

**MÜCADELE, MÜDAHALE VE TEMSİL ALANI OLARAK
FİLM ÇEVİRİSİ: FİLM KONTROL KOMİSYONLARI,
DUBLAJ, SANSÜR VE ULUS İNŞASI (1939-1950)**

Ceyda ÖZMEN*

ÖZET

Bu çalışma Merkez Film Komisyonu'nun 1939-1950 arasında aldığı karar raporlarına dayanarak, bugüne kadar sorunsallaştırılmayan erken dönem film çeviri pratikleri, devlet himayesi ve ideoloji arasındaki yakın ilişkiye odaklanmaktadır. Araştırma, 'yeniden söyleyiş' olarak tanımlayabileceğimiz dublaj çevirisi ile pek çok yabancı filmin dönemin ideolojik ve siyasi eğilimlerine, hassasiyetlerine 'uygun' hale getirildiğini göstermekte, sinema repertuvarındaki çeviri pratiklerinin dönemin kültür planlamasının hem bir aracı hem de bir nesnesi olduğunu açığa çıkarmaktadır. Çalışma, devlet himayesini temsil eden film kontrol komisyonlarının, film çevirisinin nasıl olması gerektiğine dair tanımlar ve önerilerle dönemin film çeviri poetikasını biçimlendirdiğini öne sürmektedir.

Anahtar Kelimeler: film çevirisi, dublaj, film kontrol komisyonları, sansür, ulus-
inşası

**FILM TRANSLATION AS A FIELD OF CONFLICT,
INTERVENTION AND REPRESENTATION: FILM CONTROL
COMMISSIONS, DUBBING, CENSORSHIP AND NATION-
BUILDING (1939-1950)**

ABSTRACT

Based on the reports of Central Film Commission which were prepared between 1939 and 1950, the present study attempts to explore a relatively untrodden field and problematizes the close relationship between film translation, state patronage and ideology in early republican Turkey. It reveals that imported films were appropriated to the ideological and political dispositions of the era by means of translation, which may well be defined as 'resaying' in the field of cinema. It becomes apparent that translation practices in the repertoire of cinema were both the object and instrument of the cultural planning of the era. Providing examples from the reports, the study claims that film control commissions as the representatives of the state patronage, guided on the hows of translation and, with the definitions and suggestions they gave, shaped the 'poetics' of film translation.

Keywords: film translation, dubbing, film control commissions, censorship, nation-
building.

* Öğr. Gör. Dr., Ege Üniversitesi, Mütercim-Tercümanlık Bölümü, İngilizce
Mütercim-Tercümanlık Anabilim Dalı, ceyozmen@gmail.com

GİRİŞ

Sosyo-politik ve kültürel bir olgu olarak çeviri toplumsal ve kültürel dinamiklerle yakından bağlantılıdır. Çeviri faaliyeti, birlikte bir kültür repertuarını oluşturan edebiyat, sinema, politika, bilim, eğitim gibi birçok alanın kesişim noktasında bulunur. Bu nedenle, çeviri faaliyetlerini toplumsal bağlamdan kopuk olarak ele almayan araştırmalar metinlerle sınırlı kalmayan bir bakış açısıyla kültürel değişim ve dönüşümlere farklı bir açıdan ışık tutar. Bu araştırmalar bir yandan çeviriyi sosyo-kültürel ve ideolojik bağlamda ele alırken bir yandan da çeviri alanını şekillendiren değişkenleri gözler önüne sererek çeviri incelemelerinin ufkunu genişleten bir perspektif sunar. Türkiye’de köklü kültürel, politik ve ekonomik dönüşümlerin yaşandığı erken cumhuriyet döneminde çevirinin toplumsal dinamiklerle ilişkisini edebiyat dizgesi üzerinden gösteren bazı tarihsel çalışmalar buna en iyi örnektir (Berk, 2004; Tahir Gürçağlar, 2018). Çok boyutlu ve geniş kapsamlı bir erken cumhuriyet çeviri tarihinin oluşturulması ise çeviri etkinliğinin diğer alanlarda da izinin sürülmesi ile mümkün olacaktır. Bu noktada sinema, çeviri ve toplumsal dinamikler arasındaki ilişkinin çok net bir şekilde gözlemlenebileceği alanlardan biridir.

En erken dönemlerden itibaren yabancı filmlerin merkezde olduğu ve çeşitli çeviri pratikleri ile şekillenen Türk sinema repertuarı üzerine yapılan çalışmalar çevirinin kültür dizgesinde oynadığı etkin rolü farklı bir açıdan tamamlamakta, farklı alanlar arasında karşılaştırma imkânı sağlamaktadır.¹ Köklü siyasi değişimlerin yaşandığı ve yeni bir ulusun yaratıldığı erken cumhuriyet dönemi ise film çevirisinin kültürel, toplumsal, politik dönüşümlerle ilk bakışta görüldüğünden çok daha sıkı bağlara sahip olduğunu göstermek bakımından zengin bir laboratuvar niteliğindedir. Ne var ki erken cumhuriyet dönemindeki “film-içi çeviri” (Özmen, 2016, s. 5) faaliyetleri hem film çalışmalarında hem de çeviribilim incelemelerinde göz ardı edilmektedir. Bunun en önemli sebeplerinden biri incelemenin ana kaynaklarını oluşturacak olan filmlere erişim sorunudur. Arşivleme sisteminden kaynaklanan sorunlar ve 1959 yılında İstanbul Belediyesi’ne ait Lale Film Deposu’nda çıkan yangın nedeniyle bu dönemlerde gösterilen birçok yerli ve yabancı filme ulaşmak mümkün olmamaktadır (Özön, 1968: s. 141). Bu nedenle internet veya diğer yollarla kaynak filmlere erişilebilse bile bu filmlerin Türk izleyicisi ile buluştuğu ara başlıklı, altyazılı veya dublajlı versiyonlarını incelemek, bunlara ilişkin detaylı metinsel analiz yapabilmek çok zordur. Bu noktada devletin bir uzantısı olan; hükümet yetkilileri, polisler ve askerlerden oluşan; 1939’dan 1977 yılına kadar Türkiye’de gösterilen yerli ve yabancı filmlerin tümünü denetlemekle

¹ Sinema ve çeviri ilişkisini ele alan çalışmalar için bakınız Yetkin, 2009; Özmen 2011; Erguvan 2015.

yükümlü Film Kontrol Komisyonu'nun raporları erken cumhuriyet döneminde film çevirisi ve kültürel dinamikler arasındaki ilişkinin aydınlatılması için eşsiz kaynaklar olarak ortaya çıkmakta ve detaylı bir incelemeyi hak etmektedir.

Bu çalışmanın amacı cumhuriyetin kurulmasıyla oluş(turul)maya başlanan yeni kültür repertuarında film çevirisinin rolünü devlet eliyle yönetilen ve bir sansür kurulu olarak işleyen Merkez Film Kontrol Komisyonu'nun raporlarına dayanarak gözler önüne sermektir. Raporların analizi, sinema repertuarındaki çeviri etkinliğinin en az edebiyat ve diğer dizgelerde olduğu kadar toplumsal dönüşümler, devlet politikaları ve kültür planlamaları ile yakından ilintili olduğunu gösterecek, çevirinin farklı repertuarlarda yükleneceği farklı işlevlere işaret edecektir. Araştırma için seçilen tarihsel dönem, Türkiye açısından hem politika hem de sinema dizgelerinde yaşanan köklü dönüşümlere işaret etmektedir. Çalışma, Cumhuriyet'in ve yeni ulusun kurucu partisi olan Cumhuriyet Halk Partisi'nin iktidarda olduğu 1950 yılına kadarki dönemi kapsamaktadır. 1945'e kadar politik repertuvarda tek parti olarak kalan, 1950'ye kadar da iktidarı tek başına elinde tutan CHP; yeni, Batı'ya dönük, Türk kimliğine dayalı bir ulusun yaratılması amacıyla bilinçli ve kapsamlı girişimlerde bulunmuştur. Bu girişimler siyaset, ekonomi gibi alanlarla sınırlı kalmamış, resmi ideolojinin halkın geneline yayılmasında önemli rol oynayan kültür politikalarının şekillenmesini de sağlamıştır. Kültürel alanlardan birini oluşturan sinema da devletin odaklanması ve denetim altında tutması gereken önemli bir propaganda aracı olarak görülmüştür. II. Dünya savaşının başlaması, farklı coğrafyalardaki ulus yapılanmaları, sinemadaki teknolojik gelişmelerle filmlerin kitleler üzerinde çok daha etkili ideolojik metinlere dönüşmesi, Türkiye'deki sinema sektörünün film ithaline dayanıyor olması ve halkın yabancı filmlere gösterdiği yoğun ilgi bu görüşü daha da pekiştirmiştir (Tikveş, 1968, s. 15). Bu doğrultuda 1939 yılında Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname yürürlüğe sokulmuştur. Hem yabancı hem de yerli filmlerin resmi ideolojiye paralel hükümlere göre denetlenmesini zorunlu kılan bu nizamname küçük değişikliklerle 1977'ye kadar uygulanmış; filmlerin yapımını, çevirisini, dağıtımını ve alımlanması şekillendirmede önemli bir rol oynamıştır (Tikveş, 1968; Onaran, 1968; Özgüç, 1976).

FİLM ÇEVİRİSİNİN POLİTİKASI VE POETİKASI

Andre Lefevere, çeviri etkinliğini kaynak metne odaklanarak "serbest", "sadık" gibi ikili kutuplar ekseninde değerlendirmektense erek kültür dinamiklerinden yola çıkarak bu süreci "yeniden yazım" olarak ele alır. Edebiyat alanına yoğunlaşan Lefevere'e göre kaynak metnin erek kültürde yeniden yaratılmasında ve alımlanmasında etkin rol oynayan üç unsur vardır: ideoloji, poetika ve himaye. Lefevere, poetikayı edebiyatın nasıl olması

gerektiğine dair belirli bir kavram, ideolojiyi dünyanın nasıl olması gerektiğine dair belirli bir görüş, himayeyi de edebiyatın okunmasını, (yeniden) yazılmasını sağlayabilen veya engelleyebilen güçler olarak tanımlar. Himaye kavramı belirli bir güce sahip olan kişi ve/veya kurumların edebi dizgedeki çeviri süreçlerini yönetme ve yönlendirmelerini kapsamaktadır. Köklü siyasal, kültürel dönüşümlerin yaşandığı bir ortamda toplumsal kimliklerin yaratılması ve resmi söylemin yayılması açısından devletlerin kurumları ile bu süreçlere çeşitli şekillerde doğrudan müdahalede buldukları sıkça rastlanılan bir durumdur. Böyle bir durumda ideoloji, poetika ve himaye unsurlarının iç içe geçtiği gözlenebilmektedir. Hami olarak devlet, çeviri faaliyetleri için ideolojik bir çerçeve oluşturmanın ötesinde çeviri poetikasının oluşmasına dâhil olabilir, toplumsal dizgenin bütününde edebiyat dizgesinin rolünün ne olması gerektiğini belirleyebilir, bu doğrultuda söz konusu dizgede kullanılacak araçları, simgeleri, motifleri, karakterleri ve durumları ortaya koyabilir (Lefevre, 1992, s. 26). Özellikle de Itamar Even Zohar'ın “sosyo-kültürel bütünleşme” olarak adlandırdığı ulus inşası süreçlerinde çeşitli dizgelerdeki çeviri pratikleri ile devletin müdahale girişimleri arasındaki ilişki çok net bir şekilde açığa çıkmaktadır (2010, s. 82).

Even Zohar, hayatın organizasyonu için bir grup ve gruba ait bireyler tarafından kullanılan seçenekler toplamına “kültür repertuarı” adını verir (Even-Zohar, 2010). Seçenekler kültürün hem maddi hem de manevi yapıtaşlarını kapsar. Bir başka deyişle, kitaplar, filmler ve diğer sanat eserlerinin yanı sıra toplumsal beceriler, davranış kalıpları toplumun organizasyonunu sağlayan araçlardır. “Kültür planlaması” ise güç sahiplerinin ya da serbest öznelerin mevcut veya kristalleşmekte olan bir repertuvara bilinçli bir müdahalesidir (Even-Zohar, 2002, s. 45). Ulus inşası dönemlerinde, sosyo-kültürel bütünleşmenin sağlanması için devlet resmi ideolojiye paralel geniş çaplı bir kültür planlama girişimiyle kültür repertuarını düzenlemeye müdahale edebilir (Even-Zohar, 2002). Farklı dizgelerdeki çeviri faaliyetleri kültür dizgesinin bir parçasını oluşturduğu için aynı şey çeviri repertuarları için de geçerlidir. Böyle bir durumda devlet himayesi bir kültür repertuarını oluşturan alt repertuarlardaki (sinema, edebiyat gibi) çevirileri yönlendiren ideoloji ve poetikada belirleyici olur. Dolayısıyla çeviri, devlet tarafından hem bir planlama nesnesi hem de planlama aracı olarak kullanılır (Toury, 2002). Devlet, resmi ideolojiye paralel olarak, seçilen ve “yeniden yazılan” eserlerin erek dizgede kabulünü, alımlanmasını veya reddedilmesini çeşitli denetim mekanizmaları ve kurumları ile yönlendirir. Bu süreçte kullanılan en yaygın denetim mekanizmalarından biri de sansürdür.

Bu çalışmada Lefevre'nin edebiyat alanında izini sürdüğü çeviri pratikleri ile ideoloji, himaye, poetika arasındaki ilişkinin sinema

repertuarındaki yansımaya odaklanacağım. Ele alınan dönemde tek parti iktidarında şekillenen, Türk milliyetçiliğine ve batıcılığa dayanarak oluşturulmaya çalışılan yeni bir kültür repertuarında sinema sadece bir eğlence aracı olarak değil sosyo-kültürel bütünleşme açısından önemli bir seçenek olarak görülmüştür. Resmi ideolojiyi destekleyen devlet himayesi sinema repertuarında kurulan kontrol mekanizmalarıyla kendini göstermiştir. Çoğunluğunu Hollywood filmlerinin oluşturduğu ithal filmler tarafından şekillenen Türk sinema repertuarı ve film-içi çeviri pratikleri devlet tarafından resmi ideoloji doğrultusunda kontrol edilmesi gereken bir alan olarak değerlendirilmiştir. Yabancı filmleri Türk izleyici ile buluşturan en yaygın çeviri pratiği dublajdır (Gürata, 2002, ss. 29-30). Lefevre'nin edebiyat alanında "yeniden yazım" olarak kavramsallaştırdığı çeviri pratiği, sinemada dublaj ile 'yeniden söyleyiş' olarak karşımıza çıkmaktadır. Dönemin resmi ideolojisi ve kültür planlamasına ters düşmeyecek şekilde devlet, yönetmelikler ve oluşturduğu kontrol komisyonları ile gösterilecek yabancı filmlerin seçimine ve bunların çevirisinin nasıl olması gerektiğine müdahalelerde bulunmuş, bir nevi film çeviri poetikasını şekillendirmiştir. Sonuç olarak dublaj çevirisi, yabancı filmlerin Türk kültür repertuarında 'kabul edilebilir' hale gelmesi açısından devlet, kontrol komisyonu ve filmciler arasında bir mücadele ve müzakere alanı olmuştur.

KÜLTÜR PLANLAMASI VE TÜRK SİNEMA REPERTUVARI

Türkiye'de erken cumhuriyet döneminde temelde Türk milliyetçiliği, Türk hümanizmi ve Batıcılığa dayalı bir ulus bilinci oluşturmak amacıyla devlet tarafından çeşitli repertuarlarda yapılan reformlar ve girişimler Even Zohar'ın kültür planlaması adı verdiği olguya bir örnektir. Bu dönemde, Türkçe'yi yabancı sözcüklerden arındırmak ve öz Türkçe bir sözcük dağarcığı yaratmak için Türk Dil Kurumu'nun (o zamanki adıyla Türk Dili Tetkik Cemiyeti) kurulması, Türk kimliği ve kültürünün kaynaklarını araştırmak için Türk Tarih Kurumu'nun kurulması, Devlet Tiyatroları, Devlet Operası ve Devlet Güzel Sanatlar Müzesi gibi birçok kültürel kurumun açılması devletin ulus inşası sürecinde çok çeşitli repertuarlara doğrudan müdahalede bulunduğu göstergesidir (Ertop, 1963; Lewis, 1961; Ahmad, 1993; Zurcher 2004). Yayıncılık ve edebiyat yine devletin etkin olduğu, kapsamlı düzenlemeler yaptığı alanlardır. Bu bağlamda söz konusu dönemde özel yayınevlerine sağlanan çeşitli destekler ve Millî Eğitim Bakanlığı bünyesinde kurulan Tercüme Bürosu (1940-1966) devletin edebiyatı, özellikle de belirli fikirleri Türkiye'ye aktarmanın bir yolu olarak çeviriyi çağdaştırma odaklı kültür planlamasının önemli bir parçası olarak gördüğünü açıkça göstermektedir (Berk 2004, Tahir-Gürçağlar, 2018, ss. 47-98). Tercüme Bürosu hem çevrilecek eserlerin seçimi ve izlenecek çeviri normları açısından bir planlama ürünü hem de toplumsal alanlarda değişimi tetikleyen kültürel bir araç olmuştur (Tahir-Gürçağlar, 2018, s. 34).

Sinema da devletin kendini hissettirdiği kültürel alanlardan biridir. Devlet ulusal hedefler doğrultusunda sinemayı kullanmak, eğitici-öğretici bir araç olarak filmlerden faydalanmak ve bir propaganda sineması oluşturmak için film repertuvarlarına bazı müdahalelerde bulunmuştur (Lüleci, 2013, s. 445; Lüleci, 2018; Dorsay, 1998, s. 15; Öztürk, 2005; Tikveş, 1968). Her ne kadar sinemanın toplumsal dönüşümde oynayacağı rol iktidardaki güçler tarafından önemli görülse de, sinema repertuvarındaki devlet himayesi ve planlaması diğer kültürel alanlardaki devlet müdahalesiyle karşılaştırıldığında çok fazla kapsamlı ve sistematik değildir (Öztürk, 2005; Cantek, 2008; Kaya, 2017, Lüleci, 2018). Dönemin kültür planlamasında sinemaya kıyasla edebiyat ve tiyatro gibi alanlara biçilen rol çok daha belirgindir. Buna rağmen seçilen dönemde Türk sinema repertuvarının devlet mekanizmasından bağımsız, plansız bir şekilde geliştiğini söylemek de doğru olmayacaktır.

Devlet ile sinema arasındaki ilişkiyi değerlendirirken, sinemayı – tıpkı diğer repertuvarlarda olduğu gibi- homojen ve bütüncül bir repertuvar olarak ele almamak gerekir. Andrew Higson, ulusal sinema kavramını ele alırken bir ülkede üretilen filmler kadar o ülkede gösterilen yabancı filmlerin de hesaba katılması gerektiğini savunur (1989, ss. 36-46). Higson’a göre ulusal sinema bir ülkede gösterilen yerli ve yabancı tüm filmleri, bu filmler etrafında oluşan tüm söylemleri, bu filmlerin seyirci tarafından algılanma, değerlendirilme biçimleri ile tüm bunlarla ilişkili olarak oluşan kültürel kimliği kapsamaktadır. Bu bağlamda Türk sinema repertuvarını oluşturan aralarında hiyerarşik bir ilişki olmayan, birbiriyle bağlantılı en az iki temel dizgeden bahsedebiliriz: yerli sinema repertuvarı ve yabancı sinema repertuvarı. Sinemanın Türkiye’deki seyri genel olarak ele alındığında yabancı filmlerin –özellikle de Hollywood filmlerinin- Türk sinema repertuvarının merkezini oluşturduğu görülmektedir. Yerli sinemanın altın çağı olarak kabul edilen ve yılda neredeyse 500-600 filmin yapıldığı 1950 ve 1960 yıllarında bile bu gerçek değişmemiştir (Scognamillo 2003, 2008; Özön, 1962, s. 143; Özön, 1968).

Türkiye’de yeni kurulan devlet için sinema en başından beri sanat ve ticari kazançtan daha öte bir şeyi simgelemiştir. Cumhuriyetin kurulduğu 1923 yılında Erkanı Umumiye Reisi’nin (Genelkurmay) imzaladığı resmi bir yazıda şöyle denilmektedir: “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” (Öztürk, 2005, s. 28). Dolayısıyla yeni ulus inşasının ilk yıllarından itibaren devlet modernleşme araçlarından biri olarak gördüğü sinemaya çeşitli şekillerde müdahalelerde bulunmuştur. Erken cumhuriyet dönemi yerli sinema repertuvarı düşünüldüğünde devletin yerli

üretimi desteklemede ve ‘millî’ bir sinema kurmada çok kapsamlı bir planlamaya gitmediği görülmektedir. Hatta bu dönemde devlet desteğinden en az faydalanan sanat alanının yerli sinema olduğu söylemek yanlış olmayacaktır (Lüleci, 2013, s. 450). Yerli sinemacılar sıklıkla ‘himayesizlikten’ yakınmışlar, devlet desteğine yönelik taleplerini çeşitli şekillerde dile getirmişlerdir (Öztürk, 2005, ss. 132-137). Ancak 1940’ların sonlarına doğru ‘korumacı’ devlet müdahalesi ve vergiler ile ilgili alınan çeşitli tedbirlerle yerli sinema repertuarının gelişmeye başladığını söylemek mümkündür (Öztürk, 2005; Cantek, 2008).

Tek parti dönemi boyunca, Osman Şevki Uludağ, Şükrü Esmer, Fuat Umay, Falih Rıfkı Atay, Kazım Karabekir gibi dönemin önde gelen siyaset adamları ve aydınları sinemanın özellikle çocuklar ve gençler üzerindeki etkilerine vurgu yapmışlar, filmlerin halkı eğitmek için kullanılması gereken önemli araçlar olduğunu savunmuşlardır (Öztürk, 2005, ss. 188-196; Cantek, 2008). Bu dönemde yerli sinemanın propaganda ve terbiye aracı olarak kullanılması için bazı adımlar atılmıştır. Talim ve terbiye filmleri çekilmesi amacıyla Genelkurmay Başkanlığı tarafından Ordu Film Merkezi kurulmuş, film makineleri ithal edilmiştir (Özuyar, 2011). 1930lar ve 1940lar boyunca sinemanın eğitici ve öğretici amaçlar doğrultusunda kullanılmasına dair fikirler CHP milletvekillerinin sözlerine ve yasa tekliflerine yansımıştır. Osman Şevki Uludağ, Fuat Umay gibi siyaset adamları yasa teklifleri sunmuşlar, halkevleri ve Basın Yayın Müdürlüğü tarafından eğitim amaçlı, propaganda nitelikli filmler ve haberler yapılmıştır (Öztürk, 2005; Cantek, 2008, s. 124). Fakat tüm bu çabalar çok sınırlı kalmış, kapsamlı bir projeye dönüşmemiştir. Yerli sinema millî kimliğin oluşumu için öncelenen alanlardan biri olamamıştır. Bunun en temel nedenleri yeni kurulan Cumhuriyet’in alt yapısının, endüstrisinin ve ekonomisinin yerli film üretimi için yetersiz kalması ve ülkede film üretecek uzman sayısının azlığıdır (Öztürk, 2005, s. 196). Bu durumda iktidarın sinema politikasının odağını repertuvara hâkim olan yabancı filmlerin ithali ve kontrolü oluşturmuştur.

Cumhuriyetin ilk yıllarında devlet yerli sinema repertuarının karşılayamadığı eğitici-öğretici filmlerin yurtdışından getirilmesine yoğunlaşmış, bunun için çeşitli girişimlerde bulunmuştur. 1937’de çıkarılan “Öğretici ve Teknik Filmler Hakkında Kanun” ve 1939’da çıkarılan “Öğretici ve Teknik Filmler Hakkında Nizamname” devletin sinemayı bir eğlenceden çok “terbiye aracı” olarak gördüğünün en net kanıtlarıdır (Öztürk, 2004, ss. 63-64). Çıkarılan bu yasa ve yönetmelikler devlet tarafından getirilen eğitici-öğretici filmlerin vergiden muaf tutulmasını, sinema salonlarında asıl filmlerden önce gösterilmesini, çocukların ve gençlerin filmlere kolaylıkla ulaşabilmesi için çeşitli izleme mekânları oluşturulmasını sağlamıştır. Yeni ulus inşasında bir kültür kurumu olarak önemli rol oynayan Halkevleri bu seçeneklerden biri olarak görülmüştür

(Öztürk, 2005, s. 163-164; 180-181). 1940'ların başında Millî Eğitim Bakanlığı Amerika'dan eğitici öğretici film satın almayı ve bunların derslerde kullanılmasını istemiştir (Öztürk, 2005, ss. 217-227). Ayrıca, halk tarafından yoğun ilgi ile karşılanan yabancı filmler 1928'de gerçekleşen Harf Devrimi ve dönemin dil planlaması için devletin yararlandığı önemli araçlardan biri olmuştur. Sinemalarda Arap harfleri ile yazılmış Türkçe alt yazılı filmlere izin verilmemiştir (Öztürk, 2005, s. 31-33).

Devletin dışarıdan film alımında üstlendiği rol piyasadaki özel film ithalat şirketlerine kıyasla çok azdır. Devlet sadece eğitici-öğretici film, haber ve belgeseller için devreye girmiştir. Repertuarın merkezini oluşturan popüler yabancı filmlerin hepsi Fitaş Film, Kemal Film gibi önde gelen film şirketleri tarafından getirilmekte, Türkçe'ye çevrilmekte ve sinemalarda oynatılmaktadır. Dolayısıyla erken cumhuriyet dönemi sinema repertuarının oluşturulmasında, planlanmasında ticari özel piyasa seçenek sağlayıcı olarak etkin rol oynamıştır. Özel film ithalat şirketleri kimi zaman devletin kendi planlamasına paralel hareket ederek, kimi zaman da direnerek dönemin sinema poetikasının şekillenmesini sağlamışlardır.

Çalışmanın odaklandığı dönem hem Türkiye'de hem de tüm dünyada klasik Hollywood sineması için en parlak zaman dilimi olmuştur (Cantek, 2008; Özön, 1962; Evren, 1993; Scognamillo, 2003; Öztürk, 2005, s. 167). Örneğin 1947-48 mevsiminde, İstanbul sinemalarında gösterilen 100 Amerikan, 9 Fransız, 6 İtalyan, 2, İngiliz ve 1 Hint filmi vardır (Scognamillo, 2008, s. 77). Dolayısıyla bu dönemde ulusal sinema çoğunluğu Amerikan yapımı olan yabancı filmlerin oluşturduğu bir alandır. Bu 'yabancılık' yeni bir ulus inşası için oluşturulmaya çalışılan kültür repertuarı için çoğu zaman tehdit olarak görülmüş, o dönemde filmler üzerine olan kültürel, ahlakçı tartışmaları daha da körüklemiştir. Popüler sinema genellikle siyasi propaganda, kapitalizm, tüketim kültürü ve Amerikan tarzı kültür taklitçiliği eleştirilerinin odağı olmuştur (Cantek, 2008, ss. 117-127). Dönemin önde gelen isimleri tarafından bir yandan filmlerin halkın eğitimi için faydalanılması gereken araçlar olduğu vurgulanırken diğer yandan bunların çok etkili propaganda ürünleri oldukları, çocukların ve gençlerin yabancı filmlerin olumsuz etkilerinden korunması gerektiği dillendirilmiştir. Devlet bu tartışmalara kayıtsız kalmamış; ulusal çıkarlara paralel olarak, çeşitli yasa ve yönetmeliklerle yabancı filmlerin seçimine, içeriğine ve sunumuna müdahale etmiştir. Sinemayı yeni bir kültür repertuarı oluşturmada önemli bir seçenek olarak gören iktidar, hangi filmlerin nerede ve nasıl gösterileceğine dair bir takım yaptırımlarla yabancı sinema repertuarının normlarının şekillenmesini sağlamıştır. Bu noktada yabancı filmlerin izleyiciyle buluşmasını sağlayan çeviri süreci devletin oluşturduğu kontrol mekanizmasının odağı olmuştur.

SANSÜR VE FİLM KONTROL KOMİSYONLARI

Francesca Billiani sansürün, bilginin bir kaynaktan diğerine aktarılırken süzülmesini amaçlayan, farklı şekillerde kendini gösteren manipülatif bir yeniden yazım biçimi olduğunu öne sürer (2007, s.3). Bu nedenle de sansürü “kültürler arası etkileşimi farklı şekillerde engelleyen, yönlendiren, kontrol eden zorlayıcı ve etkili bir eylem” olarak tanımlar (2008, s. 28). Sonuç olarak farklı kültürler arası diyalogu mümkün kılan çeviri ile bu diyalogu engelleyip yönlendiren sansür ilk bakışta birbirlerini dışlayan, birbiri ile uyumluyu olmayan iki pratiktir. Fakat kendi-öteki ilişkisinin tam merkezinde yer alan çeviri çoğu zaman başka bir kültürdeki “öteki”nin yabancılığını kendinde görünür kıldığı için sansürcü girişimlerin hedefi haline gelebilmektedir (Sturge 2004). Çeviri ve sansüre odaklanan pek çok çalışma bu ikili arasındaki ilişkiyi farklı şekillerde ele alıp tanımlamakta; çeviride sansürün tek bir alanla sınırlı kalmadığını gözler önüne sermektedir (Merkle, 2010; Somló, 2014; Üstünsöz, 2015; Aslan, 2016).

Zorlayıcı, manipülatif ve çok yönlü olan sansür kavramı film araştırmalarının da konusu olmuştur. Film sansürü üzerine yapılan bazı çalışmalar sansürü sadece kısıtlayıcı, yasaklayıcı bir eylem olarak ele alan geleneksel görüşlerin paradoksal ve karmaşık bir yapıya sahip olan bu eylemi tanımlamada eksik kaldığını öne sürmekte, sansürle bağlantılı çeşitli söylem ve pratiklerin göz ardı edildiğini vurgulamaktadırlar (Kuhn, 1988; Biltreyst, 2008; Kaya, 2017). Örneğin 20. yüzyıl başlarındaki İngiltere’de film sansürüne odaklanan Annette Kuhn sansürü toplumu biçimlendiren farklı güç ilişkileri içinde bir süreç olarak tanımlar ve onu çeşitli denetim/düzenleme pratikleriyle ilişkilendirir (1988). Kuhn’a göre bu tür uygulamaları sadece baskıcı ve yasaklayıcı olarak ele almak, onları kabul edilebilir veya edilemez gibi iki uçta değerlendirmek sansür mekanizmalarının karmaşık yapısını anlamayı zorlaştırır. Çalışmasında 20 yüzyıl İngiltere’inde sinemanın bir yandan o dönemde gerçekleştirilmek istenen sosyal reform çabalarının hedef tahtası haline geldiğini diğer yandan ise bu reformları güvence altına alacak, pekiştirecek bir araç olarak görüldüğünü gösterir. Michel Foucault’ın (1977, 1978) modern iktidar kavramından yola çıkan Kuhn sansürün sadece yok edici değil, yapıcı, üretici bir süreç olarak da ele alınabileceğine vurgu yapar. Sansürün hem yıkıcı hem de yapıcı olan yapısını tüm yönleriyle betimlemeye çalışan bu tür çalışmalar yasaklayıcı zihniyeti olumsuzlamadan ziyade iktidar, güç, sansür, söylem, gerçeklik ve bilgi üretimi arasındaki karmaşık ilişkinin anlaşılması için geniş bir perspektif oluşturmaktadırlar.

Türk sinema tarihinde denetim, düzenleme ve sansür² konularını ele alan pek çok çalışma sansürün çok katmanlı, değişken ve karmaşık yapısını gözler önüne serer. Bu çalışmalar sansürün Türk sinemasındaki genel seyrini, tarihsel süreç içinde hukuki düzenlemeleri inceler (Tikveş, 1968; Özgüç 1976), Osmanlı dönemine (Öztürk, 2006; Çeliktemel-Tomel, 2015) veya 1960 sonrası yerli sinemaya odaklanarak (Erdoğan ve Kaya, 2002; Kaya-Mutlu ve Koçer, 2012; Kaya, 2017) sansür ve sinema ilişkisini farklı açılardan detaylı bir şekilde sorunsallaştırır. Ne var ki erken dönem cumhuriyet dönemindeki güç ilişkileri ve ideolojik doktrin, yabancı filmler, çeviri ve sansür arasındaki ilişki kapsamlı bir araştırmanın konusu olmamıştır. Halbuki köklü değişimlerin yaşandığı bu dönemde sinema alanında devlet eliyle yapılan düzenlemeler ve komisyon raporları çeviri ve sansür arasındaki çok yönlü ve değişken ilişkileri ortaya koymak açısından eşsiz kaynaklardır.

Türkiye’de 1932 yılından önce filmlerin denetimiyle ilgili özel bir hüküm veya merkez yoktur. Filmler gösterilecekleri illerde valilik adına görevlendirilen iki polis memuru tarafından izlenerek denetime tabi tutulmuştur. 1932’de yürürlüğe giren yönetmelikle mahalli kamu otoriteleri tarafından yürütülmekte olan film kontrolü merkezi bir sisteme bağlanmıştır (Tikveş, 1968, s. 10-15; Erdoğan ve Kaya, 2002, s. 53-54). Bu yönetmelikle hem yurtiçinde üretilen hem de yurtdışından getirilen filmlerin halka gösterilmeden önce kontrol edilmesi bir zorunluluk olarak ortaya çıkmıştır. Ayrıca eğitici öğretici nitelikte olan filmlerin getirilmesi ve halka gösterilmesi teşvik edilmiştir (Öztürk, 2005, ss. 162-163). 1934 yılında kabul edilen Polis Vazife ve Salâhiyetleri Kanununun 6. Maddesi “Hariçten gelen filmlerin ve dâhilde yapılan filmlerin çekilmesi polisin iznine bağlıdır” ifadesini içermiştir. Önceki yıllardan farklı olarak ilk defa 1939’da özellikle

² Sansür ve denetim kavramları farklı çalışmalarda farklı anlamlara gelebilecek şekilde kullanılmaktadır. Bazı araştırmalar denetimi kapsamlı bir kontrol olarak ele alır ve sansürü bu kapsamlı kontrol içerisinde sadece ön denetimle ilişkilendirerek bir alt alan olarak tanımlar. Michel Foucault ve Pierre Bourdieu’nun güç ilişkileri, iktidar kavramlarından yola çıkan diğer çalışmalarda ise sansür denetim, düzenleme gibi kavramlarla aynı anlama gelecek şekilde, geniş bir bağlamda tartışılır. Her denetimsel çabanın sansür olduğu kabul edilir. (Cohen, 2001, s. 6; Öztürk, 2006; Çeliktemel-Tomel, 2015, s. 77). Kavramlara farklı yaklaşımların temel nedeni ele alınan otoritenin niteliğidir. Sansürü dar anlamda kullananlar için otorite sadece devleti veya siyasi pratikleri temsil ederken, geniş anlamda ele alınan sansür kavramında otorite sadece siyasi iktidarı değil devlet dışı tüm kurum ve kişileri kapsar. Kavrama bu anlamı yükleyenlere göre sansür, toplumu biçimlendiren çeşitli güçler içerisine gömülü bir süreçtir (Cohen, 2001, s.6). Bu çalışmada siyasal otoritenin bir uzantısı olarak Film Kontrol Komisyonu faaliyetlerine odaklanılsa da sansür, geniş anlamıyla düşünülmekte ve toplumdaki diğer dinamiklerle ilişkisi göz ardı edilmemektedir.

film kontrolünü hedef alan bir nizamname yayınlanmıştır. Polis Vazife ve Salâhiyetleri Kanunu ve Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilatına ve Vazifelerine Dair Kanun'a dayandırılan "Filimlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname" (FFSKN) ile daha önceki yönetmelikler yürürlükten kaldırılmıştır (Tikveş, 1968, s. 14). Diğer bir deyişle Türk sinema repertuarını doğrudan hedef alan kapsamlı yasal düzenlemenin 1939 yılıyla başladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Böyle bir ihtiyacın ortaya çıkmasında II. Dünya Savaşı'nın başlaması, film üretiminin ve dolaşımının artması, sinemanın günlük ve kültürel tartışmalarda sıkça geçiyor olması, dönemin aydın ve entellektüellerinin kaygıları etkili olmuştur (Özön, 1962, s. 266). 1939'da kabul edilen ve 1977'ye kadar ufak değişikliklerle yürürlükte kalan nizamname pratikte çok büyük farklılıklar yaratmamış, denetim sisteminin ana hatları aynı kalmıştır (Tikveş, 1968, s. 14; Öztürk, 2005, s. 162-163-166). Yasal düzenlemeler her ne kadar yerli film üretimini kapsasa da sinema repertuarını oluşturan çoğunluğa bakıldığında asıl hedef ithal filmlerin kontrolü olmuştur.

FFSKN'ye göre yurtdışından getirilen ve yurt içinde yapılan tüm filmler Ankara'da ve İstanbul'da bulunan il kontrol komisyonları tarafından kontrol edilmiştir. Yerli filmler sadece Ankara'da denetlenirken yabancı filmler getirildikleri gümrük ofislerine göre il bazında değişiklik göstermiştir. İl kontrol komisyonları beş daimi üyeden oluşmuştur. Bu beş üyeden ikisi İçişleri Bakanlığı, biri Millî Eğitim Bakanlığı, biri Turizm Bakanlığı, biri de Emniyet Müdürlüğünden seçilmiştir. Kontrol edilen filmlerin konusuna göre komisyona Genel Kurmay Başkanlığı veya diğer Bakanlıklardan da vekiller dâhil edilmiştir. İl kontrol komisyonları filmlerin "Türk içtimai hayatına uygun olup olmadığı", "genel terbiye, ahlak ve kültür bakımından seyirciler üzerinde menfi tesir yaratıp yaratmayacağına", "yurdun inzibat ve emniyeti bakımından zararlı mahiyette olup olmadığına" ve filmlerin bu noktalar gözetilerek Türkçeleştirilip Türkçeleştirilmediğine bakmaktadırlar. İl kontrol komisyonlarının ortak bir karara varamadığı ya da film sahiplerinin kararlara itiraz ettiği durumlarda bir üst karar mercii olarak Merkez Film Komisyonu'na başvurulmuştur. Merkez Komisyon da beş daimi üyeden oluşmuştur: İçişleri Bakanlığı, Emniyet Genel Müdürlüğü, Turizm Bakanlığı, Millî Eğitim Bakanlığı ve Genel Kurmay Başkanlığı birer vekil göndermişlerdir (Tikveş, 1968, s. 140-143). Yasayla, bu komisyonlar dışında İçişleri Bakanlığı'na da geniş yasaklama yetkileri tanınmıştır. Komisyonlar tarafından gösterimine izin verilen filmler gerekli görüldüğü takdirde İçişleri Bakanlığı tarafından doğrudan yasaklanmıştır (Tikveş, 1968, s. 171). Komisyonları oluşturan üyeler dikkate alındığında devletin sinemayı bir sanattan çok güçlü bir terbiye ve propaganda aracı olarak gördüğü ortadadır. 1939 yılında FFSKN TBMM'de görüşülürken dönemin İçişleri

Bakanı Şükrü Kaya'nın getirilen yabancı filmler ile ilgili söyledikleri komisyon üyelerinin neye göre seçildiğine açıklık getirmektedir:³

Filimler üç neve ayrılmaktadır. Bir, hadisat tesbit eden filimler. Bunlar amatörler veya o işle iştigal edenler tarafından yapılır. Diğeri de sahneyi temsil eden bildiğimiz filimlerdir. Bunların her ikisini de polisin görmesinde fayda vardır. Bunlardan birisi memleket leh ve aleyhinde propaganda mahiyetindedir. Bunların behemahal Hükümet tarafından kontrol edilmesi lazımdır. Bir de senaryo, yani doğrudan doğruya sanatı temsil eden sinemalar vardır. Bunlar nizamnameye göre muayene olunur. Birisi ahlak, birisi sanat ve birisi de siyaset noktai nazarındadır. Bunlar nasıl tayin edilecektir? Dahiliyeden, Harbiyeden ve Maariften seçilecek bir heyet tarafından muayene edilecektir. Eğer bunların muzır olmadığı tahakkuk ederse memlekete girer. (Tikveş, 1968, s. 14)

Yabancı filmler ancak sansürden geçtikten sonra gümrük işlemine tabi tutulmuşlardır. FFSKN kontrolden geçecek yabancı filmin senaryosunun, söz ve şarkılarının orijinal metninin, filmde geçen her türlü yazıyla mektup, kitap ve gazete parçalarının metinlerinin, Türkçe'ye çevrilmiş özetlerinin ve film için gönderilen afişlerin ilgili komisyon üyelerine dilekçe ile sunulmasını zorunlu kılmıştır. Bu başvurunun ardından komisyon üyeleri belirli günlerde toplanıp söz konusu filmi perdede gördükten sonra karar almışlardır (Tikveş, 1968, s. 150-151).

FFSKN'nin 7. Maddesi'nde hangi filmlerin gösterilip gösterilmeyeceği 10 temel kriterle belirlenmiştir. Buna göre (1) Herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan, (2) Herhangi bir ırk ve milleti tezyif eden, (3) Dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden, (4) Din propagandası yapan, (5) millî rejime aykırı olan siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapan, (6) Umumi terbiyeye ve ahlaka vemillî duygularımıza mugayir bulunan, (7) Askerlik şeref ve haysiyetini kıran ve askerlik aleyhine propaganda yapan, (8) Memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan, (9) Cürüm işlemeye tahrik eden, (10) İçinde Türkiye aleyhinde propaganda vasıtası olacak sahneleri bulunan filmlerin çekimine müsaade edilmemiştir (Öztürk 2005: 165). Komisyon üyeleri filmleri bu on maddeye göre değerlendirdikten sonra karar almışlardır. Değerlendirme sonucunda (1) filmlerin halka gösteriminde bir sakınca bulunmadığı takdirde filmin ithaline müsaade edilmiştir; (2) Filmlerdeki bazı kısımların düzeltilmesi ya da çıkarılması istenmiş, düzeltilmiş halinin komisyon tarafından tekrar kontrolü talep edilmiştir (3) filmin gösteriminin halkın yararında olmadığına karar verilerek filmin yurda girişine müsaade

³ Alıntılarda güncel yazım kurallarına uymayan sözcükler olduğu gibi bırakılmıştır.

edilmemiştir. Uygulamada bu kararlar sırasıyla ‘kabul’, ‘şartlı kabul’ ve ‘red kararı’ olarak belirtilmiştir (Tikveş, 1968, s. 150-151).

7. Maddedeki millî rejime, askeriye, siyasi/dinî propagandaya, umumi terbiyeye ve Türk kimliğine olan vurgular film kontrol komisyonlarının o dönemin kültür planlaması içinde hem bir planlama ürünü hem de bir planlama aracı olduğunu gözler önüne sermektedir. Komisyonlar hangi filmlerin kültür repertuvarına dahil edileceğine hangilerinin ise dışarda tutulacağına karar veren siyasi mercilerdir. Bu noktada komisyondan çıkan “kabul” ve “red” kararları dışında “şartlı kabul” gibi bir orta seçeneğin olması erken cumhuriyet dönemi sinema repertuvarında sansürün sadece ‘yok etme’ mekanizması olarak işlemediğini, aynı zamanda bir ‘müzakere süreci’ olduğunu göstermektedir (Kaya, 2017, s.16). Komisyonlar, sadece hangi filmlerin kabul edilip edilmeyeceğine değil, filmlerin nasıl sunulurlarsa millî rejim açısından kabul edilebilir olacaklarına da karar vermişlerdir. Film sansürünün temelini oluşturan on kriter aynı zamanda çeviri süreçlerini de doğrudan veya dolaylı olarak etkilemiş, dönemin film çeviri normlarının şekillenmesinde çok büyük bir rol oynamıştır.

KOMİSYON RAPORLARI VE ÇEVİRİ

Komisyon Raporları⁴, yeni bir ulus inşası projesinde film çevirisinin iktidar tarafından belli bir ulusal/kültürel kimliği oluşturmada ve bunu topluma aşılama nasıl bir planlama nesnesi ve aracı olarak kullandığının en net kanıtlarıdır. Elinizdeki çalışma Kültür ve Turizm Bakanlığı sinema arşivinden edindiğim, 1939-1950 yılları arasında Merkez Film Komisyonu’nun denetimine tabi tutulan toplam 342 film raporunun ayrıntılı incelemesine dayanmaktadır. Yalnızca 1941 yılı için hiçbir rapora ulaşamadım. Seçilen dönem dikkate alındığında Türkiye’de gösterilmek istenilen film sayısının 342 ile sınırlı olması ve 1941 yılında hiçbir filmin denetime sokulmaması mümkün değildir. Giovanni Scognamillo sadece 1947-48 mevsiminde, İstanbul sinemalarında toplam olarak, ilk gösterimlerini Beyoğlu’nda yapan 100 Amerikan, 9 Fransız, 6 İtalyan, 2, İngiliz ve 1 Hint filmi olduğunu söylemektedir (2008, s.77). Ayrıca dönemin film dergileri incelendiğinde raporlardaki filmlere ek olarak birçok başka filmin o yıllarda gösterime girdiği açıktır. Bu da 11 yıllık dönemde komisyonların incelemesine tabi tutulan film sayısının çok daha fazla olduğuna işaret etmektedir. Raporların sayıca az olması ve o dönemde kontrolden geçen film sayısını tam olarak yansıtmamasının temel nedeni olarak arşivin sadece Ankara’da bulunan Merkez Film Komisyonu’nun raporlarını içermesi gösterilebilir. İstanbul ve Ankara’da bulunan İl Film Komisyonları’nın raporlarına ulaşılabildiği takdirde bu eksikliğin büyük

⁴ Film Kontrol Komisyon raporları Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı arşivinde saklanmaktadır. Raporlara erişim özel izinle sağlanmaktadır.

ölçüde giderileceği ve araştırmalara önemli katkı sağlayacağı kesindir. Yine de elde edilen raporlardaki veriler, komisyonların işleyişini genel hatlarıyla belirleme ve analiz edebilmek için detaylı bir durum çalışmasını mümkün kılmaktadır.

Merkez Film Komisyonu'nun kararları çoğunlukla birer sayfa olup sadece tek bir film için düzenlenmiştir. Her kararın altında İçişleri Bakanlığı'nı, Emniyet Müdürlüğü'nü, Millî Eğitim Bakanlığı'nı, Basın-Yayın ve Turizm Bakanlığı veya Genel Müdürlüğü'nü, Genel Kurmay Başkanlığı'nı temsil eden en az beş yetkilinin imzası vardır. Bazı durumlarda buna Dışişleri Bakanlığı'ndan bir vekil de dâhil olmaktadır. Sadece İçişleri veya Emniyet Genel Müdürlüğü'nden gelen temsilci komisyona başkanlık edebilmektedir. Erişilebilen raporlara bakıldığında seçilen dönem için toplamda 342 film kontrolden geçmiştir. Bu raporlardan 238'i yabancı 104'ü yerli film⁵ izni içindir. 238 yabancı filmden 181'i doğrudan kabul, 36'sı şartlı kabul edilmiştir. Yabancı filmlerden 21'i tamamen reddedilirken, bu sayı yerli filmler için 19'dur. Aşağıdaki tabloda seçilen dönemde komisyon raporlarına erişilen filmlerle ilgili istatistiki bilgi yıllara göre verilmektedir. Şartlı kabul edilen ve reddedilen filmlerin bilgisi parantez içinde verilmiştir. Bunların dışında kalanlar doğrudan kabul edildiği için bu filmlerin sayısı ayrıca belirtilmemiştir.

Tablo 1: Merkez Film Komisyonu raporlarına göre 1939-1950 arasında denetlenen, (şartlı) kabul edilen ve reddedilen filmler

YIL	TOPLAM FİLM SAYISI	YABANCI FİLM	YERLİ FİLM
1939	4	4 (2 red, 1 şartlı kabul)	-
1940	3	2 (1 şartlı kabul)	1 (şartlı kabul)
1942	3	2 (1 şartlı kabul)	1 (şartlı kabul)
1943	8	7 (4 red, 1 şartlı kabul)	1
1944	37	37 (5 red, 16 şartlı kabul)	-
1945	34	29 (7 şartlı kabul)	5 (1 red)
1946	20	8 (1 red)	12 (2 red)
1947	15	8 (2 red, 3 şartlı kabul)	7 (1 red)
1948	68	46 (1 red, 5 şartlı kabul)	22 (5 red)
1949	120	90 (4 red, 4 şartlı kabul)	30 (10 red)
1950	30	5	25 (1 red)

⁵ Yerli filmlerin kontrolü daha film çekilmeden, senaryo aşamasında başlamıştır. Film şirketleri önce çekmek istedikleri filmin senaryolarını komisyona sunmuşlardır. Kabul edilen senaryolar filme çekildikten sonra filmler tekrar komisyon denetimine tutulmuşlardır (Tikveş, 1968, ss. 144-153).

Raporlar dönemin sinema repertuarının dinamiklerini yansıtmaktadır. Denetimden geçen filmlerin çoğu yabancıdır. 1940'ların ortalarından sonra yerli film rapor sayısındaki artışın sebebi bu yıllardan itibaren yerli üretime odaklanılmasıdır. 1946'da "Yerli Film Yapanlar Cemiyeti" kurulmuş, 1948'de ise devlet tarafından yerli sinemayı desteklemek için çeşitli mali düzenlemeler ve tedbirler hayata geçirilmiştir (Öztürk, 2005, ss. 132-137; Cantek 2008, ss. 186-187). Seçilen dönemde denetlenen yabancı film sayısı yerli film sayısının iki katından fazla olmasına rağmen reddedilen film sayısı neredeyse aynıdır. Yıllar geçtikçe artan film ithaline rağmen onaylanan yabancı filmlerin oranı red veya şartlı kabul alanlara kıyasla fazladır. Bu da filmi getiren ve aynı zamanda dublajını yapan film ithalat şirketlerinin komisyon tarafından belirlenen kriterleri benimsediklerini ve çevirileri bunları dikkate alarak gerçekleştirdiklerini göstermektedir.

Raporlar, dışarıdan getirilen filmler için komisyonun tamamen yasaklayıcı bir uygulama yöntemi izlemediğini net bir şekilde göstermektedir. Komisyon kimi zaman filmlerdeki "sakıncalı" kısımların tamamen çıkarılmasına karar vermişse de çoğu zaman çeviriyi ara yolu sağlayan etkili bir çözüm yolu olarak görmüştür. Türk izleyicisinin filmlerde geçen olayları gerçek olarak algılayabileceğini, kendisini film karakterleri ile özdeşleştireceğini ve bunlardan doğrudan etkileneceğini varsayarak, genelinde 'sorun' bulunmayan filmlerde 'mahzurlu' olan kısımların rejimin ideolojisine paralel hale getirilmesini ve bu şekilde izleyiciye sunulmasını talep etmiştir. Filmlerdeki "mahzurlu" kısımların dönemin kültür planlamasına ters düşmeyecek şekilde çeviri yoluyla "tadil" edilmesi için çeşitli öneriler getirilmiştir. 18 Kasım 1943 tarihli 29 Nolu Karar'da şöyle yazmaktadır: "[...] neticede paraşütle atlamağa muvaffak olan Alman tayyarecisine ait bütün sahnelerin filmden çıkarılmasına ve ayrıca filmde geçen sözlerin İngilizce ve Türkçe tam metinlerinin, bunlar üzerinde gereken tashih ve tadiller yapılmak üzere alakadarlar tarafından evel emirde Komisyonumuzca tevdiine [...] ittifakla karar verildi." Bazı durumlarda çevirinin yokluğu varlığı kadar etkili bulunmuştur. Gösterimine izin verilen bazı filmlerde halkın sahneleri anlamaması için Türkçe çeviri sunulması engellenmiştir. Dolayısıyla komisyonun çeviri süreçlerine müdahalesi yabancı filmlerin erek kültür için yeniden şekillendirilmesine neden olmuştur. Bu 'yeniden söyleyiş' hali kimi zaman kaynak filmin genel söylemini sözcük, cümle veya sahne bazında etkilemiş, kimi zaman ise ortaya çıkan erek metin kaynak filmde çok farklı bir ürün olmuştur. 3 Kasım 1939'da *Yamilé Sous Les Cedérs* adlı film için alınan merkez komisyon kararı buna en iyi örneklerden bir tanesidir: "Neticede filmin gösterilmesine tekaddüm eden kısmındaki senaryo müellifinin diskuru filmde çıkarılmak; filmin nihayeti facia ile bitmemek ve film Türkçe'ye

çevrilmemek şartile Memleketimizde gösterilmesinde bir mahzur olmadığına karar verildi”.

Komisyon tarafından önerilen değişiklikler için film sahiplerinin buna “rıza” göstermeleri beklenmiştir.⁶ İl komisyon kararları “film sahibi” olarak görülen film ithalat şirketlerince ya olduğu gibi kabul edilmiş ve filmlerde değişikliğe gidilmiş ya da karşı çıkılarak konu üst komisyona – Merkez Film Kontrol Komisyonu’na- taşınmıştır. Örneğin 3 Haziran 1949 tarihli 772 No’lu komisyon kararda Halil Kamil Film tarafından yurda getirilen *Nek Parvin* adlı filmin önce İstanbul Film Komisyonu tarafından sakıncalı bulunup reddedildiği, daha sonra ise film sahibinin itirazı üzerine Merkez Film Komisyonu tarafından yapılan incelemeyle gösterimine izin verildiği yazmaktadır. Alman Führeri Hitler’i tezyif maksadı güttüğü” ve “sanat değeri taşımadığı” için il komisyonu tarafından reddedilen Rus filmi *Diktatörün Son Günleri* için film sahibi Merkez Film Komisyonu’na başvurmuş, “filmin üzerinde değişiklikler ve gerekirse bazı kesmeler yapmak suretile halka gösterilmesine” izin verilmesini talep etmiştir. Film sahibinin bu isteği 24 Ocak 1945 tarihli komisyon kararı ile reddedilmiştir. Raporlar, komisyonun her zaman oybirliği ile karar almadığını, bazı filmler için fikirsel ayrılıkların ve söylemsel mücadelelerin de olduğunu göstermektedir. Örneğin Kemal Film tarafından getirilen ve dublajı yapılan *Kalbim Senin İçin Çarpıyor* filmi 4 Nisan 1947’de komisyon tarafından incelenmiş, Emniyet ve Basın-Yayın Genel Müdürlüğü temsilcilerinin “yurdun inzibatı ve emniyeti” adına itirazlarına rağmen filmin oy çokluğuyla halka gösterilmesine karar verilmiştir. 17 Kasım 1948 gün ve 643 No’lu raporda belirtildiği üzere, Merkez Film Komisyonu için atanan üyelere bazen film hakkında ayrıntılı görüş talep edilmiş, bazen ise sadece Türkçe dublajını değerlendirmeleri istenmiştir. Tüm bunlar seçilen dönemde film çevirisinin; devlet, komisyon, film şirketleri, çevirmenler arasında, dinamiklerini yeni ulus inşasının belirlediği bir mücadele, müzakere ve temsil alanı olarak ortaya çıktığını göstermektedir.

Yabancı filmlerde çevirilerle sağlanan orta yolun yerli filmler için geçerli olduğunu söylemek zordur. Tablodan anlaşılacağı üzere yerli filmler değerlendirilirken yabancı filmlerde olduğu gibi bir ara yol çoğu zaman tercih edilmemiş, film senaryoları ya kabul edilmiş ya da tümünden reddedilmiştir. Yerli filmler için geçerli olan bu ‘ya hep ya hiç’ yaklaşımının asıl kaynağı, filmleri bir temsil aracı olarak gören devletin yeni yeni gelişmekte olan yerli film repertuarının normlarını daha en başından kesin

⁶ 4 Kasım 1943 tarihli 26 No’lu Kararda Lale Film tarafından getirilen *Wake Island* adlı film için film sahibinin “her türlü tadile rıza gösterdiği” belirtilmiştir. Buna rağmen filmin gösterimi Merkez Film Kontrol Komisyonu tarafından yasaklanmıştır.

çizgilerle belirleme amacı olmuş olabilir. Yerli film raporları, aynı zamanda, komisyonun çeviriye olan müdahalesinin yabancı filmlerle sınırlı kalmadığını göstermesi bakımından da önemlidir. Yerli filmlerin sadece Türkiye içinde değil yurtdışında gösterilmeleri, uluslararası pazarlara girmeleri ve dolayısıyla başka dillere çevrilmeleri de komisyonların iznine bağlıdır. Bu bağlamda yerli filmler Türk kimliği ve devletini temsil eden önemli propaganda araçları olarak ele alınmaktadır. Örneğin 27 Kasım 1950 tarihli 68 No’lu Karar’da Halk Film tarafından çekilmesi planlanan *Estergon Kalesi* filminin halka gösterilmesi ve yurtdışına çıkarılması, filmde geçen “yoldaş” sözcüğünün ve “muhasara edilen Türk kahramanlarının çocuklarını ve karılarını kendi elleriyle öldürmelerini gösteren sahnelerin” çıkarılması şartına bağlanmıştır.

Raporlar komisyon kontrolünden geçen filmlerin çoğunda çeviri yöntemi olarak dublajın tercih edildiğini göstermektedir. İthal edilen filmlerin sadece az bir kısmı ‘orijinal kopya’dan kontrol edilmiştir. Bu, bazı raporların üst kısmında yer alan ‘film durumu’ başlığı altında belirtilmiştir. Filmlerin sadece içeriği değil, devlet içinde alınan kararlara uygun ve bunlarla uyumlu bir şekilde dağıtımı da kontrol altındadır. Filmlerin başında dublajı yapan kişilerin adlarının yazmasına özellikle önem verilmiştir. 20 Aralık 1944 tarihli, *Dansözlerin Kulübü* adlı filmin kabulü için yazılan raporda 1934’te çıkarılan Soyadı Kanunu’na paralel olarak “Türkçe dublajda bulunan Türk sanatçıların isimlerinin yanına soyadlarının konulması” şartı eklenmiştir.

Dublajın devlet tarafından belirlenen ya da dayatılan bir çeviri yöntemi olduğunu söylemek zordur. Raporların hiçbirinde bununla ilgili bir madde ya da talep bulunmamaktadır. Aynı dönemlerde İtalya, Almanya gibi aşırı milliyetçi totaliter rejimler tarafından dublajın diğer film çeviri yöntemlerine tercih edildiği hatta milli bir dil ve kültür oluşturmak için bunun zorunlu kılındığı bir gerçektir (Mereu-Keating, 2016, ss. 57-153). Türkiye’deki raporlara bakıldığında ise devlet çeşitli alanlarda uyguladığı dil reformuna paralel olarak filmlerde kullanılan dilin millî kimlik ve ulus inşası oluşturmadaki önemine vurgu yapsa da bu dilin halka nasıl sunulduğuna çoğu zaman müdahale etmemiştir. Filmlerin altyazılı, dublajlı ya da ara başlıklı/açıklamalı olarak gösterim tercihinin daha çok filmleri ihraç ya da ithal eden şirketlere bağlı olduğu söylenebilir. Ayrıca bu dönemde okuma-yazma oranının az olması, alfabe değişikliği, izleyicilerin talepleri, teknolojiye ilerlemelerle birlikte ses stüdyolarının Türkiye’de yaygınlaşmaya başlaması gibi etkenler dublajın diğer çeviri yöntemlerine kıyasla daha çok tercih edilmesine neden olarak gösterilebilir.

Türkçe sözlü olmayan filmlerin komisyona gitmesi halinde komisyon üyeleri ya filmlerin dublajlı halleriyle tekrar kontrolden geçmesini istemişler ya da, dublaj yapılmayacaksa, filmlerde geçen olayların ‘doğru’

bir şekilde anlaşılması için filmin başında Türkçe bir “izahat”ın ya da “hulasa”nın verilmesini talep etmişlerdir. Bu talep nizamnamenin 9. Maddesine dayandırılmıştır: “ Türkçe sözlü olmayan filmlerde behemehal Türkçe izahat bulanması şarttır. Bu izahat sade, düzgün ve temiz bir dil ile güzel bir yazı ile yazılmış olacaktır.” Örneğin Rusya’dan getirilen *Raduga* adlı film ile ilgili 02 Aralık 1944 tarihli 85 No’lu komisyon kararında şöyle yazmaktadır: “Filmin bu şekliyle halka gösterilmesinde mahzur olmamakla beraber nizamnamenin 9 uncu maddesinin tasrin ettiği üzere filmde bulunması gerekli Türkçe izahatın ekran üzerine geçirilmesinden sonra komisyonumuzca bir kere daha kontrolüne karar verildi.” Filmlerde yabancı dildeki yazıların filmlerden çıkarılması ya da üzerlerinde onlardan daha büyük olacak şekilde Türkçe yazıların bulunması da komisyonun talepleri arasındadır. Örneğin Kemal film tarafından getirilen Amerika’dan getirilen *Drums of Fu Manchu* adlı film için 27 Mayıs 1943 tarihli 17 No’lu komisyon kararında filmde belirlenen bazı sahneler ile birlikte Moğolca söz ve yazıların çıkarılması talep edilmiştir.

Raporlarda sunulan detaylar, Nizamname’nin 7. Maddesinde belirtilen kriterlerin komisyonun kararlarını ve çeviri süreçlerini nasıl şekillendirdiğini gözler önüne sermektedir. Aşağıdaki tabloda komisyonun incelemesinden geçen yabancı filmlerin, sansür temalarının ve devletin hassas noktalarının belirtildiği 7. Maddenin hangi bendine istinaden kabul veya reddedildiğine dair sayısal bilgiler sunulmaktadır. Reddetme ve şartlı kabul nedenleri yıllara göre belirtilmiş, parantez içinde bu nedenlerle ilişkilendirilen filmler sayı olarak gösterilmiştir. Raporlarda genellikle red ve şartlı kabul nedenleri 7. Maddenin bendlerine referansla açıkça belirtilmiş olsa da bazı filmler için bend sayılarına doğrudan atıf yapılmamış; nedenler birkaç cümle ile özetlenmiştir. Tablo oluşturulurken belirtilen nedenlerle ilgili olan bendler göz önünde bulundurularak bendin sayısı yazılmıştır. Nedenlerin açıkça belirtilmediği durumlar için ise tabloya “neden belirtilmemiş” notu düşülmüştür.

Tablo 2: Komisyon tarafından incelenen yabancı filmlerin red/şartlı kabul gerekçeleri ve düzeltme istekleri

İL	RED NEDENİ (film sayısı)	ŞARTLI KABUL NEDENİ (film sayısı)	İSTENİLEN DÜZELTME (film sayısı)
939	1 ve 2.bend (1) Neden belirtilmemiş (1)	Neden belirtilmemiş (1)	Orjinal dilde yayın
940	-	1.bend (1)	Sahne çıkarılması
942	-	6.bend (1)	Dublajda değişiklik
	3 ve 4.bend (1)	1.bend (1)	Dublajda değişiklik

943	Neden belirtilmemiş (1) 2 ve 3.bend (1) 1 ve 3.bend (1)		
944	Neden belirtilmemiş (2) 5 ve 8.bend (1) 6.bend (1) 4.bend (1)	5.bend (1) 6.bend (10) 2 ve 6.bend (1) 2 ve 3.bend (1) FFSKN Madde 9 (2) 2,3 ve 6.bend (1)	Sahne çıkarılması (1) Dublajda değişiklik (15)
945	-	6.bend (4) 7.bend (1) 2 ve 6.bend (1) Neden belirtilmemiş (1)	Dublajda değişiklik (6) Sahne çıkarılması ve dublajda değişiklik (1)
946	1.bend (1)	-	
947	7.bend (1) 6,8 ve 9.bend (1)	6.bend (2) 7.bend (1)	Dublajda değişiklik (2) Sahne çıkarılması (1)
948	6 ve 9.bend (1)	6.bend (3) 7.bend (1) 10.bend (1)	Dublajda değişiklik (2) Sahne çıkarılması (3)
949	1,2 ve 3.bend (1) 5,6 ve 9.bend (1) 8 ve 9.bend (1) 10.bend (1)	6.bend (2) 5.bend (1) 2 ve 4.bend (1)	Dublajda değişiklik (3) Sahne çıkarılması (1)
950	-	-	-

Şartlı kabul edilen filmler için komisyon ya ‘sakıncalı’ bulunan sahnelerin kesilmesini talep etmiş ya da dublajda değişikliğe gidilmesini istemiştir. Tabloda görüldüğü üzere filmlerdeki sahnelerin doğrudan çıkarılmasından çok dublaj yoluyla bir ara yol bulunmaya çalışılmıştır. Yabancı filmlerin gösteriminde siyasi propaganda, millî rejim, halkın terbiyesi, ahlakı, millî duygular, askerlik gibi konular Atatürk sonrası tek partili dönemin kırmızı çizgilerini oluşturmakta, başlıca mücadele ve müzakere alanları olarak öne çıkmaktadır. Devletin hassasiyetlerini ortaya koyan bu temalar, aynı dönemlerde diğer repertuvarlardaki sansür uygulamalarıyla benzer örüntüler göstermektedir. Erken cumhuriyet döneminde Bakanlar Kurulu Kararı ile yasaklanan kitap, gazete ve dergilere

odaklanarak dönemin iktidarının hassasiyetlerini detaylı bir şekilde inceleyen Mustafa Yılmaz ve Yasemin Doğaner (2007), İnönü döneminde yasaklama ile ilgili verilen kararların çoğunun Komünist propaganda yapan, ülke aleyhine olan ve kamuoyunu bozan yayınlar ile ilgili olduğunu söylemektedir (s. 18). Bunları inkılaplara muhalefet eden, dinî propaganda yapan, dış politikaya ters düşen ve Ermeniler, Kürtçülük ile ilgili olan yayınlar takip etmektedir (s. 19).

Raporlarda dikkat çeken ilk nokta, dil reformuna paralel olarak, komisyonun dublajda Türkçe kullanımı konusunda çok hassas olmasıdır. 1940’larda dili millî ve çağdaş bir toplum yaratmada oynadığı role vurgu yapan “Öz Türkçecilik”/“Dilde Türkçecilik” politikası sinemada da kendini hissettirmiştir. Yurtdışından getirilen ve şartlı kabul edilen çoğu filmin raporunda dublajdan öz Türkçe karşılığı olan yabancı sözcüklerin çıkarılması istenmiştir. Nizamnamenin 7. Maddesinde belirtilen kriterler altında millî dile ayrı bir yer ayrılmadığı için dil kullanımı ile ilgili itirazlar 7. Maddede “Umumi terbiyeye ve ahlaka vemillî duygularımıza mugayir bulunan filmler”i belirten (6) bendine istinaden gerekçelendirilmiştir. Türk dilini zedeleyici kelimeler ihtiva eden filmler, millî duygulara aykırılık sebebiyle yasaklanmıştır (14.09.1960 tarihli 120 No’lu Merkez Komisyon Kararı). 19 Ekim 1949 tarihinde Franke Film tarafından getirilen *Canon Sti* adlı film ile ilgili olan 836 No’lu komisyon kararında şöyle yazmaktadır:

Film Kontrol nizamnamesinin 6. Maddesi, halka gösterilecek filmlerin umumi terbiyeye aykırı olmamasını emreder. Genel eğitim konusunda dilin oynadığı rol başta geldiğine göre gerek dublaj filmlerde geçen konuşmaların gerek ekrana aksettirilecek sözlerin Türk sentaka ve gramerine uygun temiz ve öztürkçe olması gerekmektedir. Bu karara konu teşkil eden filmin söz listesinde bu hususa gerektiği kadar dikkat edilmediğini ve tercümenin çalakalem yapıldığı gördüm. Sözlerin yabancı kelimelerden mümkün olduğu kadar kurtarılması suretile filmin halka gösterilmesinde hiçbir sakınca görülmemiştir.

Millî Eğitim Bakanlığı’nı temsil eden Neşet Saylan tarafından düşülen bu not film çevirisinde kullanılan dilin millî kimlik, terbiye ve eğitimle nasıl ilişkilendirildiğini görmek bakımından önemlidir. Raporun yazımındaki dilbilgisel hatalar ve “sentak”, “gramer” gibi öz Türkçe olmayan sözcüklerin kullanımı mesajın içeriği ile ters düşmekte ve komisyon kararlarındaki bazı tutarsızlıklara işaret etmektedir. Lale film tarafından getirilen ve dublajı yapılan *Tariki Müstakim-Doğru Yol* adlı film ile ilgili 25 Eylül 1944 tarihli komisyon kararında düzeltilmesi gereken sözcükler özellikle belirtilmiştir:

Mezkur filmin aşağıda maddelendirilen tashihlerin yapılmasından sonra halka gösterilmesinde mahzur bulunmadığına ittifakla karar verildi: (1) Türkçe mükamelede geçen hanım, efendi, beyefendi gibi kanuna aykırı olan tabirlerin yerine bay, bayan gibi kanuni tabirlerin kullanılması, (2) Türkçe mükamelede görülen bütün Fransızca kelimelerin çıkartılarak yerlerine Türkçelerin konulması, (3) Yine filmde görülen Hükümet Bankası tabiri yerine Devlet Bankası tabirinin kullanılması, (4) Yunus Fehmi'nin Banka umum müdürü olması hasebile tertip eylediği baloda davetlilerin “dansı görmeye gidelim” şeklinde hitap ettiği kısmın haddi zatında bir dans yeri olmayıp raks yeri olduğundan “raksı görmeye gidelim” demesi gerekirdi. Bu maksatla Türkçe tabirlerin yerlerinde kullanılması.

Düzeltilme istenilen filmlerin çoğunda komisyon hitap sözcükleri üzerinde özellikle durmuş; bey, efendi gibi sözlerin “yeni terimlerin kabulünden evvelki hadisata ait olması sebebiyle kullanılmasını” istememiş ve bu sözlerin “öz Türkçe olarak tashihini” talep etmiştir (15 Şubat 1945 tarihli komisyon kararı). Aynı şekilde filmlerde geçen “madam, matmazel, hallo (15 Eylül 1944), “mersi” (04 Ekim 1944), “mister” (15 Ekim 1944 68 ve 69 No’lu kararlar) gibi “ecnebi kelimelere” de izin verilmemiştir. Bu ve bunun gibi örnekler dönemin dil planlamasının sadece edebi repertuvarla sınırlı kalmadığını göstermektedir. Hilal Erkazancı (2008) dönemin dil üzerine olan söylemlerine odaklanarak dil planlamasının edebiyat alanındaki çevirilerde gizli bir sansür kaynağı olarak önemli rol oynadığını gösterir. Film komisyonunun raporları ise dildeki planlama çalışmalarının film çevirisi ve sansür ile doğrudan ilişkisini göstermesi bakımından önemlidir. Dil reformunun çeviriye etkisi sinema repertuvarında çok net bir şekilde gözlemlenebilmektedir.

Raporlarda öz Türkçe sözcük kullanımı dışında öne çıkan bir başka detay ise dublaj esnasında seçilecek sözcüklerin belli listelerden seçilmesine dair taleptir. Örneğin 12 Şubat 1948 tarihli 506 No’lu komisyon kararında *Le Kapiten* adlı filmin gösterilmesi için istenilen şartlar arasında “Mondial film kurumunun 08 Ocak 1948 tarihli dilekçesine bağlı söz listesindeki izahata göre Türkçe’ye duble edilmesi” vardır. Bu, filmi ihraç eden şirketlerin de komisyona bazı söz listeleri ile başvurarak çeviri süreçlerini etkilediklerini göstermektedir.

Milli duyguları zedeleyici dil kullanımına bağlı düzeltme taleplerin gerekçelendirildiği (6.) bendin kapsadığı diğer sebep, umumi terbiyeye ve ahkaka aykırılık, komisyon kararlarında öne çıkan bir diğer etkidir. Komisyon yabancı filmlerde bu maddeye aykırı olan kısımların ya çıkarılmasını ya da çeviri yoluyla ‘doğru’ bir şekilde anlaşılmasını istemiştir.

Örneğin Necip Erses Film Şirketi tarafından alınan *İlk Randevu* adlı Fransızca film, ilk önce etik değerler nedeniyle İstanbul İl Komisyonu tarafından reddedilmiş, itiraz başvurusu üzerine Merkez Film Komisyonu tarafından tekrar incelenmiş ve film şartlı kabul edilmiştir. Bu mücadele/müzakere sürecinde çeviri ara yolu bulmada en önemli araç olarak karşımıza çıkmaktadır:

İstanbul Kontrol Komisyonunca verilen kararda serdedilen mahzurun varit olmadığı cihetle yurdumuzda halka gösterilmesine müsaade edilmesine ve ancak irae esnasında başlangıçta filmin esas mevzuunun ve yanlış yola sapan genç bir kız hakkındaki edebiyat öğretmenin dürüst niyet ve hareketleriyle gençliğin samimi ve babacan hallerini tebarüz ettirici şekilde Türkçe bir hulasa ile seyirciye telkini münasip ve zaruri görüldüğünden film hakkındaki ruhsatnamenin bu Türkçe hulasanın filme eklendikten sonra verilmesine ittifakla karar verildi. (11 Mayıs 1944, 40 No'lu komisyon kararı)

Çeviri çoğu zaman bir çıkış yolu sunsa da her zaman kurtarıcı olamamıştır. Örneğin 09 Mart 1949 gün ve 723 No'lu komisyon kararında *Anuş-Ağlayan Dağlar* adlı yabancı film, İl Komisyonu'ndaki İçişleri Bakanlığı temsilcisi ve Emniyet Genel Müdürlüğü temsilcileri tarafından "artistlerin gerek ırk gerek kisse ve adet itibarile memleket bünyesine uymaması ve mevzuunun Türkiye'de geçmiş bir vaka gibi gösterilmesi" nedeniyle 'mahzurlu' bulunmuştur. Merkez Film Komisyonundaki bazı üyeler çeviri yoluyla 'yanlış' anlamanın düzeltilmesini bir çözüm yolu olarak görse de, çoğunluk kabul etmemiş ve film "cürüm işlemeğe tahrik edici mahiyetinden" dolayı men edilmiştir.

Komisyonun dublajlanan filmleri değerlendirirken önem verdiği bir diğer konu 'dost devlet ve milletlerin hislerinin rencide edilmesi'dir. Çalışmanın odaklandığı dönem, 2. Dünya Savaşı yıllarını ve sonrasını kapsadığı için kritiktir. Türkiye'nin savaş süresince izlediği denge ve tarafsızlık politikası sinema repertuarında da kendini hissettirmiştir. Herhangi bir devletin propagandasını yapan filmlere izin verilmemiş, 'düzeltilmesi' mümkün olan film sahneleri için yine çeviriye başvurulmuştur. Örneğin İngiltere'den getirilen ve Türkçe'ye "duble edilen" *Korkunç Ruhlar-Tahran Casusu* adlı filmi komisyon üyelerinin çoğunluğunun kararı ile reddedilmiştir. Sebep olarak "filmin mevzu ve karakter itibarile Rus propagandası yapması " ve "dost İran Devleti'nin millî hislerini rencide etmesi" gösterilmiştir (20 Temmuz 1949 gün ve 784 No'lu Karar). *Tarzanın Zaferi* adlı Amerikan filmi için alınan 08 Kasım 1944 gün ve 74 No'lu kararda ise Almanya'yı aşağıladığı düşünüldüğünden bazı cümlelerin dublajdan çıkarılması istenmiştir:

[...] neticede (1) Çita adlı maymunun Berlin'deki Alman Generalile radyo vasıtasile konuşmaya başlamasından itibaren filmin sonuna kadar olan kısmının (ki bu kısımda Alman devlet reisinin maymuna benzetilmesi gibi bir sahne ve konuşma mevcuttur) tamamen kesilmesi, (2) Filmde mevcut olduğu görülen 'Naziler vahşi bir hayvandır' ibaresinin kezalık çıkarılması şartile halka gösterilmesinde mahzur bulunmadığına ittifakla karar verilmiştir.

7. Maddenin (2.) bendine istinaden komisyon "herhangi bir ırk veya milleti tezyif etmek" konusunda hassasiyet göstermişse de komisyonun 'öteki'ne olan yaklaşımında öne çıkan bazı farklılıklar vardır. 2. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Mısır yoluyla Türkiye'ye getirilen Amerikan filmleri yalnız gelmemiş, Mısır sinemasının ürünlerini de getirmiştir. Ünlü Arap şarkıcıların rol aldığı, fesli-entarili karakterlerin olduğu melodram ağırlıklı filmler Türk izleyicisi için çok tanıdık. İzleyicilerin kendi geçmişi ve müziği ile ilişkilendirdiği bu melodramlar kısa zamanda çok yoğun bir ilgi ile karşılanmış ve yerli sinemadaki boşluğu doldurmuştur. Batıya dönük bir ulus inşasını hedefleyen yönetim, Arap-Fars kültürünü öne çıkaran ve Osmanlı'yı çağrıştıran bu filmlere, Batı'dan gelen filmlere kıyasla her zaman daha mesafeli bir tutum izlemiştir. (Cantek, 2005, s. 162-198). Merkez Kontrol Komisyonu kararları da bunu destekler niteliktedir. Mısır filmleri diğer yabancı filmlere kıyasla çok tanidik ama bir o kadar da uzak bir ötekiyi temsil etmiştir. Bu nedenle bu filmlerle ilgili olan komisyon kararları daha ayrıntılı hazırlanmış ve dublajlarında daha fazla değişikliğe gidilmesi talep edilmiştir. Bu filmler için sadece diyaloglara değil şarkılara da müdahalede bulunulmuş, filmlerin Arapça sözlü şarkılarla gösterimi yasaklanmıştır. Filmlerdeki şarkılar için Türkçe sözler yazılmış, bu sözlerle yeniden bestelenen/biçimlenen şarkılar dönemin ünlü Türk yorumcuları tarafından seslendirilmiştir (Cantek 2005, 174). Öyle ki, diyalogları ve müziği çeviri ile yeniden şekillenen bu filmler komisyon tarafından 'yerli film' gibi görülmüştür. Örneğin Mısır'dan getirilen *Beni Affedin* adlı filmi için Merkez Film Komisyonu'na başvurulmuş ve komisyon üyelerinden "yalnızca Türkçeleştirme bakımından" bir inceleme yapmaları istenmiş, filmin "esası" (konu, senaryo, teknik inceleme) hakkında fikir talep edilmemiştir. Komisyon ise 13 Kasım 1947 günü hazırladığı 526 No'lu kararda filmin "esası" ile dublajın ayırt edilemeyeceğini şu şekilde açıklamıştır:

[...] Türkiye dışında çekilen bir Mısır filmine Türkçe söz ve şarkılar ilave edilmek hatta eşhasın isimleri dahi Türkçeleştirilmek suretile Türkiye'de yeni bir film meydana getirilmiş olduğuna bakılırsa, verilecek kararın yalnız dublaja inhisar ettirilmeyerek sözlerle beraber bir bütün halini almış

olan filmin tamamı hakkında oy verilmesi icap ettiğine kanaat hasıl olmuştur.

Bir yandan yerlileştirmenin en uç örneklerini oluşturan filmler meydana getirilmesi talep edilirken, diğer yandan Doğulu kimliği yansıtan bu filmlerde Türklükle veya Türkiye'yle özdeşleşecek sahnelerin, sözlerin olmamasına özellikle önem verilmiştir. Bu noktada çeviri Doğu ile Batı arasındaki sınırı korumak için başvuru bir yoldur. 5 Eylül 1945 Gün ve 147 No'lu kararda bu açıkça belirtilmiştir:

[...] konusunun Türkiyemizden alınmış gibi kamuoyuna yanlış ve tehlikeli kanıtlara yol açacak şekildeki görüşlere filmde yer vermemek amacıyla işçiler tarafından söylenen şarkılardaki 'Türk' kelimesinin ve bir şölende bayanlardan biri tarafından söylenen şarkıda bulunan assorti kelimesile diğer yabancı kelimelerin filmde çıkarılmak şartıyla halka gösterilmesinde bir sakınca bulunmadığına oy birliği ile karar verilmiştir.

Raporlarda orduyu ve emniyet güçlerini küçük düşürdüğü ve yerdiği düşünülen, askerler ve polisler ile ilgili izleyicide olumsuz bir izlenim yaratacağı görülen diyaloglara da müdahale edilmiştir. Örneğin 19 Şubat 1947 gün ve 316 No'lu kararda "Masum olanlar karakolda fazla kalır", 18 Eylül 1947 Gün ve 413 No'lu kararda " tabi ben vaktile jandarmalık yaptım" ibarelerinin dublajdan çıkarılması istenmiştir. Yurt Film tarafından getirilip "dilimize duble edilen" *Haydut Izdırabı* adlı film için alınan 13 Şubat 1948 Gün ve 508 No'lu kararda ise şöyle yazmaktadır: "[...] askerlik aleyhinde propaganda mahiyetinde gördüğümüz 'askerde adam öldürdüm yine de adam öldürmek istiyorum' sözleri çıkarılmak suretile halka gösterilmesinde mahzur bulunmadığına karar verildi".

Yeni kurulan rejimi korumak komisyon üyelerinin görevleri arasındadır. Film çevirilerinde mevcut rejimi eleştiren, kınayan, komünizm gibi farklı yönetim biçimlerini çağrıştıran, bunlarla izleyiciyi ilişkilendiren sahne ve diyaloglar için de müdahalelerde bulunulmuştur. *Kanyak Garbunak-Deniz Melikesi* adlı film için alınan 31 Mayıs 1945 gün ve 45 No'lu kararda "tadil edilmesi gereken kısımlar" şöyledir:

(1) Başta ve ortada güneş doğarken söylenen 'Güneşin doğduğu kıvılcık ülkeye' şarkısında bu tabirlerin çıkarılması, (2) Ayın bulunduğu kısmın buğday başakları içine kadar girmiş bulunan ve kamerin bir orak intibasını veren sahnenin kesilmesi, (3) Deniz melikesile İvanın evlenmesine müteallik kısımda mevcut düğüne davetliler meyhanesinde terziler, kunduracılar, demirciler, arabacılar v.s. sözlerinin çıkarılması

Amerika'dan getirilen ve dublajı yapılan *Şarlo Diktatör* filmi için alınan 31 Ağustos 1949 tarihli komisyon kararında ise demokrasi ile ilgili kısımların çıkarılması talep edilmiştir:

Filmin bazı kısımlarında geçen şahıslardan Hayınkil, Jakel ve Hanrı'nın konuşmalarından 'Demokrasi berbaddır, hürriyet fecidir, söz hürriyeti saçmadır, son günlerde şehirde soygunculuk aldı yürüdü, zaten yaptığımız müdafaasız halkı soymak, bizler de sizin gibi başkaldırmalıyız, amma yalnız olmaz, hep birlik olmalıyız' şeklinde demokrasiyi karikatürize eden esprilerin ve demokrasi prensiplerile alay eden bu sözlerin çıkarıldıktan sonra halka gösterilmesinde sakınca bulunmadığına ekseriyetle karar verildi.

SONUÇ

Batıya dönük ulus inşası ve buna yönelik kültür planlamasının olduğu erken cumhuriyet döneminde iktidar tarafından sinema etkili bir terbiye ve eğitim aracı olarak görülmüştür. Fakat CHP'nin kültür politikaları genel olarak değerlendirildiğinde sinemanın diğer sanat dalları kadar sistemli ve kapsamlı bir devlet desteği aldığını söylemek zordur. Yerli film üretiminin çok az olduğu bu dönemde sinema repertuarının yabancı filmlerle şekilleniyor oluşu, Türk seyircisinin bu filmlere olan yoğun ilgisi ve dönemin önde gelen siyaset ve kültür insanlarının bu 'yabancılık'tan duyduğu kaygılar, yeni kurulan devleti kendi politik ve ideolojik tutumu çerçevesinde sinema repertuarını bir düzene sokmaya itmiştir. Devletin bu alandaki himayesi kendinî daha çok kurulan denetim mekanizmasıyla göstermiştir. 1939 yılında kabul edilen kapsamlı tüzük uyarınca işleyen film kontrol komisyonları sinemalarda gösterilecek filmlerin denetlenmesinden sorumlu tutulmuştur. Sinema repertuarının çoğunluğunu ithal filmler oluşturduğu için komisyonların kararları dönemin film çeviri normlarının doğrudan veya dolaylı olarak şekillenmesinde etkili olmuştur.

Bu çalışma Merkez Film Komisyonu'nun 1939-1950 arasında aldığı karar raporlarına dayanarak, bugüne kadar sorunsallaştırılmayan erken dönem film çeviri pratikleri, devlet himayesi ve ideoloji arasındaki yakın ilişkiye odaklanmıştır. Araştırma, 'yeniden söyleyiş' olarak tanımlayabileceğimiz dublaj çevirisi ile pek çok filmin dönemin ideolojik ve siyasi eğilimlerine, hassasiyetlerine 'uygun' hale getirildiğini göstermiş, sinema repertuarındaki çeviri pratiklerinin dönemin kültür planlamasının hem bir aracı hem de bir nesnesi olduğunu açığa çıkarmıştır. Çeviri, devlet, çevirmenler, komisyon üyeleri ve film şirketlerinin dahil olduğu bir temsil, mücadele ve müzakere alanı haline gelmiştir. Film çevirisi bir yandan o dönemde gerçekleştirilmek istenen sosyal reform çabalarının hedef tahtası haline gelmiş diğer yandan ise bu reformları güvence altına alacak,

pekiştirecek bir araç olarak görülmüştür. Devlet himayesini temsil eden kontrol komisyonları, film çevirisinin nasıl olması gerektiğine dair tanımlar ve önerilerle dönemin film çeviri poetikasını biçimlendirmiştir.

KAYNAKÇA

- Ahmad, F. (1993). *The Making of Modern Turkey*. Londra ve New York: Routledge.
- Aslan, D.U. (2016). Translation, Obscenity and Censorship in Turkey: Avni İnel as a Translator and Patron of Popular Erotic Literature. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Berk, Ö. (2004). *Translation and Westernisation in Turkey*, from 1840s to the 1980s. İstanbul: Ege Yayınları.
- Billiani, F. (2007). *Modes of Censorship and Translation: National Contexts and Diverse Media*. Manchester: St. Jerome.
- Billiani, F. (2008). Censorship. Mona Baker ve Gabriela Saldanha (Der.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*: İçinde 28-31. Londra ve New York: Routledge.
- Biltreyst, D. (2008). Productive Censorship: Revisiting Recent Research on the Cultural Meanings of Film Censorship. *Politics and Culture*, 9(4).
- Cantek, L. (2008). *Cumhuriyetin Büluğ Çağı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cohen M. (2001). *Censorship in Canadian Literature*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Çeliktemel Tomel, Ö. (2015). Denetimden Sansüre Osmanlı'da Sinema. *Toplumsal Tarih*, 255: 72-79.
- Dorsay, A. (1998). *Sinema ve çağımız*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erdoğan, N. ve Kaya, D. (2002). Institutional Intervention in the Distribution and Exhibition of Hollywood Films in Turkey. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 22(1), 47-59.
- Erguvan, M. (2015). A Relevance-Theoretic Approach to the Turkish Translation of Humorous Culture-Specific Items in Family Guy. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Ertop, K (1963). Atatürk Devriminde Türk Dili. *Atatürk ve Türk Dili*: İçinde 53-99. Ankara: TDK Yayınları.
- Even-Zohar, I. (2002) . Culture Planning and Cultural Resistance. *Sun Yat-Sen Journal of Humanities* 14, s. 45-52.
- Even-Zohar, I. (2010). *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: Tel Aviv University, Unit of Culture Research.
- Evren, B. (1993). *Başlangıcından Günümüze Sinema Dergileri*. İstanbul: Korsan Yayınları.
- Foucault, M. (1977). *Discipline and Punish* . Londra: Penguin
- Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality* . New York: Pantheon Books.

- Gürata, A. (2002). Imitation of life, cross-cultural reception and remakes in Turkish cinema *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Londra Üniversitesi, Londra.
- Higson, A. (1989). The Concept of National Cinema. *Screen* 30(4), 36-46.
- Kaya-Mutlu D. ve Koçer, Z. (2012). A Different Story of Secularism The Censorship of Religion in Turkish Films of the Sixties and Early Seventies. *European Journal of Cultural Studies*, 15(1), 70-88.
- Kaya, D. (2017). Yeşilçam Döneminde Film Sansürü: Bir Müzakere ve Mücadele Alanı Olarak Film Sesi. *Kültür ve İletişim*, 20 (39): 12-34.
- Kuhn, A. (1988). *Cinema Censorship and Sexuality 1909-1925*. Londra: Routledge.
- Lefevere, A. (1992). Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame. London & New York: Routledge.
- Lewis, B. (1961). The Emergence of Modern Turkey. Oxford: Oxford University Press.
- Lüleci, Y. (2013). İktidar ve sanat (1923-1950). *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Lüleci, Y. (2018). Erken Cumhuriyet Döneminde Atatürk ve CHP'nin Sinema Politikası. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, 31: 222-248.
- Mereu Keating, C. (2016). *The Politics of Dubbing: Film Censorship and State Intervention in the Translation of Foreign Cinema in Fascist Italy*. Oxford: Peterlang A.G.
- Merkle, D. (2010). Censorship. Yves Gambier and Luc Van Doorslaer (Der.) *Handbook of Translation Studies Vol. 1: içinde* 18-21. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Onaran, A. Ş. (1968). *Sinematoğrafik Hürriyet*. Ankara: İçişleri Bakanlığı.
- Özgüç, A. (1976). *Türk Sineması Sansür Dosyası*. İstanbul: Koza Yayınları.
- Özmen, C. (2016). The Periodical as a Site of Translational Inquiry into HollywoodDriven Vernacular Modernism: The Turkish Film Magazine Yıldız (1938–1954). *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özmen, C. (2010). *From movie/script to novel: Translated popular cinema novels in Turkey from 1944 to 1957*. Almanya: Lambert Academic Publishing.
- Özön, N. (1962). *Türk Sineması Tarihi*. İstanbul: Ekicigil Yayınevi.
- Özön, N. (1968). *Türk Sinema Kronolojisi*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Öztürk, S. (2004). Sinemanın Çocuklar Üzerindeki Etkileri: Dr. Fuat Umay'ın Yasa Teklifleri Çerçevesindeki Tartışmalar (1926-1941). *Kültür ve İletişim*: s. 49-70.

Öztürk, S. (2005). *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaseti*. Ankara: Elips Kitap.

Öztürk, S. (2006). Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler. *Galatasaray İletişim*, 5, 47-76.

Özuyar, A. (2011). *Faşizmin Etkisinde Türkiye’de Sinema (1939-1945)*. İstanbul: Doruk Yayınları.

Scognamillo, G. (2003). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Scognamillo, G. (2008). *Cadde-i Kebir’de Sinema*. İstanbul: Agora Kitaplığı

Somló, A. (2014). From Silence to Reading between the Lines: On Self-Censorship in Literary Translation. *B.A.S. British and American Studies*. 2014(20): 189-201.

Sturge, K. (2004). “*The Alien Within*”. *Translation into German during the Nazi Regime. Münih: Iudicium*.

Tahir Gürçağlar, Ş. (2018). *Türkiye’de Çevirinin Politikası ve Poetikası: 1923- 1960*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Tikveş, Ö. (1968). *Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.

Toury, G. (2002). Translations as a means of planning and the planning of translation: A theoretical framework and exemplary case. Saliha Paker (Der.) *Translations: (Re)shaping of literature and culture*: İçinde 148-166. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Üstünsöz, İ. (2015). Censorship of “Obscene” Literary Translations in Turkey: An Analysis of Two Specific Cases. Şehnaz Tahir-Gürçağlar and Saliha Paker ve John Milton (Der.) *Tradition, Tension and Translation in Turkey*: içinde 219- 232. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Yetkin, N. (2009). Analyzing the Translatability in Subtitled Humor in the Turkish Cultural and Linguistic Context. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Yılmaz, M. ve Doğaner, Y. (2007). *Cumhuriyet Döneminde Sansür*. Ankara: Siyasal Kitabevi.

Zürcher, E. J. (2004). *Turkey: A Modern History*. Londra ve New York:I.B.Tauris.