




Perdenin Arkasındaki Makas: Yeşilçam Sinemasında Gayri Resmi Sansür

The Scissors Behind the Screen: Unofficial Censorship in Yeşilçam Cinema


FERHAT ZENGİN*

BAHADIR KAPIR**

* Assoc. Prof., İstanbul Gelisim University, Faculty of Applied Sciences, Department of Television Reporting and Programming, Avcılar, İstanbul/Türkiye. E-mail: fzengin@gelisim.edu.tr

 <https://orcid.org/0000-0002-6785-3257>

** Asst. Prof., Marmara University, Faculty of Communication, Department of Radio Television and Cinema, Göztepe Campus, Kadıköy, İstanbul/Türkiye. E-mail: bahadir.kapir@marmara.edu.tr

 <https://orcid.org/0000-0002-4602-9859>

Öz: *Bu araştırma, Yeşilçam döneminde sinema işletmelerinde gerçekleştirilen resmi olmayan sansür müdahalelerini ele almaktadır. Çalışmada, Türk sinemasının gösterim zincirinin kritik halkasını oluşturan film makinistlerinin deneyimleri ve gözlemleri merkeze alınmıştır. Sinema kültürü, film sahipliği ve işletmecilik dinamikleri içerisinde stratejik konuma sahip olan makinistler hem teknik uzmanlıkları hem de film içeriklerine müdahale yetkileriyle toplumsal dönüşümlerin seyir pratiklerine yansımalarına doğrudan tanıklık etmiş, aynı zamanda bu süreç içerisinde etkin bir rol oynamışlardır. Fenomenolojik yaklaşımla tasarlanan nitel araştırmada, kartopu örnekleme ile 42 emektar makinistle yarı yapılandırılmış mülakatlar gerçekleştirilmiştir. Elde edilen bulgular, dönemin sansür kurullarından geçen filmlerde hak sahiplerinin bilgisi dışında çeşitli sansür uygulamalarının yapıldığını göstermektedir. Bu müdahalelerin büyük çoğunluğunu doğrudan makinistlerin gerçekleştirdiği, bir kısmını ise salon işletmelerinin talimatları doğrultusunda bizzat makinistlerin uyguladığı belirlenmiştir. Film adları ve afişlerinin değiştirilmesi, süre kısaltmaları, sahne çıkarımları, ek materyal eklemleri ve karartma teknikleri gibi uygulamalarla gayri resmi müdahale pratiklerinin sistematik olarak işletildiği tespit edilmiştir.*

Anahtar kelimeler: *Sansür, Yeşilçam, Sinema makinisti, Sinema işletmeleri, Türk sineması*

Abstract: *This research examines unofficial censorship interventions in cinema establishments during the Yeşilçam period. The study centers on experiences of film projectionists, who constitute the critical link in Turkish cinema's exhibition chain. Projectionists, holding strategic positions within cinema culture and operational dynamics, witnessed social transformations in viewing practices through their technical expertise and authority to intervene in film content, while playing an active role in this process. In this qualitative research with phenomenological approach, semi-structured interviews were conducted with 42 veteran projectionists using snowball sampling. Findings reveal that censorship practices were implemented on films that passed official boards without rights holders' knowledge. Projectionists directly performed the majority of these interventions, while some were applied following cinema management instructions. Unofficial intervention practices were systematically operated through changing film titles and posters, duration cuts, scene removals, additional material insertions, and blackout techniques.*

Gönderim 18 Mart 2025
Düzeltilmiş Gönderim 21 June 2025
Kabul 21 Haziran 2025

Received 18 March 2025
Received in revised form 21 June 2025
Accepted 21 June 2025

Keywords: *Censorship, Yeşilçam, Film Projectionist, Cinema Operations, Turkish Cinema*

Giriş

Sanat, toplumun kültüründen ve tarihsel geçmişinden beslenen, toplumu kültürel ve ideolojik yönden etkileyebilecek en güçlü ifade araçlarından bir tanesidir. Geniş kitlelere hitap edebilme yetisine ve toplumu şekillendirme gücüne sahip olmasından dolayı sanat, insanlık tarihi boyunca iktidar ile de yakın bir ilişki içerisinde olmuştur. Bu ilişki içerisinde iktidar, kendi ideolojilerine veya çıkarlarına ters düşen içerikleri, metinleri veya görselleri engelleyerek, kısıtlayarak veya değiştirerek toplumsal algıyı yönlendirmeye çalışmıştır. İktidarın sanat ve düşün dünyası üzerindeki bu denetimi ve kontrol isteği sansür uygulamaları ile somutlaşmıştır. Bu sebeple sansür, tarihin en önemli ve en eski denetleme mekanizmalarından biri olarak da kabul edilmektedir. Sansür kelimesinin kökeni M.Ö. 443 civarında Antik Roma’da oluşturulan sansür ofisine dayanmaktadır. Bu ofis ve görevli kişiler (censor), toplumun ahlakını ve vatandaşların davranışlarını denetlemek, nüfus sayımı yapmak ve vergi yükümlülüklerini düzenlemek ile görevlendirilmiştir. Sansürcüler, vatandaşları sınıflandırma, gerektiğinde haklarını kısıtlama gibi yetkilere de sahip olmuşlardır (Swartz, 2010, s. 115). Görüldüğü üzere sansür kelimesinin çıkış noktasında çeşitli hak ve özgürlüklerin veya düşünce ve ifadelerin kısıtlanması ve denetlenmesi olgusu bulunmaktadır. Bu olguya tarihsel açıdan bakıldığında ise bir kısıtlama ve denetleme pratiği olarak sansür uygulamalarının ilk örneklerine daha eski tarihlerde de rastlanmaktadır (Ekici, 2023, s. 2). Özellikle kültür, toplum, iktidar ve sanat ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda Antik Yunan döneminde tiyatro oyunlarının da sansür veya denetim uygulamalarına maruz kaldığı söylenebilir. Çünkü tiyatro, sinema ve televizyonun icadından önce geniş kitlelere hitap gücü olan bir iletişim aracıdır. Benzer şekilde Orta Çağ’da bazı tiyatro oyunlarının bu sebepten dolayı yönetim veya din adamları tarafından baskı altında tutularak çeşitli sansür uygulamalarına tâbi tutulduğu da bilinmektedir (Güner, 2023, s. 269).

19. yüzyılın sonlarına doğru çeşitli teknik ve teknolojik gelişmeler neticesinde doğan ve mekândan bağımsız geniş kitlelere hitap edebilme gücüne sahip olan, aynı zamanda bu kitleleri görsel olarak etkileyebildiği için diğer iletişim araçlarından çok daha güçlü bir etki gücü olan sinemanın da başlangıcından bu yana sansür uygulamalarına maruz kalmaması imkânsız olarak görülmektedir. Bu sebeple Goldstein’in (1989, s. 175) belirttiği gibi sinema, otorite tarafından tehlikeli olarak nitelendirilebileceği fikirleri toplumun tüm katmanlarına yayabilecek bir araç olarak görülmüş ve bu düşünce ile gösterilen filmlere karşı sansür talepleri şaşırtıcı bir şekilde hızla gelişmiştir. Sim’e (1996, s. 21) göre, sinemanın icadından hemen sonra bu yeni iletişim aracının toplum üzerindeki yönlendirici etkisi fark edilmiş ve bu etki, otoriteye sahip olan kesimi korkutmuştur. Bu sebeple sinema, sansür ile anılmaya başlanmış; ilk halka açık film gösterim ve ilk film sansürü uygulaması Fransa’da gerçekleşmiştir. Ayrıca Fransa’da 1909 yılında yerel yönetimlere filmleri sansürleme yetkisi verilmiştir. İngiltere’de ise 1909 yılında Sinematograf Yasası çıkarılmıştır. Bu yasa ile film gösterimlerinin güvenliği açısından bazı önlemler alınmak istenmiştir. Böylelikle “İngiltere, sinemaya yasal düzenleme getiren ilk ülke

olmuştur” (Abisel, 2003, s. 53). 1912 yılında ise üyelerinin sektör temsilcisi olduğu Britanya Film Sınıflandırma Kurulu (BBFC) kurulmuş ve sistematik olarak bu kurul ile filmler incelenerek sınıflandırılmış ve bazı filmlere sansür uygulanmıştır (Kuhn, 2016, s. 13). Amerika’da ise ilk film sansür yönetmeliği 1907’de Chicago Meclisi tarafından çıkarılmıştır. Bu yönetmelik ile bir film; toplumun huzurunu bozucu, isyana teşvik edici, toplumun ahlaki değerlerine aykırı, suç teşvik edici, ırkçı içerikler içeriyorsa gösterim izni alamazdı. Ayrıca yönetmelik ile polis kuvvetlerine film gösterimleri için izin verme yetkisi de verilmiştir (Jowett, 1989, ss. 63-64).

Sinema sansürünün yasal çerçevesi ilk olarak 1911’de İsveç’te oluşturulmuş, bu sayede Avrupa’nın öncü merkezi sansür kurumu kurulmuştur. Bunu takiben, Norveç 1913’te kendi sansür yasasını yürürlüğe koyarken, Almanya’da ise film denetimi 1906’da polis gözetimiyle başlamış ve 1920’de kapsamlı bir sansür yasasıyla resmîleştirilmiştir. Sim’e (1996, s. 21) göre bu gelişmeler, sinemanın toplumsal etkisinin artmasıyla birlikte, hükümetlerin film içeriklerini kontrol etme ihtiyacının da arttığını göstermektedir. Türk sinemasında ise ilk sansürün 1919 yılında Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın aynı adlı eserinden uyarlanarak çekilen *Mürebbiye* filmine uygulandığı bilinmektedir. Ancak filme uygulanan sansürün işgal kuvvetlerinin isteği doğrultusunda gerçekleştirilmesi ve işgal döneminin kendine has konjektürel yapısı göz önünde bulundurulduğunda bu sansür uygulaması nitelik bakımından tartışmaya açık hale gelmiştir. Bununla beraber, 1920 yılında TBMM hükümetince sansürle ilgili karar yetkileri valilere bırakılmıştır. Valilikte bu yetkisini zabıta birimlerine devretmiştir. 1932 yılında ise bir talimatname ile merkezi bir kontrol birimi kurulmuş; 1933 yılında ek bir talimatname ile senaryo sansürü getirilmiştir. (Tarhanlı, 2011, ss. 124-126).

Bunun yanı sıra sansür uygulamalarının sadece resmî otoriteler tarafından uygulanan yasal ve kurumsal pratiklerle sınırlı olmadığını vurgulamak gerekmektedir. Resmî bir dayanağı olmadığı, farklı bölgelere göre farklı uygulama yapılarına sahip olduğu ve büyük oranda bireysel inisiyatif alınarak uygulandığı için çok fazla görünür olmayan, ancak etkileri bakımından azımsanamayacak olan gayriresmî sansür pratikleri de mevcuttur. Bu bağlamdan hareketle çalışma, Türk sinema literatüründe ele alınmamış olan, sinema makinistlerinin uyguladığı gayriresmî sansür pratiklerini sistematik bir şekilde incelemektedir. Bu anlamda çalışma ilk olma özelliği taşımaktadır. Dolayısıyla araştırma, film makinistlerinin sansür uygulamalarına ve gözlemlerine ilişkin derinlemesine analizler yoluyla, literatürdeki bu önemli boşluğu doldurmayı hedeflemektedir.

Makinistlerin uyguladığı sansür pratiklerinin, toplumsal normlar, ekonomik kaygılar ve yerel güç ilişkileri gibi faktörlerden nasıl etkilendiğini incelemek, sansürün mikro düzeydeki işleyişini anlamak açısından oldukça değerlidir. Makinistlerin anıları ve hatırları üzerinden nitel araştırma deseni içerisinde yer alan sözlü tarih çalışması çerçevesince gerçekleştirilecek olan bu çalışma ayrıca; Yeşilçam döneminin gündelik hayat pratiklerini, toplumsal değerlerini ve kültürel normlarını anlamamıza da yardımcı olmakta, böylece sinema tarihi ile sosyal tarih arasında güçlü bir bağ kurmaktadır.

Türk Sineması ve Sansür

İlk Yıllar

Sinema, Erksan'ın (1996, s. 157) işaret ettiği üzere "içinde oluştuğu; siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel, sanatsal, hukuksal, yönetsel, teknolojik; olgular ve ortam ile çok yönlü ilişkiler içindedir". Sinema sanatının bu çok katmanlı yapısı iktidar, kültür ve ekonomi üçgeninde sinemanın üretim, dağıtım ve gösterim pratiklerini birçok yönden etkilemiştir. Özellikle sinema sanatının çoğu zaman bir propaganda aracı olarak tanımlanması bu sanatın, neredeyse ilk örneklerinden bu yana sansür veya denetim gibi çeşitli uygulamalara tâbi tutulmasına sebebiyet vermiştir. Bu sebeple, sinemanın 1896 yılından itibaren başlayan Türkiye'deki serüveni ile sansür veya denetim uygulamaları arasındaki ilişki oldukça yakındır. Erkilic (2022, s. 489) "Türk sinema tarihi bir bağlamda sansürün tarihidir; ya da tersten bir ifadeyle sansür tarihi, Türk sinema tarihinin kendisidir" sözleri ile Türk sineması ve sansür arasındaki bu yakın ilişkiye dikkat çekmiştir. Ancak Öztürk'ün (2006, s. 50) de belirttiği gibi, Türk Sineması tarih yazımında var olan kavramsal ve ampirik bazı sorunlar "ilk sansürün ne zaman, nerede ve hangi film üzerinde uygulandığı" sorularını muğlak bırakmaktadır. Ayrıca Öztürk (2006, s. 73), Türk sinema tarihinde ilk sansür uygulamalarının Ahmet Fehim'in yönettiği 1919 yapımı *Mürebbiye* filmi üzerinden tartışıldığına dikkat çekmekle beraber İmparatorluk döneminde II. Abdülhamid'in ve İttihat Terakki'nin film üretimi ve gösterimi üzerine bazı uygulamalarının dikkate alınması gerektiğini vurgulamakta; çalışmasında "kronolojik olarak sansür tanımına uyan gelişmelerin 1909 yılında" başladığını belgelemektedir. Dolayısıyla Türk sinemasında ilk sansür uygulamalarının, İmparatorluğun son dönemlerinden başlayarak Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar uzandığını söylemek mümkündür. Nitekim, Osmanlı'nın son döneminde sinematografik gösterimlere yönelik denetim mekanizmalarının padişahın imajının korunması, siyasi hassasiyetler ve genel ahlak kuralları çerçevesinde şekillendiği görülmektedir. Buna göre, 1902 yılında Mersin'de Dimitri adlı bir şahsın düzenlediği gösterimde Sultan Abdülaziz'in at üzerindeki tasvirinin sunulması, yetkililerin müdahalesine yol açmıştır. 1904 yılında Beyoğlu'ndaki Halep Çarşısı'nda Napolyon'un Mısır seferlerine dair görsellerin yasaklanması, 1907'de Selanik'teki Olimpia Salonu'nda anarşist içerikli cinayet sahnelerinin engellenmesi ve 1908'de Beyoğlu Odeon Tiyatrosu'nda genel ahlaka aykırı bulunan gösterimlerin yasaklanması Osmanlı'da sansürün kapsamını ve uygulanma biçimini örneklemektedir (Şahin, 2023, 83-84).

Kurtuluş Savaşı döneminde ise İtilaf Devletlerinin propagandasını içeren filmlerin engellenmesi adına 29 Mayıs 1923 tarihinde Ankara Hükümeti'nin Bakanlar Kurulu tezkere yayımlamış ve bu konuda Maliye Bakanlığı ve İçişleri Bakanlığı'nı görevlendirmiştir. Öztürk'e (2006, ss. 70-71) göre bu belge Cumhuriyetin ilanından önce sinema filmlerine yönelik ilk sansür girişimleri arasında yer alır. Sinema filmlerine ilişkin Cumhuriyet sonrası ilk sansür olayı ise Özuyar'ın (2008, s. 120) yayımladığı 19 Haziran 1924 tarihli Sinema Yıldız dergisinde konusu geçen, resmî sansür heyetinin Ankara'da gösterilmesine rağmen kesin olarak bilinmeyen bir sebeple İstanbul'da yasaklattığı *La-Garson* (Armand du Plessy, 1923) adlı filmidir. Ayrıca, 1923 yılında, İzmir'de düzenlenen İktisat Kongresi'nde sinemadan özellikle zirai alanda eğitim amaçlı yararlanılması fikri tartışılmış, ancak bununla beraber ahlaki kaygılar nedeniyle gösterilecek filmlere sansür uygulanması da gündeme

getirilmiştir (Güngör, 2019, s. 347). Ceylan (2021, s. 27) TBMM Hükûmeti ve Cumhuriyet'in başlangıç yıllarında (1920-1932), "açılış, idare, özgürlük, denetim ölçütleri ve sorumlulukları" içeren "sinemaya özgü" hukuki bir düzenlemenin yapılmadığını belirterek çeşitli nizamname, kanun, sözleşme ve tebligatlar ile dönem içerisinde gösterimlerin çeşitli hükümler vasıtası ile denetlendiğini belirtmekte ve 1932 yılına kadar sinema alanında koordineli veya kurumsallaşmış bir denetim mekanizmasının varlığından söz etmenin mümkün olmadığını; bu sebeple de sistematik bir sansür veya denetim uygulamasının bu tarihe kadar sinema özelinde uygulanmadığını dile getirmektedir. Bu tarihten önce, film gösterimleri polisler veya zabıta tarafından kontrol edilmekte, mahkemelerce denetlenmekte ve gerekli denetim izinleri valilik makamınca verilmektedir. Bu dağınık ve yerel düzeyde işleyen kontrol mekanizması, 9 Haziran 1932 tarihinde "Sinema Filmlerinin Kontrolüne Ait Talimatname"nin kabul edilmesi ve bu talimatnameye göre özel bir komisyon kurulması ile merkezi bir konum kazanmıştır. Komisyon yabancı filmleri çeşitli etkenler çerçevesince kontrol etmenin yanı sıra filmleri gösterimden önce dinî, ahlaki ve kamusal kriterlere göre denetlemeye de başlamıştır. Lüleci (2018, ss. 236-238), yabancı filmlerin denetlenmesi amacı ile yapılan bu düzenlemenin sonraki yıllarda özellikle Türk filmlerinin üzerinde etkisini gösterdiğini ve böylelikle dönemin siyasi iktidarının benimsediği ideoloji çerçevesince çeşitli sansür uygulamaları gerçekleştirildiğini aktarmıştır.

1932'de 9/6/1932 tarih ve sayılı Kararname ile "Sinema Filmlerinin Kontrolü Hakkındaki Talimatname" yürürlüğe girmiştir. Bu Talimatname, ek ilavelerle 26/12/1933'te ve 29/7/1936 İcra Vekilleri Heyetince kabul olmuştur*. Böylelikle filmlerin senaryosu ve filmin çekim sonrası denetlenmesi ve kontrolü ilk kez hüküm altına alınmış, merkezi teşkilata bağlanmıştır.

1932 tarihli yönetmelikte İstanbul ve Ankara'da bir Komisyon kurulmuş ve bu komisyonda İçişleri ve Millî Savunma Bakanlığı ve Genel Kurmay Başkanlığı birer temsilci bulundurmaktaydı. Sansüre tâbi olan bir filmin halka gösterilmesi için filmin İstanbul ve Ankara Polis Müdürlüklerinde izin belgesi alınması gerekirdi. Komisyonun görev ve yetkileri ise "Senaryo Sansürü" ve "Film Sansürü" olarak ikiye ayrılmıştır. Komisyonun Sansür Ölçüleri "1) Din propagandası istihdaf eden; 2) Askerlik şerefini ihlal edici mevzuları ihtiva eden; 3) İçtimai terbiye ve adaba ve umumi emniyet ve intizama suitesiri daim olan; 4) Memleketimiz aleyhine tertip edilmiş müfteriyatı havi olan," senaryoların filme çekilmesine veya çevrilmiş filmlerin halka gösterilmesine izin verilmeyeceği olarak belirlenmişti (Tikveş, 1968, s. 11).

1939 yılında yürürlüğe giren "Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Talimatname" ise 1948, 1956, 1976 ve 1979 yıllarında küçük revizyonlara tâbi tutulmuş olmasına rağmen, esasen 1983 yılına kadar yürürlükte kalmıştır. Bu süre zarfında, talimatname Türkiye'deki sinema alanında uygulanan devlet denetimindeki sansür mekanizmalarının ve pratiklerinin hukuki çerçevesini oluşturmuştur (Onaran, 2015, s. 140). Nizamname kapsamında, yabancı filmler gümrük noktalarına göre İstanbul veya Ankara'daki komisyonlarca incelenirken, yerli yapımlar Ankara'daki Merkez Film Kontrol Komisyonu'nun denetimine tâbi tutulmuştur.

* Resmî Gazete, 2/11551/4272, (Filmlerin ve film senaryolarının kontrolüne dair [19/7/1939] tarihli nizamname), 31 Temmuz 1939, s. 4272.

Nizamname, yerli film üretim sürecinde aşamalı bir denetim mekanizmasını da öngörmüştür. Düzenlemeye göre, yerli yapımlar ilk olarak senaryo aşamasında iken senaryosunu onaylatmak için komisyondan onay almalıdır. Çekimi tamamlanmış yapımlar ise tekrardan komisyon tarafınca incelenmektedir. Ayrıca kararname ile film denetim görevi polis kuvvetine bağlamıştır (Kaya, 2017, ss. 14-15). Dönem içerisinde hazırlanan talimatnameler 1970’li yıllara kadar sinema alanında etkisini sürdürmüştür (Lüleci, 2018, s. 243) ve çeşitli filmlere uygulanan ekonomik ve hukuki müdahaleler dönemin baskın ideolojik yapısına paralel olarak uygulanmıştır.*

Yeşilçam’a Doğru

Afif Ataman (2013, s. 111), 1961 Anayasası’nın getirdiği görece liberal atmosfer, 1960’lı yıllarda toplumsal gerçekçi ve eleştirel film türünün ortaya çıkmasına zemin hazırlamış olsa da sinema üzerindeki devlet kontrolü ve sansürün devam ettiğini, 11 Temmuz 1963 tarihinde Genel Kurmay Başkanlığı’nın yazısıyla yürürlüğe giren “Sıkıyönetim Sansür Yönetmeliği” üzerinden açıklar. Söz konusu yönetmelik, olağanüstü durumlarda çeşitli iletişim araçlarına uygulanacak sansür yöntemlerini detaylandırırken, film ve senaryolar için 1939 tarihli nizamnameye atıfta bulunarak, devletin sinemaya yönelik kısıtlayıcı tutumunun sürdüğünü göstermektedir. 1960-1969 yılları arasında Ataman’ın sıraladığı sansüre uğrayan filmleri incelendiğinde, nizamname üzerinden Türk sinemasında uygulanan sansür pratiklerinin dönemin sosyo-politik yapısını doğrudan yansıttığı gözlemlenmektedir. Ataman’ın örneklendirdiği filmlerde sansüre konu olan başlıca nedenler arasında; ahlaki ve dinî hassasiyetler, millî duygular ve devlet otoritesi, meslek gruplarının itibarı, toplumsal düzen ve suça teşvik, siyasi hassasiyetler, cinsiyet rolleri, geleneksel ve tarihi değerler öne çıkmaktadır. Özellikle müstehcenlik içeren sahneler, öpüşme ve sevişme sahneleri, dinî değerleri zedeleyici unsurlar, devlet kurumlarını ve güvenlik güçlerini veya millî değerleri küçük düşürücü ya da zayıf gösteren sahneler, siyasal veya toplumsal eleştirel yaklaşımlar, geleneksel aile yapısına ve cinsiyet rollerine aykırı bulunan sahneler sıklıkla sansüre uğramıştır. Bu uygulamaları 60’lı ve 70’li yıllarda görmek mümkündür.**

İlgili nizamnamenin maddeleri ve fıkraları gereğince belirtilen filmler sansüre uğramış, bu kapsamda senaryo ya da filmlerdeki sahneler ya çıkarılmış ya da filmin

* Sansür kurulunun sinema sanatı üzerine yetkinliği ise 1950’li yıllara kadar tartışılan başka bir konu olmuştur. Dönemin yönetmenlerinden Faruk Kenç, özellikle sansür kurulunda karar verici mercilerde bulunan görevlilerin sinema sanatı hakkında hiçbir bilgilerinin olmadığını belirterek sadece kurulun, filmlerin hangi kısımlara sansür uygulanması gerektiği hakkında emir verdiklerini dile getirmiştir (Sim, 1996, s. 63).

** Söz konusu bu sansürler hakkında birkaç örnek vermek yerinde olacaktır: Bu Toprak Bizimdir (Lütfi Akad, 1960) adlı senaryonun “millî duygularımıza aykırı olduğu, kan davası güttüğü ve suç işlemeye tahrik edici bulunduğu”; Erkek Fatma Evleniyor (1963) adlı filmde “millî geleneklerimiz ve kanun icabı olarak nikah kutsal bir müesseseye olduğundan, damat rolünde olan ıpsız Mehmet’in daha derli toplu, damatlığa yakışır bir kıyafetle kendini göstermesine,” gerektiğine; Vurun Kahpeye (1964) adlı filmde “Kuvayi Milliyecilerin tekbir getirme sahnesinin çıkarılmasına, düşman komutanı ile Fettah ve adamlarının eğlencelerinde görülen sazenderelerin çıkarılmasına, filmin sonunda Aliye’nin tabutu önünde geçen sahnede fon müziği olarak okunan ilahinin, o zamanın millî duygularını aksettiren bir marşla değiştirilmesi gösterilmesine,” Karanlıkta Uyananlar (1965) filmde “gazinodaki dansöze yapılan sarkıntılık sahnesinden, göğsüne ve göbeğine dokunulduğunu gösteren pasajın çıkarılmasına ve hamam sahnesinden kadınların görüldüğü pasajların tamamen çıkarılmasına,”...(Ataman, 2013, 112-123) dair sansür kararları uygulanmıştır. Dönemin siyasi ve toplumsal atmosferinin sinemaya yansımaları olarak değerlendirilebileceğimiz bu örnekler, ayrıca kararlarının ne kadar subjektif olduğunu da ortaya koymaktadır.

gösterimi yasaklanmıştır. Dikkat edilecek olursa kurumsal sansür uygulamaları, Erkilic'in da (2022, s. 489) belirttiği gibi senaryo aşamasından başlayarak filmlerin iki aşamalı olarak denetlenmesi biçiminde gerçekleştirilmektedir. Ayrıca resmî sansür işlemleri sadece belirli sahnelerin çıkarılması veya değiştirilmesi şeklinde değil, içeriğe göre filmlerin tamamen yasaklanmasına kadar işletilebilmektedir.

Dönemin sinemacıları sansür kurulunun kararlarına takılmama adına çeşitli çözüm yolları bulmuşlardır. Halit Refiğ, Prof. Sami Şekeroğlu'nun Türk Sinema Tarihi Araştırmaları kapsamında yaptığı röportajda, 1960'lı 1970'li yıllarda, sansür kurulunun nelere itiraz edeceğini bildikleri için, senaryoların sansür kuruluna göre ayrı, çekime göre ayrı yazıldığını; sansüre giden filmin sansüre takılacağı bilinen sahnelerin çıkartılıp onay alındıktan sonra kesilen parçaların tekrar eklenip sinemalara gönderildiğini anlatmaktadır (Ataman, 2013, s. 120).

70'li yıllarda birçok film sansür kuruluna oldukça basit gerekçelerle takılırken, dönemin seks filmleri ise hiçbir engelleme takılmadan sinema salonlarında yıllarca boy gösterip kitleleri kendilerine çekebilmesi, dönemin en dikkat çekici olgusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir o kadar dikkat çeken olgu dönemin sağ iktidar partilerinin buna göz yummasıdır.* Çünkü seks filmleri furyası, Yeşilçam'ın sonlarına doğru üretim ve tüketim boyutuyla bir sektör haline gelmiştir. Dönemin erotik film yapımcıları, sansür kurulunca bir engelle karşılaşmayacak biçimde çektikleri filmleri, sinema salonlarına gönderirken blok-seks parçalarını filmlere tekrar ilave ederek göndermektedir. Fakat dönem içerisinde bu uygulama o kadar açık bir şekilde gerçekleştirilmektedir ki filmlerin yapımcısı, oyuncusu ve gösterilen sinema salonları herkes tarafından bilinmekte, sinemalarda kuyruklar oluşmaktadır.**

Yöntem

Amaç ve Önem

Çalışma, film gösterim zincirinin son halkası olan sinema makinistlerinin mesleki deneyimlerini ve tanıklıklarını merkeze alarak, Türk sinemasında seyir pratiklerinin ve sinema kültürünün sosyo-politik dönüşümünü analiz etmek; bununla birlikte, sinema işletmelerinde uygulanan resmî olmayan sansür mekanizmalarının işleyişini, türlerini ve yöntemlerini belgelemek; bu uygulamaların altında yatan ideolojik, ekonomik, kültürel ve yerel dinamikleri ortaya çıkarmak; bu pratiklerin seyirci deneyimi üzerindeki etkilerini değerlendirmek ve bunların Türk sinema endüstrisi üzerindeki kısa ve uzun vadeli etkilerini ortaya çıkarmak amaçları doğrultusunda gerçekleştirilmiştir.

Bu araştırma, Türk sinemasının üretim ve tüketim süreçleri arasında kilit rol oynayan sinema makinistlerinin deneyimlerini merkeze alarak, sinema tarihimizin

* "Seks filmleri furyası Milliyetçi Cephe (AP, MSP, CGP VE MHP) hükümetlerinin iktidarı (Nisan 1975-Aralık 1977) CHP CGP ve DP'den oluşan bir koalisyon (Ocak 1978-Ekim 1979) ve son olarak da (Kasım 1979-Eylül 1980 arası görev yapan) AP, MSP ve MHP hükümetleri sırasında varlığını sürdürebilmiş ve şiddetli sansür tartışmalarına rağmen hiçbir zaman yeraltına çekilmemiştir" (Yakın, 2002, 215).

** Bu kapsamda 2024'te kaybettiğimiz Doç. Dr. Yalçın Lüleci'nin çalışmaları oldukça dikkat çekicidir. Lüleci'nin çalışmaları, Türkiye'deki iktidar ve sinema ilişkilerini farklı dönemlerde ele alarak, Demokrat Parti döneminden (1950-1960) başlayıp, 1960'lı yıllar, 1970'li yıllar ve 1980'lerde 12 Eylül etkisiyle devam eden süreçte sinemanın iktidar üzerindeki yansımalarını ve bu ilişkilerin toplumsal ve kültürel boyutlarını kapsamlı bir şekilde incelemektedir.

sosyal ve kültürel dokusuna dair özgün bulgular sunmaktadır. Çalışma, akademik sinema araştırmalarında genellikle göz ardı edilen gösterim pratiklerine odaklanarak alana değerli bir katkı sağlamaktadır. Film gösterim dinamikleri, seyirci-film etkileşimi ve sinema salonlarının toplumsal yaşamdaki işlevi gibi konuları derinlemesine inceleyerek, sinemanın salt bir sanat formu ya da endüstriyel faaliyet olmaktan öte, toplumsal bir pratik olarak da anlaşılmasına olanak tanımaktadır. Ayrıca, bu araştırma, Türk sinema tarih yazımında genellikle ihmal edilen bir alana, yani gösterim pratiklerine ve özellikle de resmî işlemlerin dışındaki sansür mekanizmalarına odaklanması bakımından literatüre önemli bir katkı sunmaktadır.

Araştırma metodolojisi

Araştırma, Yeşilçam dönemindeki gayriresmî sansür pratiklerini incelemek için nitel yaklaşımlardan biri olan fenomenolojik araştırma yöntemi yaklaşımını benimseyen bir sözlü tarih çalışması olarak tasarlanmıştır. Bireylerin öz yaşamsal öykü ve deneyimlerinden yola çıkan sözlü tarih, belgeli resmî tarihe yeni ve farklı bakış açıları sunar. Bu bakımdan, tarihin içine hayatı sokarak kapsamını genişlettiğini ifade eden Thompson'a (1999, s. 18) göre sözlü tarih, "tarihin toplumsal anlamını kökten değiştirmek için bir araçtır". Metin'in (2002, s. 32) işaret ettiği gibi "her insanın hayat hikayesinin tarihin bir parçası olduğu önermesinden hareket eden sözlü tarih, disiplinler arası iş birliğini daha da artıran yönü ile sosyoloji, antropoloji, etnoloji, folklor, psikoloji, sosyal psikoloji, coğrafya gibi beşerî bilimlerin tüm imkanlarından yararlanmaktadır". Bu kapsamda amaç ve konuya yönelik büyük bir titizlikle dönemin sinema makinistleri seçilmiştir. Fenomenolojik yaklaşımla sinema makinistlerinin deneyimlerini ve tanıklıklarını ve bunlara atfettikleri anlam ve yorumlarıyla dönemin resmî olmayan sansür pratiklerini açığa çıkarılmak amaçlanırken; bunun, sinema ve seyir kültürü açısından sosyo-kültürel yapıya da ekonomi-politik ilişkisel bağlamları anlaşılmasına çalışılacaktır.

Bu araştırma da film makinistlerinin sansür uygulamalarına ilişkin deneyimlerini fenomenolojik yaklaşım çerçevesinde ele almaktadır. Creswell'e (2020, s. 81) göre fenomenolojik desende "veri toplama süreci genellikle fenomeni deneyimleyen bireylerle gerçekleştirilen mülakatları içerir." Bu doğrultuda çalışmanın verileri 2017-2018 yılları arasında gerçekleştirilen saha çalışması kapsamında, 1950-1980 yıllarını kapsayan dönemde Türkiye'deki sinema salonlarında çalışmış 42 sinema makinisti ile gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşmeler ile toplanmıştır. Katılımcıların seçiminde ise kartopu örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Görüşmelerden elde edilen yaklaşık 80 saatlik video-ses kaydı, transkripsiyon yöntemiyle yazıya dökülmüş; bu zengin veri seti, makinistlerin sansür pratikleri, seyirci etkileşimleri, sinema salonu dinamikleri ve seyir kültürü başta olmak üzere çeşitli fenomenleri nasıl deneyimlediklerini ve yorumladıklarını anlamak için detaylı bir şekilde betimsel içerik analizi yöntemi ile incelenmiştir.

* Bulgular yazarların, "Büyülü fener bekçileri" (2021) adlı belgesel film ve İstanbul Gelişim Üniversitesi Yayınları tarafından basılan "Beyaz Perdeyi Aydınlatanlar: Sinema Makinistlerinin Gözünden Yeşilçam" (2023) adlı kitap çalışması için gerçekleştirilen görüşmelerden üretilmiştir ve bu çalışma 6. CICMS (Cultural Informatics, Communication & Media Studies Conference) konferansında "Türk Sinemasında Gayri Resmi Sansür Pratiği: Makinist Sansürü" adıyla özet bildiri olarak sunulmuştur. Bu çalışmada kullanılan görüşme kayıtları ve deşifre metinleri, gelecekteki akademik çalışmalara katkı sağlamak amacıyla, yazarlarla iletişime geçilerek elde edilebilmektedir."

Çalışmanın kapsamı ve sınırlılıklar

Araştırma, Yeşilçam dönemi olarak bilinen 1950-1980 yıllarını kapsamaktadır. Ayrıca bu yıllar Türkiye'nin siyasi, ekonomik ve kültürel açıdan çalkantılı ve gel-gitli dönüşümler geçirdiği yıllar olarak da bilinmektedir. Çalışmanın coğrafi kapsamı Türkiye'nin tüm bölgeleri olarak belirlense de söz konusu yıllarda farklı şehir ve bölgelerde çalışmış ve hayatta olan sinema makinistlerinin konumları dikkate alınarak altı farklı şehre gidilmiştir. Bu şehirler, İstanbul, Ankara, İzmir, Bursa, Adana ve Konya'dır. Bu şehirler hem sinema endüstrisinin yoğunlaştığı merkezleri hem de taşra sinema kültürünü temsil etmesi adına çalışmaya kayda değer katkılar sunmuştur. Diğer bölgelere ise sınırlı imkanlar dahilinde gidilememiş; fakat hayatta olduğu belirlenen dönemin makinistleri ile iletişim kurulmuş ve görüşülmüş ama bilgilerin tekrarlama nedeniyle çalışmaya dahil edilmemiştir. Bu kapsamda, yedi bölgeye ayrılan Yeşilçam "Bölge İşletmeciliği" kapsamında katılımcılarla görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

Bulgular

Sinemacılığa makinist olarak başlayan Yeşilçam'ın ünlü yönetmeni Yılmaz Atadeniz'in "Filmi en iyi kısaltan adam makinistlerdir. Filmi keser. Öyle bir keser ki sen anlamazsın." sözleri, makinistlerin film kesme pratiğindeki ustalıklarını vurgulamaktadır. Böylelikle filmlerin kısaltıldığını ve seansların artırıldığını belirten Atadeniz, bu kesme işlemleri için eser sahibinden hiçbir şekilde izin alınmadığını özellikle vurgular ve sözlerine şöyle devam eder:

Film yapıyorduk ama 'filmin sonunu değiştir' diyorlardı! Değiştireyorduk. Bazı sahneler vardı ki makinistler o sahneleri özellikle kendileri de keserlerdi. Yani seyirciyi kaçırmamak için, seyircinin etkilenmemesi için. O sahneleri göstermekten kaçınıyorlardı. Çünkü onlara göre o sahnenin olmasıyla olmaması arasında hiçbir fark yoktu. Mesela [oyuncular] karanlıktayken 'tak' kesiyor. Ertesi gün görülüyor, yataktan kalkıyorlar. Biliyorsun ki gece bir iş yapılmış. Onun için onu göstermeye gerek görmüyorlardı. (Yılmaz Atadeniz, İstanbul).

Bu ifadeler, aynı zamanda sinema sektöründeki ekonomik kaygıların, sanatsal bütünlüğün önüne geçebildiğini de göstermektedir. Atadeniz'in "Sansür bizim için bir Demokles'in kılıcı gibiydi" benzetmesi, dönemin sinema sektörü üzerindeki baskıyı çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır.

Katılımcılar, film gösterimleri öncesinde gösterimi gerçekleştirecek filmleri çeşitli faktörlerden dolayı kestiklerini diğer bir adıyla makasladıklarını belirtmiştir. Görüşmelere göre sinema makinistlerinin film kesme pratikleri, çoğunlukla gayri-resmî bir nitelik taşımaktadır. Özellikle büyük şehirler dışındaki kasaba, belde veya daha küçük yerleşim yerlerinde bu uygulamalar daha yaygındır. Bu durum, Yeşilçam dönemindeki sinemacılığın yasal ve kurumsal çerçevedeki merkezi denetimsizliğe ya da zayıflığına işaret etmektedir.

Film kesme uygulamalarının temel nedenlerinden biri de seans sayısını artırarak ekonomik kazancı maksimize etme çabasıdır. İstanbul Kadıköy'deki Süreyya sinemasının makinisti Özkan Tükelman'ın 1960 ve 70'li yıllarda "Yabancı filmleri Türkiye'ye getirenler sinemalarda fazla seans oynatmak için o filmleri kuş gibi

budarlardı; keserlerdi filmleri maalesef” ifadesi, bu ekonomik kaygının boyutlarını gözler önüne sermektedir. Tükelman’ın “Türk seyircisi hep sahneleri çıkartılmış kesik film seyretmiştir! Eksik film seyretmiştir. Çok acıdır ama böyledir.” sözleri, Türk sinema tarihinde seyirci deneyiminin eksik ve manipüle edilmiş olduğunu vurgulaması adına oldukça dikkat çekicidir. Ayrıca Tükelman, “ara sıra bizim de kestiğimiz olurdu. Bizim de işletmecimiz, “Film çok uzun! Reklam alamıyoruz, para kazanamıyoruz böyle, biraz daha, 10 dakika daha kes!” derdi, biz de keserdik” sözleri gayriresmî makaslamalara güzel bir örnektir. Görüşmeye katılan diğer makinistler de film sürelerinden dolayı filmleri kestiklerini ifade etmişlerdir:

Bazı uzun filmler vardır. Mesela *On Emir* (Cecil B. DeMille, 1956), *Bodyguard* (Mick Jackson, 1992) gibi. Seans uymaz. Siz fazla seans yapabilmek için işte burası ‘uykuluk sahnesi’, ‘burası önemli bir sahne değil’ diyerek 15 dakikası, 20 dakikası kesilir. Bir seans daha yapalım diye olabilir böyle şeyler (İhsan Alaca, İzmir).

Tükelman, makinistler olarak filmleri bir yönetmen, bir sinemacı gibi seyrederek ve sonrasında seyircinin hiç anlamayacağı yerleri kestiklerini belirtmiştir. Fakat her ne kadar usturuşlu da kesilse o filmin bütünlüğüne zarar verdiklerini Tükelman şu şekilde dile getirmiştir:

Ben onun bilincindeydim ama bizden istenen oydu. Biz de filmleri keserdik. Keserdik dediğim parça çıkartırdık... Endişem filmin bütünlüğü bozuluyor olmasıydı. Zaten daha önce bize gelmeden getirtici şirketler tarafından budanmış film, biliyorum ben. Bir de biz keserdik.

Seanslara göre film sürelerinin kesilmesinin Amerikan majörlerinin gelmesine kadar devam ettiği vurgulayan Tükelman, majörlerin geldikten sonra kendi filmlerini kestirmeden oynattıklarını da söyler: “Evet, kestirmeden filmlerini, sahip çıktılar. Ama bizimkiler vurdular makası. Örneğin Lale Film, Fitaş Film hepsi filmleri eksik oynattılar” (Özkan Tükelman, İstanbul).

Amerikan majör şirketlerinin Türkiye pazarına girmesiyle birlikte, bu şirketlerin kendi filmlerini kestirmeden oynattırmaları, Türkiye’deki sinema pratiklerinin uluslararası standartlara uyum sağlama sürecinin bir parçası olarak değerlendirilebilir. Ayrıca görüşmelerde, seansları çoğaltmanın dışında film makinistlerinin gösterimlerdeki filmleri keyfi makaslama işlemlerine de sıklıkla tanık olunmaktadır. Keyfi gösterim uygulamalarına çarpıcı örnekler arasında, Mithat Parmaksız’ın Site Sineması’ndaki deneyimi dikkat çeker: “*Büyük Yarış* (Lee H. Katzin, 1971) filminin iki bobinini hiç göstermedim çünkü sahneler birbiriyle uyumluydu.” Benzer şekilde, makinist Atalay Kutay’ın “İzmir fuarına yetişmek için dönemin ünlü Hint yapımı *Avare* (Raj Kapoor, 1951) filminin dört bobininden birini göstermeyerek izleyicilere eksik film izlettik” itirafı, makinistlerin film gösterimlerindeki keyfi takdir yetkisini gözler önüne sermektedir. Bu tür uygulamalar zaman zaman seyircilerin tepkisini de çekebiliyordu. Nitekim son otobüse yetişmek için filmi 15 dakika kısaltan Bursalı makinist Ali Demirci’nin deneyimi durumu açıkça ortaya koymaktadır. Demirci, kimsenin fark etmeyeceğini düşündüğü sahneleri keserek filmi kısaltmış; ancak durumu anlayan genç seyirciler tepki göstermişti. Ali Demirci olayı şöyle anlatır: “Gençlerden bir grup anlamış durumu. Sinemanın çıkışında beni yakalayıp dövmek için beklediklerini fark ettim. Ben de çıkar çıkmaz sinemanın yakınındaki karakola koştum hemen.”

Filmleri kısaltmanın yanı sıra, bu keyfi uygulamalar arasında film afişlerinin ve film isimlerinin değiştirilmesi de yer almaktadır. Görüşmelerde, film ithalatçılığıyla uğraşan yerel sinemacıların yurt dışından getirdikleri filmlerin afişlerini ve isimlerini değiştirdikleri belirlenmiştir. Bir dönem İzmir’de film ithalatçılığı ve işletmeciliği de yapan Gürcan Gürler, bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Bize gelen Çin filmlerinin isimlerini çoğunlukla biz koyuyorduk. Her sene firmalar liste yapar, bu listeyi bölge sinemalarına gönderirdi. İstanbul’daki ithalatçı firma ismini bizim koymamızı isterdi bazı filmlerin. Mesela *Çin’den Gelen Adam* bu bizim ismimizdi. Hâlbuki bu ismin orijinal film ismi ile hiç alakası yoktur. Yine *Rika’nın Seks Ordusu* bu da bizim ismimizdi. Filmde seks falan yoktu; ama yine de koyduk işte ismi.

Benzer şekilde, sinema işletmelerinin toplumsal ve ahlaki baskılardan kaçınmak amacıyla film afişlerini değiştirme uygulaması da görülmektedir. Ramazan Nartoğlu (Konya) bu durumu şöyle anlatmaktadır: “Bizim Saray sinemasının arka tarafında iki tane sinema vardı. Biri Park Sineması, diğeri Rüya sineması... dışarıdaki afiş ne atıyorum *Battalgazi*, içerde oynayan film erotik film. Dışarıda başka afiş asar içeride farklı film oynar.” Bu uygulamalar, makinistlerin kimi zaman pazarlama kaygılarıyla, kimi zaman da yerel seyirci beklentilerine uygun hale getirme amacıyla gerçekleştirdikleri keyfi müdahaleler olarak değerlendirilebilir.

Sözü edilen uygulamalar, Yeşilçam sinemasındaki meslekî etik standartları ve profesyonellik anlayışını sorgulamaya açmaktadır. Makinistlerin kişisel çıkarlarını meslekî sorumluluklarının önüne koyabildiği bu kesme pratikleri, hem bir tür gayriresmî sansür hem de seyirci haklarının açık ihlali olarak değerlendirilebilir. Dönemin sinemaseverlerinin bu uygulamaların farkında olduğu anlaşılmaktadır. Bursalı makinist Osman Kaynar, bilinçli seyircilerin “Bak filmi kesme, filmi atlatma ha!” şeklindeki uyarılarıyla karşılaştıklarını aktarmaktadır. Kaynar’ın açıklamasına göre “film atlatma” tabiri, seansların zamanında yetişmesi adına makinistlerin filmdeki önemsiz gördükleri sahneleri makaslaması anlamına gelmektedir. Kaynar bu durumu şöyle anlatır:

Seanslara uymayan bir film uzun geldiyse onu bir gün önceden sinemanın müdürüyle gece sinemada kalır ve filmi kısaltırdık. Sinemanın müdürü makine dairesindeki camın altına otururdu, biz de yukarıdan beraber seyrederdik. Müdür kafasından filmin kurgusunu yapardı: ‘Bu sahne önemsiz, burada çok uzun konuşma var, sıkıcı konuşma var...’ Hemen oradan bağırırdı, *‘Kâğıt at!’* Bizim de elimizde kâğıt olurdu, gazete kâğıdı gibi, koparırdık hemen kâğıdı ve oraya filmin arasına atardık. Sonra film sarılırken o kâğıt ile işaretli sahneleri makaslar, çıkarırdık. Seyirci o filmdeki kesilen sahneyi daha evvel başka bir yerde seyretmediyse anlamazdı. ...Ama, adam filmi daha evvel seyretti ise ‘Hoppp! Makinisttt, filmi atlattın!’ derdi. (Osman Kaynar, Bursa).

“Film atlatma” tabiri, Türk sinema kültüründe sansür ve kesme uygulamalarının ne denli yaygın ve kabul gören bir pratik olduğunu göstermektedir. Bu terimin varlığı, seyircilerin de bu uygulamaların farkında olduğunu ve belli ölçüde kabullendiklerini düşündürmektedir.

Film kesme işlemlerindeki keyfi uygulamaların özellikle zamanla sansüre evrildiği de görülmektedir. Konya’da genellikle muhafazakâr insanların sinemaya geldiğini belirten sinema makinisti Ramazan Nartoğlu, açık saçık sahnelere makas attığını belirterek “Saray sinemasının adını ben kötüye çıkarmadım, çıkarmam da” sözleri, bazı makinistlerin kendilerini sinemanın ve toplumun ahlak bekçileri olarak gördüklerini ortaya koymaktadır. Nartoğlu, söz konusu bu sansür kesmelerinin amacını, aslında sinemayı korumak olduğunu ifade ederek, erotik filmler nedeniyle aile seyircisinin sinemadan uzaklaşacağını ve ailelerin sinemaya gelmeyeceğini, hatta çalıştığı sinema işletmesinin adının lekeleneyeceğini düşündüğü için kesme işlemini açıklamakta ve bir anısını şöyle anlatmaktadır:

O gün sabahleyin ilk seansta filme başladım, başlar başlamaz 10 dakika sonra açık sahneler çıkmaya başladı. Ben makinenin başından ayrılamıyordum, gösterim anında tak tak kağıt attım. Film bitti. Sonra filmi tek tek temizledim. Bir buçuk saatlik filmi 45 dakikaya düşürdüm. Sabah gelen müşteriler öğleyin bir daha gelmiş. Bilmiyorum ben tabii. Sinema doldu taşı. Taktım filmi bir başladım. Tabii müşteri umduğunu bulamayınca ne sandalye kaldı ne masa kaldı, ne de küfür kaldı... Ben [makine dairesinin] kapılarını kilitledim, camları örttüm. (Ramazan Nartoğlu, Konya).

İstanbul sinema makinistlerinden Nihat Çiçek (İstanbul) de benzer uygulamaları doğrulamaktadır. Çiçek, “Küfürlü veya siyasi içerikleri göstermiyordum” diyerek kendi inisiyatifiyle yaptığı kesintileri açıkça ifade etmektedir. Bununla birlikte, sinema işletmecilerinin de bu tür müdahalelerde bulunduğunu belirtmektedir: “Patron, ‘burada ahlaksız bir şey gösteriliyor, aileler çoluk çocuğuyla geliyor’ diyerek ‘bunu oradan al’ talimatı veriyordu, ben de alıyordum.” Çiçek ayrıca ilginç bir detay paylaşarak, yapımcıların bu kesintilerden haberdar olmadığını, filmleri yapım evlerine iade ederken kesilen parçaları yeniden ekleyerek gönderdiklerini açıklamıştır.

Görüşmelere katılan diğer makinistlerde sinemaya gelen seyirci kitlesine göre bu tarz sansür uygulamalarını gerçekleştirdiklerini kabul etmiştir. Bu anlamda en basit uygulama ise makinistin kendilerine göre müstehcen olarak yorumladığı sahneler geldiğinde eliyle objektifin önünü kapatmasıdır. Buradan hareketle, film makinistlerinin sansür uygulamalarında aktif rol aldığı anlaşılmaktadır. Bu da onları sadece teknik personel olmaktan çıkarıp, içerik denetçisi konumuna getirmektedir. Nitekim Osman Kaynar (Bursa) da filme makas atma işlemlerini bazen kendisinin de yaptığını söylemekte; ilk seans sonrası “burası çok açılmış!” diye düşündüğü kısımları ikinci seansta kestiğini itiraf etmektedir.

Çok uzun yıllar İstanbul’un çeşitli sinemalarında sinema makinistliği yapan Fatih Emir, 1970’lerde yükselişe geçen erotik filmlerin sinemalarda oynatılmaya başlamasıyla sinema salonlarında denetimlerin sıklaştığını ve belli aralıklarla emniyetten polislerin geldiğini ifade eder:

Örneğin, Alkazar Sineması’na polis geliyordu. Gelince bana zaten aşağıdan haber verirlerdi ‘Dikkatli ol!’ diye. Gelen memur yanıma oturur, filmi beraber seyrederdik. Film akarken bir sahne çıkıyordu, ‘Burası,’ derdi. Ben hemen alttan keserdim, makaslardım o sahneyi. Sonra ‘burayı da’ kes derdi, ben de yine makas atardım dediği yere. Diyelim ki göğüs göründü, ‘Al!’;

popo göründü, 'Kes!' İşte böyle böyle filmi bitirirdik. Tabii film de düdükle-nirdi... (Fatih Emir, İstanbul).

Fatih Emir, bu tür uygulamaları saçma bulmaktadır. Zira sansür kurulundan sansüre takılarak kesilen filmlerin yapımcı tarafından zaten kendilerine orijinal haliyle gönderildiğini ve kendilerinin sansürsüz bu kopyayı oynattıklarını; olası bir polis baskında ise sansürlü kopyayı teslim ettiklerini ve böylelikle de yasaklara takılmadıklarını anlatmıştır. Makinistler tarafından sansürlü ve sansürsüz kopyaların aynı anda bulundurulması pratiği, sinema işletmecilerinin ve makinistlerin sansüre takılmamak adına resmî otoriteyle olan ilişkilerinde geliştirdikleri taktiksel yaklaşımları da ortaya koymaktadır. Bu durum, Türkiye'de sinema sektörünün resmî ve gayriresmî pratikler arasında nasıl bir denge kurduğunu göstermektedir.

1980 Askeri Darbesi sonrasında sinema işletmelerindeki sansür uygulamalarının arttığı çoğu sinema makinisti tarafından dile getirilmektedir. Bu, sinemanın siyasi otorite tarafından bir kontrol mekanizması olarak görüldüğünü ortaya koymaktadır. İzmirli makinist Osman Sülünoğlu (İzmir), "O dönemlerde bir şekilde herkes sinemaya karışıyordu. İsterse mülki amiri olsun, isterse vali, kaymakam, hatta belediye başkanı olsun. Herkes filmlere kendilerine göre şerh, sansür koyabiliyordu." sözleriyle ihtilal döneminin hegemonik portresini çizmiştir. Sülünoğlu, İzmir Kahramanlar'da oynattığı bir filmde, oyuncunun polise yumruk attığı bir sahneden dolayı filmi kaldırdıklarını ve sinemaya kapatma cezası aldıklarını da dile getirir. Bu durum, ihtilal sonrası Türkiye'de ifade özgürlüğünde yaşanan sorunları ve sansürün boyutunu vurgulamaktadır. Sonu para cezası almakla biten benzer bir anıyı Nartoğlu anlatmıştır:

Bülent Ersoy'un bir filmi vardı *Beddua* (Melih Gülgen, 1980) diye. Bu film sansürlüydü. -Birinci kısımlarının içinde sansür kağıdı çıkar. Hangi sahne yasak, hangi sahne geçerli diye yazardı.- Ben sansürünü okudum. Sansür-lenmesi gereken yasaklı bir sahne vardı: Mevlüt sahnesi. Sahnede Bülent Ersoy mevlit okuyor, Kur'an-ı Kerim okuyor... Bir erkek sonradan kadın olduğu için o sahneyi oynaması yasaklanmıştı. Benim dalgınlığıma geldi. Neyse filmi oynadım aşağıdan iki kişi geldi. 'Buranın makinisti kim?', 'Benim.' dedim. Dediler ki 'şu sahne yasak, niye gösterildi bu sahne? Ben, 'farkında değilim' dedim. ...Sonra ben ve müdürle mahkemelik olduk (Ramazan Nartoğlu, Konya).

Polis memurlarının bizzat sinema salonlarına gelerek denetimler yapması ve kesme talep etmesi, devletin sinema üzerindeki kontrolünün boyutlarını göstermektedir. Bu tür uygulamalar sinemanın sadece bir eğlence aracı değil, aynı zamanda ideolojik bir araç olarak görüldüğünün kanıtı olarak dikkat çekmektedir.

Sonuç

Çalışma kapsamında Türk sinemasında sansür, resmî mekanizmaların ötesinde, ekonomik, kültürel ve toplumsal dinamiklerin etkisiyle şekillenen sadece resmî değil aynı zamanda gayriresmî çok katmanlı bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Araştırmada, Yeşilçam sinemasında resmî ideolojinin uyguladığı ve birçok kaynakta da adı geçen sinema filmleri üzerindeki sansür pratiklerinin dışında ayrıca resmî olmayan ve bugüne kadar örtük kalan işletmeci ya da makinist sansürünün

de olduğu saptanmıştır. Bu bağlamda Türk sinema seyircileri, yaşadığı coğrafya ve kültürü bağlamında sinema işletmelerinde bir nevi işletmeci ya da makinist sansürüne maruz kalmıştır. Özellikle de büyük şehirler dışında bu tür gayriresmî sansürlerin daha çok olduğu ortaya çıkmıştır. Makinistlerin, seyircinin bile anlayamayacağı film kesme işlemlerini “bir yönetmen, bir sinemacı” ustalığıyla yaptıklarını belirtmeleri, bu uygulamanın basit bir teknik işlem dışında uzun yıllar yaptıklarını ortaya koymaktadır; zira onlara göre bu kesmeler yaratıcı bir süreç olarak algılanmaktadır. Ancak söz konusu bu algı, film yapımcıları ve yönetmenlerinden büyük çoğunlukla izinsiz ve habersiz bir biçimde yapıldığı için, eser sahiplerinin sanatsal yaratıcılığına müdahale anlamına gelmektedir ve etik açıdan da sorunludur. Bu durum, sinema sektöründeki etik anlayışın ve profesyonelliğin sorgulanmasına yol açmaktadır. “Film atlatma” gibi terimlerin seyir kültüründeki varlığı ise Türk sinema kültüründe kesme uygulamalarının ne denli yaygın ve kabul gören bir pratik olduğunu göstermektedir. Bu durum, seyircilerin de bu uygulamaların farkında olduğunu ve bu uygulamaları belli ölçüde kabullendiklerini düşündürmektedir. Fakat Yeşilçam dönemi sinemasındaki seyir deneyimlerinin eksik ve manipüle edilmiş olduğunu da göstermektedir. Makinistler filmlere yaptıkları müdahaleleri doğrudan sansür olarak algılamamakla birlikte, bunları çeşitli faktörler kapsamında bir gereklilik olarak da sıralamaktadırlar. Fakat makinistler, filmlere ilişkin tüm müdahaleler izinsiz olarak yapıldığını kabul etmiştir.

Araştırmanın bulgularına göre ilk öncelikle; film kesme uygulamalarının temel nedenlerinden birinin ekonomik kaygılar olduğu da görülmektedir. Film sürelerinin kısaltılmasıyla seans sayısını çoğaltmaya dönük kazancı artırma çabası, Yeşilçam dönemindeki sinemacıların kısa yoldan para kazanma amacına yönelik belirgin bir faktör olarak karşımıza çıkar. Bu durum, sanatsal bütünlüğün ve seyirci deneyiminin ekonomik çıkarlar uğruna feda edildiğini göstermektedir. Özellikle büyük şehirler dışındaki bölgelerde bu uygulamaların daha yaygın olması, merkezi denetimden uzaklaştıkça sinemacılığın gösterim faaliyetlerinin ve ekonomik işleyişinde değişkenliklerin olduğunu ortaya koymaktadır.

İkinci olarak; film kesme uygulamalarının zaman içinde bir tür öz-sansüre dönüştüğü de gözlemlenmektedir. Bazı makinistlerin, toplumun ahlaki değerlerini ve normlarını koruma gerekçesiyle filmlerdeki “açık saçık” sahneleri kesmeleri, gayriresmî sansür bağlamında sinema sektöründeki öz-sansür uygulamalarının bir örneği olarak değerlendirilebilir. Makinistlerin film kesme pratiklerindeki keyfi uygulamalar, makinistlerin sadece teknik personel olmaktan çıkıp, bir nevi içerik denetçisi ya da “ahlak bekçisi” konumuna evrildiğini göstermektedir. Bu dönüşüm, Türkiye’de sinema ve toplum ilişkisinin karmaşık doğasını yansıtmaktadır.

Üçüncü olarak; sinema işletmelerine yönelik baskılar ve makinistler üzerinden film kesilmesine yönelik kolluk kuvvetlerinin müdahaleleri, hem 80 ihtilali öncesinde hem de sonrasında siyasi otoritenin devletin ideolojik aygıtlarını kullanarak sinema üzerindeki kontrol etme çabalarını göstermektedir. Özellikle yerel otoritelerin merkezi sansür kurullarının kararlarını bile aşan uygulamalar yapabilmesi, dönemin hegemonik yapısını ve ifade özgürlüğü üzerindeki baskıyı tespit etmesi adına çarpıcıdır.

Dördüncü olarak; seksenli yıllar sonrasında özellikle de Amerikan majör şirketlerinin Türkiye pazarına girmesiyle birlikte, kendi filmlerini korumaya yönelik adımları filmlere olan müdahaleleri doğrudan azalttığı tespit edilmiştir. Bu

bağlamda Amerikan majör şirketlerinin Türkiye pazarına girmesi, filmlerin kesilmesini önlemeye yönelik bir dönüm noktası olmuştur. Özellikle de dijitalleşmeyle birlikte Türkiye’de sinema filmlerinin gayriresmî olarak kesilmesi ya da müdahale edilmesi son bulmuştur, fakat resmî sansür uygulamaları devam etmektedir.

Sonuç olarak bu araştırma kapsamında; dönemin sansür kurullarından geçmiş yerli ve yabancı filmlerde, eserin yapımcı ve yönetmeninden habersiz olarak çeşitli gayriresmî sansür uygulamalarının varlığı bulgulanmıştır. Yapılan görüşmeler çerçevesinde, film isimlerinin ve afişlerinin değiştirilmesi, film sürelerinin kısaltılması, kurgusal yapının değiştirilmesi, sahnelerin kesilmesi, filmlere ek içerikler (parçalar) eklenmesi, gösterim anlarında filme karartma yapmak gibi çeşitli müdahalelerle gayriresmî sansür pratikleri yapıldığı araştırmanın bulguları bağlamında tespit edilmektedir. Uygulanan bu gayriresmî sansürlerin, özellikle işletmenin bulunduğu coğrafyaya, sahiplik yapısına, makinistine ve seyircinin sosyo-kültürel yapısına göre değişiklik göstermesi araştırmanın dikkat çeken bulgularındandır. Görüldüğü üzere, sinema sadece bir sanat formu veya endüstri değil, aynı zamanda sosyal bir pratik olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda araştırmanın sonuçları Türk sinemasında sansürün sanılandan çok daha karmaşık ve çok katmanlı bir yapıya sahip olduğunu göstermekte, Türk sinemasının tarihsel gelişimini anlamak ve günümüzdeki durumunu değerlendirmek açısından önemli bir katkı sunmaktadır.

Kaynakça

- Abisel, N. (2003). *Sessiz sinema*. Om Yayınevi.
- Ataman, A. (2013). *Türk sinemasında sansür ve etkileri* [Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Ceylan, A. (2021). TBMM hükümeti ve Cumhuriyet'in başlangıç dönemlerinde Türk sineması ve hukuki düzeni (1920-1932). *İstanbul Medipol Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 8(1), 27-62.
- Creswell, J. W. (2020). *Nitel araştırma yöntemleri*. (M. Bütün ve S. B. Demir, Çev.). Siyasal Kitapevi.
- Ekici, N. (2023). Türk sineması ve İran sinemasının siyasi sansür olgusu bağlamında karşılıklı analizi. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Doğuş Üniversitesi.
- Erkılıç, S. A. D. (2022). Türkiye'de sinema sansürünün tarihi: Sansür karar defterleri üzerine bir inceleme (1932-1988). *Sinecine*, 13(2), 487-500.
- Erksan, M. (1996). Sinemanın 100. yılı. İçinde S. M. Dinçer (Ed.), *Türk sineması üzerine düşünceler* (ss. 155-170). Doruk Yayıncılık.
- Goldstein, R. J. (1989). *Political censorship of the arts and the press in nineteenth-century*. Springer.
- Güner, D. (2023). Türkiye'deki üniversitelerde çalışılmış olan sansür konulu lisansüstü tezler üzerine bir değerlendirme (1990-2020). *Beykoz Akademi Dergisi*, 11(1), 266-288. <https://doi.org/10.14514/beykozad.1022264>
- Güngör, A. C. (2019). Geçmişten günümüze Türkiye'de devlet-sinema ilişkisine bakış. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 9(3), 344-357. <https://doi.org/10.7456/10903100/001>

- Jowett, G. S. (1989). A capacity for evil: The 1915 Supreme Court mutual decision. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 9(1), 59-78. <https://doi.org/10.1080/01439688900260041>
- Kaya, D. (2017). Yeşilçam döneminde film sansürü: Bir müzakere ve mücadele alanı olarak film sesi. *Kültür ve İletişim*, 20(1), 12-34.
- Kuhn, A. (2016). Cinema, censorship and sexuality 1909-1925. Routledge.
- Lüleci, Y. (2018). Erken Cumhuriyet döneminde Atatürk ve CHP'nin sinema politikası. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, 31, 222-248. <https://doi.org/10.17829/turcom.499673>
- Metin, C. (2002). Sözlü tarih ve Türkiye'deki gelişimi. *Türk Kültürü Dergisi*, 40(469), 288-299.
- Onaran, A. (2015). Yeni film sansür düzeni. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 1-2, 139.
- Öztürk, S. (2006). Türk sinemasında ilk sansür tartışmaları ve yeni belgeler. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 5, 47-76.
- Özuyar, A. (2008). *Sinemanın Osmanlıca serüveni*. De Ki Basım Yayın.
- Sim, Ş. (1996). *Türkiye'de sinema filmleri ve sansür* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Swartz, N. P. (2010). The censor in the late Republican Empire and his meaning for modern democracy. *Journal of Politics and Law*, 3(1), 109-171. <https://doi.org/10.5539/jpl.v3n1p109>
- Şahin, F. K. (2023). I. Dünya Savaşı'nda sinema üzerinde Osmanlı askerî sansürü. *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, 43, 79-110. <https://doi.org/10.26650/YTA2023-1173821>
- Tarhanlı, İ. B. (2011). Sinemada sansür üstüne. *İdare Hukuku ve İlimleri Dergisi*, 4(1-3), 123-132.
- Thompson, P. (1999). *Geçmişin sesi: Sözlü tarih*. (Ş. Layıkel, Çev.). Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Tikveş, Ö. (1968). Mukayeseli hukukta ve Türk hukukunda sinema filmlerinin sansürü. İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Yakın, O. (2002). Malum dönem filmleri. *Kebikeç*, 7, 207-224.

Ek

Sinema Makinistleri ile Görüşmeler

İsim	Tarih	Şehir
Aleksandre Senkopo-powsky	15 Ocak 2018	İstanbul
Ali Aktaş	28 Ocak 2018	İstanbul
Ali Demirci	14 Nisan 2018	Bursa
Ali Koçoğlu	8 Aralık 2017	İstanbul
Atalay Kutay	11 Nisan 2018	İzmir
Ayhan Sarı	8 Nisan 2018	İstanbul
Bahri Kırmızıay	10 Nisan 2018	Adana
Baki Nayın	12 Nisan 2018	İzmir
Burcu Karakaş	8 Aralık 2017	İstanbul
Erdoğan Bidav	9 Ocak 2018	İstanbul
Erol Erbil	16 Aralık 2017	İstanbul
Fatih Emir	26 Aralık 2017	İstanbul
Gürcan Gürler	11 Nisan 2018	İzmir
Hacı Gülbay	15 Ocak 2018	İstanbul
Hüseyin Akgün	9 Nisan 2018	Ankara
Hüseyin Baydur Kaplan	9 Nisan 2018	Ankara
İhsan Alaca	12 Nisan 2018	İzmir
İlknur Gökhan Pamukçu	16 Aralık 2017	İstanbul
Mahmut Kurucu	10 Nisan 2018	Adana
Mehmet Navruz	24 Kasım 2017	İstanbul
Mehmet Rıfat Akbala	21 Kasım 2017	İstanbul
Mesut Erdoğan	11 Aralık 2017	İstanbul
Mevlüt Beşer	12 Kasım 2017	İstanbul
Mithat Parmaksız	15 Ocak 2018	İstanbul
Mustafa Akbarcı	24 Kasım 2017	İstanbul
Mustafa Arı	9 Nisan 2018	Ankara
Mustafa Celep	10 Nisan 2018	Adana
Mustafa Sur	10 Nisan 2018	Adana
Necati Haylaz	28 Ocak 2018	İstanbul
Nejdet Kabal	21 Kasım 2017	İstanbul
Nihat Çiçek	16 Aralık 2017	İstanbul
Oktay Taşkıran	15 Ocak 2018	İstanbul
Osman Kaynar	14 Nisan 2018	Bursa
Osman Sülünoğlu	11 Nisan 2018	İzmir
Özcan Uslu	11 Aralık 2017	İstanbul
Özkan Tükelman	2 Şubat 2018	İstanbul
Ramazan Nartoğlu	21 Temmuz 2018	Konya
Refik Çakadur	10 Nisan 2018	Adana
Sabri Senevi	10 Nisan 2018	Adana

Sadi akirođlu	15 Ocak 2018	İstanbul
Şuayip Kanaat	9 Nisan 2018	Ankara
Tanık Vardar	11 Nisan 2018	İzmir
Yılmaz Atadeniz	8 Şubat 2018	İstanbul