of Photography*, 341-350.
- Shao, A. T., & Hill, J. S. (2011). "Global Television Advertising Restrictions: The Case of Socially Sensitive Products." *International Journal of Advertising*, 13, 347–366.

- Storey, J. (2015). *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. Routledge, Londra.
Bölüm 1. Erişilebilir: ProQuest Ebook Central.
- Sullivan, J. L., Piereson, J., & Marcus, G. E. (1982). *Political Tolerance and American Democracy*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sürmeli, S. (2023). "I. Dünya Savaşı Sırasında Sansür ve İzmir’de Bir Casusluk Olayı." *Tarih ve Günce*, (12), 3-25. Erişilebilir:
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/tarihvegunce/issue/75740/1175810>
- Sünbül Olgundeniz, S. & Özgökbil Bilis, P. (2020). "Türkiye’de Ulusal Yayın Yapan Televizyon Kanallarının Yayın Akışlarının Türsel Bazda Analizi." *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 10 (1), 164-177.
Erişilebilir: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/odusobiad/issue/53307/682958>
- Sokol, J. T. (2009). "Identity Development Through a Lifetime: An Examination of Eriksonian Theory." *Graduate Journal of Counselling Psychology*, 1-11.
- Şefkat, U. (2008). "Sansür Tanımı Çerçevesinde İliştirilmiş Gazetecilik." *Görüşme*: 4 Mart 2008.
- Taberski, D. (2019). "Opinion | Is the Show 'Cops' Committing Crimes Itself?". *The New York Times*. ISSN 0362-4331. Erişilebilir:
<https://www.nytimes.com/2019/11/19/opinion/cops-television-show.html>
- Talbot, G. (2007). *Censorship in Fascist Italy, 1922-43*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.
- Tarhanlı, İ. B. (1983). "Sinemada Sansür Üzerine." *İdare Hukuku ve İlimleri Dergisi*, 4 (1-3), 123-132. Erişilebilir: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuihid/issue/1256/14769>
- Taş, S. (2018). "Sansürün Çeviride İşleyişi Ve Patronaj/The Function of Censorship in Translation and Patronage." *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (60), 213-233. Erişilebilir: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/atauniefd/issue/37999/439568>
- Tewksbury, D., Huang, L., & Price, V. (2011). "Predictors of Support for the Expressive Rights of the Mass Media." Paper presented to the Midwest Association for Public Opinion Research Conference, Chicago, November.

- Thompson, M. E. (1995). "The Impact of Need for Cognition on Thinking About Free Speech Issues." *Journalism and Mass Communication Quarterly*, 72(4), 934–947.
- Thornburgh, D. and Herbert, S. (2012). "Youth, Pornography and The Internet." Computer Science and Telecommunications Board. National Research Council, National Academy Press.
- Tosun, A.F. (2022). "The Representations of Pagan Women in Turkish Cinema Within The Context of The Relationship of Cinema and Paganism; Example of Tarkan Movies." *Van Yüzüncü Yıl University the Journal of Social Sciences Institute*, 56, 203-217.
- Üstlek, M. (2007). "Türk Basın İle İngiliz Basının Tekelleşme ve Sahiplik Kavramları Altında İncelenmesi ve Karşılaştırılması." İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Vivarelli, N. (2021). "Italy Abolishes Film Censorship, Ending Government Power to Ban Movies - Variety." *Variety.com*. Erişilebilir: <https://variety.com/2021/film/news/italyabolishes-filmcensorship1234945537/#:~:text=Italy%20has%20officially%20abolished%20film,%E2%80%9CLast%20Tango%20in%20Paris.%E2%80%9D>
- Walker, M. (2000). *The Lexicon of Comicana*. iUniverse. ISBN 978-0595089024.
- WHO.int (2023). "Banning tobacco advertising, sponsorship and promotion." Erişilebilir: <https://www.who.int/europe/health-topics/tobacco/banning-tobacco-advertising-sponsorship-and-promotion>
- Wicclair, M. (1998). "Feminism, Pornography, and Censorship." In T. A. Mappes, & J. S. Zembaty, *Social Ethics*, 195-199. New York: McGraw-Hill.
- Wright, A. (1960). *Antonio Gramsci and the Idea of "Hegemony"*. Illinois: National Council of Teachers of English.
- Yenen, İ. (2011). *Toplumsal Tezahürleri Bağlamında Türk Sinemasında Din Dindarlık ve Din Adamı Olgusu*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.

Zhong, Z. (2017). "Does the Great Fire Wall cause self-censorship? The Effects of Perceived Internet Regulation and the Justification of Regulation." *Internet Research*, 27(4), 974–990. doi:10.1108/IntR-07-2016-0204. ISSN 1066-2243.

Zhong, D. (2015). "American Film Classification System and Social Value Construction." *Journal of Beijing Film Academy*, ilk sayı 2015.

Zhu Hong, L. (2011). *History of Contemporary French Film (1959-1980)*. Beijing: Communication University of China Press, 2011.

Zimmermann, I. (2015). "Variance and Censorship in Medieval Love Lyric." In J. Hartmann.

Diğer Kaynaklar

Beyazperde. (2023). *Bizans Oyunları*. <https://www.beyazperde.com/filmler/film-236682/> (Erişim Tarihi: 28.07.2023).

Haberler.com. (2023). *Türkiye Sinema Tarihinde İşçi Sınıfına Sansür: 'Bugün İşçi Bayramıdır' Sözü Yasak*. <https://www.haberler.com/guncel/turkiye-sinema-tarihinde-isci-sinifina-sansur-14912366-haberi/> (Erişim Tarihi: 04.08.2023).

Sinemalar.com. (2023). *"Tarkan: Gümüş Eyer"*. 7 Aralık 2015 tarihinde <https://www.sinemalar.com/film/2322/tarkan-gumus-eyer> kaynağından arşivlendi. Erişim tarihi: 28.07.2023.

Sinemalar.com. (2023a). *Mekanik 2: Suikast*. <https://www.sinemalar.com/film/226229/mechanic-2> (Erişim Tarihi: 02.08.2023).

Sözcü.com. (2023). <https://www.sozcu.com.tr/2023/gundem/boyle-yayin-tarihte-yok-erdogan-14-kanalda-birden-konustu-7682607/>

Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesine Dair Tüzüğü Yürürlüğe Koyan Bakanlar Kurulu Kararı. Resmi Gazete, December 2, 1983.

Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun. Resmi Gazete, July 21, 2004.

Siyah Bant Hakkında. Siyah Bant. May 26, 2011. <http://www.siyahbant.org/proje-hakkinda/>

EKLER

Ek 1. Röportaj: Prof. Dr. Semire Ruken Öztürk ve Doç. Dr. Ali Karadoğan

Akademisyenler Prof. Dr. Semire Ruken Öztürk ve Doç. Dr. Ali Karadoğan iki yılı bulan araştırmalarının ardından kaleme aldıkları " Türkiye'de Sinema Sansürünün Tarihi" eserinde işçi sınıfı ve onun yaşam koşullarını konu alan filmlerin sansüre uğradığını ortaya koydu. Akademisyenlerin 500 bin sayfayı bulan sansür kararları üzerinden yaptığı araştırmada, sanatçılar Yılmaz Güney, Türkan Şoray, Tarık Akan, Cüneyt Arkın gibi isimlerin sansüre uğradığı görülürken sansür konuları dikkat çekiyor. Akademisyenlerin araştırmasında "Bugün işçi bayramıdır" sözünün bile sansüre uğradığı görülüyor. Yeşilçam'daki sansür kararları akademisyenler Prof. Dr. Semire Ruken Öztürk ve Doç. Dr. Ali Karadoğan tarafından iki yıl süren bir çalışmanın ardından üç ciltlik " Türkiye'de Sinema Sansürünün Tarihi" eserinde bir araya getirildi. Akademisyenler araştırma boyunca 500 bin sayfayı bulan 26 bin sansür kararını inceledi. Türk sinemasında sansürlenilen konular arasında işçi sınıfını ve onun yaşamını konu alan filmler de vardı. Öztürk ve Karadoğan, işçi sınıfı ve onun yaşamını konu alan filmlerin neden ve nasıl sansürlendiğine ilişkin ANKA Haber Ajansı'nın sorularını yazılı olarak yanıtladı...

Türkiye'de işçileri konu alan filmler ilk ne zaman sansürlenmeye başladı? Bu filmlerin sansür gerekçesi neydi?

Ruken Öztürk: Bunu uzun konuşabiliriz ama önce belki 96 defterle sınırlı olduğumuzu baştan belirtmek gerekiyor. Yani çalışma alanı ile ilgili bir sınırlılık söz konusu, bizim üzerinde çalıştığımız 96 defter arasında yer alan kararlar içinde işçileri konu alan ilk sansür örneği 1950'lerde geçiyor. Bu konuda da malzeme çok, seçerek örnek verelim, hepsini anlatmak mümkün değil çünkü. Bazen didaktik bir biçimde işçinin olumsuz gösterilmemesi isteniyor, çoğu zaman da sınıf farkına işaret edilmemesi isteniyor.

'Bugün işçi bayramıdır' cümlesine sansür”

Örneğin Zehirli Tütün adlı senaryoda 1952'de alınan kararla bir karakterin "işçi işçiyi sever, patronu sevmez" sözünün çıkarılması istenmiş. 1956'da Çetin Karamanbey'in yazdığı Fakir Kızın Kısmeti adlı senaryo için "işçilerin perişan halini göstermemek" koşulu deftere yazılmış. Bazı filmlerde sınıf farkını ve sefaleti gösteren sahnelerin ya da sözlerin çıkarılması isteniyor. Bir başka filmde işçileri ancak öldükten sonra düşünüyorsunuz anlamında bir cümlenin

çıkarılması istenmiş. 1959'da Tütün Zamanı'nda amele çavuşunun tütün toplayacak işçilerle kamyon başında tartışması, bisiklet tekerleğinden bir işçinin yüzüne çamur sıçraması sahnesinden sonra o işçinin çavuşun arkasından "tükürdüğünü gösteren sahnenin" çıkarılması şartıyla filme izin verilmiş. Piknik adlı 1955 tarihli yabancı filmle ilgili karar üç yıl sonra alınmış ve 'Bugün işçi bayramıdır' cümlesinin çıkarılması şartıyla filmin halka gösterilmesine izin verilmiş. Film olmasa da aktüalite olarak sınıflandırılan Dünya Haberleri içinde yer alan 'Moskova ve Varşova'da yapılan 1 Mayıs merasimleri'nin çıkarılma koşulu da 1957'de yazılmış.

Ali Karadoğan: 1960'larda örnek çok, Sevdaya Koşanlar filminde 'Küçük işçi çocuğun çocukluk masumiyet ve safiyetine yakışmayacak şekilde' patronun kıza saldırdığı sahneleri gözetlemesinin çıkarılması isteniyor, küçük bir işçi çocuk var yani. Aşk Bekliyor adındaki hem senaryo kararında hem de filme ilişkin kararda 'amele parçası' sözünün çıkarılması istenmiş, yıl 1962. Bu yıllarda da sınıf farkını açık edecek, halk arasında 'ayrım varmış intibaini' uyandıran sahnelerin ve sözlerin çıkarılması isteniyor.

'Dalaveracı iş adamlarına karşı'

Bu dönemde en önemli kararlar 1965'te Ertem Göreç'in Karanlıkta Uyananlar ve Duygu Sağıroğlu'nun Bitmeyen Yol filmleri için çıkıyor. Karanlıkta Uyananlar filminde kanuna aykırı gösteri yürüyüşü sahnesi görülmediği belirtilmiş, senaryonun 'emek ve sermaye mücadelesini değil, sendikacılık fikrinin telkinine çalışmakta olduğu sonucuna' varılmış, filmin 'umumi havası patron aleyhine tahrik değil, karaborsacı ve dalavereci iş adamlarının tutumlarına karşı' olduğu vurgulanmış, bunun dışında sevişme sahnesinin çıkarılması gibi bazı koşullar ileri sürülmüş ve sonunda tekrar komisyon önüne gelmiş ve film sansürden geçmiş. Bitmeyen Yol filmiyle ilgili kararda 'işçilerin kamyonu hücum ettiği mübalağalı sahnenin kısaltılması' ve sonra tekrar görülmesi isteniyor. Ancak bir yıl sonra 1966'da yapılan denetleme sonucu film reddediliyor.

'Milli örf ve adetimize ihanet'

Gerekçesini uzun aktaralım, 'Film baştan sona kadar: şehire iş bulmak için indirilen sefil kılıklı köylülerin bazan bir trajedi havası içinde, bazan da insani şartların dışına çıkarak sosyal bünyemizin yıkılması için tahrik edici mücadelesini naklettiği, şehrin en kötü ve en sefil yerlerini, işçilerin en sefil hayat şartları içinde yaşadıklarını belirttiği, bütün iş verenlerin kötü ruhlu, hoyrat, işçiyi hakir gören kişiler olarak gösterdiği, hikayenin kahramanının misafir olarak geldiği erkeksiz evin iffet ve namusuna el uzatarak milli örf ve adetimize ihanet ettiği, film icabı kullanılan trüklerde manevi duygularımızı tezyife giderek seyirciyi ters düşüncelere

götürdüğü, rejî tekniğı, dialog ve aksesuar gibi sinema üslubunun hakimiyeti giren hikayenin bünyemizi zorlayıcı ve yıkıcı bir istidatla karşımıza çıktığı görüldüğünden' sakıncalı bulunuyor.

Yapımcısı bunun üzerine itiraz etmiş, film tekrar komisyon önüne geliyor, yine 'şehrin en kötü ve en sefil yerlerini, işçilerin en sefil hayat şartları içinde yaşadıklarını belirttiğı, bütün iş verenlerin kötü ruhlu, hoyrat, işçiyi hakir gören kişiler olarak gösterdiği' ve diğer gerekçelerle tekrar reddediliyor.

Hülya Koçyiğit'in sahnesine sansür

Çoğu izleyicinin yakından bileceğı gibi Lütfi Akad'ın yazdığı Diyet adlı senaryoda 1974'te yazılan kararda kadın karakterin senaryonun sonunda 'balyozla makinaya vurduğu sahnenin çıkarılması' istenir, nitekim filmde de Hülya Koçyiğit'in oynadığı karakter balyozu eline alır ama makineye vurduğu gösterilmez.

Ruken Öztürk: Krallar Eğleniyor filminin kararında 1976'da 'Uluslararası işçi yardımlaşmasına hoş geldiniz' cümlesi 'Baloya hoşgeldiniz' şeklinde değiştirilmiş. Aynı yıl Tunç Okan'ın yönettiğı Otobüs filminde işçilerin tutum ve davranışları Türklükle bağdaştırılmamış.

'Anarşistler hakim sınıf yaratıyor'

Ali Karadoğın: 1970'lerin sonunda Yavuz Özkan'ın Demir Yol/Fırtına İnsanları adlı filminde çok sayıda sahnenin çıkarılması istenmiş. Bunlardan bazıları, ayrıntılı aktarırsak şöyle: 'Senaryoda mevcut olmayıp filmde yer alan, Bülent ve arkadaşlarının gizlendikleri evde söyledikleri 'Anarşistler hakim sınıfların yarattığı yakıştırmalardır'; Hasan'ın 2 öğrenci ile konuşurken 'Öğrenciler bir ara tabakadır ancak proletarya sınıfının militanı olabilirler'; Bülent vurulup ölürken 'Yaşasın halkımızın bağımsızlık savaşı, mücadelemiz sonuna kadar devam edecektir' sözlerinin, işçi ve öğrencilerin 'faşistler' diye bağırdıkları sahnelerin, "Sendikanın grevle ilgili toplantısında işçilerden birinin 'Bu sınıflar arasındaki mücadelemizin keskinleşmesidir' söz ve görüntülerin' kesilmesi istenmiş, ama Basın-Yayın Genel Müdürlüğü ile Kültür Bakanlığı temsilcileri filmin şartsız kabul edilmesini savunmuşlar. Yavuz Özkan kesinlikle izin vermiyor filminin kesilmesine ve bunun üzerine film reddediliyor.

Danıştay çekim izni verdi

Maden yine Yavuz Özkan'ın, 1978'de yazılan kararda senaryonun daha önce reddedildiğı, buna karşın Danıştay'ın yürütmeyi durdurup çekim izni verdiğı, filmin böylece kurul önüne geldiğı yazıyor. Bu kararda 'Patronun sendika yöneticilerine söylediğı 'Buranın sahibi olarak siz

milliyetçi sendikacılarınsınız diye kolaylık gösteriyorum’ cümlesinden ‘milliyetçi’ ibaresinin çıkarılması’, ‘tahrik edici, bölücü 3.5 dakikalık kısımdaki sözlerin baş oyuncu Cüneyt Arkın’ın yatakhaneye gelirken görünen sahnenin arkasından silinmesi’ gibi koşullar ileri sürülmüş.

1975 tarihli Melih Gülgen’in yönettiği Babanın Oğlu filmi için 1982’de yazılan kararda ‘işçi ve işveren arasındaki sürtüşmeleri gösterdiği ve 12 Eylül 1980 tarihinden itibaren faaliyetleri durdurulan DİSK’e bağlı Maden İş Sendikası’nın uygulamakta olduğu grev sahnelerini perdeye aktardığı, bu haliyle de halka gösterilmesinde sakıncalı olduğu’ yazısı da dikkate alınarak, filmin başından ortalarına kadar Adana Valiliğince belirtildiği gibi patron ‘işveren’ işçi arasındaki sürtüşmeleri mübalağalı bir tarzda yansıttığı, bunun yanında adı geçen sendikanın ve diğer grev sahnelerinin filmde görülmediği, filmin devamında ise dialogların yasaları zedeleyici, küçümseyici bir devam ettiği görüldüğünden’ film yasaklanıyor.

Sansür düzenlemeleri

Bu konudaki sansür düzenlemesi nasıl yapılmış?

Ali Karadoğan: Farklı yıllarda nizamname ya da tüzükler var, genel ahlak, güvenlik güçleri, şiddet/suç, din gibi çok sayıda başlıkların yanı sıra işçilerden söz eden elbette bir cümle yok ama bunu ifade eden sınıf başlığı hep bir yerlerde var. Daha önce de vardı.

1977’deki Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük’te 18. Madde içinde b fıkrası ‘Sınıf, din, mezhep, tarikat veya ırk kavgasını körükleyen; devlet veya ulus bütünlüğünü bozucu, bölücü, yıkıcı veya ulusal duygulanıncı etki yapan’ eserleri yasaklar. Ya da 1983’teki tüzükte 19. Maddenin c fıkrası bu kez şöyle: ‘Devletin birkişi 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’.

Ayrı ayrı fıkralardaki maddeleri 1986’daki Sinema Video ve Müzik Eserlerinin Denetlenmesi Hakkında Yönetmelikte tek bir madde içinde çok genel bir şekilde yazıldığını görürüz. Madde 9 şöyledir: ‘Devletin ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlüğü, milli egemenlik, cumhuriyet, milli güvenlik, kamu düzeni, genel asayiş, kamu yararı, genel ahlak, genel sağlık açısından suç ve suça teşvik unsurunu ihtiva eden, dış siyasete aykırı, milli kültür, örf ve adetlerimize uygun olmayan film, video ve müzik eserlerinin gösterilmesi ve icrasına izin verilmez’.

Zenginler-yoksullar hakkında ne tür örnekler var?

Ruken Öztürk: Çok sayıda karar var sınıfsal farkla zengin olmak ya da yoksul olmakla ya da parayla ilgili. Örneğin bir kalıp var, bir şekilde paranın zenginden alınıp yoksullara verilmesi hep itiraz nedeni oluyor.

'Zenginlik ve fakirlik" sözlerine sansür

1947'de Haydut Izdırabı adlı filmde 'soygunculuk suretiyle elde edilen paraların fakir halka dağıtılması' sahnelerinin çıkarılması istenirken 1972'de de Kadri Yurdatap'ın Ana'sında 'Murat'ın 'eşkıya olması ve zenginden alıp fakire vermesinin' çıkarılması' isteniyor. Telli Turnam'da da aynı yıl yazılan kararda 'Mehmet ve Sabah'ın Kamber Ağa'nın kervanını soyup fakir köylülere dağıttığı sahnelerin çıkarılması" koşul olarak ileri sürülmüş. 1955'te Hayatımı Mahveden Kadın filminin kararında bir anne 'oğluna mazisi hakkında bilgi verirken 'babam fakir olduğu için ona kaçtım' tarzındaki konuşmaların' çıkarılması, 1958'de Yaprak Dökümü'nde 'Ali Rıza'nın kızına 'ben artık fakir oldum, babalık hakkımı kaybettim' sözünün çıkarılması istenmiş. Rogelio Gonzales'in Yedi Dağın Haydudu filmiyle ilgili 1957 tarihli kararda '18. asırda Meksika'da sınıf farkları dolayısı ile zengin zalimlerin fakir halka yaptıkları zulümler ve fakir halkın hürriyet ve aşktan mahrum edildiği' sözlerinin çıkarılması istenirken Beter adlı senaryoda 1958'de 'fakirin yüzü soğuk olur' sözünün çıkarılması ve aynı yıl Nejat Saydam'ın yazdığı Garip'le ilgili kararda ise 'Zengin adam rolündeki Şakir'in müteceviz hareketlerinin esaslı bir şekilde tadil olunduktan sonra' yeniden incelenmesi isteniyor. Civan Ali adlı senaryoda kadın ve erkek karakter arasında geçen 'zenginlik ve fakirlik' sözlerinin çıkarılması talep edilmiş. Suphi Kaner'in Aşk Arabası adlı senaryoda 1962'de 'Suphi'nin söylediği: Ama onun parası bütün kirleri örter cümlesiyle', 'Artık müsaade edin de muhitime döneyim cümlesinin de çıkarılması' istenmiştir.

'Namussuzlar milyonerlerdir' sözüne sansür

Ali Karadoğan: Sahara'da 1960 tarihli kararda "- 'kızın küçük çocuğun babasına evlerinde iken söylediği ben fakirim siz zenginsiniz bir arada yaşayamayız sözünün çıkarılması'; Bazıları Sıcak Sever'de/Some Like it Hot 'Filmin içinde geçen Tony Curtis'in telefonda Marilyn Monroe'ya söylediği 'Fakir halk tabakaları bütün kazançlarını bize yatırırlar' cümlesinin çıkarılması' istenmiştir. Yine Raj Kapoor'a ait Dört Yüz Yirmi filmi için 1960'da yazılan kararda 'Bombay'da namuslular sefalet çeker, namussuzlar milyonerdir', 'para için insanlık canavarlaşıyor', 'namus, haysiyet, şeref paraya satılıyor' cümlelerinin çıkarılması istenmiştir. Aynı yazılan bir kararda da Karın Deşen Jak/Jack the Ripper için 'filmde sınıf farkı, zengin ve fakir halk sözlerinin kopyalarından da çıkarılması şartı ile halka gösterilmesinde bir mahzur

olmadığı' yazıyor. Koruyucu Şeytan'da da 1963'te 'Fakir' sözcüğünün 'Zavallı' diye değiştirilmesi isteniyor.

Güney'e sansür

1966'da yazılan kararda Yılmaz Güney'in Eşrefpaşalı'da Mıstık'ın söylediği: 'Allah baba bitleri niye icadetmiş?' sözü ile Ayşe'nin buna cevaben söylediği: 'Fakir kulları boş zamanlarında kaşınıp, günah işlemesinler diye' cümlesinin" çıkarılması istenmiştir. Ayrıca pek çok kararda da dilenmek ya da dilencilik sansüre uğramıştır. Örneğin 1960'lar da yazılan Büyük Yemin filminin kararında 'Caminin önünde el açıp dilenen dilenciye ait sahnenin' çıkarılması istenmiştir.

Araştırmanızda kararları yıllara ayırmışsınız. Bu tek parti dönemi ve Demokrat Parti dönemini kapsayan kararlar var. Siyasal iktidarın değişmesinin izleri bu kararlarda görülüyor mu?

Ruken Öztürk: Kuşkusuz döneme uygun anlatılar var, 1940'larda ya da 50'lerde yabancı ülkelerle ilişkiler, Türklükle ilgili kararlar, Naziler ya da Hitlerle ilgili farklı kararlar varken sonraki yıllarda yoğunluğu azalabiliyor ama bir yandan da genel olarak Türkiye'deki muhafazakar iktidarların sürekliliğini görmek mümkün, örneğin 1940'larda da Türklük ve milliyetçi duygulara ilişkin karar var, 70'lerde de 'Türkler yemekten önce ellerini yıkarlar' diye biraz önce aktardık, Otobüs filmine yönelik sansür var. Defterlerin başlangıcında da sonunda da nüanslar değişse de benzer kararlar görülebiliyor. Komünizm korkusu gibi ideolojik siyasal gerekçeler ya da en çok gözlenen cinsellik, müstehcenlik, sevişme sahneleri gibi konular her zaman var. Eşcinselliğe dair imalar giderek açık kararlara dönüşmüş 80'lerde...

İsmi sansüre uğrayan filmler var mı?

Ali Karadoğan: Çok sayıda eserin adı eser sahibinin talebiyle değiştiriliyor ama zaman zaman kurulun da dayatması olabiliyor. Bazı kararlarda isim değişikliğinin kaynağını göremiyoruz yani eser sahibi mi istedi, kurul mu öyle istiyor bilmiyoruz. Birkaç örnek verelim. 1976'da yazılan bir kararda Şerif Gören'in İki Arkadaş/Darbe adlı filmi için, kurul İki Arkadaş ismi yerine Darbe adı ile gösterilmesi talebinin reddine çoğunlukla karar vermiş. 1985'te Abidik Gubidik adlı senaryonun 'adının değiştirilmesi, argo isimlerin dışında Türkçe kelimelerden oluşan bir isim verilmesi' isteniyor. İki isim önerisiyle gelen eserlerin de denetlenmesinde kolaylık olsun diye tek isme indirilmesi isteniyor.

'İdeolojik şiir olabilir'

Örneğin Aşk İksiri-İnsanları Seveceksin-Yaşamak Güzel Şey adlarıyla gelen bir senaryo için her bir üye farklı tercihini belirtmiş, karar olarak da eser sahibi hangisini istiyorsa onu kullanarak filme çekmesine izin verilmiş. Safa Önal’a ait Güneşe Gidenler’de ‘Senaryo isminin ideolojik mahiyetteki bazı şiirlerle ilgisi olabileceği düşünülerek yeni bir isim getirilmesi’, aynı şekilde Direniş adlı senaryo için de yeni bir isim getirilmesi şartı ileri sürülmüş. Hatasız Kul Olmaz adlı senaryonun kararında da ‘Başka bir ismin getirilmesi’ isteniyor.

Zaman zaman erotik isimler de değiştirilmiştir. Piç Arkadaşım adlı ‘senaryonun isminin müstehcen olmayacak şekilde değiştirilmesi’ talep ediliyor. Enseye Tokat-Masal Masal Matitas adlı senaryo için her iki isim de müstehcen bulunmuş, aynı şekilde Fırlamalar ismi de müstehcen olduğundan reddedilmiş.

'Çanlar kimin için çalışıyor' filmine ret

Sansür kararlarında komünizmle ilgili sansür kararlarında iktidarların bu sistemden duydukları endişeleri gözleniyor mu?

Ali Karadoğan: Elbette özellikle Sovyetler Birliği ya da Rusya ile ilgili çok sayıda karar var. Absürd bir orak çekiç hikayesi var, yabancı filmciler hesap pusulasına orak çekiç işareti çizmişler diye bir iddia ortaya atıyorlar. Komünizm korkusu, endişesi hep var. Komünizm propagandası yaptığı için Çanlar Kimin İçin Çalışıyor filmi reddediliyor 1940’ların sonunda. ‘Yurdumuza yabancı ve milletimiz için zararlı ideoloji mücadelelerinin propagandasının ihtilal sahnelerini ve hareketlerini tasvir etmekle milli seciyemiz ve duygularımıza aykırı olan bu filmin aynı zamanda Amerikan komünist gönüllülerinin propagandasını yaptığı’ gibi gerekçelerle redediliyor. 70’lerde de bolca gerekçe yazılıyor bu konuda. Raj Kapoor’un Palyaço/Mera Naam Joker filminde ‘Lenin ve Rus bayrağının çıkarılması’ koşulu yazılmış karara, karar tarihi 1982.

'Bülent Ersoy’un başına gelenler örnek”

Darbelerin sansüre nasıl etkisi olmuş?

Ruken Öztürk: İşin ilginç ülke tarihi uzun süre darbeler tarihi olduğu için belirgin bir ayrım yok, normalleşilen bir dönemi pek gözlemleyemedik. Normalleşme olsa bu kadar ağır ya da bir yandan absürd sansür kararı olmazdı. 12 Eylül’den birkaç gün önce toplantı yapıyorlar, darbe oluyor, bir iki hafta ara veriliyor sonra çalışmaya kaldıkları yerden devam ediyorlar. Darbeden sonra Bülent Ersoy’un başına gelenler ve Acı Ekmek filminin uğradığı sansür de darbelerin etkisine, o zihniyete bir örnek olabilir.

'27 Mayıs savunuluyor'

Ali Karadoğın: Bu kararlardan Muhteşem Durukan'a ait Haramiler için 'senaryonun, genel olarak 27 Mayıs 1960 devriminden önceki siyasi iktidar mensuplarını ve yüksek mevkiler işgal eden askeri ve mülki devlet memurlarını ele almakta ve birçok yerlerde gerçeklere uymayan şekilde konuşturup canlandırılmaktadır. Senaryo, demokratik yolla kanunların himayesinde evvelce faaliyet göstermiş olanları tezyifkar sıfatlarla topyekûn kötüleyerek vatandaşlar arasında husumet ve intikam hisleri doğuracak veya tahrik edecek mahiyette söz ve sahneleri ihtiva etmektedir. Direnme hakkını kullanarak 27 Mayıs 1960 devrimini yapan Milletimizin bütün fertlerinin kıvançta kaderde ve tasada ortak bölünmez bir bütün halinde milli şuur ve ilkeler etrafında topladığı ve yurdumuzun milli güvenlik ve huzura ihtiyacı olduğu bir devrede adı geçen senaryonun film haline intikalini' yasaklıyorlar. Bu kararda 27 Mayıs'ın savunulduğunu görüyoruz.

Sansürden geçen 'Karanlıkta Uyananlar'

Bu sansürlerin aşıldığı örnekler var mı?

Ruken Öztürk: Birçok eser senaryo aşamasından filme kadar defalarca kurulların önüne gelebiliyor, tekrar tekrar değerlendiriliyor, bazen komisyonlardaki üyeler değişiyor, müzakere ediliyor. Bazı üyeler daha liberal, bazıları çok katı. Bazen hemen ikinci denetlemede eser sansürü geçiyor, bazen defalarca gidip geldiği oluyor. Örneğin 'Karanlıkta Uyananlar'dan söz ettik, şartlı kabul ediliyor tekrar denetleniyor, sonunda sansürden geçiyor. Dinamik bir süreç bu.

Filmleri sansürülenin genç kuşakların da tanıdığı oyuncu ve yönetmenler var mı? Örneğin Türkan Şoray, Cüneyt Arkın, Yılmaz Güney, Tarık Akan gibi isimlerin filmleri sansürlenmiş mi?

Ali Karadoğın: Genellikle karakter ismi değil oyuncu ismiyle anıyor sansür kurulu eseri anlatırken. Daha önce Cüneyt Arkın filmlerinden söz ettik örneğin. Yavuz Özkan'ın Maden filminin dijital arşivden ya da filmin dosyasından bir bölümü şöyle aktaralım: 'Cüneyt Arkın'ın düşünceli olarak yatakhaneye gelişini gösterir 3 dakika süreli görüntü fonda bir kadın sesi temelde 'faşistlerin her gün işi azıttıkları, camileri tahrik amacı ile bombaladıklarını, yurtsever devrimcileri öldürdükleri, faşizme karşı tüm yurtseverlerin birleşmeleri gerektiği, işçilerin bu cephenin oluşturulmasında öncülük etmesi gerektiği, esprisi yatan kışkırtıcı nitelikte bu

konuşma duyulmaktadır. Bu görüntü fonundaki sesin ve metnin tamamen çıkarılması' koşullar arasında yer alır.

'Şoray'ın söylediği türküyü sansür'

Sürtük filminde 1965 tarihli kararda jenerikte Türkan Şoray tarafından söylenen 'Mış Mış' türküsünün çıkarılması, 1971'de Asrın Kadını'nda 'Tarık'ın Türkan'a kumar oynamasına, öğrenmesine ön ayak olması sahnesinin çıkarılması ve Tarık'ın polis şerefine yakışacak şekilde hareket etmesi', 1972'de Çile'de 'Dağ evinde depremde evvel Türkan Şoray'ın bası örtülü olarak Allahtan ikisinin de beraber ölmelerini yalvardığı sahnenin çıkarılması' istenir.

'Şoray'ın senaryosu da sansüre uğradı'

Türkan Şoray'ın senaryosunu yazdığı Bodrum Hakimi Masalı'nda 1975'deki kararda 'hakim Mefaret'in asılma sahnesine yer verilmeyip, sanıkların mahkemesinde, hakim ve savcı tarafından yalnızca öldürüldüğünün 'öldürüldü' denmesi şeklinde belirtilmesi' istenmiştir, ki bu filmi Şoray yönetecektir. Yılmaz Güney de sansüre çok uğramış oyuncu, senarist, yönetmenlerden. Arkadaş için "Semra'nın söylediği 'Sınıf açısından bak olaylara' sözünün ve 'Melike ile Azem arasında geçen konuşmaların tümünün' çıkarılması isteniyor. Eşrefpaşalı'da bir karakterin söylediği 'Çünkü Amerika bizim dostumuz' ve 'İngilizce bilmek, akli başında her vatandaşımızın memleket borcudur, değil mi?' sözlerinin çıkarılması isteniyor. Ağıt filminde 'Doktor Hanım'ın Yılmaz Güney'in vücudundan kurşunu çıkarırken hep bir ağızdan şarkı söylenme sahnesinin çıkarılması' da istenmiştir. Çok sayıda farklı konularda sansür var Güney'le ilgili. Filmin görüntü kalitesiyle ilgili gerekçelerden sahnelerdeki müstehcenliğe kadar. Filmin eskimesi, yıpranmış görüntü ve sesi, gözleri bozacak şekilde çizik olduğu, sık sık kopukluklar olduğu gibi gerekçeleri çok görüyoruz 80'lerde.

Ruken Öztürk: 'Diskotekte zengin çocuklarının fakir olarak görünen veznedar rolündeki Cüneyt Arkın'la olan alay sahnesi ideolojik görüldüğünden çıkarılması' İki Arkadaş/Darbe filminin 76 tarihli kararında yazıyor. Birçok filminde de Cüneyt Arkın'ın şiddet sahnelerinin çıkarılması isteniyor.

Mavi Boncuk da sansüre uğramış

Mavi Boncuk filmine ait kararda 'Tarık Akan'ın Emel Sayın'a, Kemal Sunal'ı kastederek söylediği 'Yalova da doğduğu için kaymakam diyoruz' sözüne de itiraz edilmiştir. Yine 70'lerde Çapkın Hırsız filminin kararında 'Necla Nazır'ın nişanlısı polis şefinden ayrılmasının nedeni olarak polisin vatandaşlara işkence yaptığını belirten; otobüste Tarık Akan'ın gazete

göstermesi üzerine polisleri ima ederek Necla Nazır'ın söylediği 'onların da kız kardeşleri yok mu' sözünün ve gazetede tefrika halinde çıkıp kesilmiş olan 'ben bir işkenceci idim' eski polis sözü ile gazete kuponlarını gösteren sahnenin, Tarık Akan'ın Necla Nazır'a nişanlısını ima ederek 'sana uzanan elleri kanlı olacaktı' cümlesinin' çıkarılması isteniyor.

Sürü 'Ulusun bütünlüğünü bozucu nitelikte' bulunmuş

Ali Karadoğın: Yılmaz Güney'in yazdığı Zeki Ökten'in yönettiğı Sürü filmi hakkında 1981'de çıkan kararla bitirelim, yoksa örnek çok. 'Filmin bütünüyle kamu düzeni ve genel ahlaka aykırı, ulusal bütünlüğü bozucu nitelikte olduğı' saptanmış ve birçok fıkra dayanarak gösterilmesi yasaklanmıştır (Haberler.com, 2023).

