

T.C.
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO SİNEMA ve TELEVİZYON ANABİLİM DALI
RADYO SİNEMA ve TELEVİZYON PROGRAMI

YÖNETMEN OLARAK YILMAZ GÜNEY
FİLMLERİNE UYGULANAN SANSÜR OLGUSU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

EBRU FURAT

12 11 05 108

Danışman Öğretim Üyesi:

Doç. Dr. Battal Odabaş

İstanbul, Kasım 2014

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum ‘‘**Yönetmen Olarak Yılmaz Güney Filmlerine Uygulanan Sansür Olgusu**’’ adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

03.11.2014

Ebru FURAT

ÖNSÖZ

Bu çalışmam süresince her türlü yardım ve desteği sağlayan, bilgi, tecrübe ve güler yüzü ile çalışmama ışık tutan, beni yönlendiren değerli Sayın Danışman Hocam Doç. Dr. Battal ODABAŞ'a teşekkürü bir borç bilirim. Araştırma ve tezimin tamamlanmasında katkısı olan Sayın Hocam Prof. Dr. Selahattin YILDIZ ve Sayın Hocam Yrd. Doç. Dr. Gülçin ÇAKICI ÖZTÜRK'e teşekkürlerimi sunarım.

Araştırmalarımnda tüm kolaylıkları sağlayan ve bilgilerini benimle paylaşan Sayın Hocam Yrd. Doç. Dr. Nevzat DEVEBAKAN'a sonsuz defa teşekkür ederim. Tezimin hazırlanması sırasında beni cesaretlendiren ve manevi destek sağlayan değerli dostum Halil ÇİZMECİOĞLU'na teşekkürü borç bilirim. Bu çalışmayı, yetiştirmemde emeği geçen ve benden maddi, manevi hiçbir desteği esirgemeyen aileme ithaf ederim.

Ebru FURAT

Kasım, 2014

TEZ KAPAK ONAY SAYFASI

T.C. Maltepe Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

19.06.2014 tarihinde tezinin savunmasını yapan Ebru FURAT'a ait "Yönetmen Olarak Yılmaz GÜNEY Filmlerine Uygulanan Sansür Olgusu" başlıklı çalışma, Jürimiz Tarafından Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı Pazarlama İletişimi Tezli Yüksek Lisans Programında Yüksek Lisans Tezi Olarak **Oy Birliği/Oy Çokluğuyla** Kabul Edilmiştir.

Prof. Dr. Selahattin YILDIZ

Başkan

Doç. Dr. Battal ODABAŞ

(Üye)

(Danışman)

Yrd. Doç. Dr. Gülçin ÇAKICI ÖZTÜRK

(Üye)

ÖZET

Bu çalışmada Türk Sinemasında sansür olgusu kapsamında Yılmaz Güney'in filmlerindeki sansür olgusu ele alınmıştır. Sansür olgusu genellikle sanatı, özel de ise sinema sanatını etkileyen en önemli unsurlardan birisidir. Tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de özellikle darbe gibi anti-demokratik uygulamalarda sansürün sıklıkla uygulandığı bilinen bir gerçekliktir. Bu açıdan bakıldığında sansürün genel anlamda sanatı dolayısıyla da film sektörünü körelten bir unsur olması kaçınılmazdır. Bu anlamda sansür olgusu aynı zamanda özverili çalışmalar sonucu yoksunluklarla meydana getirilen filmlerin geniş halk kitlelerine objektif bir şekilde ulaştırılmasının önünde bir engel olduğundan başta senaristlerin, oyuncuların ve sinema emekçilerinin hayal kırıklığına neden olur. Bu çalışmada Yılmaz Güney'in yönetmen olarak yer aldığı filmlerinde uygulanan sansür olgusu ele alınmış olup bu yönü ile sinema literatürüne katkı sağlanması amaçlanır. Çalışmanın birinci bölümünde Türk sineması ve sansür, sinemanın Türkiye'ye girişi, Türk sinemasında sansür olgusunun kronolojik olarak incelenmesi; çalışmanın ikinci bölümünde Türk sinemasında Yılmaz Güney, sinemacı Yılmaz Güney, Yılmaz Güney sinemasının özellikleri; çalışmanın üçüncü bölümünde ise çalışmamızın esas konusu olan yönetmenliğini yaptığı, sansüre uğramış filmleri kronolojik sırayla ele alınıp; Seyyit Han (1968), Umut (1970) ve Duvar (1984) filmleri sansürlenme nedenlerine yer verilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Sinema, Türk Sineması, Yılmaz Güney, Sansür.

ABSTRACT

In this research, the fact of censorship in Turkish cinema will be examined with in context of the historical development of censorship notion which is very important in cinema studies. During this research as investigation the films will be evaluated as after the censored versions of Yılmaz Güney's films. As in all over the world the censorship is matter after revolutions. The main purpose of the study is to consider the films of Güney as were influenced by censor censorship cases. Censorship is also an important case for the general arts with in cinema. As in our country as all over the world including in particular the impact of censorship in the period of undemocratic practices used, and the meaning of art has been a factor that dulls. Censorship is a barrier for the films which contain the special efforts under the unsuitable conditions which aims to be watched by the wider society. It also causes disappointing of the script writer, players and all kind of area workers of the movie industry. This study aims to detect the censorship in Güney's films and through this way the study aims to make a contribution to literacy. In the first stage it is searched for Turkish cinema and censorship, beginning of cinema in Turkey. At the second stage it is searched for Güney's role in Turkish cinema, Its' feature as cinematography. At the third stage handled censored movies are given as chronological order; Sayyed Khan(1968), Hope (1970) and Wall (1984) by Güney on the grounds of censorship of the film are included in our study.

Key Words: Cinema, Turkish Cinema, Yılmaz Güney, Censorship.

İçindekiler

YEMİN METNİ.....	ii
ÖNSÖZ	iii
TEZ KAPAK ONAY SAYFASI	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
KISALTMALAR LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	2
1.TÜRK SİNEMASI ve SANSÜR	2
1.1.Sinemanın Türkiye'ye Girişi	4
1.2.Türk Sineması ve Sansür.....	7
1.3.1896-1923 Yıllarında Türkiye’de Sinema	8
1.3.1.Dönemin Sansür Düzeni	11
1.4.1923 - 1940 Yıllarında Türkiye’de Sinema	11
1.4.1. 1932 ve 1933 Tarihli Yönetmelikler	13
1.4.2.1939 Tarihli Tüzük.....	15
1.5.1940 - 1950 Yıllarında Türkiye’de Sinema	20
1.5.1.Dönemin Sansür Düzeni	21
1.6.1950 - 1960 Yıllarında Türkiye’de Sinema	21
1.6.1.Dönemin Sansür Düzeni	23
1.7.1960 - 1970 Yıllarında Türkiye’de Sinema	23
1.7.1.Dönemin Sansür Düzeni	26
1.7.2.1961 Anayasası Çerçevesinde Sansür.....	27
1.8.1970 - 1980 Yıllarında Türkiye’de Sinema	29
1.8.1.Dönemin Sansür Düzeni	32
1.9.1980 - 1990 Yıllarında Türkiye’de Sinema	33
1.9.1.Dönemin Sansür Düzeni	35
1.9.2.1983 Tarihli Tüzük.....	36
1.9.3.1982 Anayasası Çerçevesinde Sansür.....	38
1.9.4.1986 tarihli Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasası	40
1.10.1990 - 2000 Yıllarında Türkiye’de Sinema	44
1.10.1.Dönemin Sansür Düzeni	46
1.11.2000 ve Sonrasında Türkiye’de Sinema	47

1.11.1.Dönemin Sansür Düzeni	51
1.11.2.2004 Tarihli Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun.....	51
İKİNCİ BÖLÜM.....	57
2.TÜRK SİNEMASINDA YILMAZ GÜNEY	57
2.1.Yılmaz Güney Sineması.....	57
2.2.Sinemacı Yılmaz Güney	59
2.2.1.Oyuncu	59
2.2.2.Yazar	62
2.2.3.Yönetmen.....	63
2.3.Yılmaz Güney Sinemasının Özellikleri	63
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	70
3.YILMAZ GÜNEY FİMLERİ ve SANSÜR	70
3.1.Yönetmen Yılmaz Güney'in Sansürlenmiş Filmleri ve Sansürlenmesinin Nedenleri... 70	
3.1.1.Seyyit Han (1968).....	71
3.1.2.Umut (1970).....	77
3.1.3.Duvar (1983).....	85
4.SONUÇ	94
5.KAYNAKLAR	99
Kitaplar	99
Makaleler	102
İnternet.....	105
6.EK-1	110
SÖZLÜK.....	110
7. ÖZGEÇMİŞ	112

KISALTMALAR LİSTESİ

ANAP: Anavatan Partisi.

AP: Adalet Partisi.

CHP: Cumhuriyet Halk Partisi.

CGP: Cumhuriyetçi Güven Partisi.

FDK: Film Denetleme Kurulu.

FDÜK: Film Denetleme Üst Kurulu.

FFSKN: Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname.

MC: Milliyetçi Cephe.

MHP: Milliyetçi Hareket Partisi.

MSP: Milli Selamet Partisi.

PVSK: Polis Vazife ve Salahiyetleri Kanunu.

TBMM: Türkiye Büyük Millet Meclisi.

TV: Televizyon.

TSK: Türk Silahlı Kuvvetleri.

YÖK: Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı.

GİRİŞ

Bir ülkenin sosyal devlet olmasının temel karşıtlarından bir tanesi de toplumu oluşturan bireylerin temel hak ve özgürlüklerine verilen önemdir. Bilindiği üzere toplumların temel haklar ve özgürlükleri ile ilgili mücadeleleri yaklaşık 800 yıllık bir süreci kapsamaktadır. Söz konusu mücadele 1225 tarihli Magna Carta'dan başlayıp günümüzde devam ettiğini rahatlıkla söyleyebiliriz.

Sosyal bir devlette ya da demokratik bir toplumda sansür toplumun hakkı olan objektif bilgilendirilme, bilgi edinme, özgürlüğünün elinden alınacağından kabul edilemez bir sorunsal olarak karşımıza çıkar. Maalesef Türk Sinemasında Yılmaz Güney filmlerinin sıklıkla sansüre uğradığı da tarihsel bir gerçekliktir. Bu çalışmada Yılmaz Güney'in yönetmen olarak yer aldığı filmlerinde uygulanan sansür olgusu ele alınmış olup bu yönü ile sinema literatürüne katkı sağlanması amaçlanmıştır. Bu çalışmanın temel varsayımı Yılmaz Güney filmlerinin Türk Sinemasındaki diğer filmlere göre daha fazla sansüre uğradığı varsayımdır. Bu çalışma sanatı körelten bir unsur olarak sansürün olumsuz yönünün, sinema açısından ele alınması bakımından genel olarak önem arz etmektedir. Ancak çalışmayı daha önemli kılan olgu ise kanımızca Yılmaz Güney filmlerindeki sansür olgusunun kronolojik bir sırada ele alınmasıdır.

Ülkemizde Sinema ve Yılmaz Güney ile ilgili çalışmalara yer verilmiş olmakla beraber; Yılmaz Güney filmlerinde sansür olgusunun ele alınmamış olması kanımızca çalışmanın en önemli yönünü oluşturmaktadır. Araştırmanın yöntemi literatür taramasına dayalı tanımlayıcı bir araştırmadır. Bu kapsamda araştırmada yönetmen olarak Yılmaz Güney'in Seyyit Han (1968), Umut (1970) ve Duvar (1984) filmlerinde sansür olgusu ele alınmıştır. Çalışmada zaman, maliyet gibi unsurlardan dolayı sadece Türk Sineması ve Türk Sineması kapsamında Yılmaz Güney'in yönetmenliğini de yaptığı Seyyit Han (1968), Umut (1970) ve Duvar (1984) filmler araştırılmaya dâhil edilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.TÜRK SİNEMASI ve SANSÜR

Sinema, güzel sanat dallarından birisidir. Sinema ait olduğu toplumdan beslenen bir sanat dalıdır ve toplumun geçirmiş olduğu sosyolojik tüm gelişmeler de ister istemez sinemaya bir şekilde yansımaktadır. Çok iyi bilinen ve kaçınılmaz bir gerçek vardır. Herhangi bir ülkenin sinemasını ülke sorularından ve gidişatından soyutlamak mümkün değildir. Sanat eseri toplumsal birikimlerin ve toplumun gerçek yapısının derinlemesine yansıtıldığı üründür. Toplumların yaşayan ve gelişen özellikleri, ürünleri, yasaların sert kalıplarına uydurulmak istendiği zaman ortaya çözülmesi güç sorunlar, anlaşmazlıklar çıkabilir.

Ülkemizde sinemada sansür sorunu yıllardır tartışılır, zaman zaman uygulamadan doğan aksaklıklar sebebiyle kamuoyunda tepki uyandırır ama sonuç değişmez. Türkiye'de bir söz, bir sahne ya da sansürçünün kendi öznel yorumu nedeniyle makaslanan yani yasaklara uğramış filmler bulunmaktadır.

Sinemacılar cephesinde sinema bir dil iken, hukukçular cephesinde sinema ifade aracıdır. Devlet burada devreye girmektedir. Devlet bütün dünyada ve Türkiye'de sinemayla güzel sanatların bir kolu olduğu için değil, bir ifade aracı, bir dil olduğu için ilgilenmektedir. Devletin bu ilgisi de sansür olarak ortaya çıkmaktadır. Pertev Bilgen'e göre, sansür sözcüğünden her türlü ifade aracı üzerindeki engelleyici Devlet denetimi anlaşılmaktadır (Bilgen, 1979, s. 19).

Devlet sansürü sisteminde, sansür yetkilileri Devlet teşkilatı içinde yer alan bir sansür dairesi tarafından kullanılmaktadır. Bu daire Bakanlıklardan birine veya birkaçına bağlı bulunmaktadır (Tikveş, 1968, s. 115)

Devlet her bakımdan şartlandırmış olduğu sansürçülere, sinema gibi toplumu büyük ölçüde etkileyebilecek bir sanat dalının gelişmesini engelleme görevi vermiştir. Bu görev yalnızca halkı zararlı etkilerden korumak amacını aşarak; egemen sınıfların çıkarlarını içerisinde barındıran bir baskı aracı niteliğine bürünmüştür. Sonuç olarak birçok sanatsal değere sahip olan film, sansürün demir pençesinden kurtulamamıştır (Yalçın, 1968, sayı 17).

İncelememizin detaylarına geçmeden önce; Türk sinemasının özelliklerini ve seyrini anlamaya çalışmak ve bakış açımızı genişletmek konusunda katkı sağlayabilir. Az gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerde yaşayan kitleler, çoğu zaman sinema dışındaki sanat dallarıyla ilgilenmenin maddi ve manevi olanaklarından yoksundurlar. Bu yüzden sinema bu tip ülkelerde diğerlerine göre daha fazla önem kazanır.

Bu noktada genel kültür seviyesinin önemi göz önünde tutulmalıdır; çünkü bu seviye, sinemamızın hem yapıcılarını (sinemacılar) hem de alıcılarını (seyirciler) ilgilendirdiği gibi, diğer taraftan yine hem yapıcılar hem de alıcılar yönünden bu seviyeyi en açık ve seçik biçimde sinemada görebiliriz. Sinemanın ortaklaşa bir çalışmanın ürünü, çeşitli sanatların bir araya gelişinden, içinden çıktığı toplumun "ayna"sı olması, sanat, eğlence, haberleşme aracı niteliği taşıması, sinema ile genel kültür düzeyi arasındaki sıkı bağın başlıca sebepleridir. Sinemanın, toplumun çeşitli durumlarının bir muhasebesini yaparak sonunda bunları bileşik kaplar örneği bir ortalama düzeye getirmesi de yine bu nedenlerden ileri gelir (Özön, 1968, s. 10-11).

Seyirci topluluğu, Türk sineması yönünden ele alındığı zaman eksi yönde yol alınır. Yer alan topluluktan kimi yaşı bakımından seyirci olmaktan çıkmıştır, kimi bulunduğu yer bakımından sinemaya gidemez, kimisinin de bütçesi el veremez, kimi de tamamen yabancı sinemaların ürünlerine kaptırılmıştır. Bu sebeplerden yerli sinemacılar ister istemez, kimi dönemlerde, öğrenim düzeyinin daha alt basamaklarında yer alanlara hitap etmek zorunda bırakılmıştır. Sinemamız çoğu zaman, kültür düzeyi gerilerde olan bu seyircileri şartlandırmaktan ziyade kendisi bu seyirciler tarafından şartlandırılmıştır. Bu durumda şöyle bir sorun ortaya çıkmaktadır: Halkın beğenisi ve talepleri ne ölçüde kendi öz çıkarlarını yansıtmaktadır. Beğenin aynen kabul edilmesi zamanla bilinçlenmeyi ardından yeni geri beğenilerin tamamlanması anlamında geri bilinç oluşturucu boyutlara gitmiştir. Latin Amerika devrimci sineması sanatçılarından Glauber Rocha'nın bu konuda şunları söyler: "Seyirciye seyircinin istediğini vermek, onu kazanmak mı demektir? Yoksa onun kültürel koşullandırmasının ticari yoldan sömürülmesi mi demektir?" (Temiztaş, 1994, s. 22).

Burada aklımıza popüler kültür kavramı gelmektedir: Popüler kültür gündelik yaşamın kültürüdür, eğlenceyi içerir, gündelik hayatın yanıltıcı yanını taşır ve eğlenceyi merkezinde bulduran bir yaşam tarzıdır. Bülent Görücü bu durumu şu

şekilde ifade etmektedir; popüler kültürün, egemen ideolojilerin devamı için tampon görevi gördüğünü ve günümüz toplumlarında yabancılaşmış bireyleri hedef aldığını, onları sisteme uyumlandırmayı öngörmektedir (Görücü, 1994, sayı 2).

Konuyla ilgili bu girişi yapıldıktan sonra, aşağıdaki başlıklarda, sinemanın Türkiye'ye girişi, Türk sinemasında sansürün tanımı ve uygulanan sansür sistemleri, tarihsel dönemlere yani yıllara ayrılarak incelenecektir. Bunu yaparken şöyle bir yol izleyeceğiz: Öncelikle dönemlerin sosyal, siyasal ve tarihsel koşullarıyla temellendirilen, sinemanın sanatsal gelişimlerine ilişkin bilgilere yer verilecektir. Daha sonra da, bu dönemlerde uygulanan sansür sistemlerinin mevzuat açısından özelliklerine, yaşanan hukuki durumlara, sinematografik sansür örneklerine yer verilecektir.

1.1.Sinemanın Türkiye'ye Girişi

II. Abdülhamit'in kızlarından Ayşe Osmanoğlu, anılarında, Saray'da sunulan bir gösterimden kısaca bahsetmektedir: Bundan, Saray'a sinemayı Bertrand adlı bir Fransız getirir. Yani sinema büyük bir olasılıkla 1896'nın sonlarında 1897'nin başlarında ilk olarak Saray'a girmiştir. Ayşe Osmanoğlu, bu yeniliği Bertrand'ın getirdiğini konuşulurken, Rakım Çalapala'ya göre ise durum değişmektedir: Sinemayı, ülkeye bir Fransız ressam getirmiştir (Scognamillo, 2003, s. 15).

Sinematograf yani sinema, 28 Aralık 1895 tarihinde hareketsiz görüntülere hareket kazandırmayı amaçlayan sayısız bilim adamı ve araştırmacı gibi Louis ve Auguste Lumiere kardeşlerin çalışması sonucunda Fransa'nın Paris kentinde Capucines bulvarında yer alan Grand Cafe'de düzenlenen bir gösterim sonucunda ortaya çıkmaktadır (Scognamillo, 2003, s. 15).

“Aynı yıllara ait bir anı- Ercüment Ekrem Talu'nun bir yazısı- bize Sigmund Weinberg'in gerçekleştirdiği ilk gösterimler hakkında ilginç bilgiler vermektedir. Talu'nun 1896-1897 sıralarında katıldığı bu gösterim İstanbul'da Galatasaray'daki Sponek Birahanesi'nin salonunda gerçekleşmiş ve programın en etkili görüntülerinden ya da filmlerinden biri de Lumiere Kardeşlerin, izleyicileri dehşete düşüren ünlü Trenin İstasyona Girişi (L'arrive d'un train en gare de la Ciotat) (1895) olmuştur” (Scognamillo, 2003, s. 16).

II. Abdülhamit döneminde, yani sinemanın Osmanlı'ya ilk girmiş olduğu dönemde, sinema filmlerinin gösteriminin padişahın izni doğrultusundadır. II. Abdülhamit, sinemayı tiyatro, opera gibi yasaklamamaktadır. Beğenmediği filmlerin gösterimine izin vermeyip yasaklamaktadır. Bir bakıma, sinema üzerinde padişahın keyfi sansürü olduğu söylenmektedir (Özuyar, 1999, s.32; Akt. Öztürk, 2006, s.61).

Sinema Türkiye'ye girmiş fakat gerçekte sinema İstanbul'a gelmektedir. Özellikle İstanbul'un bir semti olan Pera (Beyoğlu)'ya girmektedir. Ülkemizin her kesimine tamamen gelmemekle beraber izleyicilerin büyük bir kısmı Levantenler denilen kesimden; Pera'nın yabancı uyrukluları Fransız ve İtalyanlar tarafından oluşmaktadır. Film gösterimleriyle ilgili yapılan duyurular bile Türkçe dışında Fransızca, Rumca, Ermenice, Almanca gibi dillerde basılmaktadır (Scognamillo, 2003, s. 17) .

Bilinen ilk film olarak 1905 yılında çekilen yapımcısı belli olmamakla beraber; filme ait herhangi bir belge bulunmamaktadır. Selim Sırrı Tarcan'ın filmin çekimi sırasında rehberlik yaptığı söylenmektedir. Çekim yeri Yıldız Camii'nin ikinci avlusu olmasıyla beraber ülkemizde çekilen en eski film olduğu görüşü paylaşılmaktadır. Başka bir filmin çekimi de 1909 yılında tamamlanmaktadır. Sigmund Weinberg'in çekimini tamamladığı film, Servet-i Fünun Dergisinde yayımlanan bir fotoğrafı dışında elimizde herhangi bir belge bulunmamaktadır (Önder & Baydemir, 2005, s.118). 1915 yılında Osmanlı ordusunda kurulan Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin belgeselleri izlemektedir. Aynı kurum, Türkiye'de ilk sinema gösterimlerinde de yer alan Sigmund Weinberg'in yönetiminde öykülü filmlere de başlamaktadır. Bunlardan biri olan, Moliere'in Mariage Force 'sinden uyarlanan, Himmet Ağa'nın İzdivacı adlı film 1916 - 1918 yıllarında savaştan sonra tamamlanabilmektedir (Özön, 1995, s. 19). Günümüze kadar gelebilen ve yapımcılığının kimler tarafından yapıldığı bilinen film bulunmaktadır. Manaki Kardeşler tarafından, 1905 yılında çekilen Yün Eğiren Kadınlar isimli film Türk Sinemasının başlangıcı olarak kabul edilmektedir (Evren, 1995, s. 123).

Balkanlara sinemayı getiren ve ilk Türk Sinemacıları olarak 1878-1954 doğumlu Yanaki ve 1882-1964 doğumlu Milton kardeşler bilinmektedir. Kimi kişilerce Makedonyalı kimi kişilerce Balkan sayılan Manaki Kardeşler ilk çektikleri film gibi sonrasında çektikleri filmlerde de Makedonya'nın Osmanlı toprakları sınırında olduğu dönemlere denk gelmektedir. Makedonya da yer alan belgeler incelendiği

zaman Türkçe yazısı dışında herhangi farklı bir dile ait kalıntılar görülmemektedir (Evren, 2014).

1914 yılında sinema, en azından İstanbul, İzmir, Selanik gibi şehirlerde bilinir, sinema salonları vardır ve bir izleyici kitlesi de oluşmaktadır. Türkiye'de bir sinema yer almaktadır fakat yer alan sinema, Türk sineması değildir. Türkiye'de bu zamana kadar herhangi bir Türk filmi çevrilmemiştir. Bir ülkenin kendi sinemasına oluşturması için başka olanaklar ve nitelikler gerekmektedir. Türkiye ise bu olanaklardan uzun yıllar yoksun kalmaktadır (Özön, 1995, s. 19).

1923 - 1940'lı yıllar sinema dönemine geçmeden önce, bu dönemde uygulanan ve Türk sinema tarihine "ilk sansür" nitelendirilmesi ile geçen filme ve sansür örneği; Mürebbiye adlı film, sinema tarihçilerince, sansüre uğrayan ilk Türk sinema filmi olarak gösterilmektedir. 1919 yılında Ahmet Fehim'in yönettiği, Fuat Uzkınay'ın yapımcılığını üstlendiği sessiz filmidir. Filmde, bir Fransız kadın olan Anjel (Mme Kalitea) sevgilisi Maksim'le Paris'ten İstanbul'a gelir. Otel odasında Anjel'i başka bir erkekle suçüstü yakalayan Maksim onu kovar. Anjel, bir Frenk ailesinin yakın ilgisi sonucunda mürebbiye olarak Behri Efendi'nin yalısına alınır. Şuh bir kadın olan Anjel, kısa bir süre içinde, Behri Efendi'den aşçıbaşı Tosun Ağa'ya kadar yalıdaki bütün erkekleri parmağında oynatmaya başlar. Anjel'e çılgınca tutkun olan Şemi Bey bir gece babası Behri Efendi'yi Anjel'in odasında yakalar. Aynalı dolapta gizlenmiş olan Behri Efendi ve Şemi Bey karşı karşıya olduklarında heyecandan bayılırlar (Scognamillo, 2010, s. 31).

Türk sinemasında ortaya konulan yapıtlar açısından bakıldığında ilk sansür uygulamasının bu film hakkında olduğu söylenebilirse de, söz konusu uygulamanın İşgal Kuvvetlerince gerçekleştirilmiş olması sansürün niteliği açısından bazıları tarafından tereddüt uyandırıcıdır. Öyle ki, ülkede olağanüstü bir dönem yaşanmaktadır ve işgal kuvvetlerinin böylesine bir uygulamada bulunmasının, normal iktidar koşullarından çok farklı amaçlarının olduğu ileri sürülmektedir. Bu görüşlere de kulak asarak, yine de belirtmeliyiz ki, Mürebbiye hâlâ birçok sinema yazarları tarafından, sansürlenmiş ilk Türk filmi olarak kayda geçmektedir (Özgüç, 1990, s. 31).

Türkiye sinema tarihinde ‘‘Mürebbiye’’ filmi, yabancı kişilerden oluşan İşgal Kuvvetlerince sansürlenmektedir. Sinemamızda yer alan ilk gerçek ve belgeli sansürün ispatıdır (Aysever, 2013). Film, padişahın fermanıyla beraber

yasaklanmıştır. Dönemin padişahlarından Abdülhamid tarafından yasaklanan eylemin tek nedeni sakınca'dır (Evren, 2000, s.138). 1932 yılından sonra sinema da sansür yaptırımı kurumlaştırılıp, Kontrol Komisyonu yetkililerince gerçekleştirilmektedir. Komisyon yetkilileri tarafından sakınca sözcüğü bu defa rencide sözcüğüyle kamufle edilmektedir (Tikveş, 1968, s.11).

1.2.Türk Sineması ve Sansür

Sansür kelimesi, İngilizce censor, Almanca zensur, Fransızca ise censure kelimesi kökenine dayanan ve Türkçeye sansür olarak geçmiş bir kelimedir. Anlam olarak sıkı denetim, basın, yayın ve haberleşme ile sinema ve kitap yapıtlarının hükümet tarafından önceden denetlenmesi ya da kısıtlanması durumu olarak tanımlanmaktadır (Bayzan, 2009, s. 383). İktidar sorunu olan, merkezi otoritenin değişmesi sonucunda niteliği çağ ve dönemlere göre değişen Türk sinema tarihinde var olan çatışmadır (Kahraman, 2000, s.168). Özkan Tikveş'e göre hukuk metinlerimizde sansür, söz yazı, resim ve sesle yapılan her çeşit yayının devlet tarafından denetlenmesi amacıyla alınan güvenlik tedbirleridir (Tikveş, 2000, s. 38).

Büyük Larousse'daki tanım daha kapsamlıdır: Bir makamın, bir hükümetin az çok geniş bir kitleye yönelik basın ve yayın ürünleri üzerinde yaptığı ve bu ürünlerin yayılması, dağıtımı, yayınlanması konusunda izin verme ya da yasaklamayla sonuçlanan ön inceleme (Thema Larousse Tematik Ansiklopedi, 1994, s. 238).

Sansürün dar ve geniş anlamı arasında ayırım yapılması gerektiğini belirtir. Ona göre sansürün dar anlamı, her türlü yayımlar üzerindeki önleyici devlet kontrolüdür. Geniş anlamda sansür ise fikirlerin ve haberlerin toplanması, açıklanması ve yayılması hareketlerine karşı yöneltilen bütün engellemeleri ifade eder. Tikveş'in açıklamalarına göre hukukta kullanılan anlamıyla sansür daha fazla önleyici kontrol olan dar anlamıyla kullanılmaktadır (Tikveş, 1968, s. 7).

Sait Güran'a göre sansür bunlardan ibarettir;

"Hepimizin bildiği gibi sansür, bir fikir ve düşüncenin herhangi bir araçla açıklanmadan önceki evrede, yetkili kılınan kamu makamlarınca içeriği yönünden denetimine ve müsaadesine tabi tutulması şeklinde en ağır "sınırlamadır". Sansür, İdare makamlarının,

belli bir ifade hareketine "ruhsat" verip vermemesi; fikir ve düşüncelerin açıklanmasının ya da açıklanmamasının İdare'nin takdirine ve ruhsatına bırakılmasıdır. Sansür, düşüncenin, Kamu'ya, ancak sansür makamının onayladığı içeriğiyle ve ölçüde duyurulmasını, Kamu'nun da ancak bu koşullarla duymasını sağlayan ağır bir sınırlamadır" (Güran, 1979, s. 11).

Sanatsal anlamda yapılan çalışmalarda yaratıcı, yeniden üretmek gibi eylemleri kısıtlayan engelleme yöntemi olmaktadır (Akad, 1974; Akt.Gevgilili, 2000, s.39). Benjamin Constant sansür sözcüğünü şu sözlerle ifade etmektedir; sansür var olan hakların ahlaksız bir biçimde başkaları tarafından çiğnenmesidir. Aydın düşünen, fikirlere açık insanların yapmış oldukları sanatsal çalışmalar aşâğılık diye gösterilebilen kişilerin beğenisine teslim edilmektedir. Kavga, gürültü, güvensizlik, hoşnutsuzluk, kızgınlık gibi hiçbir yasanın yaratamayacağı kadar eylemleri içerisinde barındırmaktadır (Dorsay, 2000, s.13). Sansürün tanımı sansür yönetmeliğinde; gönderilen her türlü maddelerin alıcı kişilere ulaşmasından önce devlet tarafından gerçekleştirilen, kontrol amacıyla yapılan emniyet tedbiridir (Öztürk, 2000, s.73).

1.3.1896-1923 Yıllarında Türkiye’de Sinema

Sinema Türkiye’de ilk dönemlerini 19.yüzyılın ikinci yarısında İstanbul’un Pera (Beyoğlu) denilen semtinde gösterime sunulmaktadır. İzleyicilerin büyük bir bölümünü Levantenler denilen yabancı veya azınlıklar oluşturmaktadır (Önder & Baydemir, 2005, s.117). Sinema ülkemiz tarafından tanınmazken ilk olarak Diorama(1843), Cosmorama (1855), Diaphanorama (1855) tiyatro gösterimlerine ev sahipliği yapmaktadır. Yani sinema 1896’lı yılların sonuna doğru 1897’nin başlarında Saray’da yer almaktadır. II. Abdülhamit’in kızı Ayşe Osmanoğlu’na göre sinemayı Bertrand denilen hokkabaz ve taklitçi getirmektedir. Ayşe Osmanoğlu’na göre Bertrand sinemayı sarayda tanıtmaktadır. Bu dönemde Sigmund Weinberg ise halka açık gösterimler düzenlemektedir (Scognamillo, 2003, s. 15-16).

Sinemanın Türkiye’ye girmesiyle beraber (1896-1897) ilk sinema salonlarının açılması, on bir yıl kadar süren uzunca bir dönemi kapsamaktadır. Bu döneme dair günümüze kadar gelebilen birkaç anı ve birkaç gazete haberi bulunmaktadır. Türkiye’ye sinema hızlı bir biçimde girmiş olmakla beraber, uzunca bir zaman tek

bir kentte İstanbul'da hatta tek bir semtinde Pera'da kozmopolit ve Levanten Beyoğlu'nu etkilemektedir (Scognamillo, 2003, s.18).

“Pera'dan Türkiye'ye giren sinema yavaş yavaş İmparatorluğun öbür büyük kentlerine de yayıldı. Ama yine de İkinci Meşrutiyet'in ilanına kadar (1908) sinema gösterileri tiyatroların, gazinoların, eğlence yerlerinin değişik numaralarından biri olarak, bir sığıntı gibi yaşadı. Bunun en önemli nedeni, İkinci Abdülhamit'in elektriğin uzun süre İstanbul'da kullanılmasına izin vermediydi. Nitekim bu yüzden, Pera'nın ayrıcalıklı durumuna karşın, sinema bir aralık Selanik, İzmir gibi öbür kentlerde daha hızlı bir gelişme gösterdi” (Özön, 1976, cilt 2; Akt. Scognamillo, 2003, s.18) .

Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de sinema ilk olarak sarayda kendini tanıtmaktadır. Sonrasında sokağa yani kitlelere seslenmektedir. Osmanlı Sarayı da sinemayı ilk olarak halktan önce tanıma fırsatını yaşamaktadır. Özel gösterimlerle beraber yeni icadın o döneme ait örneklerini izlemektedir. Abdülhamit dönemiyle beraber sinema Türkiye'ye girmektedir. Bazı kısıtlamalar sonucu kısa bir zaman içerisinde tanınma ve yaygınlaşma olanağına kavuşmaktadır (Evren,2000, s.135).

Dönemin padişahlarından Abdülhamid hakkında Burçak Evren şu sözleri sarf etmektedir; *“Amacımız hiç kuşku yok ki kimilerince ‘Kızıl Sultan’, diğerlerince de ‘‘Büyük Han’’ olarak tanımlanan Abdülhamid'i ve dönemini sorgulamak değil, aksine bu dönemdeki merkezi otoritenin yeni sanatlara bakış açısını bir kaç belgeyle sıralamaktan ibarettir. Sansürcü Abdülhamid'in birçok günahı vardır ama bunu belgesi olmadan sinemaya (fotoğrafa, tiyatroya, operaya) yansıtmak, en azından bilimsel çalışma yöntemleri açısından pek doğru değildir” (Evren, 2000, s.136)*

1914 yılına kadar sinema İstanbul'da Beyoğlu'nda gösterim sayısı, diğer kentlere oranla daha fazladır. 1908 yılında Ramazan ayında azınlık kesiminden Psihuli Kardeşler İstanbul'un Vezneciler semtinde İstanbul Tiyatrosu'nu kiralamaktadır. 1910 yılında da Sigmund Weinberg Şehzadebaşı'nda gösterimler sunmaktadır. Aynı yıllarda İstanbul'un farklı kesimlerinde sinema salonları açılmaktadır; Kadıköy'de Apollon, Kuşdili'nde Kuşdili, Ortaköy'de Taş Merdiven ve Büyük Ada'da İskele Meydanı sineması. Türkler tarafından 19 Mart 1914 tarihinde Murat Bey ile Cevat Boyer'in açtıkları ilk sürekli sinema salonu Milli Sinema'dır. Aynı yılın Temmuz ayında bu defa Kemal Seden ve Fuat Uzkinay tarafından ilki Sirkeci'de olan Ali Efendi Sineması, ardından Demirkapı'da Kemal Bey sineması açılmaktadır. Tüm bunlar yapılırken halen Türk Sineması'ndan bahsetmek mümkün değildir. Sinema

işletmeciliğinin büyük bir kısmını azınlık veya yabancı uyruklular oluşturmaktadır. Sigmund Weinberg ülkemizde yer alan tek uzman sinemacıdır. Bununla birlikte Pathe'den sonra Fransız Gaumont şirketi de temsilcisi Rum Telemakos Spiridis ile Türkiye'ye girmektedir. Cine Theatrale d'Orient isimli bir dağıtım şirketi tarafından Alman ve Danimarka filmleri işletilmektedir (Scognamillo, 2003, s.18-21).

Türkiye'de Fransızların yanı sıra İngilizler, Almanlar ve İtalyanlar film çekmeye devam etmektedir. Çekilen filmler ve belgesel şerit niteliği taşıyan filmlerde gösterime sunulmaktadır. Ülkemiz ile ilgili çekilen film sayısı gün geçtikçe artış göstermektedir. Bununla beraber sinema salonlarının da sayısı fazlalaşmaktadır. 1911'de Orientaux, 1912'de Central, 1913'de Gaumont ve Americain, 1915'de Cine Palace ve Moderne sinema salonları açılmaktadır (Scognamillo, 2003, s.20).

1914 yılına kadar Türkiye'de sinema vardı fakat bu Türk Sineması değildi. Sinemayla ilgilenen daha doğrusu yeni ilgilenmeye başlayan birkaç Türk bulunmaktadır. Fuat Uzkınay, Cevat Boyer, Şakir ve Kemal Seden başta gelen isimler arasında yer almaktadır. Bunlarla beraber uzmanlığın vazgeçilmez ismi olarak Sigmund Weinberg'tir. Sinemanın ülkemize gelmesiyle beraber 18 yılı kapsayan bir süre içinde kısıtlı olanaklarla devam etmektedir. Sinema teknik özellikleri, tarihsel çalkantılar, siyasal engel ve gereksinimleri sebebiyle Meşrutiyet Dönemi sonrasında atılımı gerçekleştirilen tiyatro gibi bir zemine sahip olamamaktadır. Türkiye teknolojik boyutta da diğer ülkelere oranla daha yoksun kalmaktadır. Teknik bir buluş dahi kısıtlı bir döngü içerisinde yer alırken, teknolojik yeniliklere açılmamış bir ülke olarak kendi sinemasını yapabilme olanağından yoksun kalmaktadır. 14 Kasım 1914 tarihinde, Ayastefanos'taki Rus Abidesinin yıkılışını, 150 metrelik bir filmini çeken Fuat Uzkınay, ilk Türk sinemacısı olarak yer almaktadır. Ayastefanos 'taki Rus Abidesinin Yıkılışı adlı tarihsel açıdan değeri olan, Türk sineması tarihinin ilk filmi sayılan bu film, Ruslar tarafından 1876-1877 savaşının sonunda bir zafer anıtı olarak Ayastefanos (Yeşilköy)'ta inşa edilen yapının yıkılmasını konu edinir. Bazı araştırmacılar da birtakım kuşkular ortaya çıkana kadar Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı bu şekilde anlatılmış; ama zaman içerisinde kısa filmin çekimi ve bu çekimde Fuat Uzkınay'ın katkısı tartışma konusu olmuştur. Tartışma bugün bile kesin olarak sonuçlandırılmamış ve yeni belgeler ortaya çıkana kadar da tatmin edici bir sonuca varılamayacağı açıkça gözler önüne serilmektedir (Scognamillo, 2003, s.23-24).

1.3.1.Dönemin Sansür Düzeni

Türkiye’de sinema dünyasında kendi kendini denetleme sistemi değil, devlet sansürü bulunmaktadır. İşgal kuvvetlileri Malul Gaziler Cemiyet’i denilen yetkililer tarafından filmler yasaklanıp, film sansürü uygulaması başlamaktadır. 1897 yılından itibaren Türkiye’de filmler sansürsüz biçimde oynatılmaktadır (Gevgilili, 2000, s. 39). Sinemamızda Osmanlı dönemine ait padişah tarafından filme sansür getirilmektedir. 20 Haziran 1908 tarihinde ilk sansür uygulaması yapılmaktadır. Saray Baş Kâtibi tarafından kaleme alınan padişahın fermanında şu sözler yer almaktadır;

“Yıldız Sarayı Hümayun Baş Kitabesi Dairesi 3159. İki Fransızın, Şirket-i Hayriye’nin seferden alınmış vapurlarından 18 numaralı vapurunu Boğaziçi sahilleri iskeleleri ile Adalar ve Bakırköy ve İzmit Körfezi sahillerinde römorklar ile çekerek ve içine sinematograf makinesi koyup güya halka sinematograf resimleri göstermek için kiralama teşebbüsünde buldukları haber verildiğinden sakıncaları dolayısıyla buna izin verilmemesi padişahın yüksek emir ve fermanı icabından olmakta bu hususta emir ve ferman emir sahibindedir ”
(Evren, 2000, s. 138).

Bu verilen belgeyle beraber, padişah tarafından film çekim ve gösteriminin yasaklandığı anlaşılmaktadır. Daha sonra Cumhuriyet dönemiyle beraber siyasal iktidarın elinde güç haline dönüşmektedir. Sinemasal anlamda çekimi tamamlanan ve yapılan filmler, bilinçsiz bir biçimde kırılmaktadır. Makas haline getirilen, dönüştürülen denetleme görünümlü yapılan yasaklamalar sinema da sansür olarak yer almaktadır (Evren, 2000, s.138). 1919 yılına gelindiği zaman sansür uygulaması bu defa padişah tarafından değil, yabancılar yani İşgal Kuvvetleri tarafından yapılmaktadır (Gevgilili, 2000, s. 39).

1.4.1923 - 1940 Yıllarında Türkiye’de Sinema

Genelkurmay Başkanı (Erkân-ı Umumiye Reisi) imzalı, Bakanlar Kurulu Başkanlığı (İcra Vekilleri Heyeti Riyaseti) 'na gönderilen 21 Mayıs 1923 tarihli yazı, ulusal mücadeleyi yürütenlerin sinemanın etkisine karşın bakışların anlaşılmasını sağlamaktadır (Öztürk, 2005, s. 27-28).

Öztürk bu durumu şu şekilde ifade etmiştir: *"Düveli İtilaflıye tarafından mütarekeden sonra İstanbul'un işgalini müteakip sinema filmlerine resmi geçit, manevra gibi birer perdelik kendilerine ait milli ve askeri bir kısım ilave Alman ve Avusturya gibi müttefik orduların bu gibi askeri ve milli parçalarını mezkur filmlerden ihraç ettirilmişti. Elyevm İzmir'in muhtelif sinemalarında sinema filmlerinin baş tarafında böyle düveli itilafıye ordularının resmi geçit ve manevraları gibi birer kısım gösterilmektedir. Sinemalar bütün dünyada en birinci propaganda aletleridir. Bunları memleketimizde milli ve şayanı istifade bir şekle sokmak hali hazırda mümkün değilse bile hiç olmazsa henüz kendileriyle sulh akdetmediğimiz düşmanlarımızın propagandalarına müsaade etmemiz caiz değildir. Salifül arz (bildirilen) filmlerden düşman ordularına ait olanların Anadolu'da alelum sinemalarda gösterilmesine müsaade edilmemesini arz ve teklif ederim" (BCA, 29/5/1923a; Öztürk, 2005, 27-8; Akt. Öztürk, 2006, s. 70).*

Yazıda da belirtildiği gibi bu tarihlerde sinemanın henüz ulusal çıkarlar doğrultusunda kullanılmamaktadır. Türkiye'nin propagandasını yapan filmlerin yapımı konusunda yeterli ölçüde donanımımız yoktu. Bu dönemlerde ulusal mücadelenin var olduğu ülkelerin ürettiği filmlerin sinemalarda gösterimini engellemek gerektiği düşünülmüştür. Bakanlar Kurulu, yabancı ülkelerin propagandasını içeren filmlerin engellenmesi için Maliye Bakanlığı ve İçişleri Bakanlığı'na görev vermiştir. Bu gelişme, Anadolu Hükümeti'nin Cumhuriyetin ilânından önce sinema filmlerine yönelik ilk sansür girişimleri arasındadır (Öztürk, 2006, s. 24-25).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında sinemaya yönelik bir dizi girişim; eğitici ve öğretici filmler gösteren sinema mekânı yaratmaya, eğitici ve öğretici filmler üretmeye, ithal etmeye, onları kontrol etmeye ve çocukları, gençleri ve genel olarak halkı eğitici ve öğretici filmler seyretmeye teşvike yönelik çabalardan oluşmaktadır. Bu dönemin olumlu adımları arasında şunlar yer alır: İkinci özel yapımevi ve yeni bir stüdyo bu dönemde kurulmuştur. Bu yapımevleri, Devletin yapımla hiç ilgilenmemesine rağmen, Cumhuriyet'in ilanından II. Dünya Savaşı'na kadar yapımın sürdürülmesini sağlamışlardır. Bu dönemde ilk ortak yapım Türkiye-Mısır-Yunanistan bu arasında gerçekleşmiştir. Dram, melodram, güldürü, köy filmi, polis filmi, Kurtuluş Savaşı filmi, tarihsel film, operet filmler dönemin sinema türünü ortaya çıkarmıştır. Ses ile görüntü aynı zamanda saptanarak önceki dönemlere oranla teknik açıdan üstünlük kazanılmıştır. Bu dönemde Türk kadınları da oyuncu olarak sinemadaki yerlerini

almıştır. Döneminin önemli filmleri arasında, Muhsin Ertuğrul'un, Kemal Film adına çekmiş olduğu, Ateşten Gömlek (1923), Leblebici Horhor (1923), Kız Kulesi'nde Bir Facia (1923) filmleri gösterilmektedir (Özön, 1995, s. 20-24). Bu dönemde çevrilen öykülü filmlerin hepsi de tiyatrodan aktarılmıştır. Aktaranlar da bunları daha önce tiyatrodan sahnelemiş kimselerdir. Bundan ötürü bu filmlerin hiçbiri birer "tiyatro filmi" olmaktan öteye geçememişlerdir, başka bir deyişle sinema tiyatronun etkisinden kurtulamamıştır. Sessiz dönem olarak da adlandırabileceğimiz bu yıllar, çeşitli denemelerin, heveslerin, çalışmaların devam ettiği yıllardır. Az sayıda çalışmalardan ibarettir. Sinema kimi zaman bir heves, kimi zaman bir özenti, kimi zamanda bir ihtiyaçtır, hatta bazen de kârlı bir iş olarak karşımıza çıkar. Dönemin sineması tiyatro geleneğine bağlı, ilkel bir sinema anlayışıdır. Başlangıç aşamasında her sanat gibi sinema da ilkeldir, sinema ve tiyatro ilişkisi başlangıç aşamasında yaşanması kaçınılmaz bir süreçtir (Scognamillo, 2003, s. 36).

1.4.1. 1932 ve 1933 Tarihli Yönetmelikler

Yurtiçinde çevrilmesine izin verilen filmlerin senaryoları, İstanbul'daki Sansür Komisyonu tarafından kontrol edilmektedir. Komisyonun reddettiği film senaryolarının, çekilmesi yasaktır. Komisyon, bir senaryonun filme alınmasına karar verse bile, sonrasında senaryo hakkında kararlarına bağlı olmaksızın, kontrol ettiği filmde değişiklik yapılmasını isteyebilmektedir. Mahalli kamu otoriteleri tarafından 1932 yılına kadar film sansürü yürütülmektedir. 1932 yılının Haziran ayında yer alan yönetmelikle beraber film sansürü uygulaması merkezi bir teşkilata bağlanmaktadır. Sonrasında 1933 yılı Aralık ayında bazı hükümler ilave edilmekle beraber yerli filmler hakkında senaryo sansürü yaptırımını kabul görülmektedir (Tikveş, 1968, s. 11).

1.4.1.1. Kontrol Komisyonlarının Kuruluşu

1932 tarihli Yönetmelikte, halka gösterilecek filmlerle yurt içinde çevrilecek film senaryolarının İstanbul'da çalışacak bir komisyon tarafından kontrol edilmesi kararlaştırılmıştır. Komisyonda 3 temsilci yer almaktadır. Bunlar; İçişleri Bakanlığı, Milli Savunma Bakanlığı ve Genelkurmay Başkanlığı. Birer temsilci bulundurma hakları vardır. Kontrol sırasında İl Polis Müdürü ile Emniyet Müfettişi veya vekili komisyon toplantıya katılma hakkına sahiptir (madde 4.1.2) (Tikveş, 1968, s. 11).

1.4.1.2.Kontrol Komisyonlarının Görev ve Yetkileri

Bu konuyu "senaryo sansürü" ve "film sansürü" olmak üzere iki alt başlık hâlinde inceleyebiliriz:

1.4.1.2.1.Senaryo Sansürü

Özkan Tikveş'e göre senaryo sansürü uygulaması şu şekilde oluşmaktadır; *"Yurt içinde çevrilmesine başlanacak filmlerin senaryoları İstanbul'daki sansür komisyonu tarafından kontrol edilmekteydi. Komisyonca reddedilen senaryoların filme alınması yasaktı. Komisyon bir senaryonun filme alınmasına karar verse dahi, film tamamlandıktan sonra senaryo hakkında verdiği kararlar bağlı olmaksızın kontrol ettiği filmde değişiklik yapılmasını isteyebilmekteydi"* (Tikveş, 1968, s. 11-12).

1.4.1.2.2.Film Sansürü

1932 tarihli Yönetmeliğin 1. maddesinde "Gerek dâhilde yapılan, gerek hariçten getirilen filmler Türkiye Cumhuriyeti dâhilinde halka gösterilmeden evvel umumiyetle kontrole tabidirler" hükmü yer almaktadır. Sansüre almış bir film, yurt dışından getirilse dahi, bu film komisyon tarafından gümrükten çekilmeden önce görülmektedir. Komisyonun toplandığı sinema salonuna gümrük memurları tarafından film getirilip izlenir ve sonrasında götürülmektedir.

"Filmlerdeki ecnebi yazıların üstünde ve onlardan daha büyük harflerle Türkçe yazı bulunması mecburi idi (madde 8). İstanbul'daki sansür komisyonunun verdiği karara, film sahibi itiraz etmese dahi, eğer bu karar oybirliği ile alınmamışsa, film ikinci defa kontrole tâbi tutulmaktaydı. İlgili bakanlıkların da gösterilmesine karar verilmiş bir filmin ikinci defa sansüre tâbi tutulmasını istemeye yetkileri vardı. Böylece, filmi tekrar sansür eden Ankara'daki komisyonun verdiği karar kesindi''(madde 11).

Kontrol komisyonuna şu yetki verilmiştir; Film sahibinin rızasıyla filmin bazı parçalarını kesebilir ve ismini değiştirebilir. İstanbul'daki kontrol komisyonunun verdiği karara, film sahibi itiraz ettiğinde, film Ankara'daki komisyon tarafından ikinci kez kontrol edilmektedir (Tikveş, 1968, s. 11-12).

1.4.1.3.1932 ve 1933 Tarihli Yönetmeliklerin Sansür Ölçüleri

Sansür komisyonlarınca;

- Din propagandasını istihdaf eden,
- Askerlik şerefini ihlâl edici mevzuları ihtiva eden,
- İçtimai terbiye ve adaba ve umumi emniyet ve intizama suitesiri dahi olan,
- Memleketimiz aleyhine tertip edilmiş müfteriyatı havi olan,
- Senaryoların filme çekilmesine ve her nasılsa çevrilmiş veya getirtilmiş filmlerin halka gösterilmesine izin verilmemektedir.

Yıpranmış ve gözleri yoracak derecede eskimiş filmlerin gösterimi yasaktır (madde 10). 1932 tarihli Yönetmeliğin 6. maddesinde, halka gösterilmesine izin verilmiş bir filmin "ayrıca hiçbir yerde kontrole tâbi olmaksızın Türkiye'nin her tarafında" gösterilebileceği öngörülmüştür. Bu hüküm, Yönetmeliğin yürürlüğe girdiği tarihten itibaren önceki uygulamalara karşı bir çeşit tepkidir; çünkü merkezi bir sansür teşkilatının bulunmadığı o dönemde, daha önce de belirttiğimiz gibi, filmler gösterileceği her ilde, vali adına iki polis memuru tarafından sansüre tâbi tutulmaktadır. Çıkarılan bu yönetmelikler, işte bu uygulamayı kaldırarak sansür işini esas itibariyle İstanbul ve Ankara'daki komisyonlara bırakmaktadır. Ancak, 1932 tarihli Yönetmeliğin son maddesinde yer alan bir hükme göre, Yönetmeliğin yürürlüğe girmesinden önce halka gösterilmesine izin verilmiş filmler hakkında yeni bir kontrol işlemi yapılmaması öngörülmüştür (Tikveş, 1968, s. 12-13).

1.4.2.1939 Tarihli Tüzük

1932, 1933'lü yıllarda yönetmelik olarak yer alırken, 1939 yılına geldiği zaman yönetmelikten tüzüğe dönüşmektedir. Bu tüzüğün birden fazla hükmü vardır (Onaran, 1979, s. 69).

Söz konusu 1939 tarihli Tüzük, pozitif menşeyini ve dayanağını, 4.7.1934 tarihinde kabul edilen 2559 sayılı Polis Vazife ve Salahiyet Kanunu'nun 6. maddesinde yer alan hükümlerden alınmaktadır. Polis Vazife ve Salahiyetleri Kanunu (PVSK) 4.7.1934 tarihinde kabul edilip 14.7.1934 tarihinden başlayarak yürürlüğe sokulan

2559 sayılı kanundur ki; filmlerin kontrolüyle ilgili 6. maddesinden başka diğer hükümleriyle de umumi yerlerde gösterilen filmler hakkında uygulanacak hükümleri gösterir. Bu kanunun filmlerin ve film senaryolarının kontrolü ile doğrudan doğruya ilgili hükmü, 6. maddesinde görülmektedir. Bu maddeye göre: "Hariçten gelen filmlerin gösterilmesi ve dâhilde yapılan filmlerin çekilmesi, polisin iznine bağlıdır. Polis, filmlerin ve senaryoların tetkik ve muayene işini alâkalı makamlarla birlikte ve Nizamnamesine göre yapar". Bu hüküm, sinema filmlerini kelepçelemekten başka bir şey değildir (Tikveş, 1968, s. 12-13).

PVSK'nın (Polis Vazife ve Salahiyet Kanunu), sinemayla doğrudan doğruya veya dolaylı diğer hükümleri şunlardır;

8.maddeye göre kapatma salahiyeti, ahlâka ve umumi terbiyeye uygun olmayan veya Devletin emniyet ve siyasetine mazarratı dokunan oyun oynatılan veya temsil verilen yerleri; polis kat'i deliller elde ettiği takdirde o yerin mülkiye amirinin emriyle kapatabilir. Kapatmayı mucip sebepler suç teşkil ettiği takdirde tahkikat evrakı derhal Adliye'ye verilir. Mahkemedен aksine bir karar verilinceye kadar bu kapatma devam eder (PVSK 1-2).

9.maddeye göre zapt etme salahiyeti; polis, ahlâk ve umumi terbiyeye uygun olmayan şarkı veya sözleri yahut amme emniyetini bozucu hitabeleri muhtevi bulunan gramofon plaklarını ve izinsiz gösterilen veya elde edilen filmleri ve bu kabîl sair basma yazı ve resimleri, alır. Bunlardan suç mevzuu olanları evrakıyla Adliye'ye verir (PVSK 1-2).

19.7.1939 tarihli ve 2/11551 sayılı kararname ile yürürlüğe konulan "Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname" ile 1932 ve 1933 tarihli yönetmelikler yürürlükten kaldırılıp; film sansürünün esas maddelerinde önemli bir değişiklik yapılmamıştır (Tikveş, 1968, s. 14). Nizamname 1. maddesiyle "sinema ve film senaryolarının, kontrolü ve filmlerin halka gösterilmesine izin verilmesi, bu Nizamname hükümlerine tâbidir" prensibini getirdikten sonra filmleri; yurda sokulan filmler ve yurtda yapılan filmler olarak iki kategoriye ayırmakta ve bazı hususlara atıflar yaparak, yer yer bu iki kategori için müşterek hüküm gözetmesine rağmen,

esas itibariyle ikili (dualist) bir sistem uygulanmasını öngörmektedir (Tikveş, 1968, s. 144-152).

1.4.2.1.Kontrol Komisyonunun Kuruluşu

1939 tarihli Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname (FFSKN) 'ye kadar sansür uygulaması yukarıdaki gibi sürmüştür. 1939 tarihli Nizamname uyarınca film çekmek isteyen kişiler bir dilekçeyle buldukları yerin en büyük mülki amirine başvuru yaparak filmin konusunu, zamanını, yerini ve sorumlu kişilerin adlarını bildirmeleri gerekiyordu. Mülki amir bu başvuru dilekçesini İçişleri Bakanlığı'na, bakanlık da kararı verecek komisyona iletliyordu. Bu komisyonun adı 'Merkez Film Kontrol Komisyonu' idi ve beş kişiden oluşmaktaydı. İçişleri Bakanlığı tarafından görevlendirilen başkanın yönetiminde Emniyet Genel Müdürlüğü, Genelkurmay Başkanlığı, Basın-Yayın ve Turizm Bakanlığı ile Milli Eğitim Bakanlığı tarafından belirlenen birer temsilcinin oluşturduğu komisyon filmleri ve film senaryolarını aşağıdaki kriterlere göre kontrol ediyordu (Özgüç,1976, s. 12-13).

- Herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan,
- Herhangi bir ırk ve milleti tezyif eden,
- Dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden,
- Din propagandası yapan,
- Milli rejime aykırı olan siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapan,
- Umumi terbiyeye ve ahlaka ve milli duygularımıza mugayir bulunan,
- Askerlik şeref ve haysiyetini kıran ve askerlik aleyhine propaganda yapan,
- Memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan,
- Cürüm işlemeye tahrik eden,

İçinde Türkiye aleyhinde propaganda vasıtası olacak sahneleri bulunan filmlerin çekimine müsaade edilemez (Tikveş, 1968, s. 160).

1.4.2.2.Kontrol Komisyonlarının Görev ve Yetkileri

19 Temmuz 1939 tarihli Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname, iki ayrı kanuna göre tasarlanmıştır. Bu temelin oluşumu şu şekildedir; kanunlardan biri 14 Temmuz 1934 tarihli Polis Vazife ve Salahiyet Kanunu, diğeri de 26 Mayıs 1934 tarihli Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilatına ve Vazifelerine Dair Kanun'dur. Tüzük, iki ana bölümden oluşmaktadır. Birincisi yabancı film ithaliyle, ikincisi de yurt içinde çekilen yerli filmlerin denetimi ile alakalıdır. Yabancı ülkelerden memleketimize getirilen filmleri, İstanbul'daki komisyon; Türkiye'de çekilen filmleri de Ankara'daki Merkez Komisyon'un kontrolü altındadır. Ayrıca söz konusu tüzüğün isminden anlaşılacağı gibi hem senaryo hem de film kontrolü için geçerli kılınmaktadır (Özgüç, 1976, s. 11-12).

Yabancı ülkeden getirilen filmlerin kendisi, senaryosu, afişi, söz ve şarkılarının orijinal metni, filmde geçen her türlü yazı, kitap, mektup ve gazete parçalarının Türkçeye çevrilmiş özeti komisyona verilmekte ve her biri denetime tabi tutulmaktadır. Yurt dışından getirilen filmlerin gümrük işlemleri ancak sansür denetiminden sonra yapıldığı için film, gümrük memurunca mühürlü olarak önce komisyona yollanmakta, kontrol sonrasında gümrüğe geri verilmektedir. Türkiye'de çekilecek filmler ise hem senaryo denetimine hem de çekim sonrası kontrole tabi tutulmaktadır. Bir tek haber filmleri senaryo denetiminden muaftı ama bunların da çekim sonrası denetim bakımından ayrıcalıkları yoktur (Özgüç, 1976, s. 7-14).

Nizamnameye göre komisyonlarca, denetledikleri filmlerin, "herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan; herhangi bir ırk veya milleti tezyif eden; dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden; din propagandası yapan; milli rejime aykırı olan siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapan; umumi terbiyeye, ahlaka ve milli duygulara mugayir olan; askerlik şeref ve haysiyetini kıran; memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan; cürüm işlemeye tahrik eden; içinde Türkiye

aleyhine propaganda vasıtası olacak sahneler bulunan” türde olup olmadığına bakılmaktadır (Tikveş, 1968, s. 12).

Denetim sonunda verilecek üç tür karar vardı: Tümüyle ret, tümüyle kabul ya da şartlı (değişiklerle) kabul. İl Kontrol Komisyonlarının kararlarına karşı film sahipleri ile karar verilirken karşı oy kullanmak şartıyla komisyonda temsilcisi olan bakanlığın itiraz olanağı mevcuttur. Bu durumda filmin akıbeti hakkındaki kesin karar Ankara’daki Merkez Kontrol Komisyonuna verilmektedir. Bundan başka nizamname, komisyon kararı olumlu olsa dahi filmin gösteriminde bir sakınca olduğu sonradan düşünülürse gösterimin İçişleri Bakanlığınca yasaklanmasını mümkün kılan olağanüstü bir yetki tanınmaktadır (Özgüç, 1976, s. 7-14).

1.4.2.3.Sansür Ölçüleri

Tüzüğün 7. maddesine göre Merkez Kontrol Komisyonu, incelemesini şu hükümlere dayanarak yapmaktadır; Herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan, herhangi bir Türk ve milleti tezyif eden, dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden, din propagandası yapan, milli rejime aykırı olan siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandasını yapan, umumi terbiyeye ve ahlâka ve milli duygularımıza mugayir bulunan, askerlik şeref, haysiyetini ve askerlik aleyhine propaganda yapan, memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan, cürüm işlemeğe tahrik eden ve içinde Türkiye aleyhinde propaganda vasıtası olacak sahnelerin bulunan filmlerin çekimine müsaade edilmez (Gürkan, 2000, s. 20). Görülüyor ki, Berthold/Hartlieb’in çeşitli ülkelerdeki mevcut sansür ölçülerini dört kategoride toplayan ayrımında yer alan hususların hepsi FFSKN’nin 7. maddesinde yer almıştır. Bu bakımdan dörtlü ayrımı kendi mevzuatımıza uygulayabiliriz:

- Siyasi sebepler (FFSKN, madde 7/1, 2, 3 ve 10),
- Kamu düzeni ile ilgili sebepler (FFSKN madde 7/5, 7, 8 ve 9),
- Genel ahlâk ile ilgili sebepler (FFSKN madde 7/6),
- Din ile ilgili sebepler (FFSKN madde 7/4).

Buradan da anlaşılacağı gibi, FFSKN'deki yasaklama sebepleri, sadece kamu düzeninin ile ilgili degillerdir. Bu yasaklama sebepleri arasında siyasi gaye taşıyanların diğerlerine nazaran daha fazla bir yer tuttuğu gözden kaçmamaktadır (Tikveş, 1968, s. 159-160).

Altan Yalçın, 1939 nizamnamesi hakkında, biraz da ironi ile şöyle demiştir: *Sinema sanatı bu on emrin gereklerine uygun olarak seyredilmekte ve halkın bilcümle kötülükleri bilmemesi, öğrenmemesi sağlanmaktadır* (Yalçın, 1968, s. 31).

1.5.1940 - 1950 Yıllarında Türkiye'de Sinema

Bu "Geçiş Dönemi"nin, temel özelliği, bir yandan Muhsin Ertuğrul geleneği sürdürülürken, öte yandan bu dönemin film endüstrisinin, Batı'yı görmüş ve orada mesleki temaslar yapmış kişilere de birtakım olanaklar tanınmasıdır (Esen, 2012, s. 4-8).

Dönemin ilk yarısı (1940-1945) II. Dünya Savaşı'na rastlar. Bu nedenle, iki büyük yükü içerisinde barındırır: Savaş yıllarının yükü; tiyatrocuların miras kalan tiyatrolaştırılmış sinemanın ağırlığı. Bunlara bir de, 1939'da çıkarılan sansür tüzüğü eklenmiştir. Bir başka etki alanı da, yabancı filmler olmuştur: Kapanan Avrupa pazarlarının yerini, büyük etkisi olan ABD'nin, bir de yeni olarak Mısır'ın filmleri almıştır. 1940-1944 yılları arasında Mısır'dan gelen filmlerin (Arap filmlerinin) sayısı, aynı zamanda çevrilen yerli filmlerin sayısından fazla olmaktadır. Mısır filmlerinin hem sinemacılar hem de izleyiciler üzerinde etkisi büyüktür (Enderun, 2011, s. 10-14).

"İkinci Dünya Savaşından sonra sinema endüstrisinin meydana gelmesinde ve gelişmesinde başlıca etken ileride üzerinde duracağımız yerli filmlere uygulanan vergi indirimi olmuştur. Diğer amiller arasında, arap filmlerine karşı seyircinin gösterdiği ilgi, film ithalatı ile uğraşan birkaç yabancı şirketin arada bir film yapımına el atması, yabancı filmlerin dublajı için stüdyolar kurulması, teknik elemanların çoğalmaya başlaması, arada bir ortaya çıkan yerli filmlerin gördüğü ragbet vb. sayılabilir" (Tikveş, 1968, s. 84).

Yine, bu dönemde, Şehir Tiyatrosu'nun etkisi büyüktür ve tiyatrocular, sayılan daha da artmış olarak ortaya çıkmışlardır. Fakat artık şöyle bir durum söz konusudur: Savaş nedeniyle dışarıdan getirilen filmler azalmış, bu nedenle yeni yapımevleri kurulmuş, yeni sinemacılar ortaya çıkmıştır. Bu yeni yapımevleri, tiyatrocuların

tekelinde bulunan önceki yapımevlerinin rakipleri olduğundan, tiyatro dışındaki gençleri de çalıştırmaya başlamışlardır. Türk sineması başlangıcından beri tiyatrocuların elinde bulunduğundan çok önemli bir değişiktir bu. Bunun ilk önemli sonucu tiyatrocular tekelinin sona ermesi olur. Öte yandan, evet, tiyatrocuların tekeli yıkılmış; ama yerine ne altyapı yönünden sağlam bir endüstri ne de sinema anlayışı yönünden tiyatrolaştırılmış sinemayı aşan bir sinema kurulabilmiştir. Tekeli yakanlar da tekeli kuranlar gibi yabancı film dış alımcıları ve bu filmlerin sözlendiricileridirler. Kurdukları endüstri gerçek bir sinema endüstrisi değil, bir "dublaj" (sözlendirme) endüstrisidir. Özetle, Geçiş Dönemi sinemacıları da ortaya önemli, sanatsal değeri yüksek yapıtlar koyamadılar (Önder & Baydemir, 2005, s. 116-123).

1.5.1.Dönemin Sansür Düzeni

Aydın Çam'a göre 1939 Sansür Nizamnamesinin değiştirilmesi için film kuruluşları ve idarece önemli bir girişimde bulunulmamıştır. Bu yıllarda sadece önemsiz birkaç değişiklik yapılmıştır. İdarenin bu konudaki girişimleri ise şu şekilde olmuştur; kontrol komisyonlarının çoğaltılması, kontrol ölçütlerinin ayrıntılı hale getirilmesi, çocukların izleyemeyeceği filmlerin kontrol komisyonları tarafından belirlenmesi, kontrol komisyonlarına film endüstrisinden de temsilcilerin alınması ve komisyon kararlarına uyulmasını sağlayacak yeterli yaptırımların kurulması amaçlarına yönelmektedir (Çam, s. 6).

1939 tarihli Sansür Tüzüğü'nün bir kısım maddeleri, 15.1.1948 tarihli kararname ile değiştirilmiş olsa da, sansür sisteminin esasları hep aynı kalmıştır. Başka bir deyişle, sansürcü zihniyette, dolayısıyla uygulamada bir değişiklik olmamıştır. Sansür, demir pençesini sinemanın üzerinden çekmemiştir (Tikveş, 1968, s. 190).

1.6.1950 - 1960 Yıllarında Türkiye'de Sinema

1950'lerdeki demokrasi hareketi iç göçü hareketlendirmesiyle beraber, kent endüstri kültürü yerine köyleşmiş bir kent kültürünü ortaya çıkarmıştır. Batı'dan Almanlar topluma yerleştirilemezken, insanları kente çekerek bir kent kültürünün

yaratılamayacağı görülmüştür. Gelenler de kenti sahiplenememiştir (Pösteki, 2004, s. 17).

1948 yılında, Belediye Gelirleri Kanunu'nun yeni bir saptama ile yerli yapımların vergisi %25'e düşürülüp, yani Türk filmleri gösterecek sinemalara vergi indirimi olanağı sunulmaktadır. Bu durum karşısında iş adamları da yeni bir iş olanağı doğmaktadır. Böylece, sinema endüstrisinde ekonomik açıdan bir dönüm noktası yaşanmış, yapım evlerinin ve yapılan film sayısının eskiye oranla bir anda yükseldiği görülmektedir. Rakamlara bakıldığı zamanda bu hızlı atılım ortaya çıkmaktadır. 1917-1947 yılları arasındaki süreçte, yani otuz bir yılda öykülü uzun 58 film çevrilmiş ve yıllık yapım ortalaması 1,9 iken; 1948-1970 arasındaki yirmi üç yılda 2.308 film çevrilmiş, yapım ortalaması 100,3'e çıkmaktadır (Özön, 1995, s. 28).

Ülkemizde çok sayıda filmi kaldıracak bir altyapı yoktur. Sinema üretimi açısından gerçek bir altyapı kurulamamakta, çoğalan film sayısı, daha çok yıl sonlarına yığılan ve vergileri ertelemeyi amaçlayan "amortisman" yönteminden yararlanmaktadır (Dorsay, 1989, s. 13).

1950-1959 yılları sinemanın tiyatrodan ayrılmasıyla, sinema dili oluşturulmaktadır. 1950'li yıllardan sonra sinemaya daha yatkın, doğrudan doğruya sinemacılıkla işe başlayan oyuncular tiyatro denilen grubun yerini almaktadır. Herhangi bir yetiştirme merkezi oluşturulmamış, orada eğitim görmemektedir. Usta-çırak ilişkisi içinde ortaya çıkmakla; kadronun önceki dönemlerle kıyaslanamayacak kadar büyümesi, kadro içinden usta sayılacak bazı kişilerin ortaya çıkması bu döneme rastlamaktadır (Özön, 1995, s. 229-231).

Bu dönemde, Ömer Lütfi Akad, Orhon Murat Arıburnu, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Osman F. Seden gibi önemli isimler sinemaya girmektedir (Scognamillo, 2003, s. 131-151).

Dönemin, Vurun Kahpeye (1949/Lütfi Akad), Yüzbaşı Tahsin (1951/Orhon M. Arıburnu), Vatan İçin (1951/Aydın Arakon), Efelerin Efesi (1953/Şakir Sırmalı) adlı filmleri dikkat çekmektedir. Bu dört filmin en ilgi çekici özelliği, Türk sinemasının tiyatro etkisinden kurtulmasıdır (Scognamillo, 2003, s. 111).

Bu yeni sinemacıların başında: Ömer Lütfi Akad yer almaktadır. Akad ile adlarını saydığımız diğer yönetmenler, sinema duygusu, anlayışı, sinema dilini kullanışları, sinema tekniği, sahne düzenlemesi, oyuncuların yararlanması, konulan seçme

bakımından tiyatrocuların, özellikle de Ertuğrul'un tam zıt kutbunu oluşturmaktadırlar. Ertuğrul sinemayı ne denli tiyatrolaştırmışsa, bu dönem sinemacıları da bu yanlış temeller üzerine kurulu tiyatrosal sinemaya o denli sinema özellikleri kazandırmışlardır. Türk sinemasının sinema diline bir türlü kavuşamayacağını, bu dille konuşmasını öğrenemeyeceğinin sanıldığı bir sırada, bu dilin ilk değerli önemini vermişlerdir. O nedenle, bu dönemi "sinemacılar dönemi" olarak adlandırmak oldukça yerindedir (Scognamillo, 2003, s. 111- 115).

1.6.1.Dönemin Sansür Düzeni

1939 tarihli sansür tüzüğü'nün bir kısım maddeleri, ikinci kez, 24.01.1958 tarihli ve 4/9710 sayılı kararname ile değişikliğe uğramıştır. Bunun dışında mevzuat açısından hiçbir değişiklik yapılmamıştır. Sansür sisteminin esasları hep aynı kalmıştır. 1939 tarihli Sansür Tüzüğü, 1948 ve 1958 yıllarında bazı değişikliklere uğramıştır (Çam, s. 6).

1.7.1960 - 1970 Yıllarında Türkiye'de Sinema

Dönem bir askeri darbeye oluşmaktadır; 27 Mayıs 1960 Darbesi: Darbenin oluşum sürecinin ana hatları hakkında, günümüze kadar çok sayıda akademik yönden çalışmaya konu olmaktadır. İlk bakışta, ordunun, Demokrat Parti yönetiminin artan baskıcılığı ve Türkiye'yi 1958'de tutucu iktisat politikaları karşısında darbeyi yapmış olduğu ileri sürülmektedir. Bütün bunlara karşın, daha derin bir toplumbilimsel inceleme ile beraber Demokrat Parti anayasa çerçevesinde davranmış olsaydı bile, büyük olasılıkla darbenin yine de gerçekleşeceğini iddia edenler bulunmaktadır. Boyut ve amaç yönünden kişilerce tartışmalı olsa da, 1960 darbesinin "ilerici" özelliği kabul edilmektedir (Daldal, 2005, s. 36).

Daha önceki dönemin sinema çalışmaları, bu yeni dönemde sinema için parlak bir gelecek vaat etmektedir. 1950-1960 arasında sinema dilini öğrenen, fakat yüzeysel konularda harcamak zorunda bırakılan sinemacılar için, şimdi farklı sorunlara yönelmenin vakti gelmektedir. Sinemacılar için "nasıl" anlatmak sorunu çözümlenmiş, neyin anlatılması gerektiği sorunu ortaya çıkmıştır. 1960 öncesi döneminin

yönetmenleri ile 1960'ta işe başlayan yönetmenlerden çoğu, iyi niyetle bir şeyler yapmak isteyen sinemacılar, işe hevesle sarılıp, toplumsal sorunlara el atmaya başlamaktadır. Böylelikle, 1960-1965 yıllarında Türk sinemasında ilk kez toplumun sorunları perdeye yansıtılmaya çalışılmaktadır. Bu konuyla ilgili birden fazla sayıda dizi film çevrilmiştir. Bu filmleri çeviren yönetmenlerin, sonradan toplumsal gerçekçilik akımı dedikleri akımını tamamının filmlerinde barındırdığını söylemek mümkün değildir. Bunlar ne bir akım oluşturabilecek ölçüde verimlidir, ne de böyle adlandırılabilir ölçüde bilinçli, derinlemesine bir gerçekçilik çabasını yansıtmaktadır. Olsa olsa, sansürün izin verdiği ölçüde, toplumsal sorunlara şöyle bir dokunmuş, hatta bunu bile çoğunlukla geleneksel "Yeşilçam Filmi"nin çerçevesiyle birkaç gerçekçi sahneye yer vererek yapılmaya çalışılmaktadır. Hatta bu işi, toplumsal konulu, gerçekçi filmler moda olduğu için yapanların olduğu da söylenebilmektedir (Özön, 1995, s. 32-33).

"Türk sinemasının ilk toplumsal gerçekçi filmi olma özelliğini taşıyan 1964 yapımı Gecelerin Ötesi filmi tam bir gençlik filmidir ve konusunu gerçek hayattan alır. Film bu özelliğiyle bu çalışmaya konu olan 'Toplumsal Gerçekçi' anlayış bağlamında o yılların en önemli toplumsal gerçeklerinden biri olan 68 hareketleri ve 68 kuşağı ile örtüşmektedir" (Kasım & Atayeter, 2012, s. 35).

Öte yandan, Aslı Daldal ise, "Sinematek" çevresi ve sinema yazarlarının Kutlar Okan, Özön, Scognamillo gibi 1960'ların ortalarına kadar sinemacılarla sürdürdükleri dayanışmacı ortaklığı, çeşitli kişisel ve ideolojik çelişmelerin ardından, gerginliğin küfür ve hakaret boyutlarına ulaşmasıyla beraber, eleştirmen ve sinema yazarları tarafından, toplumsal gerçekçiliğin önemsiz, küçük çaplı bir hareket olduğunu, akıma gereken ilgiyi göstermediklerini ileri sürmektedir (Daldal, 2005, s. 7).

Ama yine de şu göz ardı edilmemelidir: Türk sineması 1960'larla birlikte "neyi" ve "nasıl" anlatacağını çok daha dikkatli ve kendi olanakları içinde bilinçli bir şekilde saptayıp çalışmaya devam etmektedir.

"Sinemaya yön vermek isteyen, bir sinema kültürünü, bir sinema bilimini ve öğretimini yaymayı amaçlayan kurumlar bu dönemde doğuyor . Devlet de zaman zaman sinemanın varlığını hisseder gibi oluyor. Derken kuramlar yaratılıyor (Toplumsal Gerçekçilik, Halk Sineması, Devrimci Sinema, Ulusal Sinema, Milli Sinema) ,tartışmalar kopuyor, tartışmalar suçlamalara varıyor, gruplaşmalar, anlaşmazlıklar, düşmanlıklar ortaya çıkıyor ve doğal olarak zamanla sönüp gidiyor. Tabii bu arada hiç durmaksızın, rekorlar kıran filmler çekiliyor. Sinemaya yeni sanatçılar, yapımcılar, teknisyenler, hevesliler, amatörler akın ediyor. Daha

önceki sinemacıların bir bölümü daha da bilinçlenip, en sağlam yapıtlarını verirken, bir bölümü de koşullara uyuyor. Her yansıması, iyisi ve kötüsüyle kısa ve son derece hareketli, özetlenmesi pek zor ve uğraştırıcı, ama aynı derecede heyecan verici bir dönemdir bu. En azından bir süre için Türk sinemasına yeni bir soluk, yeni bir umut getiriyor. Daha önce tabu sayılan konular ve sorunlar ilk kez büyük bir coşkuyla ele alınıyor. Konusal değer ve ayrımlar biraz daha netleşiyor ve bazı türlerin, bazı değerlendirmelerin ve akımların çerçevesi içinde önemli sanatçıların ardından başkaları da geliyor" (Scognamillo, 2003, s.159)

Bu dönem, 27 Mayıs sonrasında genç bir yönetmen kuşağının, filizlenen sinema ortamı içerisinde ulusal bir sinema dili yaratma amacı gütmektedir. Bunun yanı sıra Batı'nın estetik normlarını yakalayabilmek adına verdiği cesur ve içten uğraşı yansıtmaktadır. 1960 darbesini içerisinde barındıran yıllarda, sinema dergileri, kulüpler ve festivaller, o güne dek görülmemiş bir coşku ve canlılığa kavuşmaktadır. 1960 sonrası yapılan yerli filmler modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişimin yarattığı çelişkiler üzerine kurulmaktadır. Yönetmenler, hem Türk toplumunu hem de Türk sinemasını tanımlayabilecek bir benlik bulma çabasıdadır ve şu iki amaca yönelmektedir: Var olan toplumsal düzeni nesnel bir bakış açısıyla perdeye aktarmak (sosyal gerçekliği yansıtmak) ve özgün, modern bir sinema dili yaratmak (Daldal, 2005, s. 58).

1960-1970 dönemi, Türkiye'de sinemanın geniş kitlelere ulaştığı ve toplumsal sorunları işleme eğiliminin başladığı göç akımının hızlandığı bu dönemde, toplumda meydana gelen bütün değişimler sinemaya toplumsal gerçekçi filmler olarak yansımaktadır (Kaplan, 2004, s. 7).

"1960 ve 1970 arası Türk sineması altın çağını yaşamaktadır. Henüz "beyaz cam"ın ülkemiz topraklarına yayılmadığı yıllarda, yani radyolu evlerin ender olduğu altmışlı yıllarda sinema en gözde eğlencedir. Akşamları ailecek gidilen sinema salonları ve dışarıda hızla değişen yaşama inat, kendi öykülerini anlatan Yeşilçam filmleri, günün konusudur. Binlerce yazlık ve kapalı sinema salonunun açık olduğu, onlarca sinema dergisinin çıktığı dönem, "sinema kültürünün" doruğa ulaştığı yıllar olur" (Kırel, 2005).

"1960'lardaki Yeşilçam sineması, kuralcı ve dayatmacı bir ahlâk anlayışı içinde kadın kimliklerini iki temel çizgiye "Masum kız" ve "kötü kadın" olarak ayırır. Bu karakterler ya "iyi"dirler ya "kötü". Yeşilçam sinemasının masum kızları jönlerinin, yani esas oğlanların karşısındaki esas kızlardır. Yürek yakarlar, ama yuva yıkmazlar. Cinselliklerini ve özellikle de öteki kadın olma özlemlerini dışa vurmazlar, içlerinde bastırmışlardır. "Kötü Kadın" dediğimiz tipler, daha çok yan hikâye oyuncularındır. Cinsel cazibelerini harekete geçirip birbirlerini seven âşık çiftlerin aralarına girerler. Sevdiler mi kötü severler. Çünkü acımasızdırlar. Bu var olma savaşı içinde cinselliklerini ve "Öteki Kadın"lıklarını bir silah gibi

kullanan fethan kadın tiplerini, bir kesimin bakış açısıyla dışlanıp alt sınıf oyuncularını olarak görülse de çoğu kez birlikte oynadıkları "Esas Kız"ların önüne geçerler. Öykülerin içinde rolleri ne kadar kısa olsa da asıl karakter yaratıcılar, bu çizginin oyuncularındır" (MEGEP, 2008, s. 32).

1.7.1.Dönemin Sansür Düzeni

Mevzuat açısından, daha önceki dönemlerden farklı bir değişim ya da gelişim söz konusu değildir. 1939 tarihli "Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname" birkaç değişikliğe uğramasına rağmen, temelde hep aynı kalarak uygulanmaya devam etmektedir. Dönem boyunca, 1963 yılından itibaren, sansür tüzüğüne değiştirilmesi için yapılan girişimler de, örneğin: Baykam Kanun Teklifi (1963), Sinema Danışma Kurulu (1964), I.Türk Sinema Şurası (1964), II. İdareciler Kongresi (1964) herhangi bir olumlu sonuç vermemektedir (Yetkin, 1970, s. 224-231).

"27 Mayıs 1960 Devriminden hemen sonra Milli Birlik Komitesince görevlendirilen Üniversite Öğretim Üyelerinden Kurulu Komisyonun hazırladığı Anayasa Ön Projesinin 11 inci maddesi şöyledir: "Herkes, siyasi, felsefi, vicdani, dini, inanç, kanaat ve düşünce hürriyetine sahiptir. Herkesin inanç, kanaat ve düşüncelerini söz, yazı, resim veya başka herhangi bir yolla tek başına veya toplu olarak açıklamaya ve yaymaya hakkı vardır. Kitap ve risale yayını, Tiyatro ve Opera eserlerinin oynanması, Sinema filmlerinin yapılması ve gösterilmesi izine bağlı tutulamaz ve sansür edilemez. Film sansürünü açıkça yasaklayan bu hükümler, "Kitap ve risale yayını ile opera, tiyatro ve film murakabesini aynı esasa tabi tutmak ve sansür yasağını kaideten bunlara dahi teşmilletmek hatalıdır" gerekçesiyle Temsiller Meclisi Anayasa Komisyonun hazırladığı Anayasa tasarısına alınmamıştır. Tasarının bu meclisin genel kurulunda görüşülmesi sırasında film sansürü ile ilgili olarak verilen önerge reddedilmiş ve meseleye çözüm getirecek açık bir hükmün konulmaması yolu tercih edilmiştir" (Tikveş, 1968, s. 191).

1960 Devrim Hareketini izleyerek, 1961 yılında çıkarılan anayasa ile ilgili olarak Türkiye İşçi Partisi dava açmaktadır. Anayasanın sinemayı, "basın özgürdür; sansür edilemez" hükmüne benzer bir hükümle korumadığı, dolayısıyla aykırılığın söz konusu olamayacağı düşüncesi üyelerince ileri sürülen karşı görüş sonunda reddedilmektedir. Buna rağmen sinema sanatının gelişmesi için gerekli manevi iklim ortaya çıkarılmaktadır (Onaran, 1999, s. 102).

1.7.2.1961 Anayasası Çerçevesinde Sansür

1961 Anayasası'nın ön tasarısının 2. maddesinin 3. fıkrası, sinema filmlerinin yapılması ve halka gösterilmesinin, tıpkı kitap ve risale yayım, tiyatro ve opera eserlerinin oynanması gibi, izne bağlı olmayacağını ve sansür edilemeyeceğini düzenlemektedir. Anayasa ön tasarısının bu hükmü, sinemanın, basın ve tiyatro gibi diğer anlatım araçlarıyla bir tutulmasını; maddenin 2. fıkrasında yer aldığı biçimde, "Herkesin inanç, kanaat ve düşüncelerini, söz, yazı, resim bunların dışında her hangi farklı bir biçimde tek başına veya toplu olarak açıklamaya ve yaymaya" hakkı bulunduğunu belirtmektedir. Böylelikle sinemanın, diğer anlatım araçlarından ayrılmazlığı prensibi açıkça kabul edilmektedir (Gökbörü, 1968, s. 14).

"Filim sansürünü açıkça yasaklayan bu hükümler, "Kitap ve risale yayımı ile opera, tiyatro ve filim murakabesini aynı esasa tabi tutmak ve sansür yasağını kaideten bunlara dahi teşmiletmek hatalıdır." gerekçesiyle Temsilciler Meclisi Anayasa Komisyonunun hazırladığı Anayasa Tasarısına alınmamıştır. Tasarının bu meclisin genel kurulunda görüşülmesi sırasında filim sansürü ile ilgili olarak verilen önerge reddedilmiş ve meseleye çözüm getirecek açık bir hükmün konulmaması yolu tercih edilmiştir" (Tikveş, 1968, s. 191).

Aynı maddenin 4. fıkrası, kitap ve risalelerin toplatılması, tiyatro ve opera eserlerinin oynatılması ile birlikte sinema filmlerinin yapılması ve gösteriminin engellenmesini; ancak belli şartlarla ve Anayasa'nın izin verdiği doğrultuda ve yine ancak "kanunla gösterilen şekli" ve "hâkim" tarafından verilene kararlarla mümkün kılmaktadır. Böylelikle sansür, idari denetleme kaldırılmaktadır. Kanunilik prensibiyle beraber "adli teminat" prensibi oluşmaktadır. Kısacası, sinema yoluyla işlenecek suçların, aynı basın ve tiyatro yoluyla işlenen suçlar gibi, adli yetkililerce takip edilebileceği esas kabul edilmektedir (Gökbörü, 1968, s. 14).

1961 Anayasasında film hürriyeti kavramına yer verilmemiş olmakla birlikte, bu hürriyetle ilgi kurabilecek çeşitli maddeler (madde 20, madde 21 / 1, madde 22 / 2, madde 3 ve madde 11)sevk edilmektedir. Bu maddelerde yer alan hükümlerle film hürriyeti dolaylı olarak teminat altına alınmaktadır (Tikveş, 1968, s. 65-66).

11.maddeye göre: 27 Mayıs 1960 devriminden hemen sonra Milli Birlik Komitesi tarafından görevlendirilen Üniversite Öğretim Üyelerinden Kurulu Komisyonun hazırlamış olduğu Anayasa Ön projesini oluşturmaktadır. Herkes, siyasi, felsefi, vicdani, dini inanç, kanaat ve düşünce hürriyetine sahiptir. Herkesin inanç, kanaat ve düşüncelerini söz, yazı, resim veya başka herhangi bir yolla tek başına veya toplu olarak açıklamaya ve yayın yapmaya hakkı bulunmaktadır. Kitap ve risale yayını, Tiyatro ve Opera seslerinin oynanması, Sinema filmlerinin yapılması ve gösterilmesi durumu izne bağlı tutulamaz ve sansür edilemez diye belirtilmektedir. Kitap ve risalelerin toplatılması, Tiyatro ve Opera eserlerinin oynanması ve Sinema filmlerinin yapılması ve gösterilmesinin önlenmesi ancak milli güvenliği, genel ahlakı, kişilerin haysiyet, şeref ve haklarına tecavüzü, suç işlemeğe kışkırtmayı önlemek ve yargı görevinin amacına uygun olarak yerine getirilmesini sağlamak için kanunla gösterilen hallerde ve hâkimin kararıyla mümkün olduğu kararlaştırılmaktadır (Tikveş, 1968, s. 190-191).

1961 Anayasasının Maddesine göre: Madde 21/1-20'inci maddedeki hükümlere göre fikir ve kanaatlerin açıklanmasında ve yayılmasında "söz, yazı ve resim" den yararlanabilmesi durumunda başka yollardan da yararlanılması mümkündür. Sinema filmleri maddedeki başka yollar ifadesine dâhil olmaktadır. Bu durumda, Anayasa sinemayla yayın şeklini teminat altına almaktadır. Bu genel hükümden farklı olarak belge filmleri, Anayasanın 21'inci maddesiyle teminat altına alınmaktadır. Bu maddenin ilk fıkrasında şunlar yer almaktadır; bilim ve sanatı serbestçe öğrenme, öğretme, açıklama, yayma. Sinema filmlerinin sanat eseri özelliklerini taşıdığından şüphe duyulmamalıdır. Fakat 5.12.1951 tarihli ve 5856 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun 2'inci maddesinde sinema eseri sayılabilecek filmler belirtilmektedir. Bilimsel araştırmalarda kullanılan filmlerse, Anayasanın aynı maddesinde açıklanan bilim hürriyetiyle beraber kontrol altına alınmaktadır (Tikveş, 1968, s. 55).

1961 Anayasasının 22.maddesine göre: Anayasa maddesinin ilk fıkrasında yer alan basın hürdür; sansür edilemez ibaresi, Belçika Anayasasının 18'inci maddesinin birinci fıkrasındaki hükmün bir tercümesinden ibaret olmasından, Belçika'daki uygulamaya paralel olarak, basın için tanınan sansür yasağının sinemayla uygulanmasındaki uyumun imkânı yoktur. Çünkü anayasanın hazırlık çalışmaları, Kurucu Meclis'teki görüşmeleri, basın kavramına sinemanın dâhil edilemeyeceğini

ortaya koymaktadır. Sinema filmleri yoluyla düşünceleri ifade etme, anlatma, aktarma hürriyetini yani filmin hürriyetini, düşünce ve haberleşme hürriyetinin bir parçası olarak tutmaktadır. Bu hürriyet, düşünce ve haberleşme hürriyetiyle iç içe geçmiştir. Kanun koruyucu Anayasa hükümlerini göz önünde bulundurarak filmin hürriyetini düzenlemektedir (Tikveş, 1968, s. 58).

1.8.1970 - 1980 Yıllarında Türkiye’de Sinema

Sinemamızın 10 yıllık dilimleri, toplumsal/siyasal yaşamımızın da 10 yıllık dönemleriyle paralellik göstermektedir. Bunda, çalışmamızın başından beri önemle vurguladığımız, sinema, toplum ve siyaset ilişkisinin rol oynadığını söyleyebiliriz.

Dönemin siyasi durumu ve sinema bağlamında bir bütün olarak şu sözlerle Özge Şenocak bir yazısında ifade etmektedir;

"1970'li yılları niteleyen en önemli olaylar Türkiye'de yaşanan politik çalkantılardır. 12 Mart dönemine zemin hazırlayan toplumsal huzursuzluk, bozulan ekonomi, sarsılan toplumsal dengeler, sanki günü gününe bir iz düşümle, sinemamıza da yansır. Türkiye'nin alabildiğine çalkantılı, tedirgin, huzursuz bir on yılıdır 1970-1980 arası. Bir Demirel hükümeti dönemiyle başlar, 12 Mart muhtırasıyla girilen "ara rejim"de, 3 yıl içinde 3 ayrı başbakanın yönetiminde 4 ayrı hükümet kurulur. (2 Nihat Erim, bir Ferit Melen, bir Naim Talu hükümeti). 26 Ocak 1974'ten itibaren, seçim sonuçlarının empoze ettiği bir koalisyon ortaya çıkar: Bir CHP-MSP koalisyonu. Başbakan Bülent Ecevit'in hükümeti, arada Kıbrıs'a çıkartma gibi bir askeri başarı beraberinde getirir de; Ecevit-Erbakan uyumu, kaçınılmaz biçimde uyumsuzluğa döner, Ecevit istifa eder. Ardından Sadi Irmak geçici hükümeti, başbakanlıkta yeniden Süleyman Demirel ve bu kez, bir AP-MSP-MHP-CGP koalisyonu " (Şenocak, 2010).

Bülent Ecevit tarafından yeni seçimlerden sonra azınlık hükümeti oluşmaktadır. Güvenoyu alamaması sebebiyle bu defa yeni bir koalisyon kurulmaktadır. Milliyetçi Cephe adı altında oluşturulmaktadır. Başbakan Süleyman Demirel, ardından Ecevit başbakanlığı ve sonrasında MSP ve MHP'nin dışarıdan destek sunmasıyla Demirel hükümeti kurulmaktadır. İktidar tablosu bu şekilde olduktan sonra, 1970’li yıllarda sinema yani sanatsal açıdan bir yozlaşmanın olduğu gerçeği daha kolay anlaşılabilir. Ülkeyi 5 yıla yakın bir süre yönetmeyi başarabilen, MC koalisyonları sinema ve sanat alanlarında baskı ve siyasi ideolojilerini içerisinde benimsetmeye

çalışmaktadır. Sanatın kendi öz değerlerini sürdürme olanağı tanımayıp ülkeyi 12 Eylül darbesine götürmeyi başarmışlardır (Dorsay, 1989, s. 14-15).

1970'li yılların sinemamıza kazandırdıkları; en çok hangi olaylardan, türlerden, akımlardan, yönetmenlerden veya filmlerden söz etmek gerekli. Toparlamaya çalışalım: Önce kimi sayısal olgular. 1970'de 225, 1971'de 263, 1972'de ise, tüm zamanların rekor sayısı; tam 298 film. 1973-75 arası durum hemen hemen korunmuştur: Sırasıyla 200, 188, sonra 225 film. 1977'yle birlikte sayı azalmaya başlayacaktır: 124 film. 1977'de çekilen film sayısı 124'e düşerken, sinemamızın girdiği kriz ortamı, siyasal çatışmalar, yeni sansür tüzüğü'nün baskısı, döviz dar boğazı, yapımdaki kararsızlıklar gibi çeşitli etkenler yüzünden en alt noktasına varmaktadır (Scognamillo, 2003, s. 175-179).

1970 yılına kadar geleneksel Türk sineması, ticari boyutu öne çıkmaktadır. Popülist bir sinema olarak da ter almaktadır. 1970'li yıllara kadar devam eden geleneksel Türk sineması, 1970'li yıllara geldiği zaman dönüm noktasına ulaşmaktadır. Özgün çıkışlar gösteren ve farklılaşan Türk sineması yeniden farklı boyutlara doğru yol almaktadır. Dönüşümün yaratıcısı hiç kuşkusuz Yılmaz Güney olmaktadır (Battal, 2006, s. 117).

Yılmaz Güney tarafından 1970 yılında çekilen Umut filmi, Türk sineması tarihinde dönüm noktası olmaktadır. Toplumun yoksul kesimleri tarafından belgesel gerçekliğiyle yaklaşılmaktadır. Başarılı diye nitelendirilen bir sinema dili kullanılmaktadır (Esen, 2000, s.167). Atilla Dorsay'ın da dediği gibi Umut filmi sinemamız açısından bir dönüm noktasıdır. Bu filmle beraber Yeni Gerçekçilik yakalanmıştır (Dorsay, 1989, s. 48).

1979'da ise, film sayısı yeniden biraz yükselişe geçmektedir: 195 film. Ancak bu kez durum farklıdır. Bu filmlerin 130 kadarı seks konulu çekilmiş filmlerdir, yani "seks" ve "ucuz serüven" filmleridir. Gerçek film sayısı ise 60 kadardır. Piyasa seks filmleri ve seks güldürüleri içinde olsa da, 1978'de yaklaşık %10 oranında seyreden tek tük düzeyli çalışmalar ilerisi için umut doğurur: 1978'e damgalarını vuranlarsa, gerçekçi sinema adına örnekler veren Zeki Ökten, Erden Kıral ve Yavuz Özkan'ın yapıtları olacaktır. Yılmaz Güney'in senaryosundan yola çıkan Zeki Ökten, Türk sinemasının

sayılı başyapıtlarından birini yönetmiştir: *Sürü*. Erden Kıral, Orhan Kemal'in gerçek bir olaydan kaynaklanan Bereketli Topraklar Üzerinde filmiyle, Yavuz Özkan ise Demiryol, Korhan Yurtsever ise Almanya'da çekimi tamamlanan Karakafa filmini üretmektedir (Scognamillo, 2003, s. 182).

Döneme damgasını vuran bir diğer tür olan "Arabesk"e ilişkin de birkaç cümle edelim: Arabesk türü filmlerin beyaz perdeye aktarıldığı yıl, 1971 olarak bilinir. Arabesk, Türk sinemasında Orhan Gencebay'ın 1971'li yıllarda çevirdiği Bir Teselli Ver adlı filmiyle başlamaktadır. Orhan Gencebay'ın "şarkılı arabesk" olarak Bir Teselli Ver ile başlattığı bu tür, çoğunlukla "'yazgı"ya dayandırılmaktadır. Yani, "kaderci" bir sinema ideolojisini ortaya çıkarır. Bu tür filmlere, zamanla şiddet, seks öğeleri de sokulunca farklı boyutlara ulaştırılmaktadır (Özgüç, 1990, s. 97-142).

Şükran Esen'e göre arabesk türde yapılan filmler; '*Ticari sinema 70'li yılların başında müzik alanında beliren hareketlenmeyi de gözden kaçırmamıştır. Gecekondu halkının ve kente yeni gelen kitlelerin benimsediği arabesk müzikten ve arabesk müzikçiden yararlanmışır. Şarkılarını gece-gündüz dinledikleri Orhan Gencebay'ı Ferdi Tayfur'u sinemada izleyecektir, sevenleri'* (Esen, 2000, s. 146).

Şüphesiz 1970'ler yalnızca bu değildir. Atıf Yılmaz'ın Utanç'tan, Kuma'ya, Güllü 'den Hasip ile Nasip'e, Deli Yusuf'tan Mağlup Edilemeyenlere farklı yapıtların; Süreyya Duru'nun duygusal filmlerle sinema dilinin Altın Şehir'e gelip dayanan yükselişi, "Arzu Film Güldürüsü" diye neredeyse bir ekol oluşturacak popüler güldürü biçiminin Ertem Eğilmez'in Canım Kardeşim ile başlayıp Kartal Tibet'in Sultan'ına kadar dayanan gelişimini söz konusudur. Rıfat Ilgaz Hababam Sınıfı dizisinin yapımcı-yönetmeni olarak ilgi çekmektedir. Rıfat Ilgaz'ın ünlü romanları, sansür engelim nihayet aşarak ilk kez perdeye gelir ve Arzu Film güldürülerinin tipik öğeleriyle süslenen bu dizi, seyirciden büyük bir ilgi görür, 1970'lerin genel görünümünü çizen ve gelişimini etkileyen diğer önemli yapıtlardandır (Dorsay, 1989, s. 235-237).

1979'li yılları seyirci sayısı açısından ele alırsak; Türk sineması yine büyük bir bunalımın içine sürüklenmektedir. Ortaya çıkan sayılara göre, İstanbul'da seyirci

sayısı, geçen yıla oranla, %70 azalma göstermiştir. İnsanların gündelik, doğal alışkanlıkları arasında olan sinemaya gitme alışkanlığı yok olmaktadır. Bunalım, 1973-74'lerde televizyonun yaygınlaşmasıyla beraber yaşanan bunalımı etkilemektedir (Dorsay, 1984, s. 94-95).

1.8.1.Dönemin Sansür Düzeni

Bu dönemde mevzuata ilişkin şu değişiklikler olmuştur: 1975-1976 Türkiye'sinde seks filmlerinin yaygın bir hâle gelmesiyle beraber sansür güncel bir sorun olmaktadır. MC (Milliyetçi Cephe) hükümetinin önüne sorun olarak gelmiştir (Dorsay, 1989, s. 16-17). Yapılan tartışmalar sonucunda, Bakanlar Kurulu tarafından, 26.8.1977 tarih ve 36.maddesinde yer alan karar ile yeni bir tüzük kabul edilmiştir: "Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük". Fakat bu yeni tüzükte de sansür zihniyeti farklılaşmamıştır; hatta 1939 yılında çıkarılan tüzüğü aratacak ölçüde daha fazla ağır koşullar içermektedir (Tarhanlı, 1983, s. 127).

1977 Sansür Tüzüğü, yerini Bakanlar Kurulu'nun 23.8.1983 tarihli ve 83/7006 sayılı kararı ile yürürlüğe konulan "Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesine İlişkin Tüzük"e bırakmıştır. 2559 sayılı Polis Vazife ve Salahiyetleri Kanunu'nun 6. maddesine dayanan "film sansürü" rejimi yeni boyutları içerisinde barındırmaktadır. Sinema sansürünün çocukları korumak amacıyla, 16 yaşından küçük yaştakilerin belli filmleri izlemelerini engellemesi ancak "Seks Filmleri"ni sinemalarımızda yer almasından 6 yıl sonra gerçekleşmiştir. 23.8.1979 tarihinde başlayan ve sansür kurulunun belirttiği filmlere 16 yaşından küçük çocukların girmesini önleyen uygulamanın ülkemizde ne kadar uygulanabildiği ise halen ayrı bir tartışma konusudur (Öngören, 1982, s. 133).

1977 tarihli tüzük, taşıdığı katı nitelikten dolayı, eleştirilmektedir. Aleyhinde yer alan çabalar sonucu, Kültür Bakanlığı Sinema Dairesi 1978 baharında sinema ilgilileriyle görüşmüş ve sinemanın çeşitli sorunlarını çözümlenecek ve bu anlamda uygulanmakta olan sansür sisteminin zararlarına bitirerek bir kanunun hazırlanması için çalışmalar düzenlemektedir. Yürürlükteki sansür rejiminin sakıncalarını ortaya

koyulmaktadır. Bu çalışmalarla ulaşılan sonuçlar değerlendirilerek Şubat ayında 1979'da "Türk Sinema Kurumu Yasa Tasarısı"na son şekli verilmektedir. Bu tasarının en önemli, dikkat çeken tarafı ise Polis Vazife ve Salahiyetleri Kanunu'nun ön maddesini kaldırıp, sansür sistemine son vermesi; ruhsat sistemi yerine beyanname sisteminin oluşturulması ve sansürsüz oynatılacak filmlerde suç unsurunun bulunması durumunda, basında olduğu gibi, ceza yolunu açmasıdır. 18 yaşından küçüklerin ruh ve beden sağlığının korunması amacıyla, filmin gösterilip gösterilmeyeceğini belirlemek amacıyla "Sınıflandırma Kurulu"nun oluşturulmasının kararlaştırılması, tasarının diğer bir önemli yönüdür. Ne yazık ki, bu girişim sonuçlandırılmamaktadır (Tarhanlı, 1983, s. 127).

1.9.1980 - 1990 Yıllarında Türkiye'de Sinema

12 Eylül 1980'de Türk Silahlı Kuvvetleri'nin ülke yönetimine el koyması sebebiyle, ülkemiz tarihinde bir dönüm noktası olarak değerlendirilmektedir. Süreç boyunca; liberal ekonomi politikası her şeyi piyasada dönen bir mal haline getirmiş ve toplum hızla değişmiş, kalıplara sokulmuş bir kültür ortaya çıkmaktadır. 12 Eylül'ün toplumumuza neler kattığı, toplumumuzdan neler götürdükleri, kuşkusuz apayrı bir konudur. Ancak sinema gibi canlı bir sanatın, her zaman belirttiğimiz gibi, toplumsal-siyasal konjonktür olan bağları yok sayamayız. 12 Eylül askeri darbesi ve ardından 1983'te yapılan genel seçimlerle beraber, sandıktan Turgut Özal'ın ANAP'ın çıkması çok kişiyi şaşırtmıştır. Özal dönemi, ülkede başta sendikalar, birçok meslek örgütünün kapısına kilit asıldığı, üniversite özerkliğinin YÖK damgasıyla yok edildiği, yepyeni bir sermaye sınıfının türlü devlet olanaklarıyla palazlandığı, Türkiye'nin görünürde Batı ile sıkı bir bağ kurarken, Batılı tarzda düşünce özgürlüğüyle aynı seviyede olamadığımız yıllardır (Dorsay, 1996, s. 12-14).

"1980'lerde sanki bir anda, eski kuram ve uygulamalar alt üst oluyordu; ruhsal incelemler ve yalın öykülerden hoşlanmadığı söylenen seyircinin karşısına kentsoyludan marjinal olanına dek bir dizi sorunlu, bunalımlı, çatışmalı, uçta yaşayan, iletişimsiz karakterler dizildi. Türk sinemasının ya da genelde sinemanın temel izleyicisi, kolayca çözümlenebilen ve oyuncuların klasik seçimi sayesinde en başta belli olan basit bir tipolojiye alışmışken, karşıtlıklar içinde bocalayan, kimliklerini arayan, sorgulayan, 12 Eylül ve sonrasında şokunu geçiren, ortamı, düzeni ve kendi dünyalarını eleştiren, sanatlarını didikleleyen, kimi her çeşit simgelerle donatılmış, kolay çözümlenmeyen, kimi aşırı politize, kimi

çokça kentsoylu veya kentsoylu olma özentisine kapılmış, kimi nostaljik insanlarla karşılaştı"
(Scognamillo, 2003, s. 370-371).

Öte yandan, 1980 sonrasında Türk Sinemasında tabu sayılan bazı konular ilk kez işlenmeye ve sinema dışı kaynaklar kullanılmaya başlanmış; genç yönetmenler ortaya çıkmıştır. Yeterli olmayan sektör sermayesi, ticari filmlere önem verilmesi ve televizyon'un olumsuz etkisi yüzünden 1980 sonrasına kadar sinemanın belirleyicisi olmuşlardır. Filmlerin konularında farklılaşma görülürken, bu farklılaşma anlatım biçimlerini de değiştirmektedir. Ön planda bireyin tutulduğu, kadın ve onlara dair sorunlarının ele alındığı bir sinema yaratılmaktadır. Oyuncu, senarist ve yönetmen sayısında yükseliş oldu. Fakat sinema salonları kapanmakta ve seyirci kaçmaktadır. Videonun evlere girdiği ve kırsal kesimin kent yaşamını öğrendiği bir dönemde, sinemada değişimlerden kaçınılmamaktadır. Ne anlatacağını bilemeyen, çalkantılı bir dönemin sineması karşımıza çıkmaktadır (Pösteki, 2004, s. 28).

Türkiye'de sinema salonlarında film izleme geleneği bu yıllarda bir değişime uğramaktadır. 1970 ve 80'li yıllar ülkedeki siyasi kargaşa, çatışmalar, ekonomik sorunlar ve dışarıda can güvenliğinin sorun olduğu bir döneme tekabül eder ve Türk sinemasında seks, arabesk, avantür diye adlandırılan filmlerin yoğun olarak çekilmesiyle beraber orta sınıf sinema izleyicisi sinema salonlarından uzaklaşmaktadır. Bir başka ifadeyle bir yandan 1980'li yıllarda artan video dönemi, öte yandan 1990'lı yıllarda televizyon alanındaki gelişmeler, özel televizyon kanallarının artması, uydu anten ve yeni teknolojilerin hızla insan yaşamına eşlik etmeye başlaması, 12 Eylül öncesi ve sonrası siyasal ve ekonomik koşulların da etkisiyle sinema izleyicisinin evlerine kapanmasına neden olmaktadır (Karabağ, 2005, s. 77; Akt. Uçar İlbuğa, 2013, s. 45)

1987 yılına kadar Türk Sineması düşe kalka gelebildiyse de bu tarihten sonra çözülmeyen sorunların etkisi ilk sinyallerini vermeye başlamaktadır. Bu tarihte, Yabancı Sermaye Kanunu'nda bir değişiklik yapılmış ve Amerikan şirketleri piyasayı ele geçirirken, Türk sineması çaresiz kalmıştır. 1989'da Warner Bross ve United International Pictures, Türkiye'de ticari faaliyete başlamaktadır. Gösterim şansını "popüler" olarak elde etmeye çalışan ve bunu yaparken Amerikan tarzına yaklaşan sinemacılar haricinde filmlerine salon bulamayan yönetmenlerin en büyük sorunu

yabancı dağıtım şirketlerinin hâkimiyeti olmaktadır. Gitgide kâr marjı azalan, ciddi bir yatırım ve ticaret alanı olmaktan uzaklaşan sinemada, yıllanmış salonlara hiçbir yatırım da yapılmayınca, sinema seyircisi bu geleneksel eğlence ve vakit geçirme aracından gitgide uzaklaşmıştır. Türk sineması, kültürde oluşan boşluk ve sinemacıların da belli bir kültür birikimine sahip olmamaları nedeniyle sorunlarını aşamamış, izleyici kopmuş hatta soğumuştur. Toplumun da isteklerini belirtmede pasif kalmakta, bu da sinemanın yönlendirici rolünü oynayamaması sonucunu doğurmaktadır (Scognamillo, 2003, s. 367-369).

1980'lerin en önemli akımlarından biri, "Kadın Filmleri"dir. Bu filmlerin ortak özellikleri, ana kahramanların kadın olması, bu kadınların eski Yeşilçam filmlerinin ucuz romanlardan veya kukla kadın figürlerinden çok farklı, ayakları yere basan, yaşayan insanlar olması ve bu arada, bu kadın kahramanların, yine eski Yeşilçam'dan farklı biçimde, cinselliği yaşayan kadınlar olmalarıdır. Bu "Kadın Filmleri"nin kahramanları, fakir kız-zengin delikanlı/zengin kız-halk çocuğu/temiz, saf pavyon şarkıcısı-gazino sahibinin tacizlerine uğrayan kişi olmamaktadır. Bu dönemde kadının konumu farklılaştırılmaktadır. Cinsel açıdansa, Yeşilçam'ın onlara hep verdiği iki temel cinsel tavırdan, "el değmemiş bakire" ve "fahişe" kimliklerinden farklı biçimde, birer cinsel nesne değil, cinsel özne olmaya soyunan kadınlar olmuşlardır. Atıf Yılmaz'ın ardından Şerif Gören, Selim İleri, Ömer Kavur vb. yönetmenler de bu kimliği filmlerinde işlemektedir (Çelik, s. 6).

1.9.1.Dönemin Sansür Düzeni

1980 askeri darbe sonucunda, toplum üzerindeki etkileme gücünden başından beri korkulan sinema sanatına baskılar diğer tüm sosyal ve sanatsal alanlarda olduğu gibi iyice arttırılmaktadır (Scognamillo, 2003, s. 182). Siyasetin toplumun gündeminden tamamen çıkarılması çalışmalarına başlanmaktadır. Her türlü sanat dalı, oluşturulan sanatsal yapıtlar siyasi çerçeve içerisinde değerlendirilmektedir. Sanatsal açıdan ele alınmayıp, kendi içindeki ana değerleri yitirme amacı taşımaktadır. Yapılan çalışmalar siyasi ve ideolojik kimliklerle değerlendirilmektedir. Bu dönemde,

sinematografik sansüre ilişkin mevzuat açısından birtakım değişiklikler meydana getirilmektedir (Dorsay, 1989, s. 14-15).

1.9.2.1983 Tarihli Tüzük

Bu mevzuat değişikliklerinin başında, 2.12.1983 tarihinde yürürlüğe konulan "Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesine İlişkin Tüzük" gelmektedir. Burada, sinematografik özgürlük açısından dikkate değer bir değişiklik göze çarpmamaktadır. Zaten, bu tüzüğün de dayanağını teşkil eden PVSK'nin 6. maddesi, ek ve değişiklikleri ancak 1986 tarihli Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu ile yürürlükten kaldırılmaktadır (Esen, 2000, s. 174).

1983 tarihli tüzüğe ilişkin şu bilgileri belirtmekte yarar var: 1979 tüzük değişikliğinde az rastlanan olumlu yönlerden biri 1977 tüzüğünde yer alan Film Denetleme Üst Kurulu'nun kaldırılmış olması, dolayısıyla denetim sürecinin uzamasının engellenmesidir. Oysa 1983 tüzüğünde bu kurul yeniden yer almaktadır. Film sansürü yine kapalı kapılar ardında sürmekte, filmin akıbeti siyasal iktidarcaya tayin edilmiş memurların isteğine bırakılmaktadır (Çağlar Doğan, s. 6).

1.9.2.1.Kurulların Kuruluşu

1983 tüzüğünde, biraz önce de değindiğimiz gibi, iki denetleme kurulu öngörülmüştür. Bunlardan biri "Film Denetleme Kurulu", diğeri "Film Denetleme Üst Kurulu"dur (Doğan, 2010, s. 6).

Film Denetleme Kurulu, İçişleri Bakanlığı'nca görevlendirilecek bir üye, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nca görevlendirilecek üyeler ve Basın-Yayın Genel Müdürlüğü'nce görevlendirilecek bir üyeye 5 kişiden oluşmaktadır. Tüzük, İçişleri Bakanlığı'na gerektiğinde birden fazla kurul kurma yetkisi vermiştir (Gürkan, 2000, s. 20-21). Film Denetleme Üst Kurulu ise, İçişleri, Adalet, Milli Eğitim, Kültür ve Turizm Bakanlıkları ve Genelkurmay Başkanlığı'nca atanan toplam 7 üyeden oluşur. Kurulların, başkan ve üyelerinin görevlendirilmesi sırasında, birer de yedek üye belirlenmektedir. 1983 Tüzüğü de, 1977 Tüzüğü'nde olduğu gibi, kurulların

merkezini Ankara olarak belirtmiştir. Diğer şehirlerde, ancak geçici kurullar kurulabilmektedir (Doğan, 2010).

1.9.2.2.Kurulların Görev ve Yetkileri

Film Denetleme Kurulu'nun görevi, yurtdışından getirilen filmlerle ve yurtiçinde yapılacak filmlerin, senaryoların denetlenmesidir. Yani, kurulun "ön-sansür" yetkisi vardır. FDK'nin karar verme süresi, başvuru yapıldıktan sonra en geç 15 gündür. Film Denetleme Üst Kurulu'nun (FDÜK) görevi ise, Film Denetleme Kurulu'nun (FDK) verdiği ret cevaplarına itirazları incelemektir. FDK'nin ret kararlarına karşı, ilgililerin 15 gün içinde İçişleri Bakanlığı'na gerekçeli bir dilekçeyle itirazda bulunmak suretiyle, senaryo ya da filmin FDÜK'de incelenmesini isteme hakları vardır. Kurul en geç 20 gün içinde itirazı, karara bağlamalıdır. Kurullarca yapılan denetimin sonucu Emniyet Genel Müdürlüğü'nün ilgili birimlerine verilmektedir (Gündüz, 1999 & İçel, 2000; Akt. Sinan 2007).

Vali ya da kaymakamlar, halka gösterilmekte olan sinema filmleriyle, güncel ve belgesel filmlerin, yukarıda belirttiğimiz sansür ölçülerine aykırı olduğu kanısına varırlarsa, Denetleme Kurulu'ndan bu filmlerin incelenmesini isteyebilmekte ve inceleme sonuçlanıncaya kadar gösterimi durdurabilmektedir. Film Denetleme Kurulu (FDK), sansür ölçülerine uymadıklarına karar verirse, bu tür filmler İçişleri Bakanlığı'nca yasaklanmaktadır (Güran, 1979, s. 143).

1.9.2.3.Sansür Ölçüleri

Devletin ve Cumhuriyet'in varlığını, devletin ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlüğünü tehlikeye sokan; ulusal egemenlik ilkesini, temel hak ve özgürlükleri, demokratik, laik ve sosyal hukuk devleti esaslarını tehlikeye sokucu etki yapan; devletin bir kişi tarafından yönetilmesi ya da sosyal bir sınıfın diğer sosyal sınıflar üzerinde egemenliğini sağlamak yolunda propaganda yapan, bu amaçla bir devleti, bir partiyi, bir tüzelkişiliği, bir topluluğu ya da kişileri öven; devletin sosyal, siyasal, hukuksal, ekonomik, temel düzenini, kısmen de olsa, din duygularına dayandırma amacıyla propaganda yapan, dini, din duygularını ya da dince kutsal sayılan şeyleri

istismar eden; dil, ırk, din, mezhep ayrımı yaratarak, ulusal birliği ve bütünlüğü bozma amacı güden; cinsel konulan ahlâk ve adaba aykırı biçimde işleyen; içki, kumar ve uyuşturucu madde alışkanlıklarına özendirici ve imrendirici etki yapan; şiddet ve vahşeti, toplumun ruh sağlığını olumsuz yönde etkileyecek biçimde veren; suç işlemeye kışkırtıcı ve özendirici etki yapan; askerlik onurunu kıran, aleyhine propaganda yapan, Türk Silahlı Kuvvetleri'nin saygınlığını zedeleyen ve yurt savunmasına olumsuz etki yapan, ülkenin huzur ve güvenliğini olumsuz yönde etkileyen; yabancı devletlerin, yurdumuz ve ulusal çıkarlarımız aleyhine olabilecek biçimde propaganda yapan; devletin uluslararası ilişkilerini zedeleyici etki yapan; içinde Türkiye aleyhine propaganda aracı olabilecek sahneler bulunan durumlarda filmlere yasaklama getirilmektedir (Tikveş, 1968, s. 159 - 164).

Özetle, 23.8.1983 tarih ve 83/7006 sayılı Bakanlar Kurulu karar ile yürürlüğe konan Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesine İlişkin Tüzük, Polis Vazife ve Salahiyet Kanunu'nun 6. maddesine dayanan film sansürü rejiminin yeni boyutları içinde, daha da ağırlaştırılmış biçimde uygulamaya devam etmiştir.

1.9.3.1982 Anayasası Çerçevesinde Sansür

Sansür olgusu, yaşamın her döneminde çeşitli baskılar sonucu ortaya çıkmaktadır. Her dönemde sansür siyasal bakış açısıyla baskılar sonucu ister istemez bir takım yasakları beraberinde getirmektedir (Özgüç, 2000, s. 125).

12 Eylül 1980 tarihinde askeri darbe sonucu, 1961 Anayasasının bazı hükümleri askıya alınmaktadır. Daha sonra bir Danışma Meclisi teşkil edilmiş ve yeni bir anayasa hazırlama görevi kendisine verilmektedir. Hazırlanan anayasa taslağı önce danışma meclisinde, daha sonra da askeri darbeyi yapan Kuvvet Komutanlarının, Genel Kurmay Başkanlığında teşkil ettikleri komite de müzakere edilmektedir. En sonunda, Türkiye'mizde, tekrar bir referandum yapılarak Anayasa Taslağı halkın oyuna sunulmaktadır. Halk 7 Kasım 1982 tarihinde anayasayı büyük bir çoğunlukla kabul etmektedir (Armağan, 2012).

Anayasa da aşağıdaki maddeler yer almaktadır;

22.maddeye göre haberleşme hürriyeti: (Değişik: 3.10.2001-4709/7 md.) Herkes, haberleşme hürriyetine sahiptir. Haberleşmenin gizliliği esastır. Millî güvenlik, kamu

düzeni, suç işlenmesinin önlenmesi, genel sağlık ve genel ahlâkın korunması veya başkalarının hak ve özgürlüklerinin korunması sebeplerinden biri veya birkaçına bağlı olarak usulüne göre verilmiş hâkim kararı olmadıkça; yine bu sebeplere bağlı olarak gecikmesinde sakınca bulunan hallerde de kanunla yetkili kılınmış merciin yazılı emri bulunmadıkça; haberleşme engellenemez ve gizliliğine dokunulamaz (Tikveş, 1968, s. 51-52).

"Madde 25- Düşünce ve kanaat hürriyeti: Herkes, düşünce ve kanaat hürriyetine sahiptir. Her ne sebep ve amaçla olursa olsun kimse, düşünce ve kanaatlerini açıklamaya zorlanamaz; düşünce ve kanaatleri sebebiyle kınanamaz ve suçlanamaz" (TBMM, 2011, s. 5).

"Madde 26- Düşünceyi açıklama ve yayma hürriyeti: Herkes, düşünce ve kanaatlerini söz, yazı, resim veya başka yollarla tek başına veya toplu olarak açıklama ve yayma hakkına sahiptir. Bu hürriyet resmî makamların müdahalesi olmaksızın haber veya fikir almak ya da vermek serbestliğini de kapsar. Bu fıkra hükmü, radyo, televizyon, sinema veya benzeri yollarla yapılan yayımların izin sistemine bağlanmasına engel değildir (Değişik: 3.10.2001-4709/9 madde) .

Bu hürriyetlerin kullanılması, millî güvenlik, kamu düzeni, kamu güvenliği, Cumhuriyetin temel nitelikleri ve Devletin ülkesi ve milleti ile bölünmez bütünlüğünün korunması, suçların önlenmesi, suçluların cezalandırılması, Devlet sırrı olarak usulünce belirtilmiş bilgilerin açıklanmaması, başkalarının şöhret veya haklarının, özel ve aile hayatlarının yahut kanunun öngördüğü meslek sırlarının korunması veya yargılama görevinin gereğine uygun olarak yerine getirilmesi amaçlarıyla sınırlanabilir (Üçüncü fıkra mülga: 3.10.2001-4709/9 md.)" (Gözler, 2010).

Siyasal ve ekonomik olaylardan sansür yani anayasalarda etkilenmektedir. Böylece sinema ve sansür olgusunun siyasi durumla ayrılmaz bir bütünlüğü vardır. 12 Eylül yönetiminin etkisi burada da görülmektedir. 1982 Anayasası'nın 26.maddesiyle sansür yer almaktadır (Karakaya, 2007). 1982 Anayasasında yer alan "Basın hürdür sansür edilemez" maddesi yer aldığı halde, bu duruma karşılık bazı istisnalar getirilmektedir. Anayasanın kamu düzeninin bozulması halinde yayınların dağıtımının yetkili kişilerce engellenebilme yetkisi bulunmaktadır. Böylelikle kitle iletişim araçlarından radyo, televizyon ve sinemayla yapılan yayınların izinle

1.9.4.1986 tarihli Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasası

Tek parti düzeninden çok partili düzene geçilmektedir. Demokrasinin benimsenip 1961 Anayasasıyla kabul görüldükten sonra, ses ve görüntü açısından değişiklikler yapılmaktadır. Buna karşılık temelinde önemli farklılıklar yapılmadan, video patlamasının gündeme getirdiği telif hakları ve korsan kasetçilik olayına belli yasal engeller getiren "Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasası" çıkarılmaktadır (Özön, 2000, s. 155-156).

3257 sayılı "Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu"nun 5'inci maddesi gereğince, sinema ve müzik eserlerinin aslı veya kopyaları açısından Kültür Bakanlığı tarafından yapılacak kayıt ve tescil mecburiyeti yer almaktadır. 3329 Sayılı kanunla beraber değişik madde. 8'de ise; kayıt ve tescil edilmeyen bir eserin çoğaltılması hükmü yer almamaktadır (Can, 1999, s.296).

Ülkemizde ilk defa bir yasa kabul görülmektedir. Sinema Yasası'nın harekete geçtiği yıl olarak da adlandırılmaktadır. Sinema ile yakından ilgilenen Kültür Bakanlığı'nca liberal gibi görünen adeta kendi kendine sansüre dair denetim ölçüsüdür. Sinema endüstrisi açısından Türk sinemasını şekillendiren, bulunduğu kalıpları yeniden şekillendiren âdete yenilenen ürünler ortaya çıkmaktadır (Scognamillo, 2003, s. 186).

"1986 yasaının, hem de beklenmedik bir hızla çıkışının nedeniyse, Türkiye'de ilk kez bu konuyla ilgili bütün tarafların çıkarlarının kesişmesidir: Sinemacılar, filmlerinin korsan kasetçilerce yağmalandığından; lokanta, birahane, çay bahçesi vb yerlerde hiçbir karşılık ödenmeksizin gösterildiğinden yakınmaktaydılar. Yapıt hakkı ödeyerek video ve ses kaseti üretenler, bunların korsan kasetçilerce yağmalandığından yakınmaktaydılar. Filmlere ve ses kasetlerine emekleri geçen sanatçılarda öyle. Hükümetse, yabancı ülkelerden açıktan ya da gizlice getirilen; içeride ve dışarıda açıktan ya da gizlice üretilen video ve kasetlerinin Türkiye'nin en ıssız köşelerine dek yayılmasından tedirginlik duymaktaydı. İşte 1986 yasa, bütün bu ortak yakınmaların ve çıkarların bileşkesi olarak ortaya çıktı ve benimsendi. Temel görüş ve felsefesi de, çoktan "müzelik" olmuş eski sansür tüzüğünde yer almayan tüm görsel-ışitsel araçları sıkı bir denetime almaya dayanmaktaydı. Bu yasa eski düzenlemeye göre "daha liberal" görünüşüne karşın özellikle uygulamada eski sert ve katı gelenek ve anlayışı sürdürmektedir" (Özön, 2000, s. 156).

Türk sinemasında ilk defa kanun uygulaması yapılmaktadır. Film sansüründe bu zamana kadar "Polis ve Salahiyetleri Kanunu" yani yasal düzenlemelerin kaynağı yürürlükten kaldırılmaktadır. Böylece polis sansürüne son verilmektedir (Gündüz, 1999; Akt. Tezcan, 2008).

1986 yılında hazırlanan bu yasa sayesinde sansür, İçişleri Bakanlığında alınıp Kültür ve Turizm Bakanlığına verilmektedir. Önceki yasalarda bulunan ön denetim zorunluluğu kaldırılmaktadır. Denetleme kurulunda uzman kişiler yer almaktadır. Ankara'da yapılan sansür toplantıları taşınmaktadır. Olumlu gelişmeler olmasına rağmen sansür sebebiyle yapılan yaptırımlardan şikâyetler yok olmamaktadır. Toplumumuz tarafından halen yakınmalar devam etmektedir (Gürkan, 2000, s. 22).

1.9.4.1. Alt Komisyonların ve Denetleme Kurullarının Kuruluşu

1.9.4.1.1. Alt Komisyonların Kuruluşu

Eserlerin ön incelemesini yapmak koşuluyla üçer kişiden müteşekkil alt komisyonlar kurulmaktadır. Başkan sıfatıyla görev verilecek bir Kültür Bakanlığı elemanı ile birlikte İçişleri ve Milli Eğitim Bakanlığı temsilcisinden oluştuğu hâlde; sonradan bu fıkra "komisyonda görev alacak başkan ve bir üye bakan tarafından bakanlık elemanları arasından seçimi yapılmaktadır. Komisyonun diğer üyesi, her alt komisyon için, meslek birliğinin görevlendireceği temsilci şeklinde değiştirilip; alt komisyondaki Genelkurmay ve İçişleri (polis) temsilcilikleri kaldırılmaktadır. Komisyon, Bakanlık ve ilgili meslek birliği ile kamuya yararlı Ankara ve İstanbul Gazeteciler Cemiyeti temsilcilerinden oluşmaktadır. Komisyon başkanı üyeler tarafından seçilebilir diye çevrilmektedir (Resmi Gazete, 2003, madde 4).

1.9.4.1.2. Denetleme Kurulu'nun Teşekkülü

Kurul, Kültür Bakanlığı tarafından, bakanlık elemanları arasından görevlendirilecek bir temsilcinin başkanlığında; İçişleri, Milli Eğitim ve Spor Bakanlıkları;

Genelkurmay Başkanlığı, Milli Güvenlik Kurulu Sekreterliği ve Emniyet Genel Müdürlüğü temsilcileri, bir yapımcı ve ithalatçı ile bir sanatçı üyeden teşekkül etmektedir. Kurul, İstanbul'da ve ihtiyaç hâlinde diğer illerde de kurulabilmektedir. Kurulların sayısı, iş hacmine göre bakanlıkça tespit edilip; kurullar, bakanlığın belirleyeceği yerde toplanmaktadır (Çetin, 2000, s. 164-167).

1.9.4.2. Alt Komisyonların ve Denetleme Kurullarının Görev ve Yetkileri

Komisyonun görevleri, ilgili yönetmeliğin amacı doğrultusunda, yapılacak kayıt ve tescil işlemleri için eserinin uygun ebat veya formdaki kopyasını (uygulamada kaset olarak getirilen kopyasını) inceleyerek; Denetlenmesine gerek görmediklerini "olumludur, eserin denetlenmesine gerek görülmemiştir" ifadesini kullanarak, denetlenmesi zorunlu ve gerekli görülenleri de "Denetleme Kurulu'nca incelenmesi gereklidir" ifadesini kullanarak ilgiliye bildirmektedir (Çetin, 2000, s. 164).

Komisyonlar denetlenmesine karar verilen eserleri, 9. maddede hükme bağlanan esaslar çerçevesinde denetleyerek; Olumlu film eserleri için "Denetim sonucu olumludur" ifadesinin yer aldığı raporu hazırlamaktadır. Olumsuz film eserleri için "Dağıtım ve gösterilmesi uygun görülmemiştir" ifadesini taşıyan gerekçeli raporu hazırlayarak, gereği yapılmak üzere ilgili birime göndermektedir. Düzeltilerek tekrar denetlenmesine karar verilen eserler için, ayrıntılı bir gerekçesini belirten bir rapor hazırlamaktadır. Ayrıca isteyen yapımcıların senaryolarını denetleme hakkı da bulunmaktadır. Son olarak Bakanlığın isteği üzerine herhangi bir eseri denetleyebilmektedir (Resmi Gazete, 2003).

Bakanlık ile mülki idare amirleri, eserlerin dağıtım ve gösterilmeleri sırasında bunların işletme belgeleri ve eser üzerinde herhangi bir değişiklik olup olmadığı hususunda eseri her zaman denetleyebilmektedir. İşletme belgesiz veya üzerinde değişiklik yapılan eserler toplatılarak Cumhuriyet savcılıklarına suç duyurusu ile birlikte sevk edilmelidir. Mülki idare amirleri bölgenin özellikleri sebebiyle toplumsal bir olaya sebebiyet vermesi muhtemel eserlerin dağıtım ve gösterimini, gerekçesini de belirtmek suretiyle yetki ve görev sınırları içerisinde yasaklayabilmektedir (Özel, 2004).

Bakanlık veya mülki idare amirlerince yapılacak herhangi bir denetim sonucunda eserin Cumhuriyetin Anayasada belirtilen temel niteliklerine, Devletin ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlüğüne, genel ahlâk ve genel sağlığa ve kamu düzenine aykırı bulunması halinde hâkim kararı ile gecikmesinde sakınca bulunan hallerde ise, Bakanlık veya mülki idare amirinin yazılı emriyle eser yasaklanmaktadır. Sonrasında kanuni takibat açılmaktadır. Mahalli mülki amirlikler ve belediyeler, denetim pulu ve işletmeci ruhsatlarını denetleme yetkisine sahiptir (Resmi Gazete, 1986, mad. 9).

1.9.4.3.Sansür Ölçüleri

Devletin ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlüğü, milli egemenlik, cumhuriyet, milli güvenlik, kamu düzeni, genel asayiş, kamu yararı, genel ahlâk, genci sağlık açısından suç veya suça teşvik unsurunu ihtiva eden, dış siyasete aykırı olan milli kültür, örf ve adetlerimize uygun olmayan filmlerin gösterilmesi veya icrasına izin verilmemektedir. Çocukların ruh ve beden sağlıklarını olumsuz yönde etkileyeceği filmlerin, 16 yaşından küçük olanlara gösterimi komisyonlar tarafından izin verilmemektedir. Filmin tanıtımı için yapılan afiş, fotoğraf ve ilanlarında bu durum belirtilmektedir. Düzenlemelere karşın, eski tüzüğün yasaklama durumunun bu mevzuatta da farklı biçimde dahi olsa yer aldığı gözden kaçmamaktadır. Alt komisyonların demokratik bir tavır gösteriyormuş gibi durması, bir bakanlık mensubu ile sinema sanatından anlayan birisiymiş gibi davranarak filmlerin denetlenip denetlenemeyeceği kararını vermeleri sağlanmaktadır. Yasanın idari amirlere yasaklama yetkisi vermesiyle film yapımcısının güvencesi aza indirgenmektedir. Daha önce bakana verilen bu yetkinin, bu kez, il idarecilerine "tevsii mesuliyet" (yetki genişliği) esasına göre tanıdığı anlaşılmaktadır (Onaran, 1992-1993, s. 145).

1986 tarihli yasayla getirilen yeni sansür düzeni, eski tüzüğe göre uygulamada, eski sert, katı gelenek ve zihniyet devam etmiş; 4.2.1987 tarihinde yönetmelikleriyle beraber değişikliklere uğrayıp biraz yumuşatıldığı iddiasına karşılık; Denetleme kurallarına, Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği ve sanatçı üyelerin katılımıyla,

görüntüyü değiştirdiği halde, yapısını aynı şekilde korumaktadır. Fakat denetleme kurallarında yer alan temsilciliklerde siyasi iktidarın etkisi fazladır (Demir, 1995, s. 62)

1.10.1990 - 2000 Yıllarında Türkiye’de Sinema

Bu dönem içerisinde çekilen ve gösterime sokulan film sayıları önceki dönemlere oranla ciddi anlamda şaşırtıcıdır. 1990 yılında 74 film çekilmiş fakat sadece 12 tanesi gösterime girmektedir. 1996 yılında ise 37 filmden sadece 10 tanesi gösterime sokulmaktadır. Görüyoruz ki bu dönem içerisinde çevrilen filmlerin tamamı sinema salonunda gösterilebilmektedir. Bu durumda filmlerin gidebileceği yer televizyon olacaktır. Televizyon filmi olacak ve başka işlevleri de olmayacaktır (Scognamillo, 2003, s. 368).

1970’li yıllarda başlayan 1980 ve 1990’lı yıllarda görülmeye devam eden başka gelişmeler bulunmaktadır. Sinema seyircisi üzerinde televizyonun, iç göçün, ekonomik sıkıntıların yaşanılmasından, darbelerin etkisi bu dönemde de görülmeye devam etmektedir. 12 Eylül tarihinde yapılan askeri darbenin etkisi en azından sinema seyircisi bağlamında bir kopuş olmasına neden olmaktadır. Darbeyi izleyen yıllarda görülen bu kopuş 1990’lı yılların başından itibaren yeniden bir seyirci açılımının gerçekleşmesiyle birlikte aşılmıştır. Yani ekonomik açılım ve devletin özgürlükler açısından baskısının azalması daha aza indirgenmesi hız kazanmaktadır (Hıdıroğlu, 2010, s. 229).

1990’lı yıllara geldiği zaman Türk sineması bitkisel hayata girmektedir. Bu dönem içerisinde tam bir kriz dönemi yaşamaktadır. Küreselleşmeyle beraber Türkiye’nin ciddi bir kültürel deformasyona uğraması ve Hollywood filmlerinin işgali gibi nedenlerden dolayı Türk sineması 90’lar boyunca seyirci azlığı sıkıntısı yaşamış ve finansal yönden sorunlarla uğraşmaktadır. 1996 sonrasında hâsılat açısından bir hareketlilik olmaktadır. Fakat bu durum birkaç filmle sınırlı kalmakta ve sonuç olarak Türk sineması bir endüstri ve isim olmayı bu on yılda da başaramamaktadır (Pösteği & Yavuz, 2012; Akt. Sevinç, 2014, s. 6).

Sinemanın genel yapısına bakıldığında 1990'lardan sonra yeni bir boyuta götürülmektedir. Yeşilçam'ın çökmesi sebebiyle yapımcılık anlayışı son bulmaktadır. Bu kez yönetmenler çekecekleri filmlere bütçe ayarlamakta zorlanmaktadır. Yapımcıların yapacağı iş yani üretim işi yönetmenlerin üzerine yığılmaktadır. Bu dönemde can kurtarıcı görev üstlenen Eurimages sayesinde alınan destekle beraber ödüller alan filmler üretilmektedir. Bununla beraber reklamcılık ve televizyon kökenli filmler üretilmektedir. Hedef kitle olarak geniş seyirci kitlesi görülüp; geniş seyirci kitlesinin ilgisini çeken filmler ardı ardına gelmektedir. 1990'lı yılların sonlarına doğru seyirci sayısında inanılmaz bir artış görülmektedir (Teksoy, 2005, s. 759).

Türk Sinemasında arabesk dönem 1990'lı yıllara rastlamaktadır. Toplumun kültür ve gelir seviyesinin yükselmesiyle beraber arabesk filmler damgasını vurmaktadır. Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses ve Müslüm Gürses gibi isimlerin filmleri gösterilmektedir (Kırık, 2014).

1990'lı yıllarda Türk Sineması çok geniş bir yelpazede farklı konulara değinmiştir. Edebiyat uyarlamaları, komediler, kent insanının sorunlarına değinen filmler, arabesk filmleri, seks filmler, tarihsel filmler, gerçek yaşam öyküleri, kadın öyküleri, politik sinema örnekleri, kadınları merkez alan filmler gibi çeşitli konular karşımıza çıkmaktadır (Scognamillo, 2003, s. 441-445).

Atillâ Dorsay, önceki dönemle karşılaştırarak, 1990'lı yılları " Rönesans Yılları" olarak nitelemektedir: *"Türk filmlerinin sayısı çok artmış değildir gerçi... O eskinin büyük sayıları artık ulaşılması hayal olan, zaten ulaşılmasına gerek de olmayan birer efsanedir. Ama yapılan hemen her film seyircisini bulmakta, kimileri büyük ve hatta en parlak yabancı filmleri aşan seyirci sayılarına ulaşmaktadır. O denli büyük seyirciye ulaşmayan kimileriye tüm dünyada ilgi gören, ödül üzerine ödül kazanan önemli sinema başyapıtları sayılmaktadır"* (Dorsay, 2005, s. 9).

Marjinal kent hayatının karşı tarafında "Beyaz Sinema" olarak adlandırılan İslami filmleri görülmektedir. İslami filmler, 1970'lerin dikkati çeken muhafazakâr eğilimlerinin bir sonucu olarak sinemaya yansımıştır. Bu tür filmlerin önde gelen yönetmenleri ise Yücel Çakmaklı, Mesut Uçakan ve İsmail Güneş'tir. İslami

filmlerde dini kişilikleri anlatırken, 90'larda hız kazanan bu türün ürünlerinde inançlı insanları anlatan filmlerin yanında Türkiye Cumhuriyeti'ni ve batılaşmış zihniyeti hedef alan filmlerin de var olduklarını görmekteyiz, 1990'dan sonra filmlerde politik bir söylem hâkim olmaya başlamıştır. Bu politik söylem Türkiye'deki İslamiyet'in değişimine paralel bir yaşam tarzı öngörerek var olan sistemi eleştirmekte, yerine kimi zaman, sadece "muhafazakârlığı", kimi zaman da "liberal bir muhafazakârlığı" koymaktadır. Yükselen muhafazakârlık iktidar gücün yani siyasi durumun etkisi kadar yer etmiştir. Kemalizm karşıtı, Türban yasaklığını dile getiren filmler dönem ve koşulların içinde geçerli görülen bir tür olan dinsel filmlere belirli bir ağırlık vermiştir. Filmlerde din konusunun ele alınmasında da çeşitli amaçlar olabilir: Dinin, ahlâkı ve insan haysiyetini destekleyen sosyal bir vakıa olduğunu göstermek ya da halkın dini hislerini istismar etmek gibi (Özdemir, 2011).

1990'larda sansürde çelişkili uygulamalar yapılmaktadır. Geceyarısı Ekspresi (Midnight Express, Alan Parker, 1978) özel bir televizyon kanalında yayımlanıp gösterimine izin verilirken, sinemada yasaktır. Günümüzde devlet eliyle Kürtçe yayın yapılırken, 1990'larda Kürtçe şarkıların yer aldığı bir filmin oynatılıp oynatılmayacağı tartışması gündeme taşınmaktadır. Ümit Elçi'nin Mem u Zin (1991) adlı filmi Kültür Bakanı Fikri Sağlar tarafından "gösteriminde hiçbir sakıncası yoktur" izniyle sansürden kurtulmaktadır. Buna benzer iddialar bu kez 2002 yılında meclis gündemine getirilmiş; Bursa Milletvekili Orhan Şen, Kültür Bakanlığı'na ödül verilen Handan İpekçi'nin 2001 yılında "Büyük Adam Küçük Aşk" filmine dair yapmış olduğu konuşmada, filmin etnik ayrımcılık yaptığını, filmde ordu ile polis küçük düşürülmesi durumunun sahnelendiği belirtilmektedir. Şen, bu filme verilen 45 milyar TL ödülün yasal faiziyle birlikte geri alınmasını talep etmektedir (*TBBM Tutanak Dergisi*, 2002, s. 458-459; Akt. Hıdıroğlu, 2010, s. 179).

1.10.1.Dönemin Sansür Düzeni

Sinematografik sansürle ilgili, mevzuat açısından önceki dönemden farklı bir düzenleme görülmemektedir. Yalnızca şunu belirtebiliriz: 1991 yılında Türk sinema tarihinde ilk defa Devlet film endüstrisine yardım elini uzatmaktadır. 1989 yılında Devlet Planlama Teşkilatı tarafından Kültür Bakanlığı'nın 1990 bütçesinde, Türk

sinemasına bir altyapı hazırlamak ve filmler yaptırmak amacıyla 14 milyar liralık bir bütçe kesintisiz olarak onaylanmaktadır. Sonrasında bu verilen bütçe Maliye Bakanlığı'na ulaştırılmaktadır (Scognamillo, 2003, s. 371).

Bu arada, yine bakanlığın desteğiyle, Türkiye sonunda "Eurimages" denen Avrupa sinemasını destekleme fonuna üye ülke olmaktadır. Her yıl üye devletlerce ödenen belli paralarla oluşturulan ve karmaşık, ama etkili bir destek sistemi oluşturan fon sayesinde, 1990 yılından itibaren birçok Türk filmine kredi ve destek sağlanmaktadır (Pösteki, 2011, s. 3-4).

"Eurimages, 1990'lı yıllarda Türk sinemasının girdiği darboğazdan çıkmasında etkili olan iki önemli gelişmeden birisi olmuştur. 1990 öncesi ve 1995 yıllarında, sinema iki defa film çekemeyecek duruma gelmiştir. İlk dönemde Kültür Bakanlığı'nun yardımlarıyla bir çıkış yakalanmış, ikinci döneme denk gelen 1996- 1997 yıllarında ise Eurimages devreye girmiştir; bu yıllarda çekilen filmlerin %80'i Eurimages desteklidir" (Yurdatap, 1997; Akt. Hıdıroğlu, 2010, s. 197).

1.11.2000 ve Sonrasında Türkiye'de Sinema

21.yüzyıl diye adlandırılabilen bu dönemde sansür anlayışı teknolojik boyuta taşınmaktadır. Özellikle görsel medyanın etkin bir hal kazanmasıyla beraber ideoloji ve egemen ahlak düşüncesinin farklılaşmasına izin verilmemektedir. Böylece yeni bir evre oluşturulmaktadır. Herhangi bir davranış veya tavrın sonradan değil, başlangıç aşamasında ortadan kaldırma yolu bulunmaktadır. Hiyerarşi kavramı burada yer alıp; demokrasi açısından teolojik ve göksel olgu biçiminde görülmektedir. Demokrasiler için gündelik hayatta insan öznesinin bağımsızlığı yeni bir durumdur. Mutlak otoritenin ilerleyeceği, toplumu götürecektir erekbilimsel (teleolojik) bir gerçekliktir. Demokrasi bu açıdan ulaşılması güç, ulaşıldıkça da uzaklaşan bir kavramdır. Bu anlayışla beraber mutlak ve merkezi otorite siyasi iktidarların yönetenler açısından kabul edilebilir bir hal kazandırılmaktadır. Böylece hiyerarşi anlayışı oluşmaktadır. Ülkemizde sansür, asıl gücünü hiyerarşik anlayış gücünden almaktadır (Kahraman, 2000, s. 170-171).

2000'li yıllarda Türk Sineması, kendi imkânlarını kendisi yaratan "yeni bir kuşak" sineması yolunda ilerlemektedir. Ülkenin içerisinde bulunduğu durum onun sinemasını yani sinema kimliğini oluşturmaktadır. 2000'li yılların sinemasında 1980 ve 1990 yılları dönemindeki toplumsal ve siyasal gündemden farklı olmaktadır. Güneydoğu Sorunu, Kürt kimliği, büyük kent olgusu gibi konular dönemin ele aldığı sorunlar arasında gösterilmektedir (Scognamillo, 2003, s. 452). Toplumsal dönüşümün etkileri ve darbenin yaratmış olduğu boşlukla beraber, bireyin iç dünyasına, kişisel arayışlarına, içsel yolculuğuna uzanır; özellikle yenilmiş, yanılmış, hayal kırıklığı yaşamış, yalnızlaşmış, içsel/düşsel yolcululuğu yansıtmaktadır (Görgün, 2013).

Ülkemizde siyasi olayların bilinçli bir şekilde ele alınıp, sinemada yer verilmesi durumunda tarihi canlandırma görevi üstlenecektir. 2000'li yıllarda ülkemiz açısından sorun diye nitelendirilen konular üzerinde filmler yapılmaktadır. Atıf Yılmaz'ın Eylül Fırtınası filminde bir çocuğun bakış açısıyla 12 Eylül dönemi anlatılmaktadır (Scognamillo, 2003, s. 452-453). Dönemin Kürt sorununu oldukça zengin bir biçimde sunan isim olarak Yeşim Ustaoglu ve Handan İpekçi olmaktadır. Kürt kimliğinin vurgusu yapılan filmler 2000'lerde başlamaktadır (Yücel, 2008, s. 37). Ülkemizde yaygınlaşan, siyasi çalkantıların zengin bir belgesel kaynağı olduğu unutulmamalıdır. Fakat bu dönem içerisinde siyasi olay veya bakış açıları anlatan 21.yüzyılın ikinci yarısından itibaren çekilen filmlerde belgesel kaynağı olabilme durumu dikkate alınmamaktadır. Teksoy durumu şu şekilde özetliyor: Bu olayların belgelenmemiş olmasını ya da belgeselin çok yatkın olduğu militan bir sinema örneğinin ortaya koyulamamasını kaçırılmış öneli bir fırsat olarak değerlendirmek yanlış olmaz (Teksoy, 2005, s. 767).

Kürt kimliğini işleyen Yeşim Ustaoglu'nun Güneşe Yolculuk ve Handan İpekçi'nin Büyük Adam Küçük Aşk; Anarşist bir eylemi anlatan, kaçırılma olayını bir adam üzerinden işleyen Turgut Yasalar Leopar Kuyruğu'nda; Yolsuzluk, mafyalaşma yaşanan kirli dünyayı Derviş Zaim Filler ve Çimen filmi 2000'li yıllarda seyirciyle paylaşılmaktadır. Ömer Kavur'un Melekler Evi (2000) filminde cinayet olayı işlenmektedir. Nesli Çölgeçen Oyunbozan (2000) filmiyle aynı yolda ilerlemektedir. Ersin Pertan Şarkıcı (2001) filmiyle pavyonda şarkıcı olan bir kadını filmin içerisinde barındırırken Halk Partisi günlerini ele almaktadır. Güncel sorunlar dönem

içerisinde ele alıp dönemin sinemasal çeşitliliği artmaktadır. Gani Rüzgâr Şavata Sınır (2000) filmiyle kahraman diye nitelendirdiği insanları Kuzey Irak'a taşımaktadır. Yılmaz Arslan Yara filminde (2000) Almanyalı olmayı veya olmamayı ele alırken; Kazım Öz Fotoğraf (2001) filmiyle savaş durumunu anlatmaktadır (Scognamillo, 2003, s. 452-454). Sinemanın siyasal bir sinema olabilmesi için, politik gündemi içerisinde yansıtma zorunluluğu yoktur. Etkileme gücü, kitlelere hitap etmesi gibi nedenlerinden ötürü başlı başına politik bir olaydır. Siyasal açıdan “masum” gibi görünen müzikallerde, çizgi filmlerde, komedi sinemalarında ya da korku filmlerinde bile sinema, siyasal olayı aktarabilir. Beklenmedik farklı bir yolla dahi aktarması mümkündür. Siyasal sinemanın içine giren filmler; ya bir siyasal düzeni, ya bir toplumu, ya da siyasal bir olayı anlatmaktadır (Dorsay, 1998, s. 78; Akt. Okkalı, 2014).

“1999 yılında 23 milyon 900 bin olan bu sayı, 2001 yılında 28 milyona çıkmıştır. Seyirci artışında salonların yenilenmesi ve çok salonlu sinema sayısının çoğalması da etkili olmuştur. Nitekim 2004 yılına gelindiğinde, sinema sayısı bir bölümü çok salonlu olmak üzere 443'e, koltuk sayısı ise 198 782'ye ulaşmıştır. Ne var ki, seyirci artışı 2001'den sonra düşüşe geçmiş ve 2003 yılında 23 milyona inmiştir. Bu azalmada, bilet fiyatlarının yükselmesinin yanı sıra, Amerikan filmlerine kanıksanmanın payının da olduğu düşünülebilir” (Teksoy, 2005, s. 759-760). “2000'li yıllar Türk sineması hem izleyici potansiyeli hem de çekilen film sayısındaki artış bakımından önemli ve verimli bir döneme işaret eder. Bu dönemde yalnızca çekilen filmlerin sayısı artmaz, aynı zamanda sinemadan uzaklaşan sinema izleyicisinin tekrar sinema salonlarına dönüşüyle yeni sinema salonları açılmaya başlar. Bu gelişmelere bağlı olarak Türk filmlerinin uluslararası alanda dikkat çekmeye başlaması gibi, Türkiye yerli filmlere ilgi gösteren sinema izleyicisi ile de dünya da istisnai bir örnek oluşturur” (Gurata, 2010, s. 131-135 & Akt. İlbuğa Uçar, 2013, s. 50).

Dönem içerisinde toplumsal ve siyasi gündem farklı bir olay penceresini açmaktadır. Siyasal kirlilik, mafya olgusu, ekonomik kriz, marjinalleşme, yozlaşma, Kürt kimliği gibi konularda filmler çekilmektedir. 2001 yılında gişe rekoru kıran filmler vardır; Yılmaz Erdoğan-Ömer F.Sorak Vizontele (2001), Gani Müjde Kahpe Bizans (2000). Bu yıllarda marjinal diye nitelendirilen filmler yer almaktadır (Scognamillo, 2003, s. 452).

“Yılmaz Erdoğan imzalı Vizontele Tuuba televizyonla tanışan kasabalının 1980 yazında yaşadıklarını konu ediyor bu kez. Bir öğretmenin sürgün edilmesiyle başlayan süreç, Deli

Emin'in ve kasabalının ironik esprileriyle farklı bir noktaya taşınıyor. Yani acıyla mizahı iyi bir biçimde harmanlayan filmlerden biri bence Vizontele Tuuba. Tarık Akan'ın 'devrimci' öğretmeni oynadığı, paylaşmanın önemini vurgulandığı, yazlık sinemaların olduğu bir atmosferi bozacak tek şey vardır, o da bir darbedir. Uzaklarda bir kasabanın darbeden nasıl etkilendiği, insanların hayatlarını nasıl değiştirdiği konusunda farklı bir deneme yapıyor Erdoğan ve filmini politik içerikle kuşatmayı başarıyor. Sezen Aksu'nun 'Hadi Gülümse' şarkısıyla final yapan film 'Deli Emin ve arkadaşları' olarak hala hafızalarda!" (Bozdemir, 2011)

1990 yılında 74 film çekilmiş ancak 12 tanesi gösterime girmektedir. 1996 yılında ise 37 filmde sadece 10 tanesi gösterime sokulmaktadır (Scognamillo, 2003, s. 368) 90'lı yıllarda durum böyle iken 2000'li yıllara geldiğimizde durum değişmekte ve sayı bakımından filmlerde yükselme görülmektedir. 2004 yılında, 5224 sayılı "Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması İle Desteklenmesi Hakkında Kanun" çıkarılıp, bu yasa Türk Sineması açısından bir dönüm noktası olmaktadır. Bu yasa ile uluslararası değerlendirme ve sınıflandırma sistemine geçilmiştir. Film üretiminde ve yerli film seyirci sayılarında artış yaşanmış, bu artış tüm yapımcıların ilgisini çekerek bir ivme yakalanmıştır. 2013 yılında sadece vizyon gelirleri 505.260.068 TL'lik büyüklüğe ulaşmış, sektörün toplam büyüklüğü 2 milyar TL'yi aşmaktadır (Sinema Genel Müdürlüğü internet sitesi).

Türk sineması son dönem filmleriyle yaşadığımız toplum hakkında görmezlikten gelemeyeceğimiz ipuçları vermektedir. Kadınlardan yola çıkan ve onların konumunu sorgulayan filmler son yıllarda artış göstermektedir. Toplumumuzda kadın olma olgusu bulunduğunuz sınıfa, ait olduğumuz coğrafyaya göre farklı anlamlar taşımaktadır. Türk Sineması'nda kadın her zaman ikinci konumda geleneksel rollere sarılmaktadır. Filmlerde kadın her zaman ekonomik açıdan baba veya kocasına bağlı, isteklerini dile getiremeyen, cinselliğini dahi özel olarak yaşayamayan kişi olarak gösterilmektedir. Fakat son dönemlerde post modern bir kimlikle kadın karşımızda durur. Geleneksel açıdan modernliğe doğru, modernlikten gelenekselliğe doğru giden bir özelliktedir. Fakat hangi koşulda, durumda olursa olsun kadın son olarak karar mekanizması olmamaktadır. Son kararı yine erkek söylemektedir (Yılmazkol, 2000, s. 286; Akt. Özkan, 2012, s. 81).

Bu dönem içerisinde farklı bir sinema olgusu da karşımıza çıkmaktadır. Küçük bütçeli sinema diye adlandırılıp filmi yaratan kişiler açısından özgürce hareket etme olanağı sağlanmaktadır. Bu tür filmlere örnek verecek olursak başta Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak (2002) filmi gelmektedir. Sonrasında Serdar Akar'ın Maruf (2001), Zeki Demirkubuz'un Yazgı (2001) ve Ümit Ünal'ın Dokuz (2002) filmi gelmektedir. Dönemin drama belgesel film olma özelliğini de Tolga Örnek'in yönettiği Hititler (2002) filmi almaktadır. Yeşilçam döneminde efsaneleşmiş Türkan Şoray ve Kadir İnanır Gönderilmemiş Mektuplar (2002) filmiyle bir araya getirilmektedir (Scognamillo, 2003, s. 454-455). Handan İpekçi tarafından 2001 yılında çekilen Büyük Adam Küçük Aşk filmi insancıl yönüyle birlikte Kürt kimliğini işlemektedir (Scognamillo, 2003, s. 453). Çok geçmeden sansürün etkisi görülüp, film Kültür Bakanlığı Denetleme Üst Kurulu'nun kararıyla gösterimden kaldırılmaktadır (Hürriyet, 2002). Polonya'da düzenlenecek olan Yeni Ufuk Film Festivali'ne Kazım Öz tarafından çekilmiş olan "Fotoğraf" filmi Türkiye Sineması bölümüne seçilmektedir. Fakat sonradan T.C. Kültür Bakanlığı tarafından film sansürlenmektedir (Beyazperde, 2010). Hüseyin Karabey'in "Gitmek" adlı filmi İsviçre'de düzenlenen "Culturescapes" festivali programında yer alırken, Kültür Bakanlığı tarafından programdan çıkartılıp sansüre maruz bırakılmaktadır (Kural, 2008).

1.11.1.Dönemin Sansür Düzeni

Bu dönemde, sinematografik özgürlük açısından önemli sayılabilecek bir mevzuat değişikliği yaşanmaktadır. 5224 sayılı ve 14.7.2004 tarihli "Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun" kabul edilmektedir (Resmi Gazete, 2004).

1.11.2.2004 Tarihli Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun

Kanunun amacı 1. maddesinde şu şekilde düzenlenmiştir: Bu kanunun amacı, bireyin ve toplumun sinema sanatı ürünlerinden verimli bir biçimde yararlanabilmesi

ve sinema sanatının sunduğu olanaklardan yararlanarak çağdaş ve etkin bir kültürel iletişim ortamının yaratılması için sinema sektörünün eğitim, yatırım, girişim, yapım, dağıtım ve gösterim alanlarında geliştirilmesi ve güçlendirilmesi ile kayıt ve tescile de esas olacak şekilde sinema filmlerinin değerlendirilmesi ve sınıflandırılmasını ve bu alanda yerli ve yabancı yatırım ve girişimlerin desteklenmesini sağlamaktır. Yine, bu kanuna göre "değerlendirme ve sınıflandırma" tanımı ise madde 3'te şu şekilde yapılmaktadır: Ülke içinde üretilen veya ithal edilen sinema filmlerinin ticarî dolaşıma ve gösterime sunulmadan önce, gösterim ve iletim biçimleri dikkate alınarak kayıt ve tescile de esas olacak şekilde kamu düzeni, genel ahlâk ile küçüklerin ve gençlerin ruh sağlığının korunması, insan onuruna uygunluk ve Anayasada öngörülen diğer ilkeler doğrultusunda denetlenmesi, değerlendirilmesi ve sınıflandırılmasıdır (Mevzuatı Geliştirme ve Yayın Genel Müdürlüğü, 2005).

1.11.2.1.Kurullar ve Kuruluşları

2004 yılında hazırlanan kanunun 4. maddesine göre: Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulu şu şekilde çalışmalarını yürütmektedir. Sinema filmlerinin değerlendirilmesi ve sınıflandırılması, Bakanlık bünyesinde oluşturulan Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulunca yapılmaktadır. Kurul; Bakanlık ile İçişleri ve Millî Eğitim bakanlıklarından birer üye, ilgili alan meslek birliklerince önerilecek uzman kişiler arasından Bakanlıkça seçilecek üç üye ile Bakanlık tarafından belirlenecek, alanında doktora derecesi bulunan bir sosyolog, bir psikolog ve bir çocuk gelişimi uzmanı olmak üzere toplam dokuz üyeden oluşmaktadır. Kurul, en az altı üyenin katılımıyla toplanır ve beş üyenin aynı yöndeki oyuyla karar almaktadır. Değerlendirilmesi ve sınıflandırılması yapılan filmin yapımcısı istediği takdirde Kurula gözlemci olarak katılma şansı yakalamaktadır (Mevzuatı Geliştirme ve Yayın Genel Müdürlüğü, 2005).

Kurul, ön değerlendirme ve sınıflandırma yapılması amacıyla alt kurulları oluşturduktan sonra çalışmaktadır. Alt kurul, Bakanlık temsilcisi, meslek birliklerince önerilenler arasından Bakanlıkça seçilecek sektörden bir temsilci ile bir psikolog olmak üzere üç kişi tarafından oluşmaktadır. Alt kurul, yapılan ön

değerlendirme ve sınıflandırma sonucunda, gerekli görülmesi durumunda filme dair öngörülen kısıtlayıcı tedbiri yapımcının onaylamaması durumunda, filmi bir kez daha değerlendirilmek ve karara bağlanmak amacıyla Değerlendirme ve Sınıflandırma Kuruluna göndermektedir. 2004 Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun'un 5.maddesine göre danışma kurulu: Sinema sanatına dair temel yaklaşımların, sektörel eğilim ve yönelimlerin araştırılması ve etkin bir iletişim kurulması amacıyla, Bakanlık bünyesinde bir Danışma Kurulu oluşturulmaktadır. Kurul yılda bir kez toplanmakta ve tavsiye niteliğinde kararlar almaktadır. Kurul; ilgili alan meslek birlikleri, sektörel açıdan sivil toplum kuruluşları temsilcileri ile üniversitelerin ilgili bölümlerinde yer alan görevli öğretim elemanlarından oluşmaktadır. Kurulun sekreterlik hizmetleri Bakanlık tarafından yürütülmektedir (Mevzuatı Geliştirme ve Yayın Genel Müdürlüğü, 2005).

1.11.2.2.Kurulların Görev ve Yetkileri

9.maddeye göre değerlendirme ve sınıflandırma; ülke içinde üretilen veya ithal edilen sinema filmleri, ticarî dolaşıma ve gösterime sunulmasından önce kayıt ve tescile de esas teşkil edecek şekilde değerlendirilmesi ve sınıflandırılması yapılmaktadır. Değerlendirme ve sınıflandırma sonucunda uygun bulunmayan filmler, ticarî dolaşıma ve gösterime sunulamaz. Değerlendirme ve sınıflandırma sonrası uygun bulunan veya istenilen gerekli düzeltmeleri yapılan filmler kayıt ve tescil edilip ve bu filmleri içeren taşıyıcı materyaller denetim puluyla tamamlanmaktadır (Mevzuatı Geliştirme ve Yayın Genel Müdürlüğü, 2005).

2004 Kanunu'nun 13'üncü maddesine göre işaret ve ibarelerin kullanılmaması; değerlendirme ve sınıflandırma sonucu zorunlu tutulan işaret ve ibarelerin kullanılmaması durumunda, bakanlığın talebi veya üçüncü kişilerin ihbarı doğrultusunda mülkî idare amirleri tarafından filmlerin gösterim ve dağıtımını durdurulmaktadır. Bu Kanun hükümlerine aykırı olarak; zorunlu tutulduğu hâlde gerekli işaret ve ibareleri bulundurmeyen filmlerin dağıtım ve gösterimini yapanlara on bin Türk Lirası cezası uygulamasına tabii tutulmaktadır. Zorunlu olması hâlinde

gerekli işaret ve ibareleri kullanmayan filmlerin yapımcılarına elli bin Türk Lirası, üzerindeki işaret ve ibarelerin bulunmasına rağmen, bu işaret ve ibarelere uyulmaksızın dağıtım ve gösterim yapanlara da elli bin Türk Lirası, idarî para cezası verilmektedir (Mevzuatı Geliştirme ve Yayın Genel Müdürlüğü, 2005).

1.11.2.3.Sansür Ölçüleri

Madde 3 ve 4'te sayılan sansür ölçülerini toparlayacak olursak: Kamu düzeni, genel ahlâk, küçüklerin ve gençlerin ruh sağlığı, insanlık onuru ve anayasada öngörülen diğer ilkeler, söz konusu yasa tarafından korunan hususlardır; başka bir deyişle göz önünde tutulan ölçülerdir. Daha sonra, Kültür ve Turizm Bakanlığı, yukarıda bahsi geçen kanuna dayandırılarak, 25731 sayılı ve 18.02.2005 tarihli "Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılmasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik" çıkarılmıştır. Yönetmeliğin adından da anlaşılacağı üzere, amaç; kanunda öngörülen hususların uygulanışına yönelik usul ve esasları belirlemektir.

Yönetmelikte ise amaç şu şekilde düzenlenmiştir; ülke içinde üretilen veya ithal edilen her türlü sinema filminin, ticari dolaşıma ve gösterime sunulmadan önce kayıt ve tescile de esas olacak biçimde değerlendirilmesi ve sınıflandırılmasının yapılmasına, değerlendirme ve sınıflandırma kurulu ile alt kurulların oluşturulmasına ilişkin usul ve esasların belirlenmesi amacıyla hazırlanmaktadır (Mevzuatı Geliştirme ve Yayın Genel Müdürlüğü, 2005).

Bakanlık bünyesinde oluşturulan kurullar sinema filmlerini, gösterim ve iletim biçimlerini de dikkate almak suretiyle kamu düzeni, genel ahlâk, küçüklerin ve gençlerin ruh ve beden sağlığının korunması, insan onuruna uygunluk ve anayasada öngörülen diğer ilkeler doğrultusunda değerlendirilmektedir (Yeniden düzenlenen fıkra: 08.11.2008- 27048 S.R.G Yön/ 1.madde.). Kurullar bu değerlendirmeye bağlı olarak; cinsellik, korku veya şiddet unsurlarının ağırlıklı olup olmadığı gibi hususları da dikkate almak suretiyle, genel izleyici kitlesi tarafından izlenebilirlik ve yaş bakımından sinema filmlerini sınıflandırmaktadır (Mevzuatı Geliştirme ve Yayın Genel Müdürlüğü, 2005).

Kurullar ayrıca cinsellik, korku veya şiddet unsurlarının ağırlığını dikkate alarak bazı filmlerin aile eşliğinde izlenmesinin uygun olacağına karar verebilmektedir. Yaş bakımından sınıflandırılan sinema filmlerinin, radyo-televizyon gibi araçlarla veya dijital iletim de dâhil olmak üzere işaret, ses ve görüntü nakline yarayan araçlarla yayın veya iletiminin günün hangi saatlerinde yapılamayacağı kurullar tarafından karara bağlanmaktadır. Birinci fıkrada bahsi geçen ilkelere aykırı bulunan filmler ticari dolaşıma ve gösterime sunulamaz. Ayrıca, filmin içeriği itibarıyla gerekli görülmesi halinde, yapılacak değerlendirme ve sınıflandırmada dikkate alınmak üzere konuya ilişkin uzman kamu kurum ve kuruluşlarının görüşü istenebilmektedir (Mevzuatı Geliştirme ve Yayın Genel Müdürlüğü, 2005).

5224 sayılı kanun ve bu yönetmelik gereği yapılan değerlendirme ve sınıflandırma sonucu belirlenen işaret ve ibarelerin her türlü tanıtım ve gösterim alanında ve tüm taşıyıcı materyaller üzerinde kullanılması ve bu işaret ve ibarelere uygun olarak dağıtılması zorunludur. Bakanlık, içerik gösteren ve uyarıcı nitelikteki bu işaret ve ibarelere uyulup uyulmadığını ve bu işaretlerle belirlenen yaş sınırına uygun bir şekilde satış, dağıtım ve gösterim yapılıp yapılmadığını her zaman denetleyebilmektedir. İşaret ve ibareleri denetlemek üzere İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü personelinin oluşması en az dört kişilik bir komisyon kurulmaktadır. Bu komisyon gerekli görüldüğü takdirde, alt komisyonlar kurarak faaliyetlerini yürütebilme olanağına sahiptir (Mevzuatı Geliştirme ve Yayın Genel Müdürlüğü, 2005).

Yapılan denetimler sonucunda; zorunlu tutulduğu halde gerekli işaret ve ibareleri taşımayan filmlerin dağıtım ve gösterimini yapanlara on bin Türk Lirası, zorunlu tutulduğu halde gerekli işaret ve ibareleri kullanmayan filmlerin yapımcılarına elli bin Türk Lirası; üzerindeki işaret ve ibarelere rağmen, bu işaret ve ibarelere uyulmaksızın dağıtım ve gösterim yapanlara elli bin Türk Lirası idari para cezası verilmektedir. Sinema filmlerinin gösteriminin yapıldığı mekânlarda yapılan denetimler yetkili denetim komisyon üyeleri tarafından bir tutanakla tespit edildikten

sonra mahalli mülki idare amirleri tarafından idari para cezası uygulanmaktadır (Mevzuatı Geliştirme ve Yayın Genel Müdürlüğü, 2005).

Bu kanunla beraber, dikkat çeken bir diğer husus çocukların korunması açısından yapılan düzenlemelerdir. Değerlendirme ve sınıflandırma sonucu uygun görülen işaret ya da ibarelerin, sanırız en çok da çocuklar düşünülerek, titizlikle düzenlenmesi ve uyulmaması durumunda öngörülen yaptırımlar göze çarpmaktadır (Hürriyet, 2004).

İKİNCİ BÖLÜM

2.TÜRK SİNEMASINDA YILMAZ GÜNEY

2.1.Yılmaz Güney Sineması

Bir sanatçı olarak adı Yılmaz Güney olarak bilinirken, asıl adı Yılmaz Pütün'dür. Adının anlamı şu şekilde ifade edilebilir: Zorluklar karşısında eğilmeyen, umutsuzluğa kapılmayan, yılgınlığa düşmeyen ve baş eğmeyen. Pütün'ün anlamıysa şu şekilde ifade edilebilir: Bir dağ meyvesinin kırılmaz çiçeği. 1937 senesinde, Türkiye'nin güneyinde yer alan Adana'nın Yenice köyünde doğmuştur. Kürt asıllı, toprak sahibi olmayan bir ailenin iki çocuğundan birisidir. Annesi hiç okula gitmemiş, okuma yazma bilmeyen bir kadındı. Babasıysa annesi gibi hiç okula gitmemekle beraber okuma yazmayı askerde öğrenmiştir. Babasını 1976 yılında Kayseri Cezaevi'nde tutuklu olduğu zamanda kaybetmiştir (Yücel, 2008, s. 128-129). Türk sinema tarihinde ülkesinin dışında diğer ülkeler tarafından tanınan ilk Türk yönetmendir (Teksoy, 2005, s.747). Türk sinemasının yeni ve kalıcı jönü olmaktadır. Halkın kendisi olma özelliği göstermektedir. Sinema da zamana karşı dayanıklı uzun süre kamera karşısında kalmayı başarabilen ve kalıcı bir oyunculuk çıkartmaktadır (Battal, 2006, s. 194).

Hayata erken yaşta atılmaktadır. Henüz dokuz yaşındayken çalışmaya başlamaktadır. İlk işiyse hayvancılıkla uğraşmaktan geçmektedir. Bir süre dana gütmektedir. Güney hayat hikâyesini anlatırken, paylaşırken hayatındaki önemli nokta annesi ve babasıdır. Annesi olan Gule Hanım, Cibranlı Halit Bey'in aşiretindedir. Muş'un Varto ilçesine bağlı Darabi köyündendir. Babası olan Hamit Bey, Urfa'nın Siverek ilçesine bağlı Desman köyündendir. Kan davası sebebiyle Urfa'dan ayrılmak zorunda kalan, Adana'ya göç eden mevsimlik işçi olan Hamit Pütün'ün yedi çocuğundan birisidir (Battal, 2006, s. 192). Daha sonraki yıllarda Hamit Bey iki çocuğunu bırakarak başka bir kadınla evlenmiştir. Güney için bu durumdan sonra babası için olan fikirleri değişmiştir. Artık onların yanında olan değil, karşısında duran yabancı

biri haline gelmiştir (Yücel, 2008, s. 129). Çocukluk ve genç olduğu dönemlerde evlerinde Zazaca ve Kürtçe konuşulmaktadır. Siyasal, bilimsel ve ulusal kimlik bilinci olmadığından siyasal bilince çok zaman sonra varmaktadır. Okula gittiği zaman ona Türk olduğu söylenmektedir. O an anlamış ki asimile olan ya da olmaya yüz tutmuş bir Kürt'tür (Baksi, 1994, s. 48).

Babasının ikinci evliliğinden sonra Güney, kız kardeşi ve annesiyle ortada kalmaktadır. İlkokulu bitirdikten sonra Adana'ya taşınmaktadır. Adana onun sinemaya başlayıp hayatını başka yerlere sürükleyen şehir olmaktadır. Sinemayla tanışması ilk şu olayla gerçekleşmektedir; sinemadan sinemaya on altı milimetrelık film bobinlerini taşımasıyla. Bu işi yaparken henüz on üç yaşındadır. O zamanlarda Adana'da iki türlü sinema vardır. Birincisi kavgalı dövüslü aksiyon dolu filmlerin gösterildiği sinemadır. İkincisi daha lüks diye nitelendirilen sinemadır. Güney lüks diye nitelendirilen sinemaya gitmekten korkmaktadır. Adana Erkek Lisesinde eğitimine devam etmektedir. Bu zamana kadar sinemadan kopmayıp, sinema salonlarında çalışmaktadır. Lise eğitimini tamamladıktan sonra Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesini kazanıp, eğitimine devam etmektedir. Bu sırada Atıf Yılmaz'la tanışıp, onun desteğiyle beraber sinemaya girmektedir. Kısa zamanda Atıf Yılmaz'ın asistanı olmaktadır. Fakat Ankara'dan devam ettirmek zor olup ve kısa bir zaman sonrasında İstanbul'a taşınmaktadır. 1957 yılında İstanbul'a yerleşmiş, İstanbul Üniversitesinde İktisat Fakültesinde eğitim görmektedir. 1955 yılında yayımlanan "3 Bilinmeyenli Eşitsizlik Sistemleri" hikâyesinden ötürü Güney hakkında dava açılıp, mahkeme sonuçlandığından dolayı öğrenimini tamamlayamamaktadır (Yücel, 2008, s. 130-131).

Yılmaz Güney denilince Onat Kutlar'ın aklına şunlar gelmektedir. Onu şu sözlerle ifade etmektedir; *''Yılmaz Güney sinemaya başlamadan önce sanatçıydı. Yazıyla uğraşırdı. Öykü geleneğimiz o günkü koşullar içinde, örneğin Orhan Kemal, Yaşar Kemal gibi yazarların temsil ettiği gerçekçi anlayışın genç temsilcilerindendi. Sinemaya başladığında da bu disiplinin çok da bozulmadan Yılmaz'da sürdüğünü görüyoruz. Yılmaz Güney'de, yazar ve öykücü olmasının getirdiği bazı önemli avantajlar vardır. Yılmaz'ın birinci özelliği bir sanatçı, bir yazar geçmişine, birikimine sahip olması ve bunu kendi sinemasında da başarıyla kullanabilmesidir''* (Kutlar, 1992, s. 12).

Güney, sonraki yıllarda karşımıza yönetmen, oyuncu ve yazar olarak sinemanın farklı kollarında yerini almaktadır. Sinemayla tanışmasından sonra asistan olduğu zamanlardan oyunculuğa yol almaktadır. Atıf Yılmaz'ın Bu Vatanın Çocukları (1958) adlı filminde ilk kez kamera karşısına çıkmaktadır. 1959 yılında yani bir yıl sonrasında, Atıf Yılmaz ve Halit Refiğ'in Ala Geyik filminin senaristlerinden birisi olmakta ve bu filmde başrolde yer almaktadır. Aynı yıl yine Atıf Yılmaz ve Halit Refiğ ile beraber, Necati Cumalı'nın uyarlaması olan Tütün Zamanı filminin senaryo çalışmalarında yer almaktadır. Bunun yanı sıra Karacaoğlan'ın Kara Sevdası filminde de senaryo çalışmalarına katılmaktadır. 1961 yılında cezaevine giren Güney, artık sinema da hem oyuncu, hem de senaristtir (Yücel, 2008, s. 131).

" 1968 hareketinin geliştirdiği "itiraz" ruhu, verili olanın dışında bir dil ve gerçeklik demekti aynı zamanda ve tam da bu yüzde verili gerçekliği, egemen sınıfları sarsabilmiş, derinden rahatsız edebilmiştir. Türkiye'de 1968'in bu "itiraz" ruhunu ve verili olmayan gerçekliğini sinema alanında tek başına Yılmaz Güney temsil etmiştir ve bedelini de tek başına ödemiştir. Türk sinemasında egemen sınıfları gerçekten rahatsız eden tek sinemacı Yılmaz Güney'dir" (Battal, 2006, s. 55).

Ülkemizde 1961Anayasasıyla beraber az da olsa demokratik ve özgür bir dünya yaratılmaktadır. Böyle bir durumdayken ülkemiz, 1963 yılında özgürlüğüne kavuşan Yılmaz Güney film çalışmalarına kaldığı yerden devam etmektedir. Bu dönem "Çirkin Kral" efsanesiyle sinemalardaki yerini almaktadır. Çirkin Kral efsanesi bu dönemde başlamaktadır (Battal, 2006, s. 193).

2.2.Sinemacı Yılmaz Güney

2.2.1.Oyuncu

114 filmde yer almaktadır. Aşağıda belirtilen filmlerde oyuncu olarak karşımıza çıkmaktadır: Bu Vatanın Çocukları, Ala Geyik, Tütün Zamanı, Dolandırıcılar Şahı, Tatlı Bela, İkisi de Cesurdu, On Korkusuz Adam, Prangasız Mahkumlar, Zimba Gibi Delikanlı, Mor Defter, Halime'den Mektup Var, Kamalı Zeybek, Kara Şahin, Koçero, Kocaoğlan, Her gün Ölmektense, Kanlı Buğday, Beyaz Atlı Adam, Beyaz

Atının Dönüşü, Kasımpaşalı, Kasımpaşalı Recep, Konyakçı, Torpido Yılmaz, Yaralı Kartal, Gönül Kuşu, Tehlikeli Adam, Üçünüzü De Mıhlarım, Krallar Kralı, Haracıma Dokunma, Sayılı Kabadayılar, Korkusuzlar, Mağrur Ve Sefil, , Silaha Yeminliydim, Sokakta Kan Vardı, Ben Öldükçe Yaşarım, Davudo, Kahreden Kurşun, Kan Gövdeyi Götürdü, Dağların Oğlu, Tilki Selim, Kibar Haydut, Kovboy Ali, Ve Silahlara Veda, Yedi Dağın Aslanı, Aslanların Dönüşü, At Avrat Silah, Çirkin Kral, Yiğit Yaralı Olur, Anası Yiğit Doğurmuş, Eşrefpaşalı, Silahların Kanunu, Yalnız Adam (Kibar Haydut), Hudutların Kanunu, Bana Kurşun İşlemez, Benim Adım Kerim, Çirkin Kral Affetmez, Şeytanın Oğlu, At Hırsız Banuş, Kuduz Recep (Aslan Arkadaşım), Bomba Kemal, Büyük Cellatlar, Eşkiya Celladı, Balatlı Arif, Kozanoğlu, Kurbanlık Katil, İnce Cumali, Kızılırmak-Karakoyun, Pire Nuri, Seyyit Han (Toprağın Gelini), Öldürmek Hakkımdır, Can Pazarı, Beyoğlu Canavarı, Azrail Benim, Aslan Bey, Marmara Hasan, Kardeşim Benim - Kargacı Halil, Aç Kurtlar, Bir Çirkin Adam, Çifte Tabancalı Kabadayı, Kan Su Gibi Akacak, Belanın Yedi Türüsü, Kurşunların Kanunu, Güney Ölüm Saçıyor, Bin Defa Ölürüm, Yedi Belalılar, Piyade Osman, Canlı Hedef, Umut, İmzam Kanla Yazılır, Sevgili Muhafızım, Şeytan Kayaları, Kanımın Son Damlasına Kadar, Çifte Yürekli, Son Kızgın Adam, Zeyno, Onu Allah Affetsin, Yarın Son Gündür, Vurguncular, Baba, Acı, Ağıt, Umutsuzlar, İbret, Kaçaklar, Çirkin ve Cesur, Silah ve Namus, Sahtekar, Endişe, Arkadaş, Zavallılar, O'na Çirkin Kral Derlerdi (Alemdar, 2013).

"Yılmaz'ın asıl amacı geçek oyuncu olmaktı. Ne var ki, bu ilk zorlamaları, direnmeleri hep boşa çıktı. O özlediği oyunculuk çizgisinin dışında kaldı. Bu başarısızlığın başlıca sebebi o sıralarda Orhan Günşiray, Göksel Arsoy gibi yakışıklı jönlerin sinemada kurdukları hegemonya idi. Üstelik kenar mahalle delikanlısı tipinin temsilciliğini yapan ve köşe başlarını tutmuş iki oyuncu daha vardı karşısında: Ayhan Işık'la Eşref Kolçak. Böyle bir dönemde aradan sıyrılmak gerçekten zordu. Öyle ki Göksel Arsoy bir kalabalık arasında hemen dikkati çekerken, Yılmaz Güney'e belki de dönüp kimse bakmayacaktı. Yılmaz Güney her gün yolda rastlanabilecek neviden bir halk tipi idi. Kenar mahallenin ezilmiş delikanlısıydı. Sokaktaki adamdı. Bu "Sokaktaki Adam"ın kavruk, kuru yüzüne, iri yassı burnuna, ince yapısına başta prodüktörler olmak üzere bütün bir sinema piyasası önce güldü. Uzun bir süre tek başına kalmanın, özellikle anlaşılmamanın acısını yaşadı. Ve en son Cavidan Dora ile Orhon Arıburnu'nun yönetiminde "Tütün Zamanı" (1959) çevirdikten sonra silindi afişlerden. Başlangıçta ezildi, tökezlendi. Gene de yılmadı. Sonuna kadar direndi. Ve "İkisi de Cesurdu" ile ilk çıkışını yaptı. Bu filmde çizdiği Kabadayı Ali Duran tipi Türk sinemasına Yılmaz Güney'i

ikinci defa getirdi. Kısa bir süre içinde adı iyi oyuncuya çıktı Yılmaz Güney'in " (Sonok, 2014).

Güney küçük ölçekli film şirketlerinin yapmış olduğu birden fazla filmde rol almaktadır. Kabadayılık, racon, kavga oynamış olduğu filmlerin ana temasıdır. Dürüst Anadolu çocuğu yazgısını kabullenmeyen, kötülöklere, ezilmeye karşı duran, mücadeleci ruhla yürüyen biçimde beyazperdede yer almaktadır. Yeşilçam kuşağında yer alan yakışıklı erkeklere karşılık Güney çirkinliğiyle yer alıp; oynamış olduğu filmlerde odak noktası halindedir. Seyircinin ilgilendiğı odaklandığı tek şey Güney'in kendisidir. Oynamış olduğu filmlerde bile oyuncularını kendisi seçmektedir. Kavgasız, dövüşsüz ve kan olmayan filmleri sinemada yoktur. Sinemanın tek tipleştirilmiş oyuncusudur (Yücel, 2008, s. 132).

"Türk sinemasında Akad'ın çizgisini sürdüren, geliştiren, onun tek meşru varis'i sayılabilecek olan, aynı zamanda Sinemacılar Dönemi ile Genç / Yeni Sinema dönemi arasında hem bir halka işlevi gören hem de bu son dönemi başlatan" sanatçı Yılmaz Güney'dir" (Özön, 1985; Akt. Scognamillo, 2003, s. 317).

Uzun bir film serisinin başlangıcı sayılabilecek Ferit Ceylan'ın "İkisi De Cesurdu" filminin senaryosunu Ceylan ile birlikte Güney yazmaktadır. Yılmaz Güney efsanesinin ana maddesini teşkil edecek ve "Çirkin Kral" adını kazandırmaktadır. Çirkin Kral onu yeni boyuta ulaştırmaktadır (Scognamillo, 2003, s.318). O dönemlerde yaşayan Yılmaz Güney için oyuncu ve oyunculuğun tanımı şu şekildedir;

"Oyuncu, insanın evrensel niteliklerini durmadan yenileyen, onu türlü biçimlerde kendi hayatına ortak eden yüce kişidir. Oyuncuya gösterilen saygı, insanın kendi benliğine duyduğu saygıdır aslında. Ama bu yaratıcı kaynakları, iç tepkileri coşturan, yeni yeni imkânları esinleyen bir etkidir çoğu zaman. Halkın beğenmesi, oyuncuyu daha iyiye zorunlu kılar, kimi de eskitir, şımartır. Gerçek oyuncu, verdiğini değil, vereceğini düşünen, bunun için de yaptığı her şeyi deneme sayan, kendini aşan kutsal kişidir" (Scognamillo, 2003, s. 318).

"Oyuncu hayatın kazandırdığı çeşitli deneylerin ışığı altında, temsil edeceği karakterlerin en ifadeli ve halka en yakın yanlarını bulur, bunu, fizik ve manevi yapısı içinde geliştirip olgunlaştırarak, estetik bir biçimde seyircisine ulaştırır... Oyuncunun işi, seyirciyi inandırmaktır. Hikâyedeki durum, ya da olay, gerçeğe ne denli yakınsa, başarı gerçeğe o kadar yakındır. (...) Oyuncu, insanın evrensel niteliklerini durmadan yenileyen, onu türlü

biçimlerde kendi hayatına ortak eden yüce kişidir” (Güney, 1965, s. 6; Akt. Battal, 2006, s. 195).

Oyuncu Yılmaz Güney, izleyiciler tarafından tutulan, beğenilen, kitlesi oluşan; halkın sorunlarının tamamına olmasa bile bir kısmını içinde barındıran, bilinçaltılarında yer alan olay veya durumları aktaran, ifade eden kişidir (Scognamillo, 2003, s. 320). Oyunculunun yanında Atıf Yılmaz'la beraber çekim senaryolarını yazmaktadır. Bununla beraber ona asistanlık yapmaktadır (Battal, 2006, s. 192).

2.2.2.Yazar

64 filmde yer almaktadır: Bu Vatanın Çocukları, Ala Geyik, Karacaoğlan'ın Kara Sevdası, Suçlu, Yaban Gülü, Ölüme Yalnız Gidilir, İki de Cesurdu, Her gün Ölmektense, Kamalı Zeybek, Prangasız Mahkûmlar, Koçero, Konyakçı, Kasımpaşalı, Krallar Kralı, Gönül Kuşu, Kasımpaşalı Recep, Tilki Selim, Kovboy Ali, Yedi Dağın Aslanı, Aslanların Dönüşü, At Avrat Silah, Eşref Paşalı, Hudutların Kanunu, Bana Kurşun İşlemez, Benim Adım Kerim, Çirkin Kral Affetmez, Şeytanın Oğlu, At Hırsız Banuş, Pire Nuri, Seyit Han, Azrail Benim, Kardeşim Benim – Kargacı Halil, Aç Kurtlar, Bir Çirkin Adam, Belalının Yedi Türküsü, Bin Defa Ölürüm, Yedi Belalılar, Piyade Osman, Canlı Hedef, Umut, İmzam Kanla Yazılır, Sevgili Muhafızım, Şeytan Kayaları, Yarın Son Gündür, Vurguncular, Baba, Acı, Ağıt, Umutsuzlar, İbret, Kaçaklar, Endişe, Arkadaş, Zavallılar, Yol, Bir gün Mutlaka, İzin, Sürü, Düşman, Duvar (Milliyet Gazetesi Bloğu, 2008).

Küçük yapımevleri tarafından sunulan, yönetmenlik kariyerine yeni başlamış gençler tarafından yönetilen dar bütçeli filmlerde Yılmaz Güney oyunculuk yapmakla sınırlı kalmamaktadır. Bazılarının öyküsünü bazılarının da senaryosunu yazmaktadır Yazmamışsa bile yazılmasına katkı sunmaktadır. Güney'in etkisinin olduğu filmler genel olarak intikam ve şiddetten oluşmaktadır. Filmlerin senaryosunun ana noktası bunlardan oluşmaktadır (Scognamillo, 2003, s. 318).

2.2.3.Yönetmen

21 filmde yönetmenlik yapmaktadır: At Avrat Silah, Bana Kurşun İşlemez, Benim Adım Kerim, Pire Nuri, Seyit Han, Aç Kurtlar, Bir Çirkin Adam, Yedi Belalılar, Piyade Osman, Umut, Yarın Son Gündür, Vurguncular, Baba, Acı, Ağıt, Umutsuzlar, İbret, Kaçaklar, Endişe, Arkadaş, Zavallılar, Duvar (Battal, 2006, s.214).

Yılmaz Güney gerek senaryosunu yazmış olduğu filmlerde, gerekse senaryosunu yazmadığı filmlerde belirli çizgiler sürekli tekrarlanmaktadır. Bu çizgi, kaba hatlarıyla birkaç temel konuma dayanmaktadır.

‘Ezilen kişinin kaçınılmaz başkaldırısı; şiddetten doğan arınma; silaha sarılma zorunluluğu; çoğunluğa karşı tek bir kişinin (veya sevilen bir kadının ya da güvenilir bir arkadaşın desteği ile) sürdürdüğü mücadele ve benzeri. Çeteler, kan davaları, soygun ve soyguncular, haksızlıklar ve aldatmacalar, yumruk, silah ve kadınlarla dolup taşan bu tür öyküler, 1960’ların ikinci yarısında sadece Yılmaz Güney’e özgü bir kalıp değildir. Kaldı ki Güney’in kullandığı şablonlar Çirkin Kral’ın tahtına oturmayı deneyen diğer avantür oyuncularından da kullanılmıştı. İdeolojik / siyasal veya toplumsal olmaktan çok toplum bilimsel uzantıları olan bu türden bir sinema anlayışı ve uygulaması, aslında onun daha sonraki çalışmalarının hem temelini hem de -bir paradoks sayılsa bile- antitezini oluşturur (Scognamillo, 2003, s. 320).

2.3.Yılmaz Güney Sinemasının Özellikleri

1970’li yıllara damgasını vuran kişi yani Yılmaz Güney, onun sineması gelmektedir. 1970’lerin başında umutsuzluğun baş gösterdiği dönemde Yılmaz Güney filmleri Türk Sineması açısından onurunu sürdüren filmler olarak Türk sinemasındaki yerini almaktadır. Dışarıda serbest olduğu zamanlarda film yapması, dışarıda olmayıp cezaevi sürecinde filmlerini güvendiği yönetmen arkadaşlarına teslim etmesi ve birbiri ardına çektiği filmlerle topluma umut vermektedir. Sinemanın evrensel boyuta taşınmasında, iç pazardan dış pazara yayılmasında yani dünyaya açılma fırsatı onun sinemasal yapıtlarıyla gerçekleşmektedir. Sinema dünyası zor ve bir o kadar da çilelidir. Zorluktan çıkarak aydınlığa doğru yürümeyi sinemasında yol edinir (Dorsay, 1989, s. 18). Umutsuz âşıklar, sıradan komediler ve şarkılarla süslenmiş

filmler Arap furyalı filmlerin kendisidir. Arap özentili, Arap furyasının etkisinin tam tersi az konuşan, mert ve cesur delikanlıların dünyasını sinemasına taşımaktadır. Kimi zaman kabadayı kimi zamanda haydut olarak sinemadaki yerini alır. Fakat kimi zaman iyi döver, iyi susar, iyi silah kullanır. Kısacası sinemasında kavgasız ve kansız filmlere rastlanmanız mümkün değildir. Güney sineması denilince kan ve kavgadır (Yücel, 2008, s. 131). Sinemadaki ilk yapıtlarında şiddet içeren filmlerinde ezilen, kaderine razı gelmeden baş göstermektedir. Bu da halk tarafından sevilmeştir (Akyavaş, 2014).

“Yılmaz Güney'in kabadayı-mafya genel ifadeyle polisiye filmlerinin sayısını tespit edebilmek güçtür. Toplam 111 filmde oluşan Güney sinemasında salt kabadayı, mafya ve polis üçgeninde olan filmlerin sayısı 50'ye yakındır” (Özgüç & Akt. Yücel, 2008, s. 188). “Yılmaz Güney'in kabadayısı, her ne kadar Umutsuzlar'da ünlü bir mafya babası olarak tanıtılsa da bildik baba formunda değildir; geniş bir ailesi yoktur, annesi vardır, o kadar; bu yüzden kabadayı demek daha doğru olacaktır. Bütün filmlerde de baba, hep kabadayıdır. Düzen kuramamış, aile olamamış kişidir” (Yücel, 2008, s. 188).

Sineması delikanlılık temasına dayalı olarak kent yaşantısını ele almaktadır. Fakir fukara diye nitelendirilen kişilerle beraber olan kabadayı tipini işlemektedir. Kırsal kesimlerde yoksulluğu yansıtırken; Güney ve Güneydoğu bölgesinde yaşayan insanları sinemasında anlatmaktadır. Anlattığı filmlerde ülkenin içinde bulunduğu siyasal yapıyı ve yaşanan gerçekleri görmemiz mümkündür. Güney'e ait özel, öznel yapıda sansasyonel bir sinema anlayışı mevcuttur (Yönder, 2012). Ezilen kişilere özgü başkaldırma durumu, isyan etme, silah bulundurma zorunluluğunun olması, tek bir kişinin birden fazla kişiyle dövüşüp kendini savunması, yanında duran sadık bir dostun desteği gibi (Scognamillo, 2003, s. 320).

Güney sineması denildiğinde 1970'li yıllarda damgasını vuran, 1980'li yıllarda toplumun içerisinde var olan durumların yansımasıdır. Ülkemizde var olan emekçi insanların davalarına hayatlarını hiçe saymaları onun perdesine yansıtılmaktadır. Ezilen, baskı altında kalan, sürünen ve sömürülen kişilerin yanında olduğu düşüncesi fazlasıyla belirtilmektedir. Ülkemizin içerisinde bulunduğu koşulların yansımasıdır. Sineması ayna görevi görmektedir. Kişilerin yaşamış olduğu zorluklar birebir gösterilmekte, filmi izlediği zaman kendi hayatlarını izliyor düşüncesi oluşmaktadır (Soner, 2000, s. 206).

Kendine özgü bir duyarlılıkla beraber, özgün diye nitelendirilen toplumun içinde bulunduğu sorunları Amerikan sinemasında olan bazı öğeler şiddet ve stilizasyon egemen olsa belli bir kişisel yaklaşımı bulunmaktadır (Dorsay, 1989, s. 48). Güney filmlerinin çoğunda çocukluk günlerine göndermeler yapmakta; iyi çocukların simgesi olarak da kendisini konumlandırmaktadır (Yücel, 2008, s. 130).

Yılmaz Güney'in sinema dilini içerisinde bazı farklı özellikleri taşımaktadır. Amerikan Western sineması denilen Amerikan sinemasının etkileri vardır. Bu sinemadan aldıklarıyla kendi gerçekliğini de içerisine koyup bir bütün oluşturmaktadır. Büyük dramatik öykülerin ya da entrikaları yalnızca filmlerinde ele almaz, en can alıcı noktalarıyla sinemada yer verir fakat sadece o dünyaya gizli bir yere açılmış gibi sunmaktadır. İnanırcılık unsurunun yeterince verilmemesi sinemada bir sorunken; başrollerini kendisinin oynadığı filmlerde Güney son derece inandırıcı bir biçimde oynamaktadır. Sol yelpaze diye adlandırılan kesimde bazı gezme ya da dolaşma eylemleri olsa da Marksizm'e genel olarak sadık kalmayı başarmaktadır (Kutlar, 1992).

"Yılmaz Güney'in çocukluğu bir itilmişliktir, filmlerinde oynayan, filmlerine konu olan çocuklar itilmişlerdir. Güney bu itilmiş çocuklara sarılmıştır, sinema salonları Güney'i sinema salonlarında alkışlamışlardır. İki tür çocuk vardır Güney'in filmlerinde; babasız büyüyen çocuklar ve babalarının ihtiyaçlarını karşılayamadığı çocuklar" (Yücel, 2008, s. 161).

Filmlerin çekimi sırasında kimi zaman sete yazılı bir metinle gelmek yerine kafasında var olan düşünce ve görüntüleriyle gelmektedir. Kendisinin güvenini kazanmış; dünya standartlarına göre altyapı yetersizliği olmasına rağmen çekimlerini hızlıca tamamlamaktadır (Dorsay, 1989, s. 49). Kendiliğindenci diye adlandırılan bir sinema anlayışı vardı. O an için aklına ne geliyorsa, ne hissediyorsa, ne düşünüyorsa aklına ne geliyorsa çekim sırasında hepsine sinemasında yer vermektedir (Altınsay, 1992).

Güney'in filmlerinde yer alan kadınların, her zaman hayat hikâyeleri başkaları tarafından çalınmaktadır. Kimi zaman bedenleri kimi zamanda hayatları... Tecavüze uğrayan, satılan, öldürülen ve aldatan kişi her zaman kadın olarak karşımıza

çıkılmaktadır. Filmlerinin tamamı ele alındığı zamanda çıkan tablo sineması açısından ilginç olmaktadır. Çoğu filmde erkeğin dağa çıkması ve kan davasının sebebi olarak tecavüze uğramış kadınlar gösterilmektedir (Yücel, 2008, s. 164). Kan davalı filmlerinde kadın olmak; ya tecavüze uğramaktan geçer ya da randevuevine düşmekten geçer. Üçüncü bir ihtimal ise romantik bir şekilde ölmekten yani ölüm, papatya ve güllerden ibarettir. Ölen kadının elinde ya çiçek vardır ya da gelinliğiyle gömülüp toprağının üstü çiçeklerle örtülür (Yücel, 2008, s. 173-177).

"...o günün eğilimleri ne ise, aşağı yukarı onların sınırları içinde kalıp çalışmayı seçiyordum. Mesela sinemaya getirdiğimiz şeylerden bazıları şunlardır: Kavga, dövüş, avantür, kabadayılık vb. Fakat bunlar bile birtakım insanların elinde farklı bir biçimde yozlaştırılarak kullanıldı. Bizim ise bunları getirip koyuşumuz, içinde gerçeklere çok yakın unsurlar taşıyordu. Hayattan gelen birtakım şeyler vardı, özellikle oyun biçimi, kıyafet, tavır, davranış. Bütün bunlar halkla bağlar kuruyordu" (Yılmaz Güney ile Konuşma, 1974; Akt.Scognamillo, 2003, s. 320).

Kürt dininin yasak olması sebebiyle filmlerini Türkçe dilinde yapılmaktadır (Baksi, 1994, s. 31). Güney şu şekilde ifade etmiştir; sanatımın, filmlerimin temel taşı, ilham kaynağım Kürt halkından ibarettir. Filmlerimde yer alan düşüncelerimi onlardan alıyorum (Baksi, 1994, s. 42). Onun sinemasında tematik olmasa da biçimsel seçişler, söyleme ve anlatma biçimiyle kısacası sinemasal dil açısından farklılıklar vardır. Şüphe taşımayan taraflılığıyla seyirciye fazla şans tanımayan bir anlayış yer almaktadır (Yaşar, 1992). Güney bireysel yaptırımların uç kısmına kadar irdeleyen bir çizgi izlemektedir. Kürt milleti üzerinde baskılar ele alınıp işlendiği zaman birbirleriyle karşıt durumlarda modernize ve gelenek arasındaki mücadeleye perdeye yansıtılmaktadır (Arslan, 2009, s. 120).

Sinemaya halkı taşıyan kişi Yılmaz Güney'dir. Onunla beraber Türk sinemasında gerçekçilik akımı eksik yönleri olsa bile var olan gerçekçilik çizgisinden izler taşımaktadır. Geleneksel anlatım biçimlerinden farklı olarak, özgün çalışmalar yaratılmaktadır. Sinemasında epik bir bakış açısıyla diyalektik bakış açısını oluşturmaktadır. Verilen gerçekçiliğin yanlışlıkları gösterilmekte, verilecek şeyler arasında farklı bir alandır (Battal, 2006, s. 213).

"Güney'in eserleri genellikle Üçüncü Sinema kategorisine dahil edilmektedir ve bunun sebebi, en azından dolaylı olarak, devletin baskısı ve toplumsal otoriteryanizme karşı sınıf mücadelesi ve karşıtlığını savunmasıdır. Güney'in filmleri Kürt kimliğini keşfetmek üzere alegoriden kesinlikle faydalanmaya çalışmakla beraber, tamamen milliyetçi bir mesaj da iletmezler. Anlaşıldığı kadarıyla Güney'in ilgileri göçebe ve köylü gruplarına, Kürt ulusal mitinin önde gelen veçhelerinden olan kırsal deneyime dönüktür" (Arslan, 2009, s. 121) ."Yılmaz Güney'in devrimci sineması, hazır çözüm reçeteleri sunan, izleyici yerine de düşünüp, ona çözümün ne olduğunu söyleyen bir sinema değildir. Çözüm; ya izleyicinin kendisi tarafından düşünüülerek, başkalarıyla tartışarak bulunacaktır; ya da olmayacaktır. Yılmaz Güney'in devrimci sineması seyirciyi dünya halleri üzerine, onun içinde kendi yeri üzerine düşünmeye çağıran bir sinemadır. Yılmaz Güney bu bağlamda şöyle diyor: Devrimci sinema yol gösteren değil, onları düşünmeye sevk eden filmlerdir. İlerde kuşkusuz baştan sona bir takım şeylerin söylendiği filmler de yapılacaktır. Bu, dediğim gibi devrimci sinemanın ilk noktalarından biridir. Düşünmeden bir insanın herhangi bir şey yapabilmesine imkân yoktur. Ben sadece düşünmek istiyorum" (Konferans, 2001).

Türk sinemasında izleyici açısından yoğunluk vardır. Güney sinemasının zirvede olması ve sinemanın seyirci sayısından yoğun bir dönem yaşaması rastlantı değildir. Ona göre sinema halk sanatıdır. Sinemasını onlara göre şekillendirip kuruyordu. Halkla bir bütünlük kurmasından; onlara yakınlığı sebebiyle aralarında doğal bir ilişki belirmektedir. Halk onu benimsemekte ve halk ona karşı çok fazla ilgi duymaktadır. Halkı tarafından sevilmektedir. Aynı zamanda o da halkını sevmektedir. Kimi zaman halka olan sevgisini film karelerinin içine yansıtmaktadır. Beyaz perdeden halkının sesine karşılık vermektedir (Uğur, 1992). Onun sinemasında politika, kendisinin zihninde tasarladığı ve gerçekleşmesini özlediği düş, hayaldir. Kimi zaman sinemasında, gerçeklerin karşısında yer alan bu hayal dayanıksızlığa terk edilmektedir. (Kürkçü, 1992).

Sinemasında devrimci ruhun beslediği, halkın gerçeklerinin yansıtıldığı filmler yer almaktadır. Toplumun içinde bulunduğu gerçeklerin tamamını ayrıştırmadan, bütün gerçekliğiyle ele almaktadır. Seçici olan tıpkısının aynısını yapmak yerine yaratıcı yönüne bakmaktadır. Ona göre sanat, başkalarının yaşamış olduğu duygu ya da düşüncelerin yeniden yaratılmasıdır. Gerçekte var olan şeyler yeniden şekillendirip, yeni bir kimliğe konulan sonrasında sunulan eylemin bütünüdür. Bu görev de sanatçıya düşmektedir (Battal, 2006, s. 210).

Filmlerinde farklı temalar bulunmaktadır. Edebiyat açısından çok fazla zenginliklere yer verilmektedir. Sinema da en iyi diyalog yazarları arasındadır. Filmlerinde kimi zaman ironik kimi zamanda acılı bir mizah duygusunu barındırmaktadır. Sokak diline sinemasında fazlasıyla yer verilmektedir. Sinemasında kendi hayatından kendi bireyselliğinden izler görülmektedir (Üstündağ, 1992). Kimi zaman siyasal boyut kimi zaman yandaş biçimde sinemasına yaklaşmaktadır. Fakat insan ve yaratıcılık dramı ele alınmamaktadır (Ergün, 2005, s. 23). Sinemada kimi durumlarda acımasız olunmaktadır. Güney'de kimi zaman acımasız oldu fakat dürüst acımasız olarak perdedeki yerini almaktadır. Acımasız olmadan da bir film ortaya çıkartılamamaktadır (Kıral, 2005, s. 25).

Bir sanatçı ya da sanatçı diye nitelendirilen kesimin tamamı, hiçbir zaman hayatın sorunlarını anlatamamaktadır. Kimsenin gücü buna yetmeyecektir. Sanatçı, farklı zaman ya da dönemlerde çıkarmış olduğu sanat eserleriyle bir bütünlük yakalamaya çalışmaktadır. Güney'inde Umut filmiyle başlayan sinema serüveni günümüze kadar yapmış olduğu filmlerle bağ oluşturmaktadır. Filmleri arasında bir bağ olmaktadır. Sinemasında yer alan filmler bir bütünü oluşturmaktadır (Siyasal Yazılar, 2006, s. 15). Onun sinemasında ülkenin içinde bulunduğu ekonomik, kültürel yaptırımlar ve siyasal açıdan yaşanan farklılıklar belirgin bir biçimde beyaz perdededir (Arslan, 2009, s. 124). Kimi zaman bizim fark edemeyip, önünden geçtiğimiz şeyleri o fark edip sinemasında yoğunlukla perdeye yansıtmaktadır. Güney: "Çoğu zaman sokaktan hızla geçerken fark edemediğimiz şeyler vardır, ben durup baktım ve onları anlattım" diyordu (Uysal, 2010).

Anlattığı hikâyelere farklı bir üslup ve dil kullanarak yaratmaktadır. Uygun bir biçim ve üslup kullanarak gerçekçi denilmektedir (Sanatkop: 2012). Şiddet temalı, oynadığı filmlerde ezilen ama kadercilik anlayışını kabul etmemektedir. Bu tür oynadığı filmlerde kötülüğe karşı tek başına direnen Anadolu çocuğunu işlemektedir (Öztürk, 2013).

" (Yılmaz Güney) ölümle noktalanmış hüzünlü serüvenini verirken, asıl suçun düzende olduğunu vurgular. Western sinemasından etkiler taşıyan filmin, doğayı da ustalıkla bir biçimde kullandığı görülür. Western özelliklerinin daha da belirginleştiği geleneksel kurallarına karşı çıkmayı deneyen bir delikanlının öyküsünü, düzgün ama şiddetin ağır bastığı bir anlatımla verir" (Teksoy, 2005, s. 748).

Güney filmlerinde sinema sanatıyla beraber dünya sinemasını birlikte bir bütün olarak ele almaktadır. Birbirinden ayırmamakla beraber senaryolarını yazmış olduğu sinemasal yapıtlarda sosyalist dünya görüşünden yola çıkar. Bu durum gerçekçilik akımını benimsemesinde kolaylık sağlayacaktır (Teksoy, 2005, s. 748). Sahici, var olan şeyleri aktarmak ya da aynı biçimde kopyalamak yerine gerçekçi bir yanı olan şeyleri aktarmaktadır. Gerçekçilik akımıyla sanatı somutlaştırıp, görünür kıldığı zaman onun sinemasının aynasıdır. Sinemasının yapı taşları, ana maddesi Güney'in yaşadığı tecrübelerinden ibarettir (Battal, 2006, s. 62). Güney'in filmlerinde Türk toplum yapısı açısından milliyetçi ve muhafazakâr bir yapıda olması sebebiyle bu anlayış kadın bedeni ve cinsellik üzerinden filmlerde yansıtılmaktadır. Onun filmlerinde kadının namusu ahlak anlayışı açısından muhafazakâr ve milliyetçi bir biçimde sergilenmektedir (Kayalı, 1994, s.79).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.YILMAZ GÜNEY FİLMLERİ ve SANSÜR

3.1.Yönetmen Yılmaz Güney'in Sansürlenmiş Filmleri ve Sansürlenmesinin Nedenleri

1963 ve 1972 yılları arasında çirkin kral lakabıyla oyuncu olarak yükselen Yılmaz Güney, kendi maddi olanaklarının el verdiği ölçüde siyasal içerikli filmler yönetmektedir. Acı, Arkadaş, Endişe, Seyyit Han, Aç Kurtlar, Umut, gibi filmlerde Türkiye'de yaşanan vahşi kapitalizmi eleştiri yağmuruna tutmaktadır. Günümüz sinema tarihine baktığımız zaman Güney'in sinema çalışmaları bağımsız siyasal sinemanın usta örnekleri arasında gösterilmektedir. Fakat bu sinemasal çalışmalarında Kürt kimliğine yapmış olduğu vurgular sebebiyle devlet sansürü ve hapis cezalarına maruz bırakılmaktadır. Hapis cezalarından dolayı sonraki dönemlerde Güney cezaevinden kaçıp Fransa'ya sığınmaktadır. Orada son iki filmi olan Yol ve Duvar filmlerini tamamlamaktadır. Onun sinema anlayışında sosyalist bir siyasi yaklaşım bulunmaktadır. Sömürülen insanların, emeklerinin çalındığı gerçeğine eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Onun filmlerinde sınıf ve etnik farklılıklar izleyiciyle paylaşılmaktadır. Sineması ele alınırken, sanatçı kişiliği, siyasi yaklaşımı ve gerçek hayatta yıldız kimliği dikkate alınmalıdır. Çirkin Kral ünvanı Güney'in sinemada kazandığı yıldız kimliğiyle örtüşmektedir. Halka bütünleşmesini sağlayan en önemli unsurlardan birisini oluşturmaktadır. Güney sineması ele alındığı zaman üzerinde durulması gereken başka bir durumda devrimci sinema yaklaşımı ve Güney'in bu yaklaşımlar içerisinde kazandığı konum önem taşımaktadır. Ulusal sinema karşıtı olarak Devrimci Sinema yaklaşımı ortaya çıkmaktadır. 1970'li dönemlerde Yılmaz Güney'in filmlerinde Devrimci Sinema etkisi görülmektedir (Çakır Aydın, 1997, s.19 & Arslan, 2005, s.45-48). Sansürün demir pençesinden sinemanın kurtulabilmesi umuduyla sonraki zamanlarda Temsilciler Meclisi tarafından kimi üyelerin talebiyle sansürün kaldırılması hakkında çalışmalar

yapılmaktadır. Fakat sonrasında gösterilen çabalar sonuçsuz kalmaktadır. Türk sinema tarihinde özellikle Yılmaz Güney'in yapmış olduğu filmlerde sansür kararı etkisinden kurtulamamaktadır (Kayalı, 2005, s.144).

1960 ve 1970'li yıllarda sağlanmış olan özgürlük ortamında sinemasal açıdan birden fazla film yapılmaktadır. Yılmaz Güney'in yönetmenliğini yaptığı ve oyuncu olarak yer aldığı Umut filmi de bu döneme denk gelmektedir. Umut filmi de yaratılmış olan göreceli özgürlük ortamı sayesinde yapılan filmler arasında gösterilmektedir. Bu filmle beraber, Yılmaz Güney öncülüğünde devrimci sinema anlayışını gerçekleştirilmektedir. Böylece Umut filmi devrimci sinema anlayışının doğmasında etkili olmaktadır (Ergün, 1978, s.67-71). Türk toplumu açısından sınıflı bir toplum yapısını vurgulayan devrimci sinema hareketi, toplumu değiştirecek güce sahiptir. Egemen ideolojinin çıkarlarını savunmamakta bunun karşısında durmaktadır. Yeşilçam sinemasının da karşısında olarak yıkılması gerektiği düşüncesindedir. Yılmaz Güney'in de yasaklı olan sansürlenmiş filmlerinde de Yeşilçam sinema anlayışının karşıtlığının göstergesidir. Güney'in yönettiği filmlerden Umut, Seyyit Han ve Duvar filmi yasaklı filmler arasında gösterilmektedir. Yapılan bu sinema filmlerinin ortak noktası ülke içerisinde yaşanan dönemin kötü koşullarıdır. Yoksulluk ve baskı altında sürdürülen ideolojik yaklaşımların tüm gerçekliğiyle filmlerine yansımaları sansürlenmesine yol açmaktadır. Yapılan bu filmler sansür pençesinden kurtulamamaktadır. Toplumun içerisinde yaşadığı gerçeklere sinemada yer vermek suç sayılmaktadır. Sinemamız açısından sosyal konulu filmlerin yasaklı olması sinemasal açıdan yozlaşmamıza neden olmaktadır. İşte o yasaklı olan filmlerin başında yönetmen olan Güney'in sinemasal yaptırımları da payına düşeni almaktadır. İlk olarak Seyyit Han(1968), sonrasında Umut(1970) ve Duvar (1983) filmleri de sansürle karşı karşıya gelmektedir.

3.1.1.Seyyit Han (1968)

1968 yılında yapılan bu film, Güney'in ilk önemli filmi olma özelliğinin yanı sıra bu filminin yönetmenliğini yapmaktadır. Filmin yönetmenliğini yapmasının dışında bu filmde başrol oyuncusu olmaktadır. Filmde başrol oynamasından, hüznü bir aşk hikâyesini anlatmasından öte destansı biçimde anlatması daha çok dikkat çekmektedir (Teksoy, 2005, s. 747). Tuncel Kurtiz film hakkında şunları

söylemektedir; Yılmaz Güney'in ilk önemli yapmış olduğu yapıtıdır. Çarpık düzeni inanılmaz biçimde, çok güzel harikalar yaratarak beyaz perdede yer almaktadır. Bu film, toplum için sanat yapıldığının göstergesidir (Soner, 2000, s. 99). Bu filmle beraber toplumcu bakışı geliştirmektedir. Türk Sinema tarihinde 1968 yılında çekilen Seyyit Han filmi destansı ve şiirsel bir dil katkısı sağlamaktadır (Nazlıaka, 2012) .

Bu filmiyle beraber devrimci döneme başlamaktadır. Güney'in bu filmiyle birlikte biçim ve üslup anlamında ustalık döneminin hazırlıklarındandır. Egemen bir topluma karşılık halkın faydasına yönelik yapılmaktadır (Battal, 2006, s. 192). Seyyit Han diğer adıyla Toprağın Gelini filmi, 1968 yılında 1.Adana Altın Koza Film festivalinde ödül almaktadır. Arkadaşının kız kardeşi olan Keje'yi, onu alabilmek için düşmanlarla savaşmaktadır. Ağanın kurduğu tuzağa düşecek, başına sepet geçirilen sevgilisini bilmeyerek vuran Seyyit Han'ın öyküsü paylaşılmaktadır (Gürkan, 2000, s. 28).

Ezilen insanları ve toplumun sınıfsal çelişkilerini başarıyla göz önüne seren bu film sonradan sansüre uğramaktadır. Yılmaz Güney'in Seyyit Han adlı filmi Nebahat Çehre tarafından oynanılan Keje isimli karakterin isminden ötürü sansür kurulu tarafından payına düşeni yaşamaktadır. Türkçede böyle bir ismin olmamasını belirten, bu ismin Kürtçe olduğunu belirten heyet, düğün sahnelerinde gelin alayının önünde götürülen kenarları püsküllü bayrağa da takılır ve köylünün elinde sancağın ancak alaylarda olduğunu söylemektedir. Çekimlerin yapıldığı köyü ve köylü koreografisini beğenmemektedir (Hür, 2010).

Kemal Tahir'e göre, genel olarak filmin yapısı dünyanın aradığı halk sinemasıyla örtüşmektedir. Hayatta var olan gerçekle, sinemanın yansıttığı gerçek arasındaki farkı gösteren sahne şu şekildedir; Ardı ardına gelen kurşunlar karşısında yılmadan ayakta kalabilmek. Halkın neyi ne şekilde görmek istediğini çok iyi anlayan bir sanatçıdır. Çünkü kendisinde onların içinde yetişmiş, onların içinden çıkıp gelmektedir. Böyle kişilerden benim gibi başkalarının da ondan öğreneceği çok şey olduğu düşüncesindeyim diyerek duygularını ifade etmektedir (Gürkan, 1969; Akt. Scognamillo, 2003, 321-322).

Seyyit Han'ın uzun zaman köyden ayrı yaşamasından sonra, köye dönmesiyle başlamaktadır. Seyyit Han yiğit bir delikanlı olarak, Anadolu'da yaşayan çile çeken toplumun özelliklerini yansıtmaktadır. Yıllar öncesi komşu köyden biri olan Mürşit'in kız kardeşi Keje'yi sevmektedir. Keje ile Seyyit Han'ın duyguları karşılıklıdır. Seyyit Han köyde sevildiği kadar düşman sahibidir. Bu sebeple kız kardeşini Mürşit vermemektedir. Bir zaman sonra Keje başkasıyla evlenir ve dul kalmaktadır. Mürşit Seyyit Han'a başında olan düşmanlarından kurtulursan Keje senindir der. Düşmanlarından kurtulma mücadelesi verip, Keje'ye kavuşmak üzere giderken Keje'nin düğününe kavuşmaktadır. Abisi onu başka bir köy ağası olan Haydar Bey'e vermiştir. Abisi döndüğünü öğrenince sözünde durup Keje'yi Seyyit Han'a vermek ister fakat köy ağası olan Haydar bunu kabul etmemektedir. Gerdek gecesi onu istemeyen gözü yaşlı Keje'yi gören ağa aşağılanma duygusuna kapılmaktadır. Bir oyun oynar ve Seyyit Han'a haber yollar. Öcünü çok ağır bir şekilde almaktadır. Kendi elleriyle Seyyit Han'ın Keje'yi öldürmesini sağlamaktadır. Bu filmle beraber güçlü konumda olan kişilerin acımasızca zulmettiği gerçeği gözler önüne serilmektedir. Haydar denilen karakter güçlü konumdadır ve fazlasıyla gaddar bir kişiliktir. Konulan katı kurullar ve gelenekler, Keje'nin özgür yaşamına izin vermemektedir. Artık o Haydar'ın erkeğinin kontrolündedir. Kadının kendi yaşamı hakkında söz söyleme gücü yoktur. İradesinin hiçe sayıldığı bir dünyada kadın yaşamaktadır. Ataerkil toplum yapısında kadının ezilmesini, baskı altına alınmasını ve ikinci sınıf konumunda yer aldığı gerçeğini filmde Keje karakteri üzerinden yansıtmaktadır. Güney'in sinemasında yer verdiği bu politik film, devletin hoşuna gitmemektedir (Güney, 1976, s. 31-32).

Güney, başka bir Kürt öyküsünü işlemektedir. Filmin içerisinde hem kan davası hem de aşk vardır. Feodal düzenin sert, acımasız, baskıcı yönünü vurgulayan film; oldukça karamsar ama bir o kadar da şiirsel bir üsluba sahiptir. Film sansür kurulu tarafından sansürlenmektedir. Sebep olarak da Kürtçe adlar kullanılması gösterilmektedir. Sansür kurulu Keje adını sakıncalı görmektedir. Keje adının Türkçede olmaması, filmde gösterilen köyün, kıyafetlerin resmediliş şekillerine uygun olmaması gerekçe olarak sunulmaktadır. Eylül ayında film Mannheim Film Şenliğine davet edilmektedir. Bu sebepten ötürü Sansür Kurulu tarafından yasak getirilen kısım yani Keje adı çıkartılmaktadır. Sonrasında sansüre gönderilmiş, bu

kez de oynayan oyuncuların kostümü sorun gösterilmektedir. Sonrasında Danıştay'a başvuru yapıp, Güneydoğu bölgesinde yer alan köylerde bu adın kullanıldığı belirtilmektedir (Yücel, 2008, s. 150). Sansür kurulu yer alan düğün sahnelerinde gelini götüren kişilerce kenarı püsküllü bayrağa takılmaktadır. Köylünün elinde sancağın olmayacağı, bayrağın alaylarda bulunduğu ifade edilmektedir (Güney, 1976, s. 12).

Yılmaz Güney Seyit Han filmini şu şekilde anlatmaktadır:

"Seyit Han yönetmen olarak bütün sorumluluğunu yüklediğim ilk çalışmam, unutulmaz anılarımı içeren ilk göz ağrımdır. Sanat hayatımın bir döneminin sonu, yeni bir dönemin ilk adımudur. Bu yüzden özel bir önem taşır. Seyit Han 1968 başlarında, daha önce ki birikimlerin de etkisiyle, Yeşilçam kurallarına, özellikle de Çirkin Kral Yılmaz Güney'e karşı başkaldırının adıdır. Fakat görevini başarıyla gerçekleştirdiğini söyleyemeyiz. İşletmelerin, Çirkin Kral şartlanmalarının, Yeşilçam baskılarının altında, o günün kaçınılmaz gibi görünen kaçınılmaz uzlaşmaları içine girmemiz, filmin değerinden büyük şeyler götürmüştür. O zaman da bunun bilincindeydim. Fakat durum tahlillerindeki yanılmamız, bizi eksik ve sakat etkilerle dolu bir film yapmaya götürdü. Filmde, olumlu yanlarla olumsuz yanlar en açık biçimiyle göze çarpar" (Yücel, 2008, s. 150).

Kutlar filmi şu sözlerle ifade etmiştir; Seyyit Han filmi, sinemaya yeni başlamış sayılan genç bir sanatçının içinde bulundurabileceği kusurları barındırmaktadır. Fakat bu kusurlar görmezden gelinemeyecek ölçüde değildir. İlerleyen zamanlarda onu özgür ve dürüst yönetmenler arasında görmek belki de fazlaca iyimser bir düşünce tarzı olacak fakat ben buna içtenlikle inanıyorum (Kutlar, 1968; Akt. Scognamillo, 2003, s. 322).

Güney'in bu filmle beraber eğilimleri de farklılaşmaktadır. Sadece onun sorunu olmaktan çıkıp, halkın ve Türk sinemasının sorunsalı olmaktadır. Geleneksel Türk sineması ve gösterilen gerçeklik olgusu ikinci dönemden itibaren sinema da zedelenmeye başlamaktadır. Oyunculukla beraber yakışıklı jön kavramının ortaya çıkması ve geleneksel Türk sineması doğrultusunda, Seyyit Han filmiyle daha da belirginleşmektedir (Battal, 2006, s. 195).

"1968'de auteur- sineması olarak imzaladığı Seyit Han, Yılmaz Güney sinemasında ve sürecin başlangıcıdır. Seyit Han, epik anlatımı, gerçekçi atmosferi ve halk geleneğinden yararlanan konusu ile, Türk gerçekçi sinemasının mihenk taşlarından biri olmuştur. Özgün

öykü sıkıntısı çeken Türk sinemasının, halk masalları ve öykülerine yönelmesinde öncülük eden Seyit Han, Türk Gerçekçi Sinemasının estetik sorunlarının çözümlenmesinde, öz biçim ilişkisinin yetkinleşmesinde başlangıç noktası ve ölçüt oluşturmaktadır" (Battal, 2006, s. 198).

Güney'in bu yapıtı ilginç ve farklı duruşu olmasına karşılık ilerleyen filmlerinde etkisini göstermektedir (Scognamillo, 2003, s. 322).

"Yapımcı/yönetmen/senaryo yazan/oyuncu Yılmaz Güney'in ilk önemli çıkışı Seyyit Han/Toprağın Gelin'i (1968) ile olmuştur. Bir tür geçiş ya da bir bağlantı filmi olan Seyyit Han 1969 yılındaki Adana Altın Koza Film Şenliği'nde en iyi üçüncü film, en iyi görüntü, en iyi müzik ve en iyi erkek oyuncu ödülleri kazanmıştır. Tipik bir Çirkin Kral filmi ya da bir kırsal alan avantürüymüş gibi başlayan Seyyit Han, somadan şiirsel ve folklorik bir aşk öyküsüne, giderek bir masala dönüşür ve kanlı, dehşet verici bir şekilde sonuçlanır. Bir biçim denemesi olan Seyyit Han, Yılmaz Güney'in Umut dâhil olmak üzere başka çalışmalarında da beliren fantastik ya da gerçeküstücü unsurları içermektedir" (Scognamillo, 2003, s. 321). *"Türk Sinemasının, egemen çevrelerine karşı halkın yararına filmler yapması Seyit Han ile başlar. Seyit Han, toplum için sanat görevi gerçekleştirme de atılan ilk adımdır. Bu film ile birlikte içerik ve teknik yönünden Yeşilçam kurallarının dışına taşınmış, toplum için sanat yapmanın yolu açılmıştır. Bu olgunun doğal sonucu olarak Seyit Han filmi gerek sansürde gerekse katıldığı film şenliklerinde çok yönlü mücadele vermek zorunda kalmıştır"* (Güney, 1976, s. 9).

Film 1968 yılında Uluslararası Berlin Film Festivaline katılmak üzere Sinematek Derneği tarafından seçilmektedir. 1968 yılının Haziran ayında Lukorna festivaline, Eylül ayında da Manhaim festivaline çağrılmaktadır. Sansür kurulu tarafından gerekçeli gerekçesiz olarak yurt dışına çıkması yasaklanmaktadır (Gürkan, 1968, s. 12-13; Akt. Güney, 1976, s. 10).

Adana'da çekilmiş olan Güney'in Seyyit Han filmi olağanüstü bir yapıttır. Filmi Almanya'daki yapımcılara gönderimi planlanmaktadır. Dünya tarafından dünya sinemasınca Güney'in tanınması amaçlanmaktadır. Sansür sorununa yakalanınca film kaçak yollarla Münih'e götürülmektedir. Film jüri tarafından izlenmiş, çek beğenilmektedir. Fakat siyah beyaz yapılan bu film, festivale kabul edilmemektedir. Sonrasında Güney'le çalışmak istediklerini belirtmiş olmakla beraber şaşkın bakışlarıyla konuşmaya devam etmektedirler. Güney'in yurt dışına çıkışının yasaklanması sebebiyle görüşmeler sonuçlandırılmamaktadır (Soner, 2000, s. 27).

1968 yılında düzenlenen 5. Antalya Film Şenliğinde Seyit Han filmi, eleme komitesi tarafından elenmektedir. Birçok filmi izlemeden görmeden eledikleri söylenmektedir. Bundan Seyyit Han filmi de nasibini almaktadır. Elemeye 15 film katılmakta, 15 film arasından 8 filmi eleme jürisi seçmektedir. 5 film eşit oranda oy almaktadır. Fakat bu sayı 4'de düşürülecektir. Aynı gün içerisinde karar verilmemekte, bir gün sonraya bırakılmaktadır. Sonrasında jüri bir araya gelmemiş, tek tek ayaklarına gidilip sonucu zarflara koymaktadırlar. Bunun sonucunda Seyyit Han filminin elendiği ortaya çıkmaktadır (Gürkan, 1968, s. 12-13; Akt. Güney, 1976, s. 14-18).

"Seyit Han gibi gerçekten ilginç bir filmi kabul etmeyip, bu hakkı Son Gece'ye tanıyan jurinin yetenek derecesi ortada. Hüseyin Baş; Böyle bir jüri nasıl olur? Böyle bir juriyi bir festival için yeterli bulmuyorum. Son olarak Jak Şalom şunları söyler; Son yılların en iyi Türk filmlerinden biri (Belki de en iyisi bir bakıma) olan Seyit Han'ın elendiğini duydum. Gereğesini çok merak ediyorum, varsa tabii"(Neden Yılmaz Güney, s. 81-82; Akt. Güney, 1976, s. 20).

Seyyit Han filmi başına gelecekleri bilircesine oto sansür uygulamasından çıkıp, resmi sansür kuruluna gittiği zamanda farklı zorluklarla karşılaşmaktadır. Fakat çok geçmeden bir yıl sonra hak ettiği noktaya ulaşmaktadır. 1969 yılında 1. Adana Altın Koza Yarışmasında en başarılı üçüncü film seçilmesiyle beraber, en başarılı erkek oyuncu, en başarılı görüntü yönetmeni ve en başarılı özgün müzik yapımcısı ödülünü almaktadır (Güney, 1976, s. 23-31).

Oto-sansür ve resmi sansür durumlarını yönetmen olan Güney göz önünde bulundurmamaktadır. Filmde yer alan isimlerden de anlaşıldığı gibi başka bir etkin azınlık olan, doğu olayı anlatılmaktadır. Filmin önüne çıkartılan engellemeler olmamış olsaydı hikâye daha da tutarlı olacaktır. Masalsı yapısına uygun olarak birden fazla fantastik zenginlikler kazanacaktır. Fakat olmamış başarı sağlanamamış; vurucu güzelliklere yoğun bir biçimde yaklaşılammamaktadır (Güney,1976, s. 33).

Seyyit Han filminde, İtalyan filmlerinde var olan entrika özelliği görülmemektedir (Güney, 1976, s. 35). Film epik bir anlatımı içerisinde barındırmaktadır. Gerçekçi atmosferi ve halk içerisinde yaşanan konuyla Türk sinemasında gerçekçilik akımının önemli yapı taşı olma özelliği göstermektedir (Battal, 2006, s. 199).

Film Güney'in köyü olan Adana'nın Çukurova köyünde çekilmektedir. Film 3 ayrı odak noktası belirtilerek çevrilmektedir. Seyyit Han'ın karşılandığı dümdüz uçsuz bucaksız ova veya bozkır olan düzlük, Seyyit Han karakterinin geçmişi ve yakın ilişkilerini sorgulayan türbe ve Seyyit Han'ın mutluluğunun önünde engel olan Haydar Bey'in karşılandığı korku ve endişeleri içerisinde barındıran köy. (Güney, 1976, s. 35-36).

"Filmdeki kişilerle onları saran yer arasındaki ilişkiler şu üç odak çevresinde kümelenmiştir: 1- Seyyit Han'ı ve isimsiz Anadolu Köyünü karşılayan Düzlük (uçsuz bucaksız bir su birikintisi, ya da ova, ya da bozkır). 2- Hidayet'i yani Seyyit Han'ın geçmişi ve yakın ilişkilerini karşılayan TÜRBE, (Köyün dışında, ince ve beyaz ağaç dalları arasında güz ışıkları içinde parlayan güzel bir yapı). 3- Haydar Bey'i karşılayan, yani Seyyit'in mutluluğuna engel yoz toplumsal güçleri karşılayan köy (Üstüste evleri, korku verici ıssızlığı, gene korku verici kalabalığı ile filmin müzikal yapısında bas sesleri meydana getiren herhangi bir köy)" (Güney, 1976, s. 36).

Filmin dramatik yapısına bakıldığında, entrikaya başvurulmamış bunun yerine düz çizgili ve sade bir yapı tercih edilmektedir. Halk öykülerinde olduğu gibi Seyyit'in ve Keje'nin öyküsü düz bir anlatıdır. Seyyit'in köye gelmesiyle başlayan ölümüne kadar süren olaylarda gerilim unsuru bulundurulmaktadır (Güney, 1976, s. 37-38).

Kalemde senaryo yazmak gibi eylemleri bulduran biri tarafından ele alındığından dolayı yerli filmlerde görülen magazin dilinin ucuzluklarına yer verilmemektedir. Vurdulu - kırdılı yani kabadayı filmlerinde olduğu gibi ağır argo sözcükler pek görülmemektedir. Urfa ve Mardin çevresinde Türkçeyi iyi bilmeyen kişilerce konuşulan lügate yer verilmektedir. Filmde yer alan müzik uyum sağlayamamaktadır. Bunların yanı sıra tercih edilen kurgu tekniği de basittir. Karmaşık yöntemler yerine, basite indirgenmektedir (Güney, 1976, s. 44-45).

3.1.2.Umut (1970)

Umut filmi Türk sinemasına gerçekçiliği ya da şiirsel gerçekçiliği getirerek, ilk gerçek sinema sınavını vermiştir. Umut; içeriği, biçimi ve yorumuyla Yılmaz

Güney'in ilk gerçek arayış filmi olarak gösterilmektedir (Scognamillo, 2003, s. 323). Filmin gerçekleştirildiği koşullar göz önüne alındığında, geleneksel kalıplara yeni bir boyut getiren, kıran Umut filmi cesur bir çıkış yapmaktadır. İzleyiciye verilmesi planlanan mesaj net ve yalındır. Yılmaz Güney bu yalın öyküyü, buna çok uygun düşen yalın, abartısız bir dille yansıtmaktadır. Görüntülerinin güzelliğine titizlik gösterilerek seyirciyle perdede gösterilmektedir. Toplumsal sorunlara duyarlı, düşündüren, sorgulayan, kısaca yaşayan sinemanın ilk 1970'li yılların başında, Türk Sineması açısından Güney'in beklenmeyen çıkışı olarak bu film gösterilmektedir. Geç kalınan gerçeklik arayışını, bir bakıma Türk kaidesinde yeni gerçekçilik akımı bu filme yakalanmaktadır (Dorsay, 1989, s. 48). Halkın düşleri bizzat Güney'in düşleriyle aynıdır. Umut filmi halkın bilinçaltı, adeta halkın gerçekliğidir (Battal, 2006, s. 208).

Güney ve Güneydoğu bölgesini anlatan, büyük şehirlerin kırsal kesimlerinde yoksul ve perişan olan insanların hayatını anlatmaktadır. Ülkenin içinde bulunduğu siyasi ve politikanın izleri taşınmaktadır (Yönder, 1992, s. 58). Avrupalı yazarlar tarafından, Umut filmiyle ilgili İtalyan yeni gerçekçilik akımının izlerini taşıdığı söylenilmektedir. Filmde neoralist ve melodramatik özellikler vardır. Birinci bölümünde neoralist izler, ikinci bölümdeyse melodramatik izler yansıtılmaktadır (Kutlar, 1992, s. 57-58). Sosyal gerçekçi bir anlatım olmakla beraber, gerçeği anlatırken de tarafsız yaklaşılmamaktadır. Tarafı olması sebebiyle, filmde rol alan kahramanlara her türlü kötü davranışları onlara uygun görmektedir (Yaşar, 1992, s. 63).

1970 yılında Umut filmiyle içerik ve biçim yönünden devrim yapılmaktadır. Geleneksel Türk sineması değişime uğramaktadır. Bu film Ünsal Oskay'a göre, kültürel boyutla beraber popüler kültürün birleşmesiyle başarılı sayılabilecek yapıtlar arasındadır. Filmle gerçekliği anlama ve yorumlama unsurları kendi içerisinde farklılıklar göstermektedir. Algılama biçimini değiştirerek, hayattaki gündelik zaman diliminde farkına varmadığımız şeylere karşı duyarlı hale getirmeyi amaçlamaktadır. Güney bunu yapmaya çalışırken bizim olağan diye düşündüğümüz şeylerin bizi nasıl bir felakete uğradığını göstermektedir (Battal, 2006, s. 200).

Atilla Dorsay film hakkında şunları söylemektedir;

'İlk yarısı çok güzel, çünkü gerçekçi; ikinci yarısı ise gereksiz bir define arama ülküsüne saplanıp ilk yarının atmosferini tamamen bozuyor ve iki ayrı film gibi oluyor. Ama sonunda güzel bir finale olayı kurtarıyor. "Umut" elbette çok büyük kusurları olan, mükemmel olmaktan uzak bir film. Ama uzun yıllar sonra yeniden izlediğimde bu ilk koyduğum teşhisi çok yanlış buldum. Filmin iki bölümü aslında farklı atmosferler içerseler de sonunda birbirlerini tamamlıyorlar' (Dorsay, 1992, s.59).

Güney'in yönetmenliğini yaptığı ilk filmi Umut'tur. Bu film dönemin sansür tüzüğü gerekçeleriyle sansürlenmektedir. Bu durumdan dolayı film sinema salonlarından gösterilmek yerine Dev-Genç'in oluşturduğu sinema salonlarında yani üniversitelerin amfilerinde gösterime sunulmaktadır (Kürkçü, 1992, s. 65). Ortaya konulan acıklı yaşam hikâyesi filmin isminde de izler taşır. Umut filmi ismiyle kendi trajedisini yansıtmaktadır (Üstündağ, 1992, s.66). Film bu yönüyle İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasının Türkiye'deki ender örneklerindedir. Yeni gerçekçi akıma mensup yönetmenler yaptıkları filmlerle o güne kadar olan sinemasal gelenekleri alt üst etmişlerdir. Sinemayı sokağa taşımışlar, sıradan insanı filme çekiliş sürecinde özne konumuna getirmeyi amaçlamışlardır. Bunu yaparken sıradan oyuncular ve özensiz bir teknik kullanmışlardır (Yılmaz 1997, s. 112).

Yıllardır beklenen Türk sinemasının geldiğinin müjdesi verilircesine Umut filminin birinci bölümü perdeye yansıtılmaktadır. Sokağa çıkarılarak başlayan İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi, 600 milyonu içerisinde barındırabilen Hindistan'ın hüznü, dert çekmiş insanların anlatır gibi gerçeğe giden yollar çok farklı olmasa da her ülkenin gerçeği farklı olmaktadır. Türk sinemasında da gerçeğe giden farklı yolu Güney bu filmiyle bulmaktadır. Böylece sinemamıza da sokmaktadır (Dorsay, 1989, s. 50-52).

Sanat dünyasında Güney'in dönüm noktası olarak gösterilebilmektedir. Film Adana'nın Çukurova ilçesinde çekilmektedir. Umut filminin ilk sahnesi tren garı önünde müşteri bekleyen arabacılarla başlamaktadır. Bu arabacılardan birisi de Cabbar'dır. Filmde Adana'da beş çocuğuyla ve annesiyle yaşayan fakir bir faytoncu olan Cabbar'ın hikâyesi anlatılmaktadır. Ekmeği uğruna gece gündüz demeden var gücüyle çalışan Cebbar'ın günün birinde faytonuna arabanın çarpmasıyla bütün hayatı değişmektedir. Atı ölüp, gittiği karakolda haklıyken haksız duruma

düşmektedir. Fakat Cabbar'ın tüm geçim kaynağı eski bir araba ve halen borcu devam etmekte olan iki attan ibarettir. Cabbar'ın herkese borcu olmakta; Alacaklı kişiler her gün biraz daha sıkıştırmaktadır. Tüm bunlar yaşanırken öte taraftan, belediye yetkilileri atlı arabaları kaldırmak istemektedir. İşinden olduktan sonra umudunu başka yerlerde arayan Cabbar kimi zaman piyango biletinden medet ummakta kimi zamanda hırsızlık yapıp onu da becerememektedir. Sonradan ham mallık yapan bir arkadaşının aklına soktuğu defineyle, umudunu burada aramaya başlamaktadır. Günler haftalar süren define arayışı sonuçsuz kalacak ve gün geçtikçe var olan aklını da yitiren Cabbar perdenin son sahnesinde gösterilmektedir (Teksoy, 2005, s. 747).

Film ele alındığı zaman, devletin temsiline nicel olarak bakıldığında; filmin toplam çekim sayısı: 731 olarak söylenmektedir. İçerisinde devlet temsili bulunmaktadır. Tamamlanan çekimler içerisinde devlet, kişi, kurum ve nesne olarak temsil edilmektedir. Umut filminde “devlet” görüntüsel açıdan kişi, kurum ve nesne gibi değişik şekillerle temsil edilmektedir. Güney, bu olumsuz temsillerle beraber zengin-fakir sınıf ayrımına atıflar yapmaktadır. Filmde yer alan diyaloglarda devlete ilişkin konuşmalara nitel olarak bakıldığında zaman; Filmin tamamında toplam 4 defa biletle ilgili diyalog geçmektedir. Bu diyalogların hepsi de birbirine yakın ifadelerdedir. Bunların tamamında Cabbar, aynı bilete defalarca başkasına baktırmaktadır. Baktırır, çünkü Cabbar'ın okuma ve yazması yoktur. Örnek bir diyalog alınacak olursa:

CABBAR: Şu bilete bi bakıversene.

OTURAN İŞÇİ: Yok bir şey ağam.

CABBAR: Amorti de yok mu?

OTURAN İŞÇİ: Yok ağam.

CABBAR: Bana piyango numaralarını yazan bir gazete versene ağam.

Bu diyalog filmin ilk konuşma sahnesini oluşturmaktadır. Yani film adının tam tersine gerçekleşmesi zor olan umut'la, bir çelişki yaşamaktadır. Bu çelişki Marksizm' deki ilerletici unsuru temsil etmektedir. Bu çelişki yalnızca biletle değil, aynı zamanda “define” ile de temsil edilmektedir. Milli piyango bileti, devletin kendi çıkardığı bir tür şans oyunudur. Fakat bu kar sadece maddiyat ile sınırlı

kalmamaktadır. Öte yanda psikolojik boyutu bulunmaktadır. Devlet bu sayede insanlara, hayallerindeki yaşamın anahtarını gösterir ve insanlar da buna inanarak içlerinde buldukları duruma bakmadan yeniden umutlanmaktadır. İnsanlar her ne kadar aç, sefil bir hayat yaşasa da içlerinde hep bir umudu olmaktadır. Zaten bu da kapitalist sistemin temelini oluşturmaktadır. Yani devlet bu tür oyundan hem “maddi” hem de insanları bir nevi baskı altında tutup onların isyan etmesini önleyen “psikolojik” kâr elde etmektedir. Bu duruma en güzel örnek Cabbar’dır. Cabbar günde kazandığı 10-15 lira ile hem borçlarını ödeyip hem de ailesine bakamaz. Biletten çıkacak ikramiyeyi tek çıkar yol olacaktır. Bu gibi şans oyunları filmde “define” de buna dâhil olmak üzere insanlar üzerinde travmatik bir etki yaratmaktadır. Önce insanlara bir hayal kurdurur, sonra bu hayal gerçekleşmeyince insan hüsrana uğrar ve bu da kişinin psikolojisini olumsuz yönde etkilemektedir. Bu anlamda karakterimizin artık bilincini yitirdiğini ve deliliğin eşiğinde olduğunu yalın bir şekilde verir, akıl dışına giden yol, çaresizliğin basamaklarıyla çıkılan bir alana açılmaktadır (Atam 2008, s. 185).

Umut filminde hem görüntüsel hem de diyalog olarak tamamen olumsuz bir devlet gösterilmektedir. Bu gösterilen devletin, olumsuz olmasında Güney’ in filmlerindeki gerçekçilik, toplumsal olaylara ve sınıf mücadelesine olan eleştirel tavrı ve benimsediği “devlet” anlayışı önemli rol oynamaktadır. Yılmaz Güney’ in bütün filmlerinde olduğu gibi Umut filminde de hayatında kazanmış olduğu bilgi ve tecrübeden hareket etmektedir. Güney sadece kendi hayatını anlatmamakla beraber, yaşadığı toplumun durumunu, sistemin yanlışlığını ve sınıf mücadelesi hakkındaki gerçekleri de yansıtmaktadır. Umut filmi insanı ekonomik, sosyal, siyasal, kültürel ve psikolojik gerçekliği içinde bütün boyutlarıyla ortaya çıkarmaktadır. Türk sinemasında ilk kez bütünlendiği gerçekçi bir yapıttır. Filmde gerçek insan, yani toplumun içerisinde barındırdığı insan tiplmesiyle karşılaşılmaktadır (Battal 2006, s. 20).

Filmde arabacı Cabbar ve atı bir yanda; öte yanda yüksek binalar ve bol paçalı pantolonlar gösterilmektedir. Asker gibi artarda dizilmiş apartmanlar, binalar kapitalizmin göstergesi gibi görünmektedir. At arabasıyla otomobilin karşısında direnme gücü gösterilmektedir. Apartmanların karşısında da gecekondular direnme

gücüne sahiptir. Kısacası büyüyen şehir karşısında küçülen kültürler aynı perdede yansıtılmaktadır (Yücel, 2008, s. 161).

“Devlet kendi ideolojisini topluma yaymak ve sistemin devamını sağlamak için okulların da içinde bulunduğu “Devletin İdeolojik Aygıtlarını” kullanmaktadır. Althusser’ e göre; eğer ilke olarak “egemen sınıf” in devlet iktidarını elinde tuttuğunu (tek başına ya da çoklukla olduğu gibi sınıf fraksiyonları¹ ya da ittifakları ile), dolayısıyla Devletin (Baskı) Aygıtını elinde bulundurduğunu düşünülürse, egemen sınıfın DİA’ larda da etkin olduğu görülür. Çünkü Devletin İdeolojik Aygıtlarında gerçekleşen de bütün çelişkileriyle birlikte, sonuçta, egemen sınıfın ideolojisinin ta kendisidir. Althusser’e göre DİA’ lar Devletin (Baskı) Aygıtından şu temel farkla ayrılırlar. Devletin (Baskı) Aygıtı “zor kullanarak” işler, oysa DİA’ lar ideoloji kullanarak işlerler. Fakat salt ideolojik aygıt yoktur. Dolayısıyla, Kiliseler ve Okul, ceza, ihraç, seçme vb. uygun yöntemlerle yalnız kendi çobanlarını değil, sürülerini de “yola getiriler”. Aile de böyledir. Kültürel (tek bir örnek vermek gerekirse, sansür sayılabilir) DİA da... vb” (Althusser 2006, s. 65-67).

Sadık Battal Güney’in umut filmini şu sözlerle ifade etmektedir; *Ona göre umut filmi, nesnel ve öznel gerçekliğin Türk sinemasında ilk kez bütünlendiği gerçekçi bir başyapıttır. Gerçek insan ile karşılaşmaktadır. Umut; olumlu-olumsuz, zayıf-güçlü, iyi-kötü, ve bütün bunların toplamı ve ötesi olan insan ile sahici bir karşılaşmadır. Umut, ancak doğru dürüst kurmaca örneklerindeki gibi , filmin yüzeydeki öyküsü boyunca izlediğimiz popüler boyutuyla, bu boyut üzerine konumlandırılmış olaylar, kişiler, olguların metaforlar biçiminde kullanımını sağlayan zengin ve gerçekliğin sahil halini yakalayabilen entelektüel boyutunu bütünleştirebilen bir sinema yaratıcılığının ürünü. Gittide daha karmaşıklaşmakta olan görünümleri ile günümüzdeki / çağımızdaki efendi / köle ilişkisinin iş’te, aşta, barışta, savaşta, Batı’da ve Doğu’da nasıl ince ince hesaplanmış bir işleyişle kendini sürdürdüğünü anlayabilecek ve sinemaya bunu anladığı için birşeyler yapabilme umuduyla başlayacak olanların asgari yola çıkış noktasıdır ” (Battal, 2006, s. 202).*

Umut filmi verdiği mesaj, aktarmak istediği seyirciye yansıttıkları ve anlatımı açısından son derece gerçekçi bir yaklaşımı içerisinde barındırmaktadır. Olay filmi olarak Güney'in ilk yapıtı arasında yer almaktadır. Umut filminin içeriği, anlatım şekli, kullanılan ifadeler ve diyaloglar sayesinde ilk gerçek arayış filmi olacaktır (Scognamillo, 2003, s. 323).

Gerçekliği film anlamında içerisinde bulunduran en başarılı yapıtı arasındadır. Hayatın içinde var olan şeyler filmde gösterilmektedir. Film çaresizliğin

göstergesidir; çaresiz olmakla umut etmek arasında sıkı bir bağ kurulmaktadır. Türk sineması tarihinde gerçekçilik kavramını doruk noktasına çıkarabilen filmidir. Güney'in sineması kendi içerisinde devrim olmakla beraber, halkın edindiği tecrübeleri de vurgulamaktadır (Battal, 2006, s. 205).

"Aldatıcı bir umudu anlatmak istedim. Umut bizim hayatımızın bir parçasıdır. Ayağı yere basan bir insan boş şeyleri hayal edip umutlanmaz. Toplum belli bir düzeye ulaştığı zaman, insanlarda hayale dayanan umutlar kalkar. Umut, düzen bozukluğunun bir simgesidir" (Dorsay, 1988, s. 24; Akt. Esen, 2000, s. 168).

Umut filminin yaratmış olduğu etki sayesinde, artık ülkemizde sinemacıların bakış açısını değiştirmektedir. Uzun zamandır devam eden Sinematek tarafından gösterilen, dünya sinemasında gösterilen ve oluşturulan yaratıcı yapıtların seviyesinde film yapmaya başlanılmaktadır. Sinemacılar tarafından Yeşilçam sinemasında da yapılabilir düşüncesi oluşmaktadır (Soner, 2000, s. 31).

Ülkemizde var olan siyasal ve sosyal olgunun sansür yaptırımlarının el verdiği ölçüde perdeye yansıtılmaktadır. Sanat, siyasal ve sosyal durumlar hayattan ayrı değildir, ayrılmaz bir bütündür. Sinemacılar ülkemizde yer alan siyasal gücün kontrolü altındadır. Sinema çevresinin yapmış olduğu çalışmalar sansürle her zaman mücadele etmektedir. Türk sineması, sosyal ve siyasal hayatın getirmiş olduğu zorlukları dolaylı yollardan anlatabilmektedir (Güney, 2006, s. 14).

Yılmaz Güney'in devrimci kişiliğinin yansımasıdır. 1961 yılında yer alan komünizm propagandası yapıldığı gerekçesiyle yargılanmaktadır. Köhneleşmiş zihinlere, gerici yaptırımlara, baskıcı ve töre geleneksel yaklaşıma, egemen baskılara karşı çıkmaktadır. Günlük yaşam içerisinde toplumun içerisinde bulunduğu koşulların, yoksul ve ezilen halkın yansımasıdır. Umut filmi için; "Umut, aslında kusur olan durumları belirten bir işarettir" deyince film sansür gerçeğiyle karşı karşıya kalmaktadır. Güney'in birçok filmi sansüre uğramış fakat büyük değişimler ya da kesintilere uğradıktan sonra gösterime girebilmektedir. Umut filmi yasaklanan sansüre uğrayan filmlerinin başında yer almaktadır (Gürkan, 2000, s. 27). Bir filmin çekim senaryosunu yazan kişilerin olmasına karşılık, aynı zamanda bir de sansür

senaryosunu yazan kişiler bulunmaktadır. Çekilen bütün filmlerde bu durum bu şekildedir. Fakat bu filmi çekerken kronolojik bağlamda Güney tarafından çekilmektedir. Her gece Güney senaryosunu yazıyor, sabahın erken saatlerinde de çekime başlamaktadır. Çekim tamamlandı fakat sansür filmin birçok kısmını kabul etmemektedir. Yurt dışına çıkışına izin verilmeyip, Cannes filmi istemektedir. Komünist biri tarafından film bavula konup, otobüsle yolculuktan sonra Cannes'a ulaştırılmaktadır (Kurtiz, 2000, s. 106).

Devlet mekanizmasıyla, sansür kurulu tarafından bazı gerekçelerle Umut filmi sansürlenmektedir. Türk sinema tarihinde başyapıtlar arasında gösterilen filmin, sansür kurulu yetkilileri tarafından reddedilmesi şu sebeplerle açıklanmaktadır; Filmde gösterilen Cabbar karakterinin at arabasının bakımsız, pis, yırtık bir biçimdedir. Bununla beraber at arabasının çalışmasını sağlayan atında sağlıksız ve çok zayıf olması; bir ailenin geçimini sağlaması pek mümkün değildir. Burada yer alan at arabası fakirliğin sembolü olarak gösterilmektedir. Güney'in atı araba çarpması sonucu ölmektedir. At öldükten sonra tazminat ödenmesi gerekirken zenginliğin gücüyle beraber Cabbar'a tazminat ödenmemektedir. Filmde zengin olan bir kişinin, fakir olan atını öldürmesi sonucunda takibat kararı yapılmamaktadır. Bir başka sahnede de Cabbar'ın izni ve hâkimin karar vermemesi halinde atı alacaklılar tarafından satılır. Atının satılması dikkat çekmekte ve kanunsuz harekete engel olunamamaktadır. Senaryo da bulunan, otomobilin geldiği zaman soygun yapılacağı belirtilirken; filmde soygun lüks arabaların bulunduğu garajdan girip soygun yapılmaktadır. Senaryo ve mekân arasında bir uyum sağlanamamaktadır. Soygun yapılacak kişi olarak Amerikalı bir zenci seçilmektedir. Türkiye'de aynı koşullarda soygun yapılacak kişilerin olması halinde Amerikalı bir zencinin seçilmesi uygun görülmemektedir. Filmde bazı sahnelerde senaryo da olmadığı halde oyuncular tarafından söylenen diyaloglar görülmektedir. Örneğin; "Zenginler mahallesine gidelim, tabanca ile soygun yapalım zenginler korkar olur" cümlesi gibi. İslam dinine göre güneş doğarken namaz kılınmamaktadır. Fakat film de yer alan hoca, sabah namazını güneş doğarken kılmaktadır. Böylece ibadetle alay geçildiği söylenmektedir. Bir başka sahnede de "Hocanın cinleri, perileri, melekleri var definenin yerini söyler; bu hoca diğerlerine benzemez"denilmektedir. Yer alan hocanın din adamı gibi gösterilmesiyle din görevlileriyle alay edilmektedir. Filmin

son sahnesinde nehirden abdest alıp, toplanan 101 taşla beraber definenin etrafında daire şekli çizilmektedir. Gösterilen sahneyle beraber batıl bir inanç gerçekmiş gibi gösterilmektedir. Tüm bu sebeplerden dolayı film sansüre uğramaktadır (Özgüç, 1976, s. 34; Akt. Özgüven, 2011, s. 63-64) .

Yılmaz Güney tarafından ele alınan; fakir faytoncunun öyküsünü konu alan bu film, filmde kullanılan kostüm aracılığıyla yoksulluk propagandasının yer alması, fakir ve zengin ayrımının kışkırtılması gerekçesiyle yasaklanmaktadır. Ayrıca filmde gösterilen güneş doğduğu zaman kılınan sabah namazı sahnesi de sansür kurulunu rahatsız etmektedir. 1971 yılında Umut filmi Danıştay tarafından verilen kararla şartlı olarak oynatılmaktadır (Emektar, 2003).

Film Kontrol Komisyonu'na 1970 senesinin Eylül ayı itibariyle sunulan, yasaklanan, fakat bir ay sonra Danıştay kararıyla gösterime girmektedir. Aradan bir yıl geçtikten sonra *Cannes'da* gösterilir ve Grenoble Film Şenliği'nde seçiciler kurulunun özel ödülünü kazanır. Adana'da yapılan Altın Koza Film Yarışmasında da birden fazla ödül kazanır. En iyi film, en iyi senaryo, en iyi yönetmen, en iyi erkek oyuncu ve en iyi görüntü gibi (Scognamillo, 2003, s.324). Bu ödülleri aldıktan sonra Umut filmi sansür kurulu tarafından yasaklanıp sansüre uğramış olması büyük bir yankı uyandırmaktadır. Güney Danıştay'a yasak kararının kaldırılması için başvurmuştur. Sansüre karşı savaş açtığını belirtmektedir. Hatta şu sözlerle ifade etmiştir; "Senaryom sansür kurulundan geçtiği halde film Diyanet İşleri'nden üç hocaya gösterilmiş. Sansür kurulu da hocaların kararına uyarak ülke çıkarlarına zararlı olduğu kanısına kapılıp, Anayasa'ya aykırı bir kararla Umut'u yeniden yasaklamışlardır". Film sonradan Danıştay tarafından aklanıp yeniden özgürlüğüne kavuşmaktadır (Gürkan, 2000, s. 27).

3.1.3.Duvar (1983)

Film yalın bir biçimle beraber, lirik bir şekilde dönemin sübyan koşullarını anlatmaktadır. Kimi zaman birer suçlu makinesi yaratmaya dönük, insanların kişiliklerini ve fiziksel varlıklarını ezmeye yönelik ağır baskı koşulları edebiyatta

anlatılırken, Türk sinemasında bu konuya az denilecek ölçüde değinilmektedir (Atam 2008, s. 192).

Ankara Merkez Kapalı Ceza ve Tutukevi'nde Yılmaz Güney'in de tanıklık ettiği, 1976 senesindeki çocuklar koğuşunda çıkan ve tüm cezaevini kapsayan bir isyan ve cezaevi koşulları konu edilmektedir. 1976 yılında yaşanan bu olaya tanıklık ettiği için derinden sarsılan Güney bu isyandan sonra Kayseri Cezaevi'ne gönderilmektedir. Orada "Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyor" adında roman yazmış ve bu roman üzerine kurulu Duvar filminin senaryosunu tamamlamaktadır. Duvar filminin yapım tarihi 1983 yılına denk gelirken, filmsel zamanı 1981 yılına denktir. 12 Eylül Askeri Darbe sonucu ülke hızlı bir biçimde açık bir cezaevine dönüşmektedir. Duvar'da kaba politik göndermeler olmasına rağmen çocuk, kadın ve erkek tutuklulardan oluşan merkez cezaevinde yaşayan mahkûmlar ve cezaevi idaresi arasında yaşanan olaylara gerçekçi bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Tekin adeta şu sözlerle ifade etmektedir; Duvar, 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi döneminde cezaevini mekânsal bir metafora dönüştürerek, Türkiye toplumunun sosyo-kültürel ve politik kodlarına yönelik bir analiz gerçekleştirmektedir (Tekin, 2014). Tuncel Kurtiz ve Ayşe Emel Mesci dışında filmde yer alan tüm oyuncular hayatlarında ilk defa kamera karşısına çıkmaktadır. Fransa'da oldukça zor koşullarda çekilmektedir. Ayrıca ilgi çekici bir yanı vardır; Zazaca'nın sinema da ilk defa kullanıldığı film özelliği taşımaktadır. Duvar filmi dünya basınında yer almakla beraber, önemli eleştirmenler tarafından sert ve gerçekçiliğin en üst zirvede gösterilmiş bir film olarak yorumlanmaktadır (Cömert, 2011).

Güney, Fransa'da yaptığı bir röportajda şunları söylemiştir:

"... Hikâye, esas olarak, bugün cezaevi haline getirilen, Türkiye'yi simgeliyor. Fakat şu anlamda büyük bir iddiası yok. Bütün toplum kesitleri, bütün olayların yansıması cezaevinde yoktur. Daha çok çocukların kişiliğinde, çocukların ruh halinde, çocukların yüzleriyle bir cezaevi gerçeği anlatılmaya çalışılıyor" (Güney 1999, s. 313).

Duvar filmi Güney'in cezaevinde yaşamış olduğu günlerin yansımasıdır. Adeta cezaevinde yaşadığı yılların tanığıdır. Film oldukça sert öğeler bulundurmaktadır. Hapishane hayatında yaşanan gerçekler kimi zaman daha hafifletilerek gösterilmektedir. Buna rağmen film sert olmaktan kurtulamamaktadır. Güney'in

yönetmenliğini yaptığı filmler arasında yine de başarılı olmaktan sıyrılamamaktadır. Sinema eleştirmenleri tarafından filmin, çekim açısından çok iyi olduğu söylenilmektedir (Soner, 2000, s. 152-153). Atıf Yılmaz'a göre Duvar filmi; yaşamının üçte birini hapisane de yaşayan bir sinemacının içinde biriktirdiği öfkenin ve kinin kusmasıdır (Yılmaz, 2002, s. 178). 12 Eylül'den sonra, kaleme aldığı yazılarından dolayı yüz yıl cezası istenen Yılmaz Güney, Isparta Yarı Açık Cezaevi'nden 13 Ekim'de 1981 yılında kaçarak yurtdışına çıkmaktadır. Güney, bu olaydan ve romandan yola çıkarak Duvar filminin senaryosunu yazar ve 1983 yılında çekimini tamamlamaktadır. Türkiye sinema tarihinde ilk defa bir film, yönetmeni sürgündeysen çekilmektedir (Ünlü, 2013).

Yılmaz Güney'in ülkesinden ayrılmak zorunda bırakıldığı Fransa'ya yerleştikten sonra ki zamanda filmin hem senaryosunu yazmakta, hem de yönetmenliğini yapmaktadır. Filmin ilk sahnelerinde banker, banka reklamları, Yurttan Sesler Korosu, Dallas gibi dizilerin radyo reklamlarına sözlü olarak yer verilmektedir. Filmin başlangıç jeneriğinin üstüne düşen bu ses ve kameradan beyaz perdeye aktarılan görüntü arasında paralel açıdan yansıtılan tezatlık filmin genel ruhunu göstermektedir (Tekin, 2014). Cezaevinde kaldığı zaman Güney'in yan koğuşunda sübyancılar bulunmaktadır. Her gece onların feryadını, bağırışlarını işitmektedir. İlerleyen zamanlarda Güney iki koğuş arasında bir delil açarak, oradaki çocuklarla mektuplaşmaktadır. Böylece onların yaşadığı şeylere birebir şahit olmaktadır. Onları sık sık dövdüklerini, kötü davrandıklarını ve gardiyanların türlü işkencelerde buldukları söylenmektedir. Sonrasında Güney bu gerçekler karşısında beyaz perdede yansıtılması kararı almaktadır (Soner, 2000, s. 223).

Duvar filmiyle beraber, sisteme karşı yöneltilen realist eleştiri sert biçimiyle eleştirilmektedir. Bazıları tarafından Nazım Hikmet gibi vatan hainliğiyle suçlanmaktadır. Öncelikle acımasız bir biçimde film eleştirenler ortaya çıkmaktadır. Yılmaz Güney tarafında olan kişilerde sessiz kalmayıp gereken cevabı vermektedir. 6 Şubat 2000 tarihli Cumhuriyet'te "Düzenle bütünleşmiş cüceler, patronlarının tekerine takoz koyan haydutlara tahammül edemiyor. Doğrudur bu... Şaşmamak gerekir" diyerek en güzel yanıtı Mehmet Baydur vermektedir (Uysal, 2006).

"Yılmaz Güney için -oyuncu ya da yönetmen olarak- birçok filmde hapisane hep "kötü yazgı"nın, "kısırılmış olmanın" mekânıdır. Gerçek yaşamında olduğu gibi filmlerinde de hapisaneyle iç içe olmuştur. Bu mekân, kahramanların neredeyse vazgeçilmez mekânı haline gelir. Duvar'da da hapisaneyi öne çıkararak, yaşanan bir yer olarak filmin ana konusu yapıyor. Güney'in filmlerinde hapisane olgusu tek başına ele alınamaz kuşkusuz. Kahramanları genellikle toplumda tutunamamış, yenilmekte ve yok olmakta olan yalnız insanlardır. Onlar için yalnızca hapisane değil, acı da, açlık da umutsuzluk ve ölüm de kaçınılmazdır. Yılmaz Güney tüm filmlerinde bu köşeye sıkışmış insanı oynarken, aynı zamanda geniş yığınlarla şaşırtıcı diyaloglar kurmayı başarır " (Ünlü, 2013).

Filmde yer alan cezaevi hayatındaki şiddet unsuru kimi zaman fazla abartılı görülmektedir. Sinemacılar tarafından bu durum, gerçekçilik duygusunun azaldığını düşündürmektedir. Film izlendikten sonra etkileyici sahnelerin olduğu gerçeği yok sayılmaktadır. Ama bunun yanı sıra senaryoda var olan eksiklikler gözden kaçmamaktadır (Yılmaz, 2002, s. 177).

"Duvar'ı düşünürken, uzun yılları, iki saat içerisinde sığdırmayı düşündüm, uzun yıllarda elde edilen zorluk, baskı ve şiddeti iki saate sıkıştırmak istedim. İstedim ki seyirci iki saat içerisinde bu bunalımla karşı karşıya gelsin. Birçok kimse filmin iki saatlik şiddetine tahammül edemedi. Bugün yüz binlerce insan ve bu yüz binlerce insanla ilişkide olan insanlar Türkiye'de benzer yerlerde milyonları bularak aynı hayatı yaşıyor" (Güney 1999, s. 292).

Filmin fazlasıyla şiddet unsurları taşıdığını düşünen seyircinin kendi iç dünyasında biz bu filmi izlerken nasıl tahammül sınırlarımızı zorluyorsak, bunu yaşayan kişiler nasıl tahammül etti, seyircinin kendi kendisine bu soruyu sorup, iç dünyasına yolculuk yapması planlanmaktadır. Bu filmle hayatın acımasızlığı, hayatın zorluğu gösterilmektedir. Güney bu filmle beraber sanatını doruk noktasına ulaştırmaktadır (Güney, 2006, s. 14-15). Özgürlüklerin kısıtlandığı, yasakların getirildiği ve işkencelerin olduğu kısırılmışlığın zorluğudur (Arslan, 1992, s.58).

"Güney son filmini çekiyor, son filmi olduğunu bilmeden. Fransa'da, Paris'te, memleketinden uzak, hastalığı ilerlemiş ve üzerine gül kokusu vatandaşlıktan atılmış. Asistanı Fransız. Film çekmiyor da sanki harp ediyor. Sanki devrim yapıyor. Film çekmiyor da sanki sahte bir ahir zaman peygamberi olarak sonsuza kalacak güçlü bir final eşeliyor. Olmuyor, olmuyor. Kızıyor, köpürüyor. Küçük oyuncularını dövüyor, silah zoruyla oynatıyor. Set işçilerine saldırıyor. "Provakatör" diye bağırıyor. Güller, çiçekler gibi anlayamadığı Fransız asistanına

"Sen ne diyorsun be, götümünden ter akıyor" diye bağıyor. Film yapmıyor, pamuk topluyor, film yapmıyor devrim yapıyor. Her yandan kısıtlanmış her yandan çaresiz. Bu "duvar filmi belgeseli" belki de Güney'in en Güney, en kendi olduğu en başyapıtı" (Üstündağ, 1992, s. 66).

Fransa'nın Paris kentinde olan bir şatoda filmin çekimleri tamamlanmaktadır. Şato cezaevine dönüştürülmektedir. Ülkemizde var olan, cezaevlerinde bulunan çocuklar filmde ele alınmaktadır. Gece gündüz aralıksız devam eden bir set çalışması vardır. Güney tarafından film gizli çevrilmekte; basına kapalı bir şekilde çalışmalar sürdürülmektedir. Filminin amacı devletle yüzleşmekten ibarettir. Türkiye'de var olan tecavüze uğrayan, işkence gören ve dayağa maruz bırakılan çocukların hikâyesidir. Sette bulunan çocuk oyuncular, her yaştan ve her kesimdenir. Çocukların oyunculuğu çok iyi bir performansı içerisinde bulundurmaktadır (Baksi, 1994, s. 43- 47).

"Çocukları seçerken şu noktadan hareket ettim: Çocuklarına böyle davranan bir toplum, çocuklarına böylesine acı çektiren bir toplum, uluslararası planda tartışma konusu yapıldığı zaman, bu, Türkiye'nin şu gün içinde yaşadığı gerçekliğe kadar gidecektir. Ve bugün, uluslararası planda Türkiye, Türkiye'deki anti demokratik uygulamalar, insanlık dışı uygulamalar tartışılıyor. Bu film, esas itibarıyla hedefine ulaşmıştır" (Güney, 2006, s. 14).

"Bu çocuklar inanılmaz bir başarılar sergiliyorlardı. Hepsi de Yılmaz Güney'in okulundan geçmişlerdi. Yılmaz kısa bir zamanda bu amatör çocukları birer profesyonel oyuncu yapmıştı. Avrupa'nın çeşitli kentlerindeki Türk ve Kürt çocuklarını buraya toplamıştı. Aralarında sokak çocuklarından tutun da, hapse girmiş çıkmış, hap kullanan, esrar çeken, kumar oynayan çocuklar bile vardı. Çekim boyunca çocuklar film setinde yatıp kalkıyorlardı. Aralarında müthiş bir rekabet vardı. Çoğu zaman kanlı kavgalar oluyordu. Yılmaz Güney'in korkusu ve kişiliği olmasaydı, günde bir cinayet işlenirdi. Ama Yılmaz hepsinin dilinden anlıyordu. Bazen seviyor, bazen bağıyor, bazen de kulaklarını çekiyordu" (Baksi, 1994, s. 47).

Filmde yer alan çocuk oyuncularından biri olan Niyazi karakteri bir kaçma teşebbüsünün ardından yakalanarak tekrar cezaevine getirilmesi filmin en dikkat çekici sahnelerinden birisidir. Bu kaçma olayının ardından gardiyanlar tarafından yakalanmaktadır; yoğun bir işkenceye maruz bırakılmaktadır. Gördüğü işkenceler

sonucu hayatını kaybetmektedir. Niyazi'nin öldüğünü fark eden asker ve gardiyan sedyeyi yere bırakmaktadır. Bu sahnede ölen çocuğun cesedi ve büyük boy Atatürk posterini aynı kadrajda yer almaktadır. Sedyede yer alan ölü çocuğun cesedi küçük bir biçimde yerde dururken, yukarıda Atatürk posterini kocaman bir şekilde durmaktadır. Çocuğun maruz kaldığı işkence ve tüm cezaevinde uygulanan faşist yaklaşımlar ile siyasal-politik sistem arasında bir paralellik kurulmaktadır. Cezaevinde yaşanan bu uygulamaların sadece kişilerle alakalı olmadığı ve sistemin genel politik ve ideolojik yaptırımının olduğu vurgusu yapılmaktadır (Tekin, 2014).

Filmde gardiyanlar tarafından çalınan düdük sesleri etrafı çınlatmaktadır. Emirler bitmek tükenmek bilmemektedir. Sürekli koşuşturma bulunan çocuklara emirler yağdırılmaktadır. Bütün adı suçlu olan mahkûmlar alel acele hücrelerine kapatılırken; birden bire boşaltılan Türk hapisanesinin avlusunda siyasi mahkûmlar yer almaktadır. Jandarma ve diğer adı suçlu olan mahkûmlar tarafından siyasi mahkûmlar “anarşist” diye adlandırılmaktadır (Güney 1999, s. 215).

Siyasal açıdan dokümanları içerisinde yansıtan politik bir Güney yapıtıdır. Toplumun paylaştığı sorunun yani sistem sorunun olduğu gerçeği filmde ele alınmaktadır. Eleştirinin göbeğinde Milatarist - Kemalist devlet yaklaşımı seyirciyle paylaşılmaktadır (Muharrir, 2010). Başka bir sahnede daha buna benzer durumlar yansıtılmaktadır. Cezaevinde bulunan gaddar ve tecavüzcü gardiyan Cafer, tüm çocuk mahkûmları bahçeye çıkarır, onları sıraya sokmaktadır. Çocuklar içini saran korku sonucu yaratılan disiplinin bir dışavurumu olarak tek sıra halinde dizilmektedir. Bu sahnenin arka fonunda duvarda yer alan Atatürk'e ait gençlik hitabesinden sözler ve büyük boy bir kabartması bulunmaktadır. Duvarda Atatürk'e ait sözlerin yer almasıyla ve orada yaşanan işkenceler arasında bağ oluşturulmaktadır. Gizli ve açık göndermeler yapılarak filmin odağına yerleştirdiği sistem eleştirisini kapsayan bu tip sahneler filmde yer almaktadır (Tekin, 2014).

Cafer gardiyanına karşılık olarak Ali Emmi karakterine yer verilmektedir. Filmde sadece bir tane iyi gardiyan olan Ali Emmi'dir. Ali Emmi cezaevinde bulunan

çocukları kendi çocukları gibi sevmektedir. Var olan sisteme dahi muhalif bir tavır göstermektedir. Filmde yer alan bir sahnedeki diyalog şu şekildedir;

ALİ: ... Bak şu bebelerin haline... bak. Bize askerdeyken öğretmişlerdi. Çıktık açık alınlı on yılda her savaştan... On yılda... Askerliğim biteli otuz sene oldu hala dötümüzde donumuz yok...

GARDİYAN: Sen gardiyanlığı bırak dayı. Kendine başka bir iş bul.

ALİ: Bulsam, bulsam bir dakika bile durmam bir dakika.

Ali Emmi, aslında bu sözleriyle sadece o günün Türkiye'sini değil, geçmişten günümüze kadar var olan sisteme karşı bir eleştiride bulunmaktadır. Özellikle 1950'lerden sonra ülkemize giren yabancı sermaye piyasası kazanmaktadır. Bu sayede emperyalizm yeniden hız kazanmış, gelir dağılımındaki var olan farklılık giderek yükselmektedir. Filmin başında, hapishane görüntüsü üzerine binen reklam sesleri de yaratılan bu çarpık durumun, göstergesidir. Ali Emmi, filmde askerlere de laf dokundurmakta. Hapishanenin çevresinde nöbet tutarken, koşarken gösterilen askerler güvenliği sağlamaktadır. Ana görevi koruma olan askerler, bu göreve çok fazla kendisini kaptırdığından, kaçan bir çocuğa bile ateş açıp çocuğun ölümüne sebep olmaktadır. Başka bir sahnede de gardiyanların çocuğu dövmesi sonucunda çocuk ölmektedir. Ölen bir çocuğun ölüsünün ne yapılacağı konusunda gardiyanlar arasında tartışılma konusu olmaktadır. Bu sahnede duvarda asılı olan Atatürk'ün asker kıyafetli dev tablosu da, değişen askeri anlayışı gösterilmektedir. Tek başına iyi ve doğruyu savunmak, bir şeyleri değiştirmek için mümkün değildir. Ali Emmi denilen gardiyanın muhalif ve eleştirel tavrı kurulu düzende tek başına bir işe yaramamaktadır. Ali Emmi'nin bu şekilde davranması işten kovulmasıyla son bulmaktadır; kurulu düzen içerisinde onun gibilerin tek başlarına barınamayacağı bir göstergesidir (Duran 2000-2001, s. 14).

“80'lerden sonra, gerçekten cezaevindeki bütün siyasi tutukluları bir yere kapatıp ilişkilerini kestikten sonra ve büyük mahkumlar filmde anlattığımız gibi evcilleştiler. Ancak çocuklar ve siyasi tutuklular aynı şekilde sürdürdüler. Bu anlamda bu bir gerçektir. Bugün Türkiye cezaevlerinde sadece siyasiler direniyor. Onun dışında bütün insanlar baskılar karşısında teslim olmuştur. Çünkü önderleri yoktur. Eskiden her cezaevinde siyasilerle diğer mahkumlar iç içeydi ve belli bir önderlik kavramı vardı. Şimdi onun dışında belli sivrilmiş mahkumlar vardı ki onlar diğerlerini yönetebilirdi. Onlar için de ayrı cezaevi yaptılar. Mahkum bugün öndersiz. Mahkumun önünde önder olsun, kapıları kırar” (Güney 1999, s. 359).

Duvar filminin asıl amacı “devlet”in görünmeyen yüzünün ortaya çıkmasıdır. 12 Eylül darbesinden sonra cezaevinde bulunan mahkûmlar hakkında en ufak bir fikri olmayanlar, bu filmi bir intikam, bir abartı olarak görmektedir. Güney’in yapmış olduğu filmin sahnelerinde abartının olduğu düşüncesi benimsenmiş, aksine inandırmak için herhangi bir yumuşama bazı kişilerce olmamaktadır.

“... Türkiye gerçeği, bir cezaevi portresi içinde, tartışmaya sunulmalıydı. Ancak işe başlarken benim kaygılarım vardı. Türkiye cezaevlerini çıplak gerçekliğiyle anlatmam halinde, bana ve tanıklığıma inanılabilirdi. Bu nedenle, gözlemlerimi hikayeleştirirken ve sinemalaştırırken alabildiğine yumuşaklığı seçtim... Olayları hafifletmeye çalıştım...”
(Güney 1999, s. 319-320)

Fransa'nın desteğiyle beraber Paris'te çekimleri tamamlanılan Duvar filmi, birçok Güney filmi gibi yasaklanmaktadır. Film'de 1976 yılında Ankara Merkez Kapalı Ceza ve Tutukevi'nde, Yılmaz Güney'in cezaevinde kaldığı dönemde tanıklık ettiği yan koşullardaki çocukların hikâyesi ele alınmaktadır. Bu kadar gerçek olmama ihtimali üzerinden çocuklara yaşatılan şeyler rahatsızlık vermiş ve film sansür darbesi almaktadır. Komünizm propagandası yapılması, devletin küçük düşürür nitelik taşıması, Türk milletini dünyaya kötü tanıtılması gibi gerekçelerle yasaklanmaktadır. Kısacası siyasi gerekçeler ile sansür kurulu arasında paralellik yaşanmaktadır. Devletin ve Cumhuriyet'in varlığını, devletin ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlüğünü tehlikeye sokan; ulusal egemenlik ilkesini, temel hak ve özgürlükleri, demokratik, laik ve sosyal hukuk devleti esaslarını tehlikeye sokucu etki yapan; devletin bir kişi tarafından yönetilmesi ya da sosyal bir sınıfın diğer sosyal sınıflar üzerinde egemenliğini sağlamak yolunda propaganda yapan, bu amaçla bir devleti, bir partiyi, bir tüzelkişiliği, bir topluluğu ya da kişileri öven; içinde Türkiye aleyhine propaganda aracı olabilecek sahneler bulunan durumlarda filmlere yasaklama getirilmektedir (Tikveş, 1968, s. 159-164). Bu yaptırımlarında Duvar filminin içerisinde bulunduğu gerekçesiyle film sansür tuzağından kurtulamamaktadır.

Yapılan bu filmle beraber toplumda var olan egemen ideoloji ve devlet karşı karşıya durmaktadır. Adeta aralarında bir çatışma söz konusudur. Kendi doğrularını barındıran filmlere sansür kurulu dokunmamaktadır. Fakat kendileriyle ters düşen

filmlerin hemen yasaklanmasını görev bilmektedir. Duvar filmi yıllar sonra Türkiye’de gösterime girebilmesi bunun en iyi kanıtıdır. Duran’ın dediği gibi: “kendi gerçekliğimizi anlatabilen, iyi sinema yapan politik sinemacılar, bugünün iktidarı tarafından istenmemektedir. Üzerimizde dolaşan hayalet 21. yüzyılda da rahatsızlık vermeye devam etmektedir” (Duran 2000-2001, s. 15).

Yılmaz Güney’in hem senaryosunu yazdığı hem de yönettiği Duvar filmi, Türk Sineması’nın toplumsal sorunlara değinen Anadolu topraklarında var olan feodal yapıyı ve sömürüyü beyaz perdeye yansıtan, toplumsal çelişkileri göstermektedir. Ülkenin içinde bulunduğu baskı, ezilmişlik, feodal düzen, sistem gibi konulara değinmektedir. Nazlıaka'ya göre, Yılmaz Güney, “Halkın önünde halk için yaşayanlar yürür” sözünü ispatlamış bir sanatçıdır. Yaşamış olduğu baskılara, sansür yaptırımlarına ve sürgünlere aldırmadan halkın sorunlarını sinema yansıtma düşüncesinden vazgeçmemektedir (Nazlıaka, 2012). Güney’in hapislerle ayrılan üçüncü sinemacılık anlayışı bu filmde de görülmektedir. Yılmaz Güney'in filmleri hem devlet tarafından hem sağcı denilen siviller tarafından engellerle karşılaşmaktadır. Devlet sansürü iş başında bulunurken, sivil faşistlerde sinemaları kundaklayarak, tehdit ederek Güney filmlerinin gösterimini engellemektedir (Cebenoyan, 2013).

4.SONUÇ

İnsan düşüncesinin farklı yolları sonucunda, fikir, özgürlüğün bir sonucu olarak dışa vurulmaktadır. Fikrin veya düşüncenin ifadesi için başvurulmuş araçlarından biri olan sinema, birçok ülkede idarenin kontrolü altındadır. Türkiye’de başlangıcından günümüze kadar sinemasal etkinlikler sansüre uğramaktadır. Sansür yaptırımı ülkemizde Abdülhamid dönemiyle başlayıp günümüz 2000’li yıllara kadar dayanmaktadır. Kimi zaman hukukçular cephesinde bir ifade aracı iken, sinemacılar cephesinde de bir dildir. Devlet tam da burada devreye girmektedir. Devlet bütün dünyada ve Türkiye’de sinemayla güzel sanat dallarından biri olduğundan değil, bir ifade aracı olması sebebiyle ilgilenmektedir. Devletin bu ilgisi de sansür şeklinde ortaya çıkmaktadır. “Sansür” sözcüğünden her türlü ifade aracı üzerindeki engelleyici “devlet denetimi” anlaşılmaktadır. Sansür yetkileri devlet teşkilatı içinde yer alan bir sansür dairesi tarafından kullanılmaktadır. Buradaki sansür yetkileri ve komisyonları dönemin başında bulunan yetkiler bakımından zaman zaman değişime uğramaktadır. İlk bölümde de anlattığım gibi Türkiye’de sansür olgusu kronolojik sırayla dönemlere ayrılarak incelenmektedir. Bu dönemler içerisinde vazgeçilmeyen bir gerçek şudur ki; dönemin içerisinde yaşadığı toplumsal sorunlar ve dönemin iktidarı siyasal yetkililer sansür konusunda etkileri olmaktadır.

Devlet her bakımdan şartlandırılmış olduğu sansürcülere, sinema gibi toplumu büyük ölçüde etkileyebilecek bir sanat dalının gelişmesini engelleme görevi vermektedir. Sultan II. Abdülhamid döneminde sinemanın Osmanlıya girmesiyle beraber sinema filmlerinin gösterimleri bizzat kendisinin kararına bağlıdır. Bir bakıma keyfi sansür uygulaması yapılmaktadır. Daha sonra Cumhuriyet dönemiyle beraber siyasal iktidarın elinde güç haline dönüşmektedir. Sinemasal anlamda çekimi tamamlanan ve yapılan filmlere makas haline dönüştürülen yasaklamalarla sansür uygulanmaktadır. 1932 ve 1933 tarihli yönetmelik, 1939 tarihli tüzük, 1939 Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname, 1961 Anayasası çerçevesinde Sansür, 1977 sansür tüzüğü, 1983 tarihli tüzük, 1982 anayasa çerçevesinde sansür, 1986 sinema video ve müzik eserleri yasası, 2004 tarihli sinema filmlerinin

değerlendirilmesi ve sınıflandırılması ile desteklenmesi hakkında kanunla birlikte sansür yaptırımları devam etmektedir. Her dönemde ve şarta sansür uygulaması olup, sadece isim tüzük değişiklikleriyle yapılmaktadır.

Devlete göre, dönemler içerisinde farklı tüzük ya da yönetmeliklerle yapılan sansür, toplumun devamlılığı açısından düzeni bozan etkenlerin ortadan kaldırılması amacıyla yapılmaktadır. Hangi sebeple yapılırsa yapılsın kabul edilemez bir dayatmadır. Toplumu etkileyen fikir ve düşüncelerin sinema yoluyla yayılmasının engellenmesi için sansür yaptırımı uygulanmaktadır. Yasaların, tüzüklerin devam etmesi halinde sinema dünyasında yer alan kimi yönetmen kimi senarist sinemaya gönül vermiş insanların sansürün oluşturduğu kontrolden çıkıp kendi düşünceleriyle sansürü düşünmeden sinemasal yapıtlar ortaya koyan kişiler olmaktadır. Bunlardan bir tanesi de Yılmaz Güney'dir. Özellikle yönetmen olarak yer aldığı filmler sansür engelinden sıyrılamamaktadır. Seyyit Han, Umut ve Duvar filmi ülkemiz koşullarının elverdiği ölçüde beyaz perdedeki yerini almıştır. Bu tez çalışmasında Türkiye'de sinemanın başlangıcından günümüze kadar geçirmiş olduğu tarihsel ve sanatsal süreç sosyo-politik ortamı da yansıtacak şekilde verilmeye çalışılmıştır. Böylece, sinema ve toplum arasındaki güçlü bağlar vurgulanmıştır. Yine, bu süreçte sinemanın siyasal iktidar karşısındaki durumu, siyasal iktidarın baskın gücü bağlamında saptanır. Sansür konusu, siyasi iktidarların baskıcı "sansür" zihniyetini ele alan Seyyit Han, Umut ve Duvar filmleri örnekleri çerçevesinde gösterildi. Bu filmleri ele alıp, o dönem içerisinde yer alan yaptırımlar sonucunda sansür kurulunca yapılan yasaklamaların hangi gerekçelerle yapıldığı açıklandı. Bu arada yasal düzlemde yapılan düzenlemelere yer verilip, sinematografik sansür ölçülerinin ve bunun için oluşturulan yapıların, mekanizmaların profili çizildi. Bunların yanı sıra sinematografik özgürlüğün, anayasal doğrultuda oluşturulan belgelerdeki, evrensel hukuk normlarındaki durumunu çözmeyi deneyerek, sansüre karşı eleştirilerimiz şekillendirilip, güçlendirildi. Sinema sorununa sansür gözlüklerini çıkartarak devletin başka bir bakış açısıyla bakmasının vakti gelmiştir, hatta geçmektedir.

Türk sinemasının yıllardır baş belası niteliğinde yer alan, ona çağdaş ülke sorunlarını gerçekçi biçimde ele alma fırsatı sunmayan, sinemamızı korkulara, kaygılara, endişelere sürükleyen; dolayısıyla kalıplar sineması, toplum gerçeklerinden uzak

durumuna dönüştüren sansürün tamamen kalkması gerekmektedir. Her dönem farklı bir sansür düzeni yetkili kişilerce konulmuş onun üstünden filmler sansürlenmiştir. Bu noktada şunları önerebiliriz: Öncelikle, Türk Anayasasında yer alan normlar ve gerekçeler sinematografik özgürlük açısından yani sinemada var olan düşünce ve yaratma özgürlüğünün olduğu bir hukuksal düzenleme şeklinde olmalıdır. Günümüzde uygar, gelişim gösteren modern ülkelerde olduğu gibi sinemadaki düşünce ve yaratma özgürlüğünü koruma altına alan anayasalarında var alan maddeler bizim ülkemizde de yer almalıdır. Bizde de olması gereken bu durum karşısında uzun yıllar zaman kaybına yaşanmasına rağmen geç kalınmadığı gerçeği benimsenmelidir. Sinemadaki düşünce ve yaratma özgürlüğünün, yasalar ile kontrol altında tutulması, çağdışı bir yöntemdir. Bugüne kadar, bu konuda yapılan yasalar, tüzükler, yönetmelikler ve uygulamalar, bu çağdışı yöntemin bir göstergesi olmuştur. Yapılan yani beyaz perdeye sürülen sinema filmleri yoluyla düşünceyi açıklama özgürlüğü, birtakım düzenleyici sınırlamaları beraberinde bulundurabilir. Fikir ve düşünceleri açıklama araçlarından sinema filmleri de, öteki araçlar gibi mutlak ve sınırsız olmayıp, Anayasa'nın öngördüğü boyutlarda kalınmak koşuluyla ve sinema filminin kendine özgü taraflarının zorunlu kıldığı hususlar da dikkate alınarak, birtakım özel sınırlamalar nedenleri ile birlikte düşünülebilir. Sinematografik özgürlük de sınırsız değildir. Yapılan sinema filmleri bir başkasının onurunu ve kişisel mahremiyetini hedef almamalıdır. Özüne dokunmama noktası dikkate alınmalıdır. Birtakım sübjektif siyasi ölçülerle fikirlerin yasaklanmasının istenmesi hâlinde toplumun demokratik olma niteliği ya da iddiası ortadan kalkmaktadır. Sinemaya ilişkin son yasal düzenlemeler ele alındığında görülüyor ki birtakım değişiklikler yapılmaktadır: Kurulların üyeleri arasında sinema endüstrisinden ve diğer uzmanlık alanlarından kişilerin bulunması, filmlerin değerlendirilerek sınıflandırılması ve gereken işaretlendirmelerin yapılması, çocukların korunması gibi. Fakat bunlar bugün için, sinematografik özgürlüğün temini için yeterli olmamaktadır. Bugün artık önemli olan sansürün işletilip işletilmediği değil, hâlâ etkisiz de olsa sürdürebilmesidir. Sinematografik özgürlüğün gerçek anlamda Türk sinemasında uygulanması için şunlar yapılabilir: Öncelikle yukarıda bahsettiğimiz Anayasal düzenlemenin yapılmasının yanı sıra, sinema filmleri hakkında deneyimlere ya da tecrübelerle bağlı kılınmaksızın varlığı kabul görülen, kabul edilmiş karar gibi uygulamaların olduğu sansür düzeni yerine, deneyim ve tecrübeler sonrasında verilen karar ile beraber ceza uygulaması yerinde olacaktır.

Sinematografik bir filmin, herhangi bir suç unsuru taşıması halinde, diğer kitle haberleşme araçlarına uygulandığı gibi, bir ceza soruşturması açmak ve gerektiğinde kovuşturma başlatmak suretiyle adli bir mekanizma işletilmelidir. Bunu, bugünkü Türk Ceza Kanunu çerçevesinde yapmak yine mümkün; fakat bu durum sinematografik sansürün yanı sıra gidilebilecek bir yoldur. Sinematografik sansürün kaldırılması uygun görülebilir. Özel basın suçları olduğu gibi özel sinema suçları, ihtisas mahkemeleri ve nitelikli bilirkişi kurulları dahi oluşturulabilir. Bu önerimizin bir anda hemen gerçekleşmesini beklemek hayalci bir yaklaşım olmakla beraber, hatta daha da ötesinde sakıncalı bile olabilir. Ama en azından bu noktaya ulaşmak için birkaç etap belirlenip, bunlar için çaba sarf gösterilebilir. Örneğin ilk etapta, ilgili yasal düzenlemelerin yapılması, devlet sansürü sisteminden tamamen kurtularak, endüstriye bağlı ya da tamamen bağımsız bir denetim sisteminin gerçekleştirilmelidir. Bunlar yapıldıktan sonra, sinematografik kontrolün sadece çocukların korunması noktasında bağımsız uzman bir kurulca yapılması ve sansürün tamamen kaldırılması gerekir. Fakat şiddet ve cinsel istismarcıların önüne geçmek amacıyla farklı bir yaptırım gücü kullanılabilir. Türk sineması kurumsallaşamamanın sıkıntısını günümüze kadar uzun yıllar çekmiştir. Kendi kültürünü ve dünya kültürünü analiz edebilen, bir dil ve anlatım aracı olarak sinemayı iyi bilen, usta sinemacılara ihtiyaç duyulmaktadır.

Türkiye'nin sanatsal, kültürel ve siyasal yönden ilerleyebilmesi sansür etkisinden sıyrılmasının gerekliliği ortadadır. Yasaların, tüzüklerin değişmesinin yanı sıra sinema dünyasında yer alan kimi yönetmen kimi senarist sinemaya gönül vermiş insanların sansürün oluşturduğu kontrollerden kurtulması beklenmektedir. Korkularının üzerine gidip, korkularını yenerek sansür tabusunu çiğneyip üzerinden geçebilmeyi öğrenmesi Türk sinemasının kazancıdır. Yasaların sadece özgürlük getirmesi bir işe yaramamaktadır. Onlar kendi dünyalarında yarattıkları özgün çalışmalarını sansür engeline göre şekillendirmeyip, kendi inandıkları gerçeklerle ne kadar yasağa uğrarsa uğrarsın özgün gerçekçi çalışmalarını sinemada yapmak durumundadırlar. Güney gibi toplumsal gerçekleri içerisinde barındıran filmleri yapma yolundan vazgeçmemeleri dünya çapında eserleri verebilmelerinin ön koşuludur. O içinde bulunduğu konumu, yasakları, cezaları hatta memleketine hasret kalmaktan bile çekinmeden inandığı şekilde aklında olan gerçeklerle sinemaya gönül

vermiştir. Sansür engeli nerelere sansür getirir diye düşünmeden gerçekleri yansıtmayı aklına koymuş sinemacılardandır. Onun gibi cesaretle filmlerini yapmaya devam edip, korkuların üzerine gidip sansür tabusunu çiğnemeleri gerekir.

5.KAYNAKLAR

Kitaplar

- Althusser, Louis; (Çeviren: Tümertekin,Alp) (2006). İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Arslan, Müjde (2009).Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm, İstanbul: Agora Kitaplığı, Haziran.
- Arslan, Umut Tümay (2005). Bu Kabuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk, İstanbul: Metis Yayınları.
- Baksi, Mahmut (1994). Kürt Gözüyle Yılmaz Güney, Zel Yayınları.
- Battal, Sadık (2006). Asıl Film Şimdi Başlıyor, Ankara: Vadi Yayınları, Ocak.
- Bilgen, Pertev (1979). Film Sansüründe Türk Uygulaması ve Danıştay İçtihatları: Sinema Filmlerinin Sansürü Kollogyumu (25 Mayıs 1978), Raporlar-Tartışmalar, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi, Fakülteler Matbaası.
- Çetin, Özcan (2000). Sinemada Sansür: Türk Sinemasında Sansür, Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Daldal, Aslı (2005)1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik, İstanbul: Horner Kitabevi.
- Demir, Samsun (1995).Sinema ve Hukuk, İstanbul: İÜ Yayınları.
- Dorsay, Atilla (1984).Sinema ve Çağımız, İstanbul: Hil Yayınları.
- Dorsay, Atilla (1989). Sinemamızın Umut Yılları, 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Dorsay, Atillâ (1996). 12 Eylül Yılları ve Sinemamız, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Dorsay, Atillâ (2000). Sansür: Gençliğimizin Unutulmaz Sözcüğü: Türk Sinemasında Sansür, Ankara: Kitle Yayıncılık.

- Dorsay, Atillâ (2005). Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ergün, Mehmet (1978). Bir Sinema ve Anlatı Aracı Olarak Yılmaz Güney, İstanbul: Doğru Yayımları.
- Esen, Şükran (2000). 80'ler Türkiye'sinde Sinema, İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.
- Evren, Burçak. (1995). Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam Sigmund Weinberg, İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Evren, Burçak. (2000). Türk Sinemasında İlk Sansür Ya Da Abdülhamid Ve Sinema: Türk Sinemasında Sansür, Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Gevgilili, Ali (2000). Düşünenlerin Forumu: Türk Sinemasında Sansür, Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Güney, Yılmaz (1976). Seyyit Han, İstanbul: Güney Filmcilik Sanayi ve Ticaret A.Ş. Yayınları.
- Güney, Yılmaz (1999). Duvar: Senaryo, İstanbul: Güney Yayınları.
- Güney, Yılmaz (1999). İnsan, Militan ve Sanatçı, İstanbul: Güney Yayınları.
- Güran, Sait (1979). Sinema Filmlerinin Sansürü Kollogyumu, (25 Mayıs 1978), Raporlar-Tartışmalar, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi, İdare Hukuku ve İdare İlimleri Enstitüsü, Fakülteler Matbaası.
- Gürkan, Turhan (2000). Türk Sinemasının Tepesinde Sallanan Demokles'in Kılıcı: Sansür, Türk Sinemasında Sansür, Ankara: Kitle Yayınları.
- Kahraman, Bülent Hasan (2000). Sansür ve Ötesi, Türk Sinemasında Sansür, Ankara: Kitle Yayınları.
- Kayalı, Kurtuluş (2005). Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kurtiz, Tuncel (2000). Düğüne Bekleriz, Türk Sinemasında Sansür, Ankara: Kitle Yayınları.
- Onaran, Âlim Şerif (1979). Sinema Filmlerinin Sansürü Kollogyumu (25 Mayıs 1978), Raporlar ve Tartışmalar, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi İdare Hukuku ve İdare İlimleri Enstitüsü, Fakülteler Matbaası.
- Onaran, Şerif Âlim (1999). Türk Sineması I, Ankara: Kitle Yayınları,
- Öngören, M. Tali (1982). Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü, Dayanışma Yayınları, Ankara.
- Özgüç, Ağah (1976). Türk Sineması Sansür Dosyası, İstanbul: Koza Yayınları.

- Özgüç, Agâh (1990).Türk Sinemasında İlkler, İstanbul: Yılmaz Yayıncılık, Aralık, 1.Baskı.
- Özgüç, Agâh (2000). Traji-Komik Ya Da Sine- Matrak Sansür Gereççeleri: Türk Sinemasında Sansür, Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Özön, Nijat (1995). Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları, Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, Nijat (2000). Sansürden Kesitler: Türk Sinemasında Sansür, Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Özön, Nijat (2010). Türk Sinema Tarihi (1896 - 1960), İstanbul: Doruk Yayınları.
- Öztürk, Serap (2000). Sansür Belası Olmayacaktı: Türk Sinemasında Sansür, Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Öztürk, Serdar (2005).Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema, Siyaset, Seyir, Ankara: Elips Kitapları.
- Pösteği, Nigar (2004). 1990 Sonrası Türk Sineması, İstanbul: EsYayınları.
- Scognamillo, Giovanni (2003). Türk Sinema Tarihi, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Soner, Ahmet (2000). Yılmaz Güney... Herkes Ondan Söz Ediyor, İstanbul: Güney Yayınları.
- Teksoy, Rekin (2005). Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi, İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Thema Larusse(1994) Tematik Ansiklopedi, İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Tikveş, Özkan (1968). Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü., İstanbul.
- Tikveş, Özkan (2000). Düşünenlerin Forumu Türk Sinemasında Sansür: Türk Sinemasında Sansür, Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Yetkin, Çetin (1970). Siyasal İktidar Sanata Karşı, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Yılmaz, Ertan (1997). 1968 ve Sinema, Ankara: Kitle Yayınları.
- Yılmaz, Atıf (2002). Bir Sinemacının Anıları, İstanbul: Doğan Kitapçılık.
- Yücel, Müslüm (2008). Türk Sinemasında Kürtler, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Makaleler

Altınsay, İbrahim (1992). Bugün Türk Sineması Yılmaz Güney'in mirası altında kalmıştır, Antrakt Aylık Sinema Dergisi, Sayı 12, s.60.

Armağan, Servet (2012). 30.Yılında 1982 Anayasası ve Bazı Düşünceler. Süleyman Üniversitesi, Hukuk Dergisi, Cilt 2, Sayı 1, s.191-211.

Arslan, Tunca (1992). Güney Üzerine Kişisel Düşünceler, Antrakt Aylık Sinema Dergisi, Sayı 12, s. 58.

Atam, Zahit (2008). Yılmaz Güney'e Saygı, Yeni İnsan Yeni Sinema, Sayı 20-21, s. 180-192.

Atayeter, Deniz & H.Kasım, M (2012). 1960'lı Yıllarda Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik. Gümüşhane Üniversitesi, İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, Sayı 4, s.19-33.

Bayzan, Şahin (2009). Türkiye ve Dünyada İnternet Yasakları ve Sansür Kavramı ile Zararlı İçeriğe Karşı Yaptırım ve Uygulamalara Genel Bir Bakış. Akademik Bilişim Konferansı Bildirileri, Harran Üniversitesi, 11 – 13 Şubat, s.383-388.

Can, Mustafa Erdem (1999) . Radyo ve Televizyon Yayınları Üzerindeki Fikri Haklar. Ankara Üniversitesi, Hukuk Fakültesi, s. 291-348.

Çakır Aydın, Mukadder (1997). 1960'lar Türkiye'sinde Sinemadaki Akımlar, 25.Kare, 21.

Dorsay, Atilla (1992) . Eleştirel İlgi Oluşmalı. Antrakt Aylık Sinema Dergisi, Sayı 12, s. 59.

Duran, Tahir N (2000-2001). Duvar ve Duvarlara Dair, Yeni İnsan Yeni Sinema, Sayı 8, s.13-15.

Ergün, Halil (2005). Usta ve Çıracak Özgür Tutsak. Milliyet Sanat Dergisi, Nisan Ayı Sayısı, s.23-24.

Esen, A.Kıvanç (2012). Perde ve Sahne Dergisi Çerçevesinde (1941 - 1945) Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde Sinema Algısı. Galatasaray Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Siyaset Bilimi Bölümü, s. 69-88.

- Hıdıroğlu, İrfan (2010). Türkiye'de 1980 Sonrası Sinema Politikaları. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Ankara, s. 1-332.
- Gökbörü, Atilla (1968). Filmler Polis Kafasına Göre Sansürden Geçiriliyor. Ant Dergisi, Sayı: 73.
- Görgün, Ege (2013). Türk Sinemasının Darbe'yle İmtihani (Mesut Kara'yla Söyleşi), Agora Kitaplığı.
- Görücü, Bülent (1994). Popüler Kültür Olarak Sinema. Görüntü Dergisi (Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü), Sayı: 2.
- Güney, Yılmaz (2006). Duvar'ın Çekimi Bir Savaştı. Güney Üç Aylık Kültür Sanat Edebiyat Dergisi, Sayı 36, s. 14.
- Karip, Mesut (2014). Günümüzde Sansür ve Sansürün Tarihçesi. Milliyet Gazetesi.
- Kıral, Erden (2005). Umut'taki faytondan indik. Milliyet Sanat Dergisi, Nisan Ayı Sayısı, s.24-26.
- Kural, Nil (2008). Türk-Kürt Aşkına Sansür, Milliyet Gazetesi.
- Kutlar, Onat (1992). Yol Açıcı Bir Sanatçı. Antrakt Aylık Sinema Dergisi, Sayı 12, 56-58.
- Kürkçü, Ertuğrul (1992). Yoksulların Gururu. Antrakt Aylık Sinema Dergisi, Sayı 12, s. 65.
- Okkalı, Ayben (2014). Türk Sineması, Darbeler ve Sansür. Sahipkıran Stratejik Araştırmalar Merkezi (SASEM).
- Onaran, Âlim Şerif (1992-1993). Yeni Film Sansür Düzeni. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi.
- Özdemir, Özlem (2011). Yeni Dönem İslami Sinema ve Modernlik-Geleneksellik Sınırında Üslup Anlayışı. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özel, Cevat (2004). 3257 Sayılı Video ve Müzik Eserleri Kanunu ile 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu Üzerine Bir İnceleme.
- Özgüven, İbrahim Ethem Abdülkadir Hayrettin (2011). Olmayana Ergi Yöntemiyle Bir Formatı Sorgulamak: Belgesel Var mıdır? . Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özön, Nijat (1968). Türk Sinemasının Sorunları. Yeni Sinema Dergisi, Sayı 17.

- Öztürk, Serdar (2006). Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler. Galatasaray İletişim, s.47-76.
- Özkan Çetin, Zuhâl (2012). Türk Sineması'nda Kadının Değişen İmgesi. Dokuz Eylül Üniversitesi, Hemşirelik Meslek Yüksekokulu Elektronik Dergi, s.79-81.
- Pösteği, Nigar (2011). Eurimages Destekli Türk Sineması ve Avrupalı Olmak, Kocaeli Üniversitesi, s.1-6.
- Sevinç, Zeynep (2014). 2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 40, s.97-118.
- Siyasal Yazılar - III Mayıs Yayınları (2006). Güney Üç Aylık Kültür Snat Edebiyat Dergisi. Nisan Mayıs Haziran Ayı Sayısı, s. 13-15.
- Tarhanlı, İştar (1983). Sinemada Sansür Üstüne, İstanbul: İdare Hukuk ve İlimleri Dergisi, Sayı: 4.1-3, s. 123-132.
- Temiztaş, Mustafa (1994). Toplumsal Bir Olay Olarak Yılmaz Güney. Görüntü Dergisi, (Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü), Sayı 2 , s.22.
- Uğur, Ömer (1992). Unutulmamalı, yeni sulara hep bilindik bir limandan yelken açılır. Antrakt Aylık Sinema Dergisi, Sayı 12, s. 63.
- Üstündağ, Metin (1992). Yılmaz Güney çocukluğumuzdu. Antrakt Aylık Sinema Dergisi, Sayı 12, s.66.
- Yalçın, Altan (1968). Sinematografik Hürriyet ya da Sansür Konusunda. Yeni Sinema Dergisi, Sayı: 17.
- Yaşar, Fehmi (1992). Göklere çıkaranlar da, yere vuranlar da aynı yok etme duygusunu taşıyor. Antrakt Aylık Sinema Dergisi, Sayı 12, s. 62-64.
- Yönder, Tunca (1992). Cüretkâr konulara el attı ve kendine özgü sinema yarattı. Antrakt Aylık Sinema Dergisi, Sayı 12, s. 58.

İnternet

Alemdar, Hüseyin. (2013). Yılmaz Güney Filmografisi. Deve Dergisi. (17 05 2014)

<http://huseyinalendar.blogspot.com.tr/2013/09/yilmaz-guney-filmografisi.html>

Akyavaş, Ümran. (2014). Yılmaz Güney'in Doğum günü. (30 04 2014)

<http://makale yazkazan.org/yilmaz-guneyin-dogum-gunu/>

Aysever, Enver. (2013). 'Mürebbiye' Türk Sinemasında İlk Sansür. (08 10 2014)

<http://aykiriakademi.com/haber/haber-goster/108-turk-sinemasinda-sansir.html>

Beyazperde internet sitesi. Fotoğraf Polonya'da Sansür Yedi Haberi. (12 05 2014).

<http://www.beyazperde.com/haberler/filmler/haberler-15428/>

Bozdemir, Banu. (2011). Politik Filmler, Banu Özdemir Blogu. (02 05 2014)

<http://www.banubozdemir.com/politik-filmler/>

Baydemir, Ahmet & Önder, Selahattin. (2005). Türk Sinemasının Gelişimi (1895 - 1939), Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 6 Sayı: 2. (17 05 2014)

http://www.sbd.ogu.edu.tr/makaleler/6_2_Makale_7.pdf

Cebenoyan, Cüneyt. (2013). Çirkin Kral Yaşıyor!. Bir gün Gazetesi. (07 06 2014)

<http://birgun.net/yazi-goster/cuneyt-cebenoyan/9-9-2013/cirkin-kral-yasiyor-520.html>

Cömert, Hasan. (2011). İyi Ki Doğrun Çirkin Kral. (07 06 2014)

<http://www.sendika.org/2011/04/iyi-ki-dogrun-cirkin-kral-hasan-comert-ntv/>

Çam, Aydın. (2012). Türk Ulus Kimliğinin İnşası Sürecinde Sinema Politikaları. (25 04 2014)

http://www.setamiri.com/wp-content/pdfs/aydin_cam_turk_ulus_kimliginin_insasi_surecinde_sinema_politikaları.pdf

Çelik, Filiz. (2010). Modernleşme Serüvenimiz ve Yeşilçam, Sanat Dergisi. (17 05 2014)

<http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/viewFile/1025005954/1025005740>

Doğan, Duygu Çağlar. (2010). Sinemanın Toplum Hayatındaki Rolü ve Denetimi, Kültür ve Sanat, II Hukuk Gündemi. (11 03 2014)

<http://www.ankarabarusu.org.tr/siteler/ankarabarusu/hgdmakale/2010-2/14.pdf>

Emektar, Güler. (2003). Sarı Güller ve Türk Sinemasında Sansür, İstanbul, BİA Haber Merkezi. (02 06 2014)

<http://www.bianet.org/bianet/bianet/18412-sari-gunler-ve-turk-sinemasinda-sansur>

Enderun, M.Akif. (2011). Beyaz Perdedeki Din, Sinema- Din İlişlileri Üzerine Bir Analiz, İstanbul: Işık Yayınları. (03 03 2014)

http://www.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=o8siAwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT10&dq=1940+1950+sinema+ve+sans%C3%BCr&ots=IMwd8Gh180&sig=HehDfRrGU9E-6OhW4oVF6ogpDHU&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

Evren, Burçak. (2014). Balkanların ve Türk Sinemasının İlk Yönetmenlerinden: Manaki Kardeşler. (26 07 2014).

<http://www.tsa.org.tr/yazi/yazidetay/17/balkanlarin-ve-turk-sinemasinin-ilk-yonetmenlerinden--manaki-kardesler>

Gözler, Kemal. (2010). Türkiye Cumhuriyeti Anayasası, Türk Anayasa Hukuku Sitesi. (27 04 2014)

<http://www.anayasa.gen.tr/1982ay.htm>

Haber Türk. (2014). Yılmaz Güney, Kültür Sanat Haberi. (30 05 2014)

<http://www.haberturk.com/tarihte-bugun/haber/951461-yilmaz-guney>

Hürriyet Gazetesi. (2002).Kültür Sanat Haberi.(13 05 2014)

<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=65918>

Hürriyet Gazetesi İnternet Sitesi. Kültür ve Sanat. (2004) Devletten Sinemaya Teşvik. (11 05 2014)

<http://arama.hurriyet.com.tr/arsivnews.aspx?id=241389>

Kaplan, Neşe. (2004). Aile sineması yılları 1960'lar. Es Yayınları. (15 05 2014)

<http://books.google.com.tr/books?id=zOIaAQAAIAAJ&q=1965+1970+d%C3%B6nemi+sinemas%C4%B1+filmlerin+konusu&dq=1965+1970+d%C3%B6nemi>

[+sinemas%C4%B1+filmlerin+konusu&hl=tr&sa=X&ei=IGlhU7vVJ8OdtAbuiYD4DA&ved=0CEQQ6AEwAw](#)

Karakaya, Özgür. (2007). Sansür Engellemektir, Toplum ve Siyaset Blogu. (02 03 2014)

<http://www.toplumvesiyaset.com/yaziOku.php?id=1840>

Kırel, Serpil. (2005). Yeşilçam Öykü Sineması, Babil Yayınları, Aydın İleri. (26 04 2014)

<http://aydinileri.blogcu.com/turk-sinemasinin-altin-cagi/1429253>

Kırık, Ali Murat. (2014). Türk Sineması'nda Arabeskin Doğuşu ve Gelişimi. Gümüşhane Üniversitesi, İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, Cilt 2. (01 Mayıs 2014)

<http://egifder.gumushane.edu.tr/article/view/5000013537>

Konferans, Kültür Konferansına Tezler. (2001). Türk(iye) Sineması ve Yılmaz Güney. Güney Kültür-Sanat- Edebiyat Dergisi, Sayı 18. (16 05 2014)

<http://guneydergisi.com/index...sineması-ve-yilmaz-guney>

MEGEP(Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi). (2008). Türk Sineması, Ankara. (17 05 2014)

http://www.film yapim.net/FileUpload/bs175340/File/turk_sineması.pdf

Milliyet Gazetesi Bloğu. (2008). Yılmaz Güney Filmleri. (17 05 2014)

<http://blog.milliyet.com.tr/yilmaz-guney-filmleri/Blog/?BlogNo=108482>

Muharrir, Metin. (2010). Duvar Yılmaz Güney. (04 06 2014)

<http://www.solkitap.net/yedinci-sanat/57-yilmaz-guney-duvar.html>

Nazlıaka, Aylin. (2012). Nazlıaka'dan Yılmaz Güney Sinema Müzesi Teklifi. (07 06 2014)

<http://www.chp.org.tr/?p=67736>

Öztürk, Sevgi. (2013). Yılmaz Güney Kimdir. Sevgi Haber Bloğu. (16 05 2014)

<http://sevgihaber.blogspot.com.tr/2013/10/yilmaz-guney-kimdir.html>

Resmi Gazete internet sitesi. (1986). (04 08 2014).

<http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR,14949/sinemavideo-ve-muzik-eserleri-kanunu.html>

Resmi Gazete internet sitesi.(2003). (17 05 2014).

<http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2003/02/20030217.htm>

Resmi Gazete internet sitesi.(2004) . (11 05 2014)

<http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2004/07/20040721.htm#6>

Sanatkop. (2012). Yılmaz Güney Şerif Gören'e Yapılan Ayıba Ses Çıkarmadı. Sinema Haberleri, Sanatkop. (17 05 2014)

<http://sanatkop.com/index.php/yilmaz-guney-serif-gorene-yapilan-ayiba-ses-cikarmadi/>

Sinan, Hakan. (2007). Türk Sinemasında Sansür, Hukuk ve Uygulama Alanlarında. (08 05 2014)

<http://www.1bilgi.com/page/1012>

Sinema Genel Müdürlüğü internet sitesi. (2012). (13 05 2014)

<http://www.sinema.gov.tr/ana/default.asp>

Sonok, Hakan. (2014). Yılmaz Güney'in Mirası Neydi?-2. (02 06 2014)

<http://www.anraktsinema.com/makale.php?id=407>

Şenocak, Özge. (2010). 1970'li Dönem Türk Sineması. (05 05 2014)

<http://ozgesenocak.blogcu.com/1970-li-donem-turk-sineması/6654231>

TBMM (Türkiye Büyük Millet Meclisi). (2011). Türkiye Cumhuriyeti Anayasası. (04 05 2014)

http://www.tbmm.gov.tr/anayasa/anayasa_2011.pdf

Tekin, Yılmaz. (2014). Yılmaz Güney'in Üç Filmi: Prangasız Mahkumlar, Acı ve Duvar..., Radikal Gazetesi Blog Sitesi. (04 06 2014)

<http://blog.radikal.com.tr/sinema-film-kritikleri/yilmaz-guneyin-uc-filmi-prangasiz-mahkumlar-aci-ve-duvar-48073>

Tezcan, Sibel. (2008). Türk Sinemasında Sansür, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi. (17 05 2014)

<http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/sinemadasansur.html>

Mevzuatı Geliştirme ve Yayın Genel Müdürlüğü. (2005). Mevzuat Bilgi Sistemi e-Mevzuat, Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılmasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik. (10 05 2014)

<http://www.mevzuat.gov.tr/Metin.Aspx?MevzuatKod=7.5.7516&MevzuatIliski=0&sourceXmlSearch=Sinema%20Filmlerinin>

Türk Dil Kurumu. (1932). Güncel Türkçe Sözlük, BüyükTürkçe Sözlük. (19 05 2014)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.537a6bd90522d6.51542737

Uçar İlbuğa, Emine. (2013). 12 Eylül Askeri Darbesi'nden Günümüz Türk Sinemasına Yansımaları, Bornova Bornova ve Çoğunluk Film Örnekleriyle. Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi. (06 05 2014)

<http://www.ethosfelsefe.com/ethosdiyaloglar/mydocs/Emn-12.pdf>

Uysal Tamer. (2006). İnsan Yılmaz Güney-3. (30 08 2014)

<http://yilmazguney.uzerine.com/index.jsp?objid=1741>

Uysal, Tamer. (2010). Yılmaz Güney Sineması ve Umut-1. Sanatkop Blogu. (16 05 2014)

<http://sanatkop.com/index.php/yilmaz-guney-sineması-ve-umut-1-tamer-uysal/>

Ünlü, Yücel. (2013). Duvar: "Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İsteyenler", Çalar Sanat Sitesi. (04 06 2014).

<http://www.calarsanat.com/makale.php?read=154&Duvar-Soba-Pencere-Cami-ve-Iki-Ekmek-Isteyenler>

6.EK-1

SÖZLÜK

Amil: Etken, sebep, faktör.

Beyanname: Bildirge.

Cürüm: Yanlılık, suç, kusur.

Düvel: Devletler.

Düvel-i İtilafiye: Üçlü İttifak (İngiltere, Fransa ve Rusya).

Erkan-ı Umumiye Reisi: Genelkurmay Başkanı.

Hiyerarşi: Makam sırası, basamak, aşama sırası.

İcra Vekilleri Heyeti Riyaseti: Bakanlar Kurulu Başkanlığı.

İçtimai: Toplumsal.

İdeoloji: Siyasal veya toplumsal bir öğreti oluşturan, bir hükümetin, bir partinin davranışlarına yön veren politik, hukuki, felsefi düşünceler bütünü.

Kamu: Halk hizmeti gören devlet organlarının tümü.

Koalisyon: Çeşitli güçlerin bir araya gelmesiyle oluşturulan birlik, ortak yönetim.

Mahalli: Yöresel.

Marjinal: Aykırı.

Mezkûr: Adı geçen, sözü edilen.

Mucip: Gerektiren, gerektirici.

Muhtevi: İhtiva eden, içine alan, kapsayan, içinde bulunduran.

Muhtıra: Politik sorunlarla ilgili yollanan uyarı yazısı.

Mugayir: Aykırı, uymaz.

Müfteriyat: Anlam, içerik, yorum.

Mütareke: Ateşkes.

Müteşekkil: Oluşmuş, meydana gelmiş,

Nizamname: Tüzük.

Risale: Kitapçık.

Salahiyetli: Yetkili.

Salifül arz: Bildirilen, evvelce arz olunan.

Suitesir: Kötü etki, zarar.

Sulh: Barış.

Şayan: Uygun, yaraşır, değer, layık.

Teşekkül: Kuruluş.

Tevsii Mesuliyet: Yetki genişliği.

Tezyif: Bir şeyi değersiz, adi, bayağı, aşağılık göstermeye çalışma, küçültmek isteme.

Umumi: Genel.

Umumiyetle: Genellikle.

Yönetmelik: Talimatname.

(Türk Dil Kurumu)

7. ÖZGEÇMİŞ

EBRU FURAT.

26 05 1988’de Erzurum’da doğdu. İlk ve ortaokulu Ataşehir ilköğretimde, liseyi Ümraniye Cumhuriyet’te okudu. 2008’de Maltepe Üniversitesi Halka İlişkiler ve Tanıtım bölümünde başladığı lisans öğrenimini 2012 yılında tamamladı. 2008’de Maltepe Üniversitesi Radyo Sinema ve Televizyon Çift Anadal lisans öğrenimini 2012 yılında tamamladı. Maltepe Üniversitesi Radyo Sinema ve Televizyon programı tezli yüksek lisan öğrenimine 2012 yılında başladı.