

**TÜRK SİNEMASINDA 2000 SONRASI
SANSÜR VE OTOSANSÜR**

ELİF DİLARA FİDANOĞLU

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
SİNEMA ve TELEVİZYON ANABİLİM DALI**

**DANIŞMAN
PROF. DR. SELMA KÖKSAL**

DÜZCE, 2025

T.C.
DÜZCE ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK SİNEMASINDA 2000 SONRASI SANSÜR VE OTOSANSÜR

Elif Dilara FİDANOĞLU tarafından hazırlanan tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından Düzce Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Selma KÖKSAL
Düzce Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Prof. Dr. Selma KÖKSAL
Düzce Üniversitesi

Prof. Dr. Celal Oktay YALIN
Maltepe Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet CEYHAN
Düzce Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 12/06/2025

BEYAN

Bu tez çalışmasının kendi çalışmam olduğunu, tezin planlanmasından yazımına kadar bütün aşamalarda etik dışı davranışımın olmadığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, bu tez çalışmasıyla elde edilmeyen bütün bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi ve bu kaynakları da kaynaklar listesine aldığımı, yine bu tezin çalışılması ve yazımı sırasında patent ve telif haklarını ihlal edici bir davranışımın olmadığını beyan ederim.

12/06/2025

Elif Dilara FİDANOĞLU

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın her aşamasında bilgi ve tecrübesiyle bana yol gösteren, desteğini ve sabrını hiçbir zaman esirgemeyen değerli danışman hocam Prof. Dr. Selma Köksal'a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Başta bölümümüzde görev yapan ve eğitim hayatım boyunca bilgi, birikim ve tecrübeleriyle beni besleyen tüm değerli hocalarıma çok teşekkür ederim. Her biri, yalnızca akademik anlamda değil, aynı zamanda hayata dair yaklaşımlarıyla da yolumu aydınlatmış; beni düşünmeye, sorgulamaya ve üretmeye teşvik etmiştir. Gerek derslerde verdikleri yönlendirmelerle gerekse kişisel gelişimime katkı sunan yaklaşımlarıyla üzerimde büyük emekleri olan tüm hocalarıma minnettarım.

Bu çalışmada uyguladığım anketin hazırlanması, katılımcılara ulaştırılması ve gerekli veri sayısına ulaşılabilmesi adına desteğini esirgemeyen bir an olsun beni yalnız bırakmayan biricik kardeşim Sena Yılmaz'a, işin içinden çıkamadığım zamanlarda bana hep ışık ve umut olan çok sevgili Songül Bir'e ve tüm arkadaşlarıma, katkı sağlayan katılımcılara içtenlikle teşekkür ederim. Her biri, araştırmamın şekillenmesinde ve bilimsel derinlik kazanmasında önemli rol oynamıştır.

En büyük teşekkürü ise hayatım boyunca her adımında yanımda olan, en zor zamanlarımda bile bana inanan ve sonsuz sevgileriyle içimi ısıtan kıymetli annem Hatice Fidanoğlu'na ve babam İsmail Fidanoğlu'na sonsuz minnet borçluyum. En değerlilerim, neşeleri ile fikirleri ile beni bu yolculukta asla yalnız bırakmayan sevgili abim İbrahim Hakkı Fidanoğlu ve ablam Leylanur Fidanoğlu'na çok teşekkür ediyorum. Beni sabırla büyüten, her düşüşümde elimden tutan, başarısızlıklarımda dahi yanımda duran ve beni hep daha ileriye taşıyan çok sevgili aileme teşekkür ederim.

Son olarak tez sürecinde bana yalnızca arkadaş değil, aynı zamanda yoldaşlık eden, ne yazık ki bu yolculuk tamamlanmadan aramızdan ayrılan çok değerli arkadaşım Onur Salık'ı sevgi, özlem ve rahmetle anıyorum. Bu tezin satırlarında onun anısını da yaşatmak benim için büyük bir onur olmuştur.

Haziran, 2025

Elif Dilara FİDANOĞLU

“Bu tez, hayatımın her anında yanımda olan, sevgileriyle beni büyüten, dualarıyla yolumu aydınlatan canım anneme ve babama ithaf edilmiştir.”

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÇİZELGE LİSTESİ	x
KISALTMALAR.....	xi
ÖZET	xii
ABSTRACT.....	xiii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. PROBLEM DURUMU	2
1.2. AMAÇ	3
1.3. ÖNEM.....	3
1.4. PROBLEM CÜMLESİ.....	4
1.5. VARSAYIMLAR VE SINIRLILIKLAR	5
2. SANSÜR VE OTOSANSÜR	7
2.1. SANSÜR KAVRAMI: TANIM, KAPSAM VE TARİHSEL ARKA PLAN	8
2.2. OTOSANSÜR KAVRAMI: TANIM VE KENDİNE SANSÜR UYGULAMA NEDENLERİ..	9
2.3. SINEMADA SANSÜR VE OTOSANSÜRÜN TARİHSEL GELİŞİMİ.....	11
2.3.1. Sansürün Tarihsel Kökleri ve Sinemaya Etkisi.....	11
2.3.2. Otosansürün Yaygınlaşma Süreci.....	13
2.4. SANSÜR VE OTOSANSÜR UYGULAMALARININ SINEMA ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ.	15
2.4.1. Yaratıcı Özgürlüğün Kısıtlanması.....	15
2.4.2. Film İçeriğinde Değişim ve Uyum Sağlama Stratejileri.....	17

2.5. SANSÜR VE OTOSANSÜRÜN NEDENLERİ VE BELİRLEYİCİ FAKTÖRLER.....	19
2.5.1. Politik ve Hukuki Düzenlemeler	19
2.5.2. Toplumsal ve Kültürel Hassasiyetler	21
2.5.3. Ekonomik ve Ticari Kaygılar.....	23
2.6. SANSÜR VE OTOSANSÜR SÜREÇLERİNDE PAYDAŞLARIN ROLÜ	25
2.6.1. Devlet Kurumları ve Düzenleyici Kurullar	25
2.6.2. Film Yapımcıları ve Dağıtıcılar	27
2.6.3. Sinema Salonları ve İzleyici Kitleleri.....	28
2.6.4. Medya ve Kamuoyu.....	29
3. TÜRK SİNEMASINA GENEL BAKIŞ	32
3.1. TÜRK SİNEMASININ TARİHSEL GELİŞİMİ VE DÖNEMSEL	32
3.2. TÜRK SİNEMASININ DÜNÜ VE BUGÜNÜ: DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜM.....	41
3.3. TÜRK SİNEMASININ TÜR VE ÜSLUP GELİŞİMİ.....	64
3.4. TÜRK SİNEMASININ SOSYAL, KÜLTÜREL VE POLİTİK ETKİLERİ	70
3.4.1. Türk Sinemasının Sosyal Etkileri	70
3.4.2. Kültürel Etkileri	71
3.4.3. Politik Etkileri	71
3.5. TÜRK SİNEMASINDA SANAT VE EĞLENCE ARASINDAKİ DENGE.....	72
3.6. TÜRK SİNEMASININ GELİŞİMİNİ ETKİLEYEN FAKTÖRLER.....	74
3.6.1. Sosyal ve Politik Olayların Sinemaya Yansıması	74
3.6.2. Teknolojik Gelişmeler ve Sinemanın Evrimi	76
3.6.3. Kültürel Dinamikler ve Toplumsal Beklentiler.....	84
3.7. TÜRK SİNEMASININ ÖNDE GELEN BİLEŞENLERİ VE FONKSİYONLARI	87
3.7.1. Yönetmenler, Oyuncular ve Teknik Ekiplerin Rolü	87
3.7.2. Film Yapım ve Dağıtım Süreçleri	88

3.7.3. Festivaller ve Sinema Ödülleri	90
3.7.4. Sinema Salonları ve Seyirci Dinamikleri	95
3.8. TÜRK SİNEMASININ KÜRESEL VE YEREL SİNEMA ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ	97
3.8.1. Uluslararası Film Festivallerinde Türk Sinemasının Yeri.....	97
3.8.2. Küresel Sinema Trendleri ve Türk Sinemasının Uyumu.....	99
4. TÜRK SİNEMASINDA SANSÜR VE OTOSANSÜR	101
4.1. 2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA SANSÜR VE OTOSANSÜR UYGULAMALARI	101
4.2. POLİTİK FİLMLER VE SANSÜR UYGULAMALARINA ÖRNEKLER	102
4.3. TOPLUMSAL TABULAR VE HASSAS KONULARDA OTOSANSÜR	103
4.4. SANSÜRE KARŞI DİRENİŞ VE YARATICI ÇÖZÜMLER	104
4.5. SANSÜR VE OTOSANSÜRÜN FİLM YAPIMCILARI ÜZERİNDEKİ PSİKOLOJİK ETKİLERİ.....	105
4.6. SANSÜR VE OTOSANSÜR TARTIŞMALARININ TÜRK SİNEMASI ÜZERİNDEKİ UZUN DÖNEMLİ SONUÇLARI.....	107
4.7. ÖRNEK OLAY İNCELEMELERİ: TÜRK SİNEMASINDA SANSÜRLENMİŞ VE OTOSANSÜRE UĞRAMIŞ FİLMLER	108
4.7.1. Yasaklı Filmler ve Yeniden Yayınlanma Süreçleri	112
4.7.2. Film Festivallerinde Sansürlenlen Yapımlar.....	115
4.7.3. Otosansür Sonucu Değiştirilen Film İçerikleri	117
5. YÖNTEM.....	121
5.1. ARAŞTIRMANIN METODU.....	121
5.2. ÇALIŞMA GRUBU.....	122
5.3. VERİLERİN TOPLANMASI	122
5.4. VERİLERİN ANALİZİ	123
6. BULGULAR	124

6.1. İFADELERE KATILIM DÜZEYİNİN CİNSİYETE GÖRE DEĞİŞİMİ	135
6.2. İFADELERE KATILIM DÜZEYİNİN YAŞ GRUPLARINA GÖRE DEĞİŞİMİ	139
6.3. İFADELERE KATILIM DÜZEYİNİN EĞİTİM DURUMUNA GÖRE DEĞİŞİMİ	154
7. TARTIŞMA SONUÇ VE ÖNERİLER	172
7.1. TARTIŞMA	172
7.2. SONUÇ VE ÖNERİLER	173
8. KAYNAKÇA	178
ÖZGEÇMİŞ.....	201



ÇİZELGE LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Çizelge 6.1. Demografik Bilgilerin Dağılımı	124
Çizelge 6.2. Sorulara Verilen Cevapların Dağılımı	125
Çizelge 6.3. İfadelere Katılım Düzeyinin Cinsiyete Göre Değişimi.....	136
Çizelge 6.4. İfadelere Katılım Düzeyinin Yaş Gruplarına Göre Değişimi	140
Çizelge 6.5. İfadelere Katılım Düzeyinin Eğitim Durumuna Göre Değişimi	154

KISALTMALAR

AB	: Avrupa Birliği
ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
Örn	: Örneğin
SGM	: Sinema Genel Müdürlüğü
STK	: Sivil Toplum Kuruluşları
T.C	: Türkiye Cumhuriyeti

ÖZET

TÜRK SİNEMASINDA 2000 SONRASI SANSÜR VE OTOSANSÜR

Elif Dilara FİDANOĞLU

Düzce Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi
Danışman: Prof. Dr. Selma KÖKSAL

Haziran 2025, 200 sayfa

Türk sinemasında, sansür ve otosansür, sektörün ilk günlerinden itibaren önemli bir sorun olmuştur. Özellikle 2000 sonrası dönemde, Türkiye’deki sanat ortamında filmlerin içeriğini kontrol etme ve ifade özgürlüğünü sınırlandırma çabaları artmıştır. Bu süreçte, film yapımcıları ve sanatçılar, toplumsal ve siyasi baskılarla karşılaşmamak için sıklıkla otosansür uygulamaktadır. Bu tez, sansür ve otosansürün Türk sinemasındaki etkilerini incelemeyi ve film yapımcılarının bu karmaşık ortamda karşılaştıkları zorlukları ortaya koymayı amaçlamaktadır. 2000 sonrası dönemdeki toplumsal, politik ve kültürel değişimlerin sinemaya yansımalarını analiz ederek, sansür ve otosansürün sinemasal üretim süreçleri üzerindeki etkisini detaylandıracaktır. Çalışma, sansür ve otosansürün yalnızca bir kontrol aracı olmanın ötesinde, sanatçıların yaratıcı ifade biçimlerini ve toplumsal eleştirilerini nasıl şekillendirdiğini ortaya koymayı hedeflemektedir. Ayrıca, bu olguların Türk sinemasının estetik ve içeriksel evrimindeki rolü, sinema sanatının toplumsal değerler, devlet politikaları ve kültürel normlarla ilişkisi üzerinden irdelenecektir. Çalışmanın diğer bir amacı, 2000 sonrası dönemdeki sansür ve otosansür anlayışlarının, Türkiye sinemasında yeni anlatı biçimlerinin ve söylemsel stratejilerin gelişimine nasıl katkıda bulunduğunu tartışmaktır. Sonuç olarak, Türk sinemasında sansür ve otosansürün azaltılması, sanatın özgür gelişimini sağlayarak sinema sektörünü uluslararası düzeyde daha rekabetçi bir hale getirebilir. Bu süreçte yapılacak düzenlemeler ve toplumsal farkındalık çalışmaları, Türkiye sinemasının sanatsal çeşitliliğini artırarak daha özgür bir yaratım ortamının oluşmasına katkı sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sansür, Sinema, 2000 sonrası, Otosansür.

ABSTRACT

CENSORSHIP AND SELF-CENSORSHIP IN TURKISH CINEMA AFTER 2000

Elif Dilara FİDANOĞLU

Düzce University
Graduate Education Institute, Department of Cinema and Television
Master's Thesis
Advisor: Prof. Dr. Selma KÖKSAL

June 2025, 200 pages

In Turkish cinema, censorship and self-censorship have been a significant problem since the early days of the sector. Especially in the post-2000 period, efforts to control the content of films and limit freedom of expression have increased in the art environment in Turkey. During this period, filmmakers and artists frequently practice self-censorship in order not to face social and political pressures. This thesis aims to examine the effects of censorship and self-censorship on Turkish cinema and to reveal the difficulties filmmakers face in this complex environment. By analyzing the reflections of social, political and cultural changes in the post-2000 period on cinema, it will detail the effects of censorship and self-censorship on cinematic production processes. The study aims to reveal how censorship and self-censorship, beyond being merely a means of control, shape artists' creative forms of expression and social criticism. In addition, the role of these phenomena in the aesthetic and content evolution of Turkish cinema will be examined through the relationship of cinema art with social values, state policies and cultural norms. Another aim of the study is to discuss how the concepts of censorship and self-censorship in the post-2000 period contributed to the development of new narrative forms and discursive strategies in Turkish cinema. As a result, reducing censorship and self-censorship in Turkish cinema can make the cinema sector more competitive at the international level by ensuring the free development of art. The regulations and social awareness studies to be made in this process will contribute to the formation of a freer creative environment by increasing the artistic diversity of Turkish cinema.

Keywords: Censorship, Cinema, After 2000, Self-censorship.

1. GİRİŞ

Türk sineması, toplumsal ve siyasal dinamiklerden doğrudan etkilenen bir yapıya sahiptir. Özellikle 2000 sonrası dönemde, Türkiye’deki sanat ortamında filmlerin içeriğini kontrol etme ve ifade özgürlüğünü sınırlandırma çabaları artmıştır. Bu süreçte, sanatçılar, toplumsal ve siyasi baskılarla karşılaşmamak için sıklıkla otosansür uygulamaktadır. Bu bağlamda, sansür ve otosansür kavramları, Türk sinemasının bu süreçte nasıl bir dönüşüm geçirdiğini anlamak için önemli analiz alanları sunmaktadır.

Sansür, devlet ya da yetkili otoriteler tarafından belirli içeriklerin denetlenmesi, kısıtlanması ya da yasaklanması sürecini ifade etmektedir. Türkiye’de sansür uygulamaları, özellikle askeri rejimler ve otoriter yönetimler döneminde belirginleşmiş, sinema sektörünü doğrudan etkilemiştir. 2000 sonrası süreçte sinema yapıtları, yalnızca siyasi otoriteler tarafından değil, aynı zamanda medya düzenleyici kurumlar ve toplumsal baskılar tarafından da sınırlandırılmıştır. Bu durum, sinemacıların ifade özgürlüğünü ciddi ölçüde kısıtlamış ve yaratıcı süreçleri yönlendirmiştir.

Otosansür ise bireylerin ya da kurumların, dışsal bir müdahaleye gerek kalmadan, olası baskılardan kaçınmak amacıyla kendi kendilerine uyguladıkları bir sansür biçimidir. Türk sinemasında otosansür, özellikle 2000 sonrası dönemde, yönetmenlerin ve yapımcıların belirli politik, ideolojik ve toplumsal hassasiyetleri göz önünde bulundurarak içerik üretmelerine yol açmıştır. Bu süreçte, sinemacılar devletin sansür mekanizmalarına maruz kalmamak için belirli konulara mesafeli yaklaşmış ve doğrudan eleştiriden kaçınmışlardır. Otosansürün sinema sektöründeki etkileri, sadece içerik üretimiyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda izleyici kitlesinin kültürel ve ideolojik algılarını da şekillendirmiştir.

Bu çalışmada, 2000 sonrası Türk sinemasında sansür ve otosansürün gelişimi incelenecek, bu süreçlerin sinema eserleri üzerindeki etkileri analiz edilecektir. Çalışmanın amacı, bu dönemde uygulanan sansür politikalarının ve sinemacıların otosansür pratiklerinin sektörel, sanatsal ve toplumsal boyutlarını ortaya koymaktır. Bu bağlamda, dönemin belirleyici olayları, yasal düzenlemeleri ve sinema üretim süreçleri tarihsel bir perspektifle ele alınacaktır. Türk sinemasının bu dönemde nasıl bir yönelim

izlediği ve sansür mekanizmalarının sinema sanatına olan etkileri detaylı bir şekilde değerlendirilecektir.

1.1. PROBLEM DURUMU

2000 sonrası Türk sinemasında sansür ve otosansür, sinema sektörünün gelişimini doğrudan etkileyen temel unsurlar arasında yer almaktadır. Devletin doğrudan uyguladığı sansür mekanizmaları, sinema yapımlarının içeriklerini sınırlarken, sanatçılar ve yönetmenler de doğrudan cezalandırılma korkusuyla otosansür mekanizmasını benimsemek zorunda kalmıştır. Bu süreç, sinema sektöründe ifade özgürlüğünü kısıtlayan ve yaratıcı üretimi sınırlayan bir ortam yaratmıştır.

Günümüzde sansür ve otosansür, yalnızca yasal düzenlemeler ve resmi denetimler aracılığıyla değil, aynı zamanda toplumsal baskılar ve ekonomik kaygılar nedeniyle de etkisini sürdürmektedir. Medya kuruluşlarının ve yapımcıların ticari kaygılar doğrultusunda belirli içeriklere mesafeli yaklaşması, yönetmenlerin ve senaristlerin belirli konulardan kaçınmasına neden olmaktadır. Bu durum, sinema sanatının toplumsal olayları yansıtma işlevini zayıflatmakta ve eleştirel düşüncenin sinema yoluyla ifade edilmesini engellemektedir.

Bu çalışmanın temel problemi, 2000 sonrası Türk sinemasında sansür ve otosansürün sinema üretimi üzerindeki etkilerinin nasıl şekillendiği ve bu süreçlerin sanatçılar, yapımcılar ve izleyiciler üzerindeki yansımalarının neler olduğu sorularına yanıt aramaktır. Sansür ve otosansür mekanizmalarının sinema sektöründeki sanatsal çeşitliliğe ve özgünlüğe nasıl etki ettiği, sinema yapımlarının politik ve toplumsal konulara olan duyarlılığını nasıl değiştirdiği, bu çalışmada ele alınacak temel araştırma sorularıdır.

Araştırma kapsamında aşağıdaki alt problemler incelenecektir:

1. 2000 sonrası yürürlüğe giren yasal düzenlemeler, sansür mekanizmalarının işleyişini nasıl şekillendirmiştir?
2. Sansür ve otosansür, yönetmen ve yapımcıların sinema içeriklerini oluşturma süreçlerini nasıl etkilemektedir?
3. Sansür uygulamaları, sinema izleyicisinin kültürel ve ideolojik algısını nasıl

yönlendirmektedir?

4. Türk sinemasında sansür ve otosansüre karşı geliştirilen sanatsal ve hukuki mücadeleler nelerdir?
5. Küreselleşme ve dijitalleşmenin etkisiyle sansür ve otosansür uygulamalarında bir değişim yaşanmış mıdır?

Bu araştırma, sansür ve otosansürün Türk sineması üzerindeki etkilerini tarihsel, sosyolojik ve sanatsal açılardan ele alarak, sinema sektörünün geleceği açısından bu kavramların nasıl şekillenmesi gerektiğine dair çözüm önerileri sunmayı amaçlamaktadır.

1.2. AMAÇ

Bu çalışma, 2000 sonrası dönemde Türk sinemasında sansür ve otosansür uygulamalarının nasıl şekillendiğini, bu uygulamaların sinemacılar, yapımcılar, senaristler ve izleyiciler üzerindeki etkilerini incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışma, özellikle 2000'ler sonrası Türkiye'deki toplumsal, politik ve kültürel değişimlerin sinema üzerindeki yansımalarını, sansürün ve otosansürün gelişen medya ortamında nasıl bir rol oynadığını analiz edecektir.

Çalışmanın temel amacı, sansür ve otosansürün sinemasal üretim süreçlerine müdahalesinin yalnızca bir kontrol aracı olmanın ötesinde, sanatçıların yaratıcı ifade biçimlerini ve toplumsal eleştirilerini nasıl şekillendirdiğini gözler önüne sermektir. Ayrıca, bu fenomenin Türk sinemasının estetik ve içeriksel evrimindeki yerini inceleyerek, sinema sanatının toplumsal değerlerle, devlet politikaları ve kültürel normlarla olan ilişkisinin daha derin bir şekilde anlaşılmasını sağlamayı hedeflemektedir.

Bunların yanı sıra, 2000 sonrasında gelişen sansür ve otosansür anlayışlarının, Türkiye'deki sinemada yeni anlatı biçimlerinin ve söylemsel stratejilerin ortaya çıkmasına nasıl katkıda bulunduğunu tartışmak da bu çalışmanın amaçları arasındadır.

1.3. ÖNEM

Türk sinemasında 2000 sonrası dönemde sansür ve otosansür, hem sanatın özgürlüğünü

hem de toplumsal yapıyı etkileyen önemli bir olgu olarak öne çıkmaktadır. Bu çalışma, sansür ve otosansürün Türk sinemasındaki etkilerini anlamak için kritik bir öneme sahiptir. 2000 sonrası dönemde, Türkiye'nin siyasi ve toplumsal yapısındaki köklü değişimlerin sinemaya yansması, sinemanın toplumsal işlevi ve sanatsal özgürlüğü konusundaki tartışmaları yeniden gündeme getirmiştir. Sansür ve otosansürün sinemacılar üzerinde oluşturduğu baskılar, film üretim süreçlerini, içerik seçimlerini ve estetik anlayışlarını doğrudan etkilemiştir.

Bu tez, sansür ve otosansürün Türk sinemasındaki yeri ve rolünü incelerken, bu iki olgunun yalnızca sinemacıların yaratıcı süreçlerini kısıtlayan unsurlar değil, aynı zamanda toplumsal değişimlere ve kültürel normlara karşı bir tepki ve adaptasyon biçimi olarak nasıl şekillendiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Sinema, toplumsal değerlerin ve politikaların bir yansıması olarak, bu iki faktörün etkisi altında nasıl evrildiğini göstererek, Türkiye'nin sinema tarihine dair yeni bir bakış açısı geliştirilmesine katkı sağlamayı hedeflemektedir.

Sansür ve otosansürün incelenmesi, sadece sinema alanında değil, geniş anlamda kültürel üretim süreçlerinde bireysel özgürlükler ile toplumsal kontrol arasındaki dengeyi anlamak açısından büyük bir öneme sahiptir. Bu çalışma, bu dinamiğin sinemadaki yansımalarını ele alarak, toplumun genelinde kültürel normlar, bireysel ifade özgürlüğü ve toplumsal denetim arasındaki ilişkinin nasıl şekillendiğine dair derinlemesine bir anlayış kazandırmayı amaçlamaktadır.

1.4. PROBLEM CÜMLESİ

2000 sonrası Türk sinemasında sansür ve otosansür uygulamaları, hem devletin toplumsal denetim aracı olarak hem de sinemacıların yaratıcı ifade biçimlerini sınırlayan bir engel olarak önemli bir rol oynamaktadır. Bu durum, sinemanın toplumsal eleştiri ve sanat olarak işlevini yerine getirmesinde ciddi zorluklar yaratmakta, aynı zamanda sinemacılar ile izleyiciler arasındaki kültürel etkileşimi de dönüştürmektedir. Bu bakış açısından bakarak, 2000 sonrasında Türk sinemasındaki sansür ve otosansür, toplumsal ve politik değişimlerle nasıl şekillenmiş olduğu, sinema sanatının gelişimi üzerindeki etkileri ne olmuştur sorusunun cevabı Türk sinemasının gelecek çalışmaları açısından oldukça ufuk açıcı olacaktır.

1.5. VARSAYIMLAR VE SINIRLILIKLAR

Varsayımlar:

1. Bu çalışmada ele alınan sansür ve otosansür uygulamalarının, yalnızca devletin müdahalesiyle sınırlı olmadığı, aynı zamanda sinemacılar ve film yapımcıları tarafından bireysel tercihlerinin toplumsal baskılarla da şekillendiği varsayılmaktadır.
2. 2000 sonrası dönemdeki sansür ve otosansürün, sinemadaki yaratıcı özgürlüğü kısıtladığı ve estetik, tematik değişikliklere yol açtığı varsayılmaktadır.
3. Çalışma, dönemin politik yapısının ve toplumsal dönüşümünün, sinema üzerinde kalıcı etkiler bıraktığını ve bu etkilerin film içeriklerinde, anlatı biçimlerinde ve sinemacıların yaratıcı süreçlerinde görüldüğünü varsaymaktadır.
4. Sansür ve otosansürün sinema endüstrisi üzerindeki etkilerinin, yalnızca sinema yapımcıları ve izleyicileri ile sınırlı kalmayıp, aynı zamanda geniş toplumsal grupların kültürel algıları üzerinde de etkili olduğu varsayılmaktadır.

Sınırlılıklar:

1. Bu çalışma, yalnızca Türk sinemasındaki sansür ve otosansür olgularına odaklanmakta olup, diğer ülke sinemalarıyla karşılaştırmalı bir analiz yapmamaktadır.
2. Çalışma, 2000 sonrası dönemdeki sansür ve otosansür uygulamalarını ele almakla sınırlı kalmaktadır ve bu tarihsel dönemin dışında kalan dönemlere dair bir analiz sunmamaktadır.
3. Tezde yer alan analizler, 2000’li yıllar sonrası belirli bir dönemin film örnekleri üzerinden yapılacak incelemelere dayanmakta olup, tüm Türk sinemasını kapsayan bir tarihsel perspektif sunmamaktadır.
4. Sinemacılar ve izleyiciler arasındaki sansür ve otosansür anlayışlarının ne ölçüde karşılıklı etkileşim içinde olduğunu belirlemek, sınırlı veri ve örneklerle yapılacaktır; dolayısıyla bu etkileşimin tamamlayıcı bir şekilde ele alınması mümkün olmayabilir.

5. Çalışma, genellikle sinema filmleri ve belgeler üzerinden yapılan analizlere dayanmakta olup, sansür ve otosansürün sinema dışındaki diğer alanlardaki etkilerini kapsamamaktadır.

2. SANSÜR VE OTOSANSÜR

Sansür kavramı, antik dönemlere kadar uzanan bir geçmişe sahiptir. “Censura” sözcüğü, ilk kez Antik Roma’da halkın ahlaki denetimini üstlenen bir kamu görevlisini tanımlamak amacıyla kullanılmıştır. Modern anlamda sansür ise, devletin veya egemen kurumların, bilgi, sanat ve ifade üzerindeki kontrolünü ifade eder. Özellikle 20. yüzyıl boyunca, sansür sinema sanatının doğrudan hedefi haline gelmiştir.

Örneğin, Sovyet yönetmeni Sergei Eisenstein’ın 1925 tarihli Potemkin Zırhlısı (Battleship Potemkin) filmi, devrimci teması nedeniyle birçok Batı Avrupa ülkesinde yıllarca yasaklı kalmıştır. Fransa’da 1966 yılına kadar gösterime girmemiştir. Film, işçi sınıfı direnişini ve kolektif başkaldırıyı estetize eden yapısıyla yalnızca Sovyet propagandası olarak değil, aynı zamanda Avrupa’daki işçi hareketlerini “kışkırtıcı” bulunarak sansürlenmiştir. Bu örnek, sansürün yalnızca otoriter rejimlere özgü bir pratik olmadığını, liberal demokrasilerde de ideolojik veya ekonomik kaygılarla uygulandığını göstermektedir.

Benzer şekilde, Avrupa’da 1970’li ve 1980’li yıllarda üretilen bazı maden işçileri temalı belgeseller de “devlet karşıtı propaganda” olarak değerlendirilmiş ve kamu televizyonlarında gösterimi engellenmiştir. İngiltere’de Margaret Thatcher döneminde işçi grevlerini konu alan bazı belgeseller, BBC ve Channel 4 gibi kanallarda sansürlenmiş, yapımcıları uzun süre kara listeye alınmıştır. Bu örnekler, toplumsal gerçekliğe dokunan sinema ürünlerinin yalnızca içerik değil, dağıtım ve erişim kanallarında da engellemeye maruz kalabileceğini göstermektedir.

Dünya sinemasındaki bu örnekler, sansürün yalnızca dışsal bir baskı olarak değil, aynı zamanda yönetmenlerin kendi üretimlerinde uyguladığı otosansür biçiminde de tezahür ettiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, Türkiye’de yönetmenlerin kendi filmlerini dağıtmakta yaşadığı güçlükler festival başarılarına rağmen vizyona girememesi, televizyonlarda yer bulamaması otosansürün tematik düzeyde nasıl işlediğine dair somut göstergeler sunmaktadır.

2.1. SANSÜR KAVRAMI: TANIM, KAPSAM VE TARİHSEL ARKA PLAN

Sansür kavramı, tarih boyunca farklı toplumlarda ve yönetim biçimlerinde çeşitli şekillerde uygulanmış ve sürekli tartışma konusu olmuştur. Genel anlamda sansür, bireylerin veya toplulukların ifade özgürlüğünü sınırlayan, belirli bilgi, düşünce veya sanat eserlerinin yayılmasını engelleyen bir denetim mekanizması olarak tanımlanmaktadır. Bu mekanizma, çoğunlukla devletler, dini otoriteler, medya kuruluşları veya toplumsal normlar tarafından yürütülmekte olup, kamu düzeninin korunması, ahlaki değerlerin savunulması, ulusal güvenliğin sağlanması gibi çeşitli gerekçelerle savunulmaktadır. Ancak sansürün bireysel hak ve özgürlükleri kısıtlaması, düşünce ve ifade hürriyeti açısından ciddi tartışmalara yol açmaktadır (Bulut, 2002: 14).

Sansür, farklı alanlarda ve çeşitli yöntemlerle uygulanmaktadır. Basın sansürü, gazeteler, dergiler ve haber kaynaklarının içeriğinin önceden veya sonradan denetlenmesi yoluyla gerçekleşirken, edebi sansür, kitaplar, makaleler ve yazılı eserler üzerinde kontrol mekanizmalarının işletilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Sanatsal sansür, resim, müzik, sinema ve tiyatro gibi sanat dallarında belirli içeriklerin yasaklanması veya değiştirilmesi şeklinde kendini gösterirken, akademik sansür, bilimsel çalışmaların veya akademik yayınların belirli siyasi, ideolojik ya da dini nedenlerle engellenmesi şeklinde ortaya çıkmaktadır. Son yıllarda dijital çağın etkisiyle giderek daha yaygın hale gelen internet sansürü ise, çevrim içi platformlarda belirli içeriklerin erişime kapatılması, filtrelenmesi veya değiştirilmesi yoluyla uygulanmaktadır.

Sansürün kökeni çok eski dönemlere dayanmaktadır. Antik Çağ'da bile, iktidar sahipleri belirli fikirleri baskı altına almak amacıyla çeşitli sansür mekanizmaları oluşturmuştur. Eski Yunan'da bazı filozofların düşüncelerinin kısıtlanması, Roma İmparatorluğu'nda ise belirli eserlerin yasaklanması, sansürün erken örnekleri arasında yer almaktadır. Orta Çağ boyunca, özellikle dini otoriteler tarafından kutsal metinler ve bilimsel araştırmalar sıkı bir sansürle denetlenmiştir. Katolik Kilisesi'nin özellikle matbaanın icadından sonra yayımlanan kitapları kontrol altına almak için oluşturduğu yasaklı kitaplar listesi, bu dönemde sansürün sistematik bir hale geldiğini göstermektedir (Erdoğan, 1999: 87).

Modern dönemlere gelindiğinde sansür, özellikle totaliter rejimlerin sıkça başvurduğu bir araç haline dönüşmüştür. 20. yüzyılda Nazi Almanyası, Sovyetler Birliği ve diğer otoriter yönetimler, devlet kontrolünü sağlamak ve halkın düşüncelerini yönlendirmek

amacıyla yoğun sansür politikaları uygulamıştır. Bu dönemde basın, edebiyat, sanat ve akademik çalışmalar sıkı bir denetime tabi tutulmuş, sansüre uymayan eserler ve içerikler yasaklanmış, hatta birçok düşünür, sanatçı ve bilim insanı baskı altına alınarak cezalandırılmıştır. Demokratik toplumlarda ise sansür genellikle ulusal güvenlik, kamu düzeni veya ahlaki değerlerin korunması gibi gerekçelerle sınırlı bir şekilde uygulanmaya çalışılsa da, bazı durumlarda keyfi uygulamalara dönüşebilmiştir (Köprülü, 2013: 22).

Günümüzde sansür, özellikle dijital medyanın yaygınlaşması ile birlikte farklı bir boyut kazanmış ve internet üzerindeki içerik denetimi daha önemli bir konu haline gelmiştir. Birçok ülkede hükümetler, sosyal medya platformları ve dijital içerik sağlayıcıları üzerinde belirli kontrol mekanizmaları oluşturmuş, bazı durumlarda belirli içeriklerin erişimini engellemiş ya da internet sansürünü yasalarla düzenlemiştir. İnternet sansürü, bireylerin bilgiye erişim hakkı ile devletlerin güvenlik politikaları arasındaki dengeyi doğrudan etkileyen bir faktör olarak önemini korumaktadır (Marks, 2007: 12).

Sansürün gelecekte nasıl şekilleneceği, teknolojik gelişmeler, bireysel hak ve özgürlükler ile devletlerin güvenlik politikaları arasındaki dinamiklere bağlı olarak değişkenlik gösterecektir. Bir yandan, bilgiye erişimin giderek daha da kolaylaştığı dijital çağda sansürün etkinliği tartışmalı hale gelirken, diğer yandan devletler ve büyük teknoloji şirketleri tarafından geliştirilen yeni kontrol mekanizmaları sansürün daha sofistike ve kapsamlı bir hal almasına yol açmaktadır. Bu bağlamda, sansürün sınırlarının nasıl çizileceği ve ifade özgürlüğü ile toplumsal düzen arasındaki dengenin nasıl sağlanacağı, çağdaş toplumların en önemli tartışma konularından biri olmaya devam etmektedir (Yıldırım, 2017: 55).

2.2. OTOSANSÜR KAVRAMI: TANIM VE KENDİNE SANSÜR UYGULAMA NEDENLERİ

Otosansür, bireylerin veya kurumların dış bir baskı olmaksızın, kendi ifadelerini bilinçli olarak sınırlamaları ve belirli düşünce, duygu veya bilgileri dile getirmekten kaçınmaları anlamına gelmektedir. Bu kavram, özellikle ifade özgürlüğü ve sansürle ilgili tartışmalarda önemli bir yer tutmakta olup, bireylerin veya kurumların kendilerini sansürlemelerinin arkasında çeşitli sosyal, siyasi, ekonomik ve psikolojik nedenler

yatmaktadır. Otosansür, devlet baskısından bağımsız gibi görünse de, genellikle toplumdaki baskılar, kurumsal politikalar veya kişisel endişeler nedeniyle ortaya çıkmakta ve bireylerin ya da grupların özgür düşüncelerini açıklamalarını zorlaştırmaktadır (Eroğlu ve Yılmaz, 2015: 16).

Bireysel otosansür, kişinin kendini sansürlemesiyle ortaya çıkarken, kurumsal otosansür ise medya kuruluşları, akademik çevreler veya sanat camiasında belirli konuların ele alınmasından kaçınılması şeklinde kendini göstermektedir. Bireysel otosansür genellikle sosyal baskılar, dışlanma korkusu, hukuki yaptırımlardan kaçınma veya kariyer endişeleri nedeniyle ortaya çıkmaktadır. Örneğin, bir yazarın belirli siyasi görüşleri dile getirmemesi, bir akademisyenin tartışmalı konulardan uzak durması ya da bir sanatçının toplumun hassasiyetlerini gözeterek eserlerinde oto-kısıtlamaya gitmesi, bireysel otosansüre örnek olarak gösterilebilir (Erkılıç, 2022: 13).

Kurumsal otosansür ise genellikle medya ve yayıncılık alanında gözlemlenmektedir. Özellikle otoriter yönetimlerin veya ekonomik baskı unsurlarının etkili olduğu ülkelerde, medya kuruluşları hükümetle ters düşmemek, finansal destek kaybına uğramamak ya da kamuoyu tepkisiyle karşılaşmamak için belirli haberleri yayınlamaktan kaçınmaktadır. Benzer şekilde, akademik dünyada fon sağlayıcıların, üniversite yönetimlerinin veya hükümetlerin baskısından çekinen akademisyenler, belirli araştırma alanlarını göz ardı edebilmekte ya da tartışmalı konulara girmemeyi tercih edebilmektedir (Ertok, 2008: 15).

Otosansürün en temel nedenlerinden biri, bireylerin ya da kurumların maruz kalabileceği sosyal ve psikolojik baskılardır. Toplumun genel kabul ettiği normlara uymayan ifadeler, bireylerin dışlanmasına veya eleştirilmesine yol açabileceği için, insanlar kendilerini bu tür ifadelerden kaçınmaya yönlendirebilmektedir. Özellikle sosyal medyanın yaygınlaşması ile birlikte bireyler, ifade ettikleri görüşlerin geniş kitleler tarafından anında eleştirilme veya yanlış anlaşılma riski taşıdığını düşündüğünde, belirli konular hakkında sessiz kalmayı veya düşüncelerini daha yumuşatarak ifade etmeyi tercih etmektedir (Hüseyinoğlu, 2005: 44).

Hukuki ve siyasi baskılar da otosansürün en önemli nedenlerinden biridir. Bazı ülkelerde siyasi görüşlerini açıkça dile getiren bireyler veya medya kuruluşları, hukuki yaptırımlarla, cezai kovuşturmalara veya sansür uygulamalarıyla karşı karşıya kalabilmektedir. Bu durum, bireylerin ve kurumların kendilerini korumak adına belirli

konular hakkında konuşmamalarına ya da yalnızca belirli sınırlar içinde görüş bildirmelerine yol açmaktadır (İnceoğlu, 2012: 32).

Ekonomik kaygılar da otosansürü tetikleyen bir diğer faktördür. Özellikle medya kuruluşları, hükümetlerden veya büyük şirketlerden aldıkları finansal destekleri kaybetmemek adına belirli haberleri yayınlamaktan kaçınabilmektedir. Benzer şekilde, iş dünyasında çalışan bireyler, işlerini kaybetme veya kariyerlerinde olumsuz sonuçlarla karşılaşma korkusuyla belirli konularda görüş bildirmekten kaçınabilmektedir (Koçak, 2012: 63).

Otosansür bireylerin ve kurumların, dışsal bir baskı olmaksızın kendilerini sansürlemeleri anlamına gelmekte olup, bunun arkasında sosyal, hukuki, siyasi ve ekonomik nedenler yatmaktadır. Otosansürün yaygınlaşması, ifade özgürlüğü açısından önemli bir tehdit oluşturmakta ve toplumda gerçek fikirlerin özgürce tartışılmasını zorlaştırmaktadır. Özellikle demokratik toplumlarda, bireylerin ve kurumların kendilerini sansürleme eğiliminin nedenleri üzerine düşünmek ve ifade özgürlüğünü teşvik edecek mekanizmalar oluşturmak, sağlıklı bir kamusal tartışma ortamının sürdürülebilmesi açısından büyük önem taşımaktadır (Oylum, 2022: 57).

2.3. SİNEMADA SANSÜR VE OTOSANSÜRÜN TARİHSEL GELİŞİMİ

2.3.1. Sansürün Tarihsel Kökleri ve Sinemaya Etkisi

Sansür, tarih boyunca çeşitli toplumlarda farklı biçimlerde uygulanmış olup, sanatın ve ifadenin en önemli denetim mekanizmalarından biri olarak varlığını sürdürmektedir. Sinema, doğası gereği geniş kitlelere ulaşan etkili bir sanat dalı olması nedeniyle, sansürden en fazla etkilenen alanlardan biri olmaktadır. Sinemada sansür, genellikle siyasi, ahlaki ve dini gerekçelerle uygulanmakta olup, iktidarların veya toplumsal normların belirlediği sınırlar çerçevesinde şekillenmektedir. Bunun yanı sıra, bireysel veya kurumsal düzeyde geliştirilen otosansür mekanizmaları da sinema sanatının üretim sürecini doğrudan etkilemektedir (Çamlıca, 2022: 99).

Sansürün tarihsel kökleri, yazılı ve sözlü kültürdeki denetim mekanizmalarına dayanmaktadır. Antik Çağ'da belirli düşüncelerin yasaklanması, Orta Çağ'da dini otoritelerin baskıları ve matbaanın icadıyla yasaklı kitaplar listelerinin oluşturulması, sansürün tarihsel süreçte ne kadar köklü bir geçmişe sahip olduğunu göstermektedir.

Sanat, bu denetim mekanizmalarının doğrudan hedefi olmuş ve özellikle tiyatro, edebiyat ve resim gibi alanlarda çeşitli kısıtlamalar getirilmiştir. Sinema ise 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmasının ardından hızla popülerleşmiş ve geniş kitlelere ulaşma potansiyeli nedeniyle sansür uygulamalarına tabi tutulmaya başlanmıştır (Dorsay, 2000: 15).

Sinemada sansür uygulamaları, özellikle 20. yüzyılın başlarından itibaren sistematik hale gelmektedir. 1930'lu yıllarda Hollywood'da uygulanan Hays Yasası, ahlaki değerleri koruma amacı güden bir sansür politikası olarak sinema endüstrisine yön vermektedir. Bu yasayla birlikte, filmlerde şiddet, cinsellik ve politik içeriklerin belirli sınırlar içinde kalması zorunlu hale gelmektedir. Aynı dönemde Avrupa ve Asya'da da benzer sansür uygulamaları görülmekte, özellikle otoriter rejimler sinemayı ideolojik bir araç olarak kullanmaktadır. Nazi Almanyası, Sovyetler Birliği ve Faşist İtalya gibi rejimlerde sinema, devletin belirlediği doğrultuda şekillendirilmekte, propaganda amacıyla sansür mekanizmaları işletilmektedir (Erkılıç, 2022: 487).

Soğuk Savaş döneminde sansür, hem Batı hem de Doğu Bloku ülkelerinde farklı biçimlerde uygulanmaktadır. ABD'de McCarthy dönemiyle birlikte sinemada komünizm karşıtı içerikler öne çıkarılmakta, birçok yönetmen ve senarist kara listeye alınmaktadır. Aynı şekilde, Sovyetler Birliği'nde sosyalist ideolojiyi sorgulayan veya parti politikalarına aykırı görülen filmler yasaklanmaktadır. 1960'lı ve 1970'li yıllarda sansüre karşı mücadele eden bağımsız sinemacılar, sanatlarını özgürce icra etmek için yeni yollar aramaktadır. Avrupa'da Fransız Yeni Dalgası ve İtalya'da Yeni Gerçekçilik akımları, sansüre karşı sanatın özgürleşme çabalarının en önemli örnekleri arasında yer almaktadır (Karadoğan ve Öztürk, 2022: 375).

Otosansür ise sinema sektöründe giderek daha belirgin hale gelmektedir. Yönetmenler, senaristler ve yapımcılar, sansür kurallarına takılmamak veya ticari kaygılar nedeniyle belirli konulardan kaçınmaktadır. Bu durum, sinema sanatının ifade alanını daraltmakta ve belirli meselelerin ele alınmasını zorlaştırmaktadır. Özellikle siyasi baskının yoğun olduğu ülkelerde, otosansür bir hayatta kalma stratejisi olarak görülmekte, sinemacılar iktidarla ters düşmemek için belirli temaları işlememeyi tercih etmektedir. Günümüzde dijital platformların yaygınlaşmasıyla birlikte sansür uygulamaları değişim göstermekte, ancak otosansür hâlâ sinema sektörünün önemli bir dinamiği olmaya devam etmektedir.

Sinemada sansür ve otosansür, tarihsel süreç içinde farklı biçimlerde uygulanmakta,

ancak sanatın ve ifade özgürlüğünün önündeki temel engellerden biri olmaya devam etmektedir. Teknolojik gelişmeler ve küreselleşme ile birlikte sansür politikaları değişim göstermekte, ancak sansürün ve otosansürün sinema üzerindeki etkileri varlığını korumaktadır. Sinema, sansüre karşı mücadele eden sanatçılar ve izleyiciler sayesinde kendini ifade etme alanlarını genişletmekte, ancak sansürün tamamen ortadan kalkması günümüz koşullarında hâlâ büyük bir tartışma konusu olmaktadır (Karahanoğlu, 2007: 118).

2.3.2. Otosansürün Yaygınlaşma Süreci

Otosansür, bireylerin veya kurumların dış bir baskı olmaksızın, kendi ifadelerini sınırlandırarak belirli düşünce, duygu veya bilgileri açıklamaktan kaçınması anlamına gelmektedir. Bu kavram, özellikle sanat, medya, akademi ve politika gibi ifade özgürlüğünün önemli olduğu alanlarda büyük bir etkiye sahip olmaktadır. Otosansürün yaygınlaşma süreci, toplumsal baskılar, siyasi otoriteler, ekonomik kaygılar ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle zaman içinde farklı biçimlerde şekillenmektedir (Özal, 2019: 120).

Otosansürün yaygınlaşmasının en önemli nedenlerinden biri toplumsal baskılar olmaktadır. Bireyler, içinde bulundukları sosyal çevrenin normlarına aykırı düşmemek için kendilerini sınırlamakta, belirli görüşleri açıkça dile getirmekten kaçınmaktadır. Özellikle muhafazakâr toplumlarda veya belirli ideolojik yapıların hâkim olduğu ortamlarda, bireylerin farklı düşüncelerini ifade etme konusunda çekimser kaldıkları görülmektedir. Bu durum, bireyin kendini sansürlemesini ve toplum tarafından kabul görmeyen konulara mesafeli durmasını beraberinde getirmektedir (Özal, 2019: 120).

Siyasi baskılar da otosansürün yaygınlaşmasında önemli bir rol oynamaktadır. Otoriter rejimlerde ve demokratik görünümlü baskıcı yönetimlerde, medya kuruluşları, akademisyenler, sanatçılar ve bireyler, iktidarın tepkisini çekmemek adına belirli konularda sessiz kalmayı tercih etmektedir. Devlet destekli sansür mekanizmalarının bulunduğu ülkelerde, gazeteciler ve yazarlar hükümete zarar verebilecek ifadelerden kaçınmakta, böylece otosansür bir zorunluluk hâline gelmektedir. Bu durum, yalnızca medya alanında değil, akademik çevrelerde de etkisini göstermekte, bazı araştırma konularının işlenmemesine veya belirli sonuçların kamuoyuna açıklanmamasına neden olmaktadır (Özal, 2019: 120).

Ekonomik kaygılar da otosansürün yaygınlaşmasını hızlandırmaktadır. Medya sektöründe, büyük şirketlerin veya hükümet destekli fonların sağladığı ekonomik kaynaklar, içerik üreticilerinin belirli sınırları aşmasını engellemektedir. Örneğin, reklam gelirlerine bağımlı olan medya kuruluşları, büyük şirketlerin veya hükümetin hoşuna gitmeyecek haberleri yayınlamaktan kaçınmaktadır. Benzer şekilde, akademik dünyada fon sağlayıcılar belirli araştırma konularına destek vermeyerek dolaylı bir sansür mekanizması yaratmaktadır. Bu ekonomik baskılar, bireyleri ve kurumları otosansüre zorlayan önemli unsurlar arasında yer almaktadır (Öztürk, 2006: 5).

Teknolojik gelişmeler ve dijitalleşme süreci, otosansürün yaygınlaşmasını farklı bir boyuta taşımaktadır. Sosyal medyanın ve dijital platformların yaygınlaşması, bireylerin düşüncelerini daha hızlı ve geniş kitlelere ulaştırmasına olanak tanımaktadır. Ancak bu durum, aynı zamanda bireylerin yoğun eleştiriye ve hatta linç kültürüne maruz kalmalarına neden olmaktadır. Sosyal medyada yanlış anlaşılma veya tepki görme korkusu, bireyleri belirli konular hakkında görüş bildirmekten alıkoymakta ve otosansür eğilimini güçlendirmektedir. Özellikle politik veya hassas konular hakkında yapılan paylaşımlar, bireylerin hukuki veya sosyal yaptırımlara maruz kalmasına yol açabileceği için, birçok insan otosansürü bir korunma yöntemi olarak görmektedir (Sevinç, 2014: 42).

Sanat ve medya alanında otosansür, yaratıcı süreçleri doğrudan etkilemektedir. Yönetmenler, senaristler, yazarlar ve sanatçılar, toplumun veya iktidarın tepkisini çekmemek adına eserlerinde belirli konuları ele almaktan kaçınmaktadır. Bu durum, sanatın ve medyanın özgünlüğünü ve eleştirel gücünü zayıflatmaktadır. Özellikle sinema ve televizyon sektöründe, izleyici kitlesinin tepkisini çekmemek için belirli temaların sansürlenmesi veya daha yüzeysel bir şekilde işlenmesi, otosansürün yaygınlaşmasını göstermektedir (Tarhanlı, 1983: 125).

Sonuç olarak, otosansür bireyler ve kurumlar tarafından bilinçli ya da bilinçsiz şekilde uygulanan bir kendini sınırlandırma süreci olarak giderek yaygınlaşmaktadır. Toplumsal baskılar, siyasi iktidarın kontrol mekanizmaları, ekonomik bağımlılıklar ve dijitalleşmenin getirdiği yeni dinamikler, otosansürün daha derin bir şekilde yerleşmesine neden olmaktadır. Bu süreç, bireysel ve kolektif ifade özgürlüğünü tehdit etmekte, toplumun farklı görüşleri açık bir şekilde tartışmasını engellemektedir. Otosansürün yaygınlaşması, yalnızca bireylerin değil, tüm toplumun bilgiye erişim ve

özgür tartışma ortamına zarar vermekte olup, bu durum demokrasi ve ifade özgürlüğü açısından önemli bir sorun teşkil etmektedir.

2.4. SANSÜR VE OTOSANSÜR UYGULAMALARININ SINEMA ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

2.4.1. Yaratıcı Özgürlüğün Kısıtlanması

Sansür ve otosansür uygulamalarının sinema üzerindeki en önemli etkilerinden biri yaratıcı özgürlüğün kısıtlanması olmaktadır. Sinema, toplumsal, politik ve bireysel meseleleri ele alarak izleyicilere farklı perspektifler sunan güçlü bir sanat dalı olmakta, ancak sansür mekanizmaları bu özgürlüğü ciddi şekilde sınırlandırmaktadır. Sinemada sansür, genellikle hükümetler, dini veya ahlaki otoriteler, medya düzenleyici kurumlar veya finansal baskılar yoluyla uygulanmakta ve film yapım sürecini doğrudan etkilemektedir. Sansür uygulamaları, belirli temaların işlenmesini yasaklamakta, film içeriklerini değiştirmekte veya filmlerin tamamen yasaklanmasına neden olmaktadır. Bu durum, sinemacıların sanatsal ifadelerini özgürce ortaya koymalarını zorlaştırmakta ve yaratıcı süreçlerini sınırlamaktadır (Ulusoy, 2018: 99).

Yaratıcı özgürlüğün kısıtlanması, özellikle politik ve toplumsal eleştiriler içeren filmlerde kendini göstermektedir. Politik olarak hassas kabul edilen konulara değinen yönetmenler, hükümet sansürüyle karşı karşıya kalmakta ve eserlerini istedikleri şekilde sunamamaktadır. Örneğin, otoriter rejimlerde iktidarı eleştiren veya tarihsel olayları farklı bir perspektiften anlatan filmler, resmi makamlar tarafından yasaklanmakta veya ciddi değişiklikler yapmaya zorlanmaktadır. Bu tür müdahaleler, sinemanın toplumsal olaylara ışık tutma ve tartışma yaratma gücünü azaltmaktadır. Sansür, yalnızca siyasi içerikle sınırlı kalmamakta, aynı zamanda cinsellik, dini konular ve sosyal tabular gibi meselelerde de kendini göstermektedir. Ahlaki ve dini sansür mekanizmaları, toplumun belli bir kesiminin rahatsız olabileceği sahneleri çıkartmakta veya filmlerin içeriğini değiştirmeye zorlamaktadır (Yavuz, 2020: 28).

Otosansür ise sinemacılar tarafından bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde uygulanan bir oto-denetim mekanizması olmakta ve yaratıcı özgürlüğü dolaylı olarak kısıtlamaktadır. Yönetmenler, senaristler ve yapımcılar, sansür kurallarına takılmamak veya izleyici tepkisini çekmemek adına belirli temaları ele almaktan kaçınmaktadır. Bu durum,

özellikle finansal kaygılar nedeniyle daha da güçlenmektedir. Film yapımcıları, geniş başarısını riske atmamak için tartışmalı konulara girmekten çekinmekte, ana akım sinemada daha güvenli ve ticari olarak başarılı olabilecek konulara yönelmektedir. Bu durum, sinemada çeşitliliği azaltmakta ve yaratıcı özgürlüğü kısıtlamaktadır (Sezgin, 2021: 44).

Sansür ve otosansürün sinema üzerindeki bir diğer önemli etkisi ise hikâye anlatım biçimlerini değiştirmesi olmaktadır. Film yapımcıları, sansür mekanizmalarını aşmak için belirli anlatım tekniklerine yönelmekte, ancak bu da sanatsal ifadeyi sınırlamaktadır. Özellikle metaforik anlatımlar, simgesel sahneler ve dolaylı eleştiriler, sansürden kaçınmanın bir yolu olarak öne çıkmaktadır. Ancak bu durum, hikâyelerin açık ve doğrudan anlatılmasını engellemekte, izleyicinin gerçek mesajı anlamasını zorlaştırmaktadır. Özgür bir sanat ortamında sinema, her türlü görüşü ve meseleyi sansürsüz bir şekilde ele alabilmekte, ancak sansür ve otosansür ortamında sanatçılar kendilerini tam anlamıyla ifade edememektedir (Özen, 2017: 64).

Sansürün sinemaya etkileri yalnızca film yapım süreciyle sınırlı kalmamakta, aynı zamanda filmlerin dağıtımı ve gösterimi üzerinde de belirleyici olmaktadır. Birçok ülkede belirli filmler, içerdikleri siyasi, dini veya toplumsal eleştiriler nedeniyle yasaklanmakta ya da geniş kitlelere ulaşması engellenmektedir. Festival ve ödül süreçlerinde de sansür uygulamaları devreye girmekte, belirli ideolojilere veya ahlaki normlara uymayan filmler görmezden gelinmektedir. Bu durum, bağımsız sinemacıların çalışmalarını geniş kitlelere ulaştırmasını zorlaştırmakta ve sinemanın evrensel bir sanat dalı olarak gelişimini sınırlamaktadır.

Günümüzde dijital platformların yaygınlaşması, sansür mekanizmalarının etkisini azaltmakta gibi görünse de, otosansür hala sinema sektörünün önemli bir sorunu olmaya devam etmektedir. Sinemacılar, filmlerinin uluslararası dağıtımını sağlamak için belirli içeriklere yer vermemeyi tercih etmekte, böylece dolaylı bir otosansür uygulamaktadır. Küresel medya şirketleri, belirli pazarları kaybetmemek adına içerik politikalarını şekillendirmekte ve yaratıcı özgürlüğü sınırlamaktadır. Bu süreç, özellikle bağımsız sinema üreticilerini zor durumda bırakmakta ve sanatın sınırlarını daraltmaktadır (Köse, 2011: 189).

Sansür ve otosansür, sinema sanatının en temel unsurlarından biri olan yaratıcı özgürlüğü ciddi şekilde kısıtlamaktadır. Politik baskılar, ahlaki normlar, ekonomik

kaygılar ve toplumsal tepkiler, sinemacıların özgün eserler üretmesini zorlaştırmaktadır. Sinema, bir anlatım biçimi olarak tarih boyunca baskılara karşı direnmiş olsa da, sansür ve otosansürün etkileri günümüzde hala hissedilmektedir. Yaratıcı özgürlüğün tam anlamıyla sağlanabilmesi için sansür mekanizmalarının ortadan kalkması ve sanatçıların herhangi bir baskı hissetmeden eserlerini üretebilmesi gerekmektedir. Ancak mevcut koşullar altında, sinema sanatının sansür ve otosansür baskılarıyla mücadele etmeye devam ettiği görülmektedir.

2.4.2. Film İçeriğinde Değişim ve Uyum Sağlama Stratejileri

Film yapımcıları, sansür ve otosansür baskılarına karşı çeşitli değişim ve uyum sağlama stratejileri geliştirmektedir. Bu stratejiler, hem filmin içeriğinin sansür engellerine takılmadan izleyiciyle buluşmasını sağlamakta hem de yaratıcı özgürlüğü belirli ölçüde korumaktadır. Sinema tarihine bakıldığında, yönetmenlerin ve senaristlerin sansür mekanizmalarına karşı farklı anlatım teknikleri ve üretim yöntemleri geliştirdiği görülmektedir. Bu durum, sinema sanatının sürekli olarak değişen toplumsal, politik ve kültürel dinamiklere uyum sağlamasına neden olmaktadır (Kaya, 2016: 13).

Film yapım sürecinde en yaygın kullanılan stratejilerden biri metafor ve sembolizm gibi dolaylı anlatım tekniklerinden faydalanmaktır. Yönetmenler ve senaristler, sansür mekanizmalarına takılmamak için ele almak istedikleri konuları doğrudan değil, dolaylı yollarla anlatmayı tercih etmektedir. Özellikle otoriter rejimlerin baskısı altındaki sinema endüstrilerinde, politik eleştiriler doğrudan verilmek yerine, alegorik anlatımlarla işlenmektedir. Tarihsel olayları veya toplumsal sorunları konu alan filmler, bu olayları farklı zaman ve mekânlara taşıyarak veya bilimkurgu, fantezi ve distopya gibi türleri kullanarak sansürden kaçınmaktadır. Bu tür anlatım stratejileri, yönetmenlere yaratıcı özgürlüklerini koruma imkânı sağlamakta, ancak izleyicinin mesajı tam olarak almasını zorlaştırmaktadır (Kaya, 2016: 13).

Bir diğer önemli strateji, belirli pazarlar ve sansür kuralları doğrultusunda farklı versiyonlar üretmektir. Büyük bütçeli uluslararası yapımlar, farklı ülkelerin sansür yasalarına uygun hale getirilmek için birkaç farklı kurgu ile hazırlanmaktadır. Örneğin, bir filmde yer alan cinsellik, şiddet veya politik içerikler, belirli ülkelerde gösterime girecek versiyonlarda çıkarılmakta veya yumuşatılmaktadır. Bu yöntem, filmin daha geniş bir kitleye ulaşmasını sağlasa da, sanatçının anlatmak istediği hikâyeyi tam

anlamıyla yansıtmasına engel olmaktadır (Kaya, 2016: 14).

Ayrıca, film yapımcıları ve senaristler, belirsiz ve yoruma açık anlatım teknikleri kullanarak sansürden kaçınma yoluna gitmektedir. Açıkça belirtilmeyen ama izleyicinin yorumuna bırakılan sahneler, özellikle siyasi veya sosyal mesajlar içeren yapımlarda sıkça görülmektedir. Bu yöntem, özellikle baskıcı rejimlerin denetimi altındaki sinema sektörlerinde önemli bir çıkış yolu olarak kullanılmaktadır. İzleyicinin algısına bağlı olarak farklı anlamlar çıkarılabilen diyaloglar, sahneler veya film fonları, hem sansürü aşmayı hem de yönetmenin vermek istediği mesajı izleyiciye ulaştırmayı mümkün kılmaktadır (Kocaoğlu, 2022: 14).

Bağımsız sinema sektörü, sansür ve otosansür karşısında alternatif dağıtım ve gösterim yöntemleri geliştirerek değişime uyum sağlamaktadır. Geleneksel sinema salonları ve televizyon yayıncılığı yerine, dijital platformlar ve internet üzerinden dağıtım, sansürden kaçınmak için etkili bir yöntem olmaktadır. Bağımsız yönetmenler, filmlerini büyük stüdyoların ve devlet denetimindeki yayın organlarının kontrolü dışında, doğrudan izleyiciye ulaştırabilmek için çevrimiçi platformları kullanmaktadır. Ancak bu yöntem, finansal ve teknik engeller nedeniyle her yapımcı için sürdürülebilir olmamaktadır (Khan, 2019: 33).

Sansüre ve otosansüre uyum sağlama stratejileri arasında mizahın ve ironi kullanımının da önemli bir yeri bulunmaktadır. Eleştirel mesajlar, doğrudan ifade edilmek yerine, mizahi unsurlar üzerinden iletilmektedir. Özellikle kara mizah türü, toplumsal ve politik meseleleri ele almak isteyen yönetmenler için önemli bir araç olmaktadır. Komedi unsurlarıyla bezenmiş eleştirel filmler, hem izleyiciye mesajını iletmekte hem de sansür mekanizmalarını aşmayı başarmaktadır (Kavak, 2019: 157).

Film yapımcıları sansür ve otosansür baskılarına karşı çeşitli değişim ve uyum sağlama stratejileri geliştirmektedir. Dolaylı anlatım teknikleri, farklı versiyonlar üretme, bağımsız dağıtım yolları, yoruma açık sahneler ve mizahi anlatımlar, sinemanın sansürle mücadele edebilmesini sağlamaktadır. Ancak bu stratejiler, sanatçıların ifade özgürlüğünü tam anlamıyla koruyamamakta, yaratıcı süreçleri sınırlamaktadır. Sinema, özgür bir sanat formu olarak varlığını sürdürebilmek için bu baskılara karşı alternatif yollar geliştirmeye devam etmektedir (Karagöl, 2022: 81).

2.5. SANSÜR VE OTOSANSÜRÜN NEDENLERİ VE BELİRLEYİCİ FAKTÖRLER

2.5.1. Politik ve Hukuki Düzenlemeler

Sansür ve otosansürün ortaya çıkmasında ve yaygınlaşmasında birçok faktör etkili olmakta, ancak en belirleyici unsurların başında politik ve hukuki düzenlemeler gelmektedir. Devletler, farklı ideolojik, ahlaki ve toplumsal gerekçelerle medya ve sanat üzerindeki denetim mekanizmalarını şekillendirmekte, bu süreç sansür uygulamalarının kapsamını belirlemektedir. Politik ve hukuki düzenlemeler, özellikle otoriter yönetimlerde daha katı kurallarla şekillenmekte, demokratik toplumlarda ise dolaylı baskı mekanizmalarıyla kendini göstermektedir. Hukuki çerçevede oluşturulan yasalar, sansürün hangi alanlarda uygulanacağını belirlemekte, ancak bu yasalar kimi zaman sanatçıların ve medya organlarının otosansür uygulamasına yol açacak şekilde belirsizlik içermektedir (Karagöz, 2004: 56).

Politik sansür, devletlerin belirli ideolojik veya politik hedeflere ulaşmak amacıyla medya ve sanat eserlerini denetleme süreci olarak öne çıkmaktadır. Hükümetler, kendi ideolojilerine aykırı görüşlerin yayılmasını engellemek için sinema, edebiyat, gazetecilik ve diğer medya türlerine müdahalede bulunmaktadır. Bu durum, özellikle muhalif görüşlerin bastırılmasını amaçlayan rejimlerde daha yaygın görülmekte, sanatçılar ve medya mensupları devletin resmi politikalarına aykırı düşmemek adına otosansür uygulamak zorunda kalmaktadır. Politik sansür, genellikle milli güvenlik, kamu düzeni veya toplumsal huzurun korunması gibi gerekçelerle meşrulaştırılmakta, ancak gerçekte bu tür düzenlemeler hükümetlerin eleştiriden kaçınma stratejisi olarak işletilmektedir.

Hukuki düzenlemeler de sansür ve otosansür mekanizmalarını şekillendiren temel unsurlar arasında yer almaktadır. Basın ve ifade özgürlüğü konusundaki yasalar, belirli durumlarda devletlerin sansürü nasıl uygulayacağını belirlemekte ve medya kuruluşlarının bu yasal çerçeveye uyum sağlamak adına nasıl hareket edeceğini şekillendirmektedir. Bazı ülkelerde, medya kuruluşları ve sanatçılar hukuki yaptırımlara maruz kalmamak için içeriklerini değiştirmekte veya tamamen vazgeçmektedir. Özellikle belirsiz ifadeler içeren yasalar, otosansürün yaygınlaşmasına neden olmaktadır. Örneğin, “kamu ahlakını koruma”, “devletin birliğini tehdit etmeme” veya

“toplumsal hassasiyetlere saygı” gibi geniş yorumlanabilir hukuki ifadeler, sanatçılar ve gazeteciler için ciddi bir risk oluşturmakta, bu da kendiliğinden bir oto-denetim mekanizmasını doğurmaktadır (İncirkuş, 2020: 22).

Bunun yanı sıra, uluslararası hukuki düzenlemeler de sansür politikalarının belirlenmesinde etkili olmaktadır. Bazı ülkeler, uluslararası insan hakları sözleşmeleri çerçevesinde ifade özgürlüğünü güvence altına almak zorunda kalmakta, ancak pratikte bu kuralları esneterek veya çeşitli istisnalar getirerek sansürü sürdürmektedir. Örneğin, bazı hükümetler internet sansürü uygulamakta, sosyal medya platformlarını denetlemekte ve belirli içeriklere erişimi kısıtlamaktadır. Bu tür hukuki düzenlemeler, modern dünyada sansürün geleneksel biçimlerinden farklı olarak dijital sansür şeklinde kendini göstermesine neden olmaktadır (Hürkan ve Kayış, 2012: 68).

Sansür ve otosansürün politik ve hukuki nedenleri arasında propaganda mekanizmaları da önemli bir rol oynamaktadır. Devletler, resmi söylemi destekleyen içeriklerin öne çıkmasını sağlamakta, buna karşıt içerikleri ise sansür yoluyla bastırmaktadır. Bu süreç, özellikle savaş dönemlerinde veya politik kriz anlarında daha belirgin hale gelmektedir. Sinema, edebiyat, televizyon ve haber medyası, bu tür dönemlerde politik sansürün en yoğun şekilde uygulandığı alanlar haline gelmektedir. Propaganda mekanizmalarıyla desteklenen hukuki düzenlemeler, sansürü bir devlet politikası haline getirmekte ve sanatçılar ile medya çalışanlarını dolaylı olarak otosansür uygulamak zorunda bırakmaktadır (Gezgin, 2014: 123).

Ek olarak, sansür ve otosansür politikalarının belirlenmesinde kültürel ve dini faktörler de etkili olmaktadır. Birçok ülke, belirli dini veya ahlaki normları koruma adına sinema, edebiyat ve medya üzerindeki hukuki denetimlerini artırmaktadır. Örneğin, bazı ülkelerde dini değerlere hakaret veya kamu ahlakına aykırı içerikler yasal olarak yasaklanmakta, bu da sanatçılar ve yazarlar için önemli bir engel oluşturmaktadır. Bu tür yasal düzenlemeler, yaratıcı özgürlüğü sınırlamakta ve sanatçılar ile medya kuruluşlarını belirli çerçeveler içinde üretim yapmaya zorlamaktadır (Gerçekler, 2017: 31).

Sansür ve otosansürün belirleyici faktörleri arasında politik ve hukuki düzenlemeler büyük bir yer tutmaktadır. Devletlerin resmi ideolojileri, propaganda mekanizmaları, hukuki çerçevede oluşturulan belirsiz sansür yasaları ve uluslararası düzenlemeler, sanat ve medya üzerinde baskı unsuru oluşturmaktadır. Bu süreç, doğrudan sansür

uygulamalarının yanı sıra, sanatçıların ve medya çalışanlarının otosansür yoluyla kendilerini sınırlandırmalarına neden olmaktadır. Politik ve hukuki düzenlemeler değişmedikçe, sansür ve otosansürün sanat ve medya üzerindeki etkileri devam etmektedir (Canata, 2016: 30).

2.5.2. Toplumsal ve Kültürel Hassasiyetler

Sansür ve otosansürün ortaya çıkışında ve yaygınlaşmasında toplumsal ve kültürel hassasiyetler önemli bir rol oynamaktadır. Toplumun değerleri, inanç sistemleri, ahlaki normları ve gelenekleri, sanat, medya ve ifade özgürlüğü üzerindeki sınırları belirlemekte, bu da sansür ve otosansür mekanizmalarının şekillenmesine neden olmaktadır. Kültürel ve toplumsal duyarlılıklar, özellikle din, ahlak, gelenekler ve milli kimlik gibi konular söz konusu olduğunda daha katı kuralların uygulanmasına yol açmakta, sanatçılar ve medya mensupları bu hassasiyetleri göz önünde bulundurarak içeriklerini şekillendirmek zorunda kalmaktadır. Bu durum, kimi zaman yasal düzenlemelerle desteklenen resmi sansür uygulamalarına, kimi zaman ise toplum baskısının etkisiyle gelişen otosansüre dönüşmektedir (Başlar, 2013: 15).

Toplumsal hassasiyetlerin sansür üzerindeki etkisi en çok dini ve ahlaki değerlerle ilgili konularda kendini göstermektedir. Din, birçok toplumda kutsal ve dokunulmaz bir alan olarak kabul edilmekte, dolayısıyla dinî figürlerin, öğretilerin veya kutsal metinlerin eleştirilmesi veya farklı yorumlarla işlenmesi yoğun tepkilere neden olmaktadır. Bu durum, dini konuların ele alındığı filmler, kitaplar veya sanatsal eserlerin sansürlenmesine ya da otosansüre uğramasına yol açmaktadır. Özellikle muhafazakâr toplumlarda, dini hassasiyetlere yönelik eleştirilerin toplumun büyük bir kesimi tarafından kabul edilemez bulunması, sanatçıların ve medya çalışanlarının bu konulara mesafeli yaklaşmasına neden olmaktadır. Dini hassasiyetler nedeniyle belirli eserlerin yasaklanması veya değiştirilmesi, ifade özgürlüğünü kısıtlamakta ve yaratıcı üretimi belirli sınırlar içinde tutmaktadır (Lüleci, 2020: 189).

Ahlaki normlar da sansür ve otosansür mekanizmalarının işlemesinde belirleyici bir faktör olmaktadır. Toplumun genel ahlak anlayışı, cinsellik, şiddet, uyuşturucu kullanımı ve aile yapısı gibi konuların sanat ve medya içerisinde nasıl ele alınacağını doğrudan etkilemektedir. Özellikle sinema ve televizyon yapımları, belirli toplumlarda “ahlaka aykırı” unsurlar içerdiği gerekçesiyle sansürlenmekte ya da belirli sahneler

çıkarılmaktadır. Cinsellik ve çıplaklık, birçok ülkede sansüre en çok uğrayan konular arasında yer almakta, sanatçılar ve yapımcılar, bu tür sahneleri belirli kurallara göre şekillendirmek zorunda kalmaktadır. Bu durum, sadece yasal sansür mekanizmalarıyla değil, aynı zamanda izleyicilerden gelebilecek tepkiler nedeniyle otosansürün yaygınlaşmasıyla da kendini göstermektedir (Karadoğan ve Öztürk, 2022: 88).

Milli kimlik ve kültürel değerler, sansürün uygulanmasında ve otosansürün yaygınlaşmasında önemli bir rol oynamaktadır. Devletler, ulusal birliği ve milli değerleri koruma amacıyla belirli içerikleri yasaklayabilmekte ya da değiştirilmesini talep edebilmektedir. Özellikle savaşlar, tarihsel olaylar ve etnik kimlikler gibi konular, birçok ülkede sansürle karşı karşıya kalmaktadır. Devletler, belirli olayların resmi anlatılarla çelişmemesi için medya ve sanat üretimini kontrol altında tutmakta, tarihsel olayların ele alınış biçimini belirlemekte ve ulusal kimliğe zarar verebilecek içerikleri engellemektedir. Bu tür durumlar, sanatçıları ve medya mensuplarını otosansür uygulamaya yönlendirmekte, özellikle politik olarak hassas konuların işlenmesinde büyük bir çekince oluşmaktadır (Esen, 2010: 100).

Toplumsal baskı ve kitlesel tepkiler de sansür ve otosansür üzerinde önemli bir etkiye sahip olmaktadır. Bazı durumlarda, herhangi bir yasal sansür mekanizması olmamasına rağmen, belirli grupların ya da toplumun geniş kesimlerinin gösterdiği sert tepkiler, sanatçıların ve medya kuruluşlarının otosansür uygulamasına neden olmaktadır. Sosyal medya çağında bu baskı daha da artmakta, belirli içerikler hedef gösterilerek yayından kaldırılmakta ya da sansüre uğramaktadır. Kimi zaman bireyler veya gruplar, belirli bir sanat eserine, filme veya yazıya yönelik protestolar düzenleyerek, kamuoyu baskısıyla sansür uygulanmasını sağlamaktadır. Bu durum, sanatçıların ve medya mensuplarının ele aldıkları konular konusunda daha temkinli hareket etmesine ve kendilerini sansürlemesine yol açmaktadır (Erkılıç, 2008: 33).

Kültürel ve toplumsal hassasiyetler, farklı toplumlarda ve zaman dilimlerinde değişiklik göstermekte, ancak her dönemde ifade özgürlüğü ile toplumsal değerler arasındaki dengeyi belirleyen temel faktörlerden biri olmaktadır. Geleneksel değerler, modernleşme süreçleri ve küreselleşme gibi dinamikler, sansürün hangi alanlarda yoğunlaştığını etkilemektedir. Bazı toplumlar daha açık fikirli ve özgürlükçü bir yaklaşımı benimserken, bazı toplumlar muhafazakâr ve geleneksel değerleri koruma yönünde daha sert sansür politikaları uygulamaktadır. Bu bağlamda, sansürün ve

otosansürün sınırları sürekli olarak değişmekte, medya ve sanat üreticileri de bu dinamiklere uyum sağlamak zorunda kalmaktadır (Altınır, 2012: 8).

Toplumsal ve kültürel hassasiyetler, sansür ve otosansürün en önemli nedenleri arasında yer almaktadır. Dini inançlar, ahlaki değerler, milli kimlik ve kültürel normlar, sanatçılar ve medya mensuplarının üretim süreçlerini doğrudan etkilemektedir. Toplumun genel duyarlılıkları nedeniyle sanatçılar ve medya çalışanları, belirli konuları ele alırken kendilerini sınırlamakta, bu da otosansürün yaygınlaşmasına neden olmaktadır. Bu süreç, ifade özgürlüğünün kısıtlanmasına yol açmakta, sanatın ve medyanın bağımsızlığını zayıflatmaktadır. Kültürel ve toplumsal normlar değiştikçe, sansür ve otosansürün sınırları da değişmekte, ancak bu tür hassasiyetlerin medya ve sanat üzerindeki etkisi devam etmektedir (Altınır, 2012: 9).

2.5.3. Ekonomik ve Ticari Kaygılar

Sansür ve otosansürün ortaya çıkmasında etkili olan önemli faktörlerden biri de ekonomik ve ticari kaygılar olmaktadır. Medya ve sanat sektörü, büyük ölçüde ekonomik çıkarlar doğrultusunda şekillenmekte, yapımcılar, yayıncılar ve dağıtımıcılar ticari başarı elde edebilmek adına belirli içerikleri sansürleyebilmekte ya da otosansür uygulayabilmektedir. Bu durum, özellikle sinema, televizyon, edebiyat ve gazetecilik alanlarında kendini göstermekte, sanatçılar ve medya kuruluşları ekonomik kayıpları önlemek için ifade özgürlüğünü sınırlandırmak zorunda kalmaktadır. Ticari kaygılar nedeniyle otosansürün yaygınlaşması, içerik üreticilerinin yaratıcı özgürlüklerini kısıtlamakta ve sanatın bağımsızlığı üzerinde baskı oluşturmaktadır (Bayzan, 2009: 11).

Sansür ve otosansürün ekonomik boyutu, medya kuruluşlarının ve sanat üreticilerinin finansal kaynaklarına bağlı olarak şekillenmektedir. Büyük yapım şirketleri, medya grupları ve yayınevleri, ticari başarıyı hedefledikleri için geniş kitlelere hitap etmek zorunda kalmaktadır. Bu nedenle, toplumun belirli kesimlerini rahatsız edebilecek veya reklam verenlerin tepkisini çekebilecek içeriklerden kaçınmaktadırlar. Örneğin, sinema sektöründe büyük bütçeli yapımların uluslararası pazarda da gösterime girmesi hedeflendiğinde, farklı kültürel ve politik hassasiyetlere uygun hale getirilmesi gerekmektedir. Bu durum, film senaryolarında değişiklik yapılmasına, belirli sahnelerin sansürlenmesine ve hatta bazı içeriklerin tamamen çıkarılmasına neden olmaktadır (Bulut, 2018: 4).

Medya kuruluşları için reklam gelirleri en önemli finansal kaynaklardan biri olmaktadır. Reklam verenler, belirli politik, dini veya ahlaki hassasiyetleri göz önünde bulundurarak medyada yer almak istedikleri platformları dikkatle seçmekte, kendileriyle çelişebilecek veya risk oluşturabilecek içeriklere sahip yayınları desteklemekten kaçınmaktadırlar. Bu durum, medya kuruluşlarının ekonomik kaygılar nedeniyle belirli haberleri görmezden gelmesine ya da belirli içerikleri sansürlemesine yol açmaktadır. Gazetecilik alanında, büyük şirketlerin veya hükümetlerin ekonomik gücü, bağımsız medyanın üzerindeki baskıyı artırmakta, bazı haberlerin yayınlanmasını engellemekte ya da haberlerin daha yumuşak bir dille sunulmasına neden olmaktadır. Ticari kaygılar, gazetecilerin otosansür uygulamasına yol açmakta ve haberlerin tarafsızlığını olumsuz etkilemektedir (Coşkun, 2012: 50).

Edebiyat dünyasında da ekonomik kaygılar sansür ve otosansür üzerinde belirleyici olmaktadır. Yayıncılar, geniş kitleler tarafından benimsenmeyecek veya belirli grupların tepkisini çekebilecek içeriklerden kaçınarak daha güvenli konulara yönelmektedir. Özellikle dini, politik veya toplumsal açıdan hassas konulara değinen kitaplar, bazı yayınevleri tarafından riskli bulunarak basılmamakta ya da yazarlar, sansüre uğrayabileceğini düşündükleri konulara girmekten kaçınmaktadır. Bu durum, edebiyatın ve akademik üretimin özgürlüğünü sınırlamakta, özellikle eleştirel ve yenilikçi düşüncelerin yayılmasını engellemektedir.

Dijital platformların yükselişiyle birlikte, ekonomik ve ticari kaygılar nedeniyle otosansür farklı bir boyut kazanmıştır. Küresel medya devleri, içeriklerinin dünya genelinde erişilebilir olmasını sağlamak için belirli ülkelerin sansür politikalarına uyum sağlamak zorunda kalmaktadır. Örneğin, belirli ülkelerde yayınlanan içeriklerin sansürlenmesi ya da ülkeye özel versiyonlarının hazırlanması, ticari kaygıların bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Dijital platformlar, kullanıcı kaybı yaşamamak adına bazı tartışmalı içerikleri öne çıkarmamakta ya da algoritmalar aracılığıyla belirli konuların yayılmasını sınırlandırmaktadır (Görenek, 2020: 2).

Sinema sektöründe, uluslararası pazar hedefleri sansür uygulamalarını yönlendiren önemli bir faktör olmaktadır. Büyük yapım şirketleri, belirli ülkelerin hükümetleri veya izleyici kitleleri tarafından tepki çekebilecek sahneleri değiştirme yoluna gitmekte, bu da yaratıcı süreci doğrudan etkilemektedir. Özellikle küresel pazarda önemli bir yere sahip olan ülkelerin politik ve kültürel sansür politikaları, film yapımcılarını

senaryolarını şekillendirirken belirli sınırlar içinde hareket etmeye zorlamaktadır. Bazı durumlarda, hükümetlerin veya büyük şirketlerin desteğini almak için yapımlar tamamen sansürlenmekte veya belirli sahneler çıkarılmaktadır (Hatipler, 2017: 34).

Ekonomik ve ticari kaygılar, sansür ve otosansürün en önemli belirleyici faktörlerinden biri olmaktadır. Medya kuruluşları, film yapımcıları, yayıncılar ve sanatçılar, finansal risklerden kaçınmak için içeriklerini belirli sınırlamalar çerçevesinde üretmekte, bu da yaratıcı özgürlüğün daralmasına neden olmaktadır. Reklam verenlerin, hükümetlerin ve büyük şirketlerin ekonomik gücü, ifade özgürlüğü üzerinde dolaylı bir baskı yaratmakta, medya ve sanat dünyasının bağımsızlığı üzerinde olumsuz etkiler bırakmaktadır. Ekonomik kaygılar nedeniyle uygulanan otosansür, sanatın ve medyanın eleştirel gücünü zayıflatmakta, toplumsal ve kültürel çeşitliliği sınırlamaktadır. Bu durum, uzun vadede ifade özgürlüğünün azalmasına ve sanatın ticarileşmesine yol açmaktadır.

2.6. SANSÜR VE OTOSANSÜR SÜREÇLERİNDE PAYDAŞLARIN ROLÜ

2.6.1. Devlet Kurumları ve Düzenleyici Kurullar

Sansür ve otosansür süreçlerinde paydaşların rolü bağlamında devlet kurumları ve düzenleyici kurullar, kamusal denetim mekanizmalarının işleyişinde belirleyici aktörler arasında yer almaktadır. Bu süreçlerde devlet, anayasal ve yasal çerçeveler doğrultusunda doğrudan sansür mekanizmaları oluşturabilmekte veya dolaylı yollarla otosansür olgusunun yaygınlaşmasına katkıda bulunabilmektedir. Sansür, devlet eliyle doğrudan uygulandığında, genellikle yasalar ve yönetmelikler aracılığıyla içerik denetimi sağlanmakta, belirli içeriklerin yayınına sınırlamalar getirilmektedir. Otosansür ise daha çok medya kuruluşları, akademik çevreler ve bireyler üzerinde oluşturulan dolaylı baskılar sonucunda kendiliğinden gelişen bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır (Demir, 2015: 107).

Devletin sansür süreçlerindeki rolü anayasal düzenlemeler ve ilgili mevzuatlar çerçevesinde şekillenmektedir. Anayasalar genellikle ifade özgürlüğünü güvence altına almakla birlikte, kamu düzeni, milli güvenlik, genel ahlak veya kişilik hakları gibi gerekçelerle belirli sınırlamalar getirebilmektedir. Bu çerçevede devlet, çeşitli yasalar ve yönetmeliklerle belirli içeriklerin yayılmasını engellemekte veya kontrol altında

tutmaktadır. Özellikle radyo, televizyon ve internet yayıncılığı alanlarında devlet kurumları ve düzenleyici kurullar, içerik denetimi yaparak sansür mekanizmalarını işletmektedir. Radyo ve Televizyon Üst Kurulu (RTÜK) gibi düzenleyici kurumlar, medya içeriklerini denetleyerek yasalar çerçevesinde yaptırımlar uygulamaktadır. Benzer şekilde Bilgi Teknolojileri ve İletişim Kurumu (BTK), internet içeriklerine yönelik denetim ve erişim engellemeleri konusunda aktif bir rol üstlenmektedir (Lüleci, 2018: 223).

Düzenleyici kurulların sansür süreçlerindeki rolü, belirli hukuki ve idari mekanizmalar aracılığıyla şekillenmektedir. Bu kurullar, medya ve iletişim sektöründe faaliyet gösteren kuruluşları denetleyerek içerik standartlarını belirlemekte ve yasaların öngördüğü çerçevede düzenleyici işlemler gerçekleştirmektedir. Örneğin, belirli yayınların halkın hassasiyetlerine aykırı bulunması durumunda idari para cezaları verilmekte veya yayın durdurma kararları alınmaktadır. Bu tür yaptırımlar, medya kuruluşları üzerinde dolaylı baskılar oluşturarak otosansür mekanizmasının güçlenmesine neden olmaktadır (Yılmaz, 2020: 5).

Otosansür olgusu, medya, akademik çevreler, sanatçılar ve bireyler arasında çeşitli faktörlerin etkisiyle gelişmektedir. Devletin doğrudan sansür uygulamalarına ek olarak, düzenleyici kurumların ve devlet politikalarının oluşturduğu baskı ortamı, bireyleri ve kurumları belirli içeriklerden kaçınmaya yönlendirmektedir. Medya sektöründe çalışan gazeteciler ve editörler, olası yaptırımlar nedeniyle belirli konuları ele almaktan kaçınmakta, haber içeriklerini otokontrol süzgecinden geçirerek yayınlamaktadır. Aynı şekilde akademik çevrelerde de belirli konuların araştırılması ve yayımlanması konusunda dolaylı baskılar oluşmakta, akademisyenler belirli alanlarda çalışmaktan çekinmektedir (Atalay, 2004).

Devlet kurumları ve düzenleyici kurullar, otosansür sürecinin oluşumunda dolaylı fakat etkili bir rol oynamaktadır. Hukuki düzenlemeler aracılığıyla belirli sınırlar koyulması, medya ve akademik çevrelerin iç denetim mekanizmalarını güçlendirmekte ve öz-denetim anlayışını yaygınlaştırmaktadır. Örneğin, belirli konuların yasal çerçevede sakıncalı olarak değerlendirilmesi, gazetecilerin ve akademisyenlerin bu alanlardan kaçınmasına yol açmaktadır. Aynı zamanda kamuoyu algısı ve siyasi ortam da otosansür süreçlerinde belirleyici olmaktadır. Devletin belirli konularda sert tutum sergilemesi, medya kuruluşları ve bireyler üzerinde caydırıcı bir etki yaratarak

otosansürün yerleşmesine neden olmaktadır.

Sansür ve otosansür süreçlerinde devlet kurumları ve düzenleyici kurulların rolü, yalnızca yasalar ve yaptırımlarla sınırlı kalmamakta, dolaylı denetim mekanizmaları aracılığıyla toplumsal algıyı şekillendirmektedir. Devletin politikaları, medya ve akademik özgürlüklerin sınırlarını belirlemekte, düzenleyici kurumlar ise bu sınırların aşılmaması için çeşitli yaptırımlar uygulamaktadır. Sonuç olarak, devletin sansür ve otosansür süreçlerindeki rolü, hem doğrudan denetim mekanizmaları hem de dolaylı baskılar yoluyla ifade özgürlüğü alanının sınırlarını çizmektedir (Agah, 2000: 22).

2.6.2. Film Yapımcıları ve Dağıtıcılar

Film yapımcıları ve dağıtıcılar, sansür ve otosansür süreçlerinde önemli bir role sahip olmaktadır. Yapım sürecinden itibaren içerik belirleme, senaryo düzenleme ve dağıtım aşamalarında çeşitli faktörlerin etkisiyle doğrudan veya dolaylı sansür mekanizmaları devreye girmektedir. Devletin düzenleyici kurumları, yasal çerçevede belirli içeriklere kısıtlamalar getirebilmekte, bu da yapımcılar ve dağıtımıcılar üzerinde otosansür reflekslerinin gelişmesine neden olmaktadır (Işıkçı, 2021: 91).

Film yapım sürecinde, yapımcılar finansman bulma aşamasında belirli riskleri göz önünde bulundurarak içerik seçimlerini yapmaktadır. Kültürel, siyasi veya toplumsal hassasiyetlere uygun olmayan senaryolar, destek bulmakta zorlanmakta, bu da yapımcıların içerik üzerinde otokontrol mekanizması geliştirmesine yol açmaktadır. Kamu destekli fonlar ve devlet teşvikleri, belirli içeriklere yönelim sağlarken, eleştirel veya hassas konuları işleyen yapımlar finansal zorluklarla karşılaşmaktadır. Bu durum, yapımcıların belirli konulara yönelmesine ve belirli konulardan kaçınmasına neden olmaktadır (Kurnaz, 2022: 165).

Film dağıtım süreçlerinde ise düzenleyici kurumlar ve piyasa koşulları belirleyici olmaktadır. Sinema sektöründe dağıtımıcılar, filmlerin izleyiciye ulaşmasını sağlayan en önemli aktörler arasında yer almaktadır. Ancak, belirli temaları işleyen filmlerin vizyon şansı bulamaması veya ticari kaygılar nedeniyle dağıtımıcılar tarafından tercih edilmemesi, otosansürün bir başka boyutunu ortaya koymaktadır. Özellikle uluslararası festivallerde ve bağımsız yapımlarda görülen bazı sansür uygulamaları, yapımcıları içerik düzenlemeye ve bazı unsurları çıkarmaya zorlamaktadır (Kükrer, 2021: 32).

Devletin düzenleyici kurulları tarafından uygulanan sınıflandırma ve denetleme

sistemleri de film yapımcıları ve dağıtıcılar üzerinde baskı oluşturmaktadır. Türkiye’de Kültür ve Turizm Bakanlığı’na bağlı olan Sinema Genel Müdürlüğü ve ilgili kurullar, filmleri belirli kategorilere ayırarak içerik denetimi yapmaktadır. Bu tür denetimler, belirli filmlerin izleyici kitlesini sınırlamakta, dağıtım ağlarının daralmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda, yapımcılar ve dağıtıcılar, içeriklerinde otosansür uygulayarak denetim süreçlerinde sorun yaşamamayı amaçlamaktadır (Kurnaz, 2022: 166).

Film yapımcıları ve dağıtıcılar, sansür ve otosansür süreçlerinde kilit bir role sahip olmaktadır. Finansman, içerik belirleme, denetim ve dağıtım aşamalarında karşılaşılan yasal ve piyasa temelli engeller, yapımcıları ve dağıtıcıları belirli içeriklerden kaçınmaya yönlendirmektedir. Devletin düzenleyici kurumları ve sektördeki ekonomik koşullar, film yapımcıları ve dağıtıcılar üzerinde dolaylı ve doğrudan baskılar oluşturarak sansür mekanizmalarının işleyişinde önemli bir yer tutmaktadır.

2.6.3. Sinema Salonları ve İzleyici Kitlesi

Sinema salonları ve izleyici kitlesi, sansür ve otosansür süreçlerinde hem doğrudan hem de dolaylı olarak etkili olmaktadır. Sinema salonları, film dağıtım sürecinin son halkasını oluşturarak hangi yapımların izleyiciyle buluşacağını belirlemekte, izleyici kitlesi ise talep ve tepkileriyle film sektörünün genel yönelimlerini şekillendirmektedir. Devletin düzenleyici kurumları ve piyasa dinamikleri, sinema salonlarının film seçimini doğrudan etkileyerek otosansür mekanizmasının güçlenmesine neden olmaktadır (Kuş, 2019: 60).

Sinema salonları, özellikle ticari kaygılar nedeniyle belirli içeriklerden kaçınarak sansür ve otosansür süreçlerinde dolaylı bir rol üstlenmektedir. Salon işletmecileri, devletin düzenleyici kurumları tarafından belirlenen içerik denetimlerini göz önünde bulundurarak film seçimi yapmakta, belirli konulara veya hassas toplumsal meselelere değinen yapımları programlarına almaktan kaçınmaktadır. Bu durum, bağımsız ve eleştirel yapımların izleyiciye ulaşmasını zorlaştırmakta, belirli bir içerik standardı oluşturarak otosansür reflekslerini güçlendirmektedir.

Düzenleyici kurumlar tarafından uygulanan yaş sınırlamaları ve içerik denetimi, sinema salonlarının tercihlerini doğrudan etkilemektedir. Türkiye’de Kültür ve Turizm Bakanlığı’na bağlı Sinema Genel Müdürlüğü tarafından uygulanan denetimler

sonucunda belirlenen yaş kısıtlamaları ve içeriğe yönelik yaptırımlar, film gösterimlerini sınırlamakta ve bazı yapımların izleyici kitlesine ulaşmasını zorlaştırmaktadır. Özellikle siyasi, dini veya toplumsal eleştiriler içeren filmler, bu tür denetimlerden olumsuz etkilenmekte ve sinema salonlarının programlarına dahil edilmemektedir.

İzleyici kitlesi de sansür ve otosansür süreçlerinde belirleyici bir unsur olarak rol oynamaktadır. İzleyicinin belirli içeriklere yönelik tepkileri, film yapımcıları, dağıtımıcılar ve sinema salonları üzerinde dolaylı baskı oluşturmakta, bu da otosansür reflekslerinin gelişmesine neden olmaktadır. Kamuoyu hassasiyetleri ve toplumsal normlar, belirli konuların işlenmesini zorlaştırarak yapımcıları ve sinema salonlarını belirli içeriklerden kaçınmaya yönlendirmektedir. Örneğin, belirli filmler hakkında oluşan olumsuz toplumsal tepkiler veya sosyal medya kampanyaları, film gösterimlerinin iptal edilmesine veya belirli sahnelerin sansürlenmesine yol açabilmektedir (Kuş, 2019: 60).

Sinema salonları, izleyici kitlesinin beklentilerini ve taleplerini dikkate alarak ticari başarıyı gözetmekte, bu da popüler ve güvenli içeriklere yönelimi artırmaktadır. Bu durum, eleştirel ve yenilikçi yapımların sinema salonlarında kendine yer bulmasını zorlaştırmakta, belirli kalıpların dışına çıkan içeriklerin izleyiciyle buluşmasını engellemektedir. Sonuç olarak, sinema salonları ve izleyici kitlesi, doğrudan ve dolaylı baskılarla sansür ve otosansür mekanizmalarının işleyişine katkıda bulunmakta, film sektöründeki içerik çeşitliliğini sınırlandıran önemli unsurlar arasında yer almaktadır (Kuş, 2019: 61).

2.6.4. Medya ve Kamuoyu

Medya ve kamuoyu, sansür ve otosansür süreçlerinde belirleyici bir rol üstlenmektedir. Medya, topluma ulaşan bilgi akışını ve kültürel üretimi yönlendirirken, kamuoyu ise medya içeriklerine verdiği tepkilerle sansür mekanizmalarının şekillenmesine katkıda bulunmaktadır. Devletin düzenleyici kurumları, medya organları üzerindeki denetimleriyle doğrudan sansür uygulayabilmekte, ekonomik ve siyasi baskılar ise otosansür reflekslerinin gelişmesine neden olmaktadır. Kamuoyunun medya içeriklerine karşı gösterdiği tepkiler, medya kuruluşları ve içerik üreticileri üzerinde dolaylı bir kontrol mekanizması oluşturmaktadır (Kurtlutepe, 2023: 22).

Medyanın sansür süreçlerindeki rolü, devlet müdahaleleri, ekonomik kaygılar ve toplumsal hassasiyetler çerçevesinde şekillenmektedir. Devletin belirlediği yasal düzenlemeler ve denetleyici mekanizmalar, medya kuruluşlarını belirli sınırlar içinde yayın yapmaya zorlamaktadır. Türkiye’de Radyo ve Televizyon Üst Kurulu (RTÜK), televizyon ve radyo yayınlarını denetleyerek belirli içeriklere yönelik yaptırımlar uygulamakta, sansür kararları alabilmektedir. Bu tür müdahaleler, medya kuruluşları üzerinde caydırıcı bir etki yaratmakta ve içeriklerin belirli normlara uygun hale getirilmesi için otosansür mekanizmalarını harekete geçirmektedir (Macovei, 2005: 32).

Sansür ve otosansür süreçlerinde medya sahipliği yapısı da belirleyici olmaktadır. Büyük medya kuruluşlarının sermaye yapıları ve sahiplik ilişkileri, yayın politikalarının şekillenmesinde doğrudan rol oynamaktadır. Medya kuruluşları, siyasi veya ekonomik bağlantıları doğrultusunda belirli içeriklere yer vermemekte, belirli konuları ise öne çıkarmaktadır. Bu durum, medyanın tarafsızlığına yönelik tartışmaları gündeme getirirken, otosansür reflekslerinin sistematik bir hal almasına neden olmaktadır (Özkaya, 2022: 74).

Kamuoyu ise medya üzerindeki baskıyı şekillendiren önemli unsurlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Toplumsal değerler, kültürel normlar ve politik eğilimler, medya kuruluşlarının yayın politikalarını belirlemekte ve belirli içeriklere yönelik tepkileri doğrudan etkilemektedir. Özellikle sosyal medya platformlarının yaygınlaşması, kamuoyunun sansür ve otosansür süreçlerine etkisini artırmaktadır. Belirli bir içerik hakkında oluşan toplumsal tepkiler, medya kuruluşlarının yayınlarını geri çekmesine veya düzenlemesine yol açabilmektedir. Kamuoyu baskısı, özellikle etik ve ahlaki değerlere ilişkin içeriklerde belirgin hale gelmekte, medya kuruluşları ve içerik üreticileri kamuoyu tepkisini gözeterek otokontrol mekanizmalarını devreye sokmaktadır (Öztürk, 2006: 6).

Ekonomik faktörler de medya ve kamuoyu üzerindeki sansür ve otosansür süreçlerinde etkili olmaktadır. Medya kuruluşları, gelir kaynaklarını korumak amacıyla belirli içeriklerden kaçınabilmekte, reklam verenlerin ve sponsorların beklentilerine göre yayın politikalarını şekillendirebilmektedir. Özellikle büyük şirketler ve siyasi aktörler, medya üzerindeki ekonomik güçleriyle belirli haberlerin sansürlenmesine veya gündemden düşmesine neden olabilmektedir. Bu durum, medya kuruluşlarının ticari kaygılar nedeniyle belirli konuları işlememesi veya belirli görüşleri ön plana çıkarmaması

sonucunu doğurmaktadır (Şamlı ve Konak, 2011: 11).

Medya ve kamuoyu, sansür ve otosansür mekanizmalarının işleyişinde merkezi bir konumda bulunmaktadır. Medya kuruluşları, devletin düzenleyici kurumları, ekonomik baskılar ve kamuoyu beklentileri doğrultusunda içerik politikalarını şekillendirmekte, belirli konulara yönelik sansür veya otosansür uygulamalarını hayata geçirmektedir. Kamuoyu ise medya içeriklerine verdiği tepkilerle, belirli konuların ön plana çıkmasını veya sansürlenmesini sağlayan önemli bir aktör olarak sürecin içinde yer almaktadır.



3. TÜRK SİNEMASINA GENEL BAKIŞ

3.1. TÜRK SİNEMASININ TARİHSEL GELİŞİMİ VE DÖNEMSEL

Fransa'da sinemanın ilk toplu gösteriminin 1895 yılında gerçekleştirilmesini takip eden bir yıl içinde Osmanlı topraklarında da sarayda sinema gösterimleri düzenlenmeye başlanmıştır (Scognamillo, 2010: 22). Saraydaki bu gösterimlerden sonra, halka açık ilk sinema gösterimi Delavallée tarafından Sponeck Birahanesi'nde gerçekleştirilmiştir (Çeliktemel-Thonen, 2015: 70). 25 ve 26 Aralık 1896 tarihli *Stamboul* gazetesi duyurularında, Sponeck'teki gösterimlerin Fransız ressam Delavallée aracılığıyla yapıldığı belirtilmekte olup, böylece Sponeck'teki ilk gösterimi gerçekleştiren kişinin Delavallée olduğu genel kabul görmektedir.

Bu dönemde sinemanın sürekliliğini sağlamak ve sinema salonu açmak oldukça zorlayıcı şartlara bağlı bulunmaktaydı. Manaki Kardeşler tarafından 1905 yılında çekilen *Grandmother Despina* (*Büyükanne Despina*) filmi bu sürecin önemli örneklerinden biri olmakla birlikte, o dönemde hâkim olan İstibdat rejimi, film gösterimleri ve sinema salonu açılmasına katı kısıtlamalar getirmekteydi (Özuyar, 2017: 15). 1908 yılına gelindiğinde ise İstanbul'da Pathe Sineması adıyla ilk sinema salonu açılmıştır (Onaran, 1994: 2). Bunu takip eden süreçte Palas ve Majik salonları hizmete girmiş, daha sonra Ankara ve İzmir gibi şehirlerde de sinema salonları açılmaya başlanmıştır.

Teksoy'un görüşüne göre, İstanbul halkının sinemaya ilgi göstermesinde en önemli etkenlerden biri geleneksel gölge oyunlarıdır (Teksoy, 2009: 17). Osmanlı kültüründe köklü bir yere sahip olan Hacivat ve Karagöz oyunları, halkın sinemayı kavramasını ve benimsemesini kolaylaştırmaktadır. Beyaz bir perde üzerine iki boyutlu yansımalarla oynatılan bu oyunların, sinemanın teknik cihazlar kullanılmadan yapılan ilkel bir versiyonu olarak kabul edilmesi mümkündür. Osmanlı topraklarında sinemanın ilk yıllarında, gösterimleri düzenleyen işletmeler arasında yoğun bir rekabet ortamı oluşmuştur. Sinema makinelerini getiren kişiler ve işletmeler arasındaki bu rekabet, seyircinin ilgisini çekebilmek amacıyla farklı film seçenekleri sunulmasını ve daha

kaliteli gösterimler vaat edilmesini sağlamaktadır (Zengin, 2022: 22). O dönemde sinema makinelerinin büyük oranda Türk olmayanlar tarafından getirildiği ve gösterimlerin yine Türk olmayan kişilerce düzenlendiği görülmekle birlikte, seyircinin sinema ile buluşmasının kısa sürede gerçekleşmesi önemli bir gelişme olarak değerlendirilmektedir. Sinema işletmeleri arasındaki rekabetin, halkın sinemaya erişimini kolaylaştırdığı ve bu sanat dalının sürekliliğinin sağlanmasında önemli bir rol oynadığı anlaşılmaktadır.

Osmanlı sinemasına dair en çok tartışılan konuların başında ilk Türk filminin hangisi olduğu gelmektedir ve bu konuda fikir birliği sağlanamamaktadır. Ancak, genel kabul gören görüşe göre, 1914 yılında Fuat Uzkınay tarafından çekilen *Ayestefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı*, hem bir belgeleme niteliği taşıması hem de Osmanlı sınırları içinde çekilen ilk film olması nedeniyle büyük önem taşımaktadır. O dönem İstanbul'da bulunan Weinberg, şehirdeki gelişmeleri kayıt altına almış ve II. Abdülhamit'in Cuma selamlıklarını ve Sultan Reşat'ın Rumeli gezisini filme almıştır (Özuyar, 2017: 15). 1917 yılında Sedat Simavi yönetmenliğinde çekilen *Pençe*, Türk sinemasında ilk öykülü film olarak kaydedilmektedir. Bunun ardından, 1919'da Ahmet Fehim Efendi tarafından yönetilen *Mürebbiye* filmi çekilmiştir (Özön, 2010: 35).

1922 ile 1939 yılları arasındaki süreçte Türk sineması, tiyatro kökenli sanatçıların etkisi altında şekillenmekteydi (Kuyucak Esen, 2010: 78). Bu durumun temel nedeni, Sedat Simavi, Ahmet Fehim Efendi ve Muhsin Ertuğrul gibi tiyatro sahnesinden gelen isimlerin sinema alanında da aktif rol üstlenmeleri olmaktadır. Tiyatro geleneğinden gelen bu yönetmen ve sanatçılar, sinemaya bu anlayışı taşımakta, dolayısıyla çekilen filmler tiyatro oyunlarının sahneleme tarzını yansıtmakta ve tiyatro sanatçılarından oluşan oyuncu kadrolarıyla şekillenmekteydi. Filmlerde işlenen temaların da tiyatro oyunlarının içeriklerine benzerlik göstermesi, dönemin sinemasına tiyatro estetiğinin hâkim olmasına sebep olmaktadır.

Muhsin Ertuğrul'un ön plana çıktığı bu dönem, sinema araştırmacıları arasında çeşitli tartışmalara yol açmaktadır. Sinema tarihçileri, Ertuğrul'un sinemaya belli bir yön kazandırdığı konusunda hemfikir olmakla birlikte, onun sinema üzerindeki etkisini farklı açılardan değerlendirmektedir. Onaran, Ertuğrul'un sinema üretimini sistematik hâle getirdiğini belirtmekte (Onaran, 2013: 35), Özön ise onun örnek olarak mükemmel filmler çekmemiş olsa da Türkiye'de sinema yapım sürecini somut biçimde ortaya

koyması açısından önemli olduğunu vurgulamaktadır (Özön, 2010: 36). Buna karşılık, Abisel, Ertuğrul'un tekelleşen konumunun Türk sinemasında gecikmelere neden olduğunu ifade etmekte, tiyatro oyuncularının sinemada yer almasının sinema oyunculuğunun gelişimini sekteye uğrattığını, teknik kadro yetiştirilmemesinin sektörde önemli bir eksiklik oluşturduğunu ve içerik bakımından sinema sanatına özgü bir perspektifin eksikliğinin ilerlemeyi engellediğini savunmaktadır (Abisel, 2005: 36).

1925 yılında Muhsin Ertuğrul, Sovyet sinemasını daha yakından incelemek amacıyla Sovyetler Birliği'ne gitmiş, burada 1925 yılında *Tamilla* ve 1926 yılında *Spartakus* adlı iki film yönetmiştir (Teksoy, 2009: 18). Ardından, sinema endüstrisini yakından gözlemlemek amacıyla 1928 yılında Hollywood'a bir inceleme gezisi düzenlemiştir. Teksoy'un belirttiği üzere, bu yurt dışı gezileri ve 1932'de katıldığı Venedik Film Festivali, onun Türk sinemasını uluslararası bir çerçeveye taşımaya yönelik girişimlerinin bir göstergesi olmaktadır. Ayrıca, yabancı ortak yapımları teşvik etmesi, özel sektörün sinema alanında yatırım yapmasına öncülük etmesi, teknik altyapının gelişimi için seslendirme stüdyolarının kurulmasını sağlaması ve Türk sinemasının ilk sesli filmi olan *İstanbul Sokaklarında* (1931)'yı yönetmesi gibi gelişmeler, onun Türk sinemasının kurucu figürü olarak anılmasına neden olmaktadır. Film yapım ve dağıtımı açısından ele alındığında ise Cumhuriyet'in ilanından itibaren sinema sektöründe Kemal Film ve İpekçi ailesinin film şirketleri önemli bir rol üstlenmekte, sektörün uzun yıllar boyunca şekillenmesine katkı sunmaktadır.

1939 yılı itibarıyla Türk sineması, Geçiş Dönemi olarak adlandırılan bir sürece girmektedir. Bu dönemin başlangıcı, Faruk Kenç'in 1939 yapımı Taş Parçası filmiyle belirginleşmekte olup, bu film, Muhsin Ertuğrul'un sinemadaki hâkimiyetine karşı bir çıkış olarak değerlendirilmekle birlikte tiyatro etkisinin bir süre daha devam ettiğini göstermektedir (Özgüç, 1990: 128). Geçiş Dönemi, tiyatro geleneğinin sinema alanına taşındığı ve sinema eğitimi almış yeni isimlerin sektöre dâhil olmaya başladığı bir dönem olarak öne çıkmaktadır. Yeni anlayışla filmler üretilmeye çalışılsa da bu dönemde Mısır filmlerine duyulan ilgi, İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı ekonomik ve sosyal zorluklar ile sansür mekanizmasının varlığı, tiyatro etkisinin sinemada devam etmesine neden olmaktadır (Özön, 2010: 36). Bu dönemde toplam 37 film üretilmiş olup, bunların önemli bir bölümünde Mısır sinemasının etkileri hissedilmektedir (Erkılıç, 2003: 85). Bu nedenlerle Geçiş Dönemi, kesin bir dönüşümden ziyade

kademeli bir değişimi ifade etmekte ve tiyatro etkisinin aşamalı olarak azaldığı bir kaynaşma süreci olarak tanımlanmaktadır.

Dönemin en dikkat çekici özelliklerinden biri, teknik alanda yaşanan gelişmelerdir. Özgüç, 1940'lı yıllarda İş Bankası Eminönü şubesi için çekilen bir reklam filminin, ilk yerli ses makinesiyle çekilen film olduğunu öne sürmektedir (Özgüç, 1990: 128). Filmin yönetmenliğini Vedat Önfı Bengü üstlenmiş olup, film hakkında bazı bilgiler mevcutken, yerli makineyi tasarlayan kişi hakkında herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.

1950'li ve 1960'lı yıllar için Metin Erksan, Yeşilçam Sineması kavramını kullanmaktadır (Kayalı, 1994: 41). Amerikan ve Mısır sinemalarının Türk Sineması üzerindeki içeriksel etkisi ve eğlence amaçlı öne çıkarılmaları bu tanımlamanın belirleyici faktörlerindendir. Geçiş dönemi sonrasında 1950'li yıllarla birlikte sinema yapımının gerçek başlangıcı sayılmaktadır (Scognamillo, 2010: 23). Bu dönem, Yeşilçam Sineması dışında, Sinemacılar Dönemi olarak da adlandırılmaktadır. Sinemacıların elinden çıkmaya başlayan filmler, geçmiş dönemlerin etkilerinden arındırılarak daha ileriye taşınmak hedeflenmektedir. Özel sinemadan uzaklaşılarak, toplumsal temalarla şekillenen filmler bu dönemde yaygınlaşmaya başlamaktadır (Koluacı ve Kula, 2013: 87). Bunun yanında, Yeşilçam'ın getirdiğı tanıdıklık durumu da dikkate değerdir. Tekrarlayan temalar, sürekli aynı oyuncular ve tahmin edilebilir olay kurguları, iyi ve saf olanların kahramanlaştırıldığı karakterler bu dönemde yoğunlaşmaktadır (Arslan, 2009: 89). Halk ve sosyal hayattaki değişim, sinemada tanıdıklık şeklinde görünür olmaktadır.

Muhsin Ertuğrul'un 1953 yapımı *Halıcı Kız* filmi, Türk Sineması'nın ilk renkli filmi olarak kayda geçmiştir (Özgüç, 1990: 130). Filmin laboratuvar işlemleri Almanya'da gerçekleştirilmiş olup, aynı yıl vizyona giren bir başka renkli film olan *Salgın* filminden önce gösterime girmiştir. Yapı ve Kredi Bankası'nın desteğiyle çekilen bu film, gösterimlerinin ardından beklenen ilgiyi görememiş ve büyük bir tepkiyle karşılanmıştır. Bu durum, bankanın Türk sinemasına yapmayı düşündüğü olası yatırımların önünü tıkamıştır. Amerika'daki bankacılık sistemi ile sinemanın ilişkisi açısından atılan adımlar, Türk Sineması'ndaki ilk denemelerle son bulmuş olmaktadır.

1960 İhtilali, sinemada önemli bir dönüşümü beraberinde getirmiştir. Bu yıllar boyunca yaşanan sanayileşme süreci, kentleşme, sermaye ve tüketim anlayışlarının işçi sınıfı ile kent soyluları arasında yarattığı farklılaşmalar, toplumsal bunalım hissiyatının artmasına

neden olmuştur (Tugen, 2014: 3). Sinema, bir yandan büyüme ve gelişme süreciyle karşı karşıya kalırken, diğer yandan içeriksel engelleri aşma çabalarını sürdürmektedir.

Bu engellere rağmen Türk Sineması, uluslararası festivallerde kendini göstermeye başlamış ve ilk ödülleri kazanmaya başlamıştır. 1963 yılında Metin Erksan'ın yönettiği *Susuz Yaz* filmi, Berlin Uluslararası Film Festivali'nden en iyi filme verilen Altın Ayı ödülünü kazanmıştır. Bu dönemde Ulusal Sinema akımı ortaya çıkmış, Batı sinemasının karşısında ülkenin kendi kültürünü ve geleneklerini koruma ve bu özellikleri öne çıkarma temalı olmuştur (Coşkun, 2009: 36). Bu düşünce etrafında Halit Refiğ, Metin Erksan, Atıf Yılmaz ve Lütfi Akad gibi önemli isimler bir araya gelmişlerdir. Refiğ (1971), toplumdan kopmuş bir sinemanın varlık gösterebilmesinin mümkün olamayacağını ifade etmiştir. Refiğ'in 1965 yapımı *Haremde Dört Kadın*, Erksan'ın 1969 yapımı *Kuyu*, Yılmaz'ın 1971 yapımı *Yedi Kocalı Hürmüz* ve Akad'ın 1967 yapımı *Kızılırmak-Karakoyun* filmleri bu akıma örnek gösterilmektedir (Coşkun, 2009: 36). Ancak, bu yapımlar dışında çok fazla üretim yapılmamıştır. Refiğ, toplumun yerli yapımlar yerine yabancı üretimleri tercih etmesini ve Türk ekonomisinin, Almanya'ya işçi göndererek, Amerikan yardımlarından ve yabancı menşeli yatırımlardan beslenmesini vurgulamıştır. Bu nedenle, ulusal sinemanın gelişmesi için toplumdan ya da devletten herhangi bir destek alınamadığını belirtmektedir (1971). Sinema birliğinin oluşabilmesi için sadece toplumsal bilincin değil, aynı zamanda ekonomik ve hukuki birliğin de sağlanması gerektiği sonucuna varılmaktadır.

Ulusal Sinema dışında, bu dönemde Milli Sinema ve Devrimci Sinema gibi yaklaşımlar da ortaya çıkmıştır (Scognamillo, 2010: 23). Milli Sinema hareketi, Yücel Çakmaklı, Mesut Uçakan ve Salih Dirilik gibi isimleri içinde barındırmış ve bu akımda İslami değerler ve kaygılar doğrultusunda filmler üretilmiştir. Devrimci Sinema ise, izleyiciyi düşünmeye sevk etmektense, bir yol göstermeyi amaçlamıştır. Marksist bir temele dayanan bu akım, bireysellikten uzak, primitif duygulardan yoksun ve toplumsal olayları merkezine alan filmler üretmiştir.

Film üretiminin yanı sıra, film yapımcılarının bir araya geleceği ve filmlerin gösterileceği ilk festival, 1964 yılında düzenlenmiştir. Antalya'daki bu ilk festival, Antalya Film Şenliği olarak başlamış ve günümüze kadar devam etmektedir (Özgüç, 1990: 130). Türkiye'nin en eski film festivalinin ilkinde en iyi film ödülünü Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* filmi kazanmıştır.

Film üretimindeki artış, izleyici ilgisinin yükselmesi, sinemaların çoğalması ve yeni yapımevlerinin sektöre girişi, bu dönemin ortalarında belirginleşmiştir. Bu gelişmeler, film üretiminde çalışan kişilerin artmasını da etkilemiştir (Özön, 1968: 36). Film yapım ve dağıtım süreçlerinde ise bölgesel talepler dikkate alınarak kararlar alınmıştır. Bölgeden gelen sinema işletmecileri, yapımcılarla görüşerek filmin türünden üretim sayısına kadar, oyuncularını da kapsayacak şekilde anlaşmalar yapmışlardır. Bu durum büyük yapımevleri için kolaylık sağlarken, küçük yapımevleri taleplere uyum sağlama zorunluluğu yaşamıştır. Bölge işletmecilerinden gelen gelirlerle film çekmeyi planlayan bu yapımevleri, istenen özelliklere göre hareket etmek durumunda kalmışlardır. Filmin konusu, oyuncular gibi unsurlar, yapımcı tarafından belirlenmiş ve başlangıçta alınan avans sonrası gösterim sonrasında elde edilecek kazanç konusunda belirsizlikler ortaya çıkmıştır (Abisel, 2005: 37). Kurulamayan bu sistem, kazançların tekrar sinemaya yatırılmaması ve teknik yatırımların yapılamaması, ilerleyen yıllarda sektörün gelişimini olumsuz etkilemiştir.

1970'li yıllarla birlikte artan maliyetler ve ülkenin ekonomik durumundaki dalgalanmalar, film üretiminde değişikliklere neden olmuştur. Yapımevleri, karate ve seks temalı filmler üreterek varlıklarını sürdürmeye çalışmışlardır. Bu filmlere olan ilgi, benzer yapımların sayısını artırmıştır. Ancak, bu durum seyircinin sinemalardan uzaklaşmasına ve sinema salonlarının kapanmasına yol açmıştır (Abisel, 2005:37). Kısa vadeli kazanç beklentisi, uzun vadede daha büyük kayıplara neden olmuştur.

1980 İhtilali, sinemadaki seks filmlerini sona erdirmiştir; ancak darbe sonrasında arabesk filmlerinin sayısının arttığı gözlemlenmiştir. Darbe sonrası dönemin izleri sinemada da hissedilmiş ve kapalı anlatımlar ön plana çıkmıştır. 23 Ocak 1986 tarihli Video ve Sinema Eserleri Yasası ile birlikte sinemaya dair ilk yasal düzenleme yapılmış, 1939'dan beri uygulanan sansür tüzüğü kaldırılmış ve sinema üzerindeki kısıtlamalar son bulmuştur (Kuyucak Esen, 2010: 79). Ancak, maddi zorluklarla karşılaşan bazı yapımevleri, çözüm olarak filmlerinin haklarını video için satmaya yönelmişlerdir. Videoya olan ilgi, sadece video üretimi yapan yapımevlerinin kurulmasına zemin hazırlamıştır (Abisel, 2005: 38). Kazanç sağlamak isteyen yapımevleri, kısa sürede büyük gelir elde etmek amacıyla video için film üretimine başlamışlardır. Ancak teknik yetersizlikler ve benzer içerikler yüzünden video dağıtımcılarının yapımevleriyle olan işbirlikleri uzun süreli olmamıştır.

Sinemaların kapanmaya başladığı bu dönemde, yabancı filmlerin sayısında da önemli bir artış yaşanmıştır. 1989'da 210 yabancı yapım karşısında yalnızca 13 yerli yapım sinemalarda gösterilebilmiştir (Evren, 1997: 56). Bu dönemde yapılan kanun düzenlemeleri, yabancı yapımcıların kendi dağıtımlarını yapmalarına imkân sağlamış ve bu durum dağıtımcılığın tek bir hâkim dağıtım altında birleşmesine yol açmıştır. Bu da yerli sinemanın gösterim yapabileceği salon bulmasını zorlaştırmıştır. Bir sonraki dönemde, on yıl sonra bile 275 yabancı filme karşı yalnızca 12 yerli film yapılabilmektedir (Karakaya, 2004: 152). Yabancı içeriklerin etkisi altındaki seyirciler ve salonlar, Türk sinemasının gelişimini olumsuz etkilemiştir.

1991 yılında devlet, film üretimini teşvik etmek amacıyla bir dizi karar almış ve hibelerden kredilere kadar çeşitli destekler sunmuştur. Yerli ve yabancı filmlerden alınan vergilerdeki dengesizlik, film üretimini tekrar etkilemiştir. Bu süreç sonrasında, film üreticileri kendi yetenekleriyle film yapımı için gerekli kaynakları toplama yoluna gitmişlerdir.

Bu dönemde, Türkiye'nin Eurimages'a üyeliği, sinema alanında yeni bir destek kaynağı yaratmıştır. Avrupa Konseyi'nin kültürel alanı destekleme fonu olan Eurimages, uzun metrajlı kurmaca, animasyon ve belgesel gibi farklı türlerdeki film yapımlarına destek sağlamaktadır. 1997 ile 2000 yılları arasında 29 milyon 340 bin Fransız Frangı destek alınmıştır (Coşkun, 2023: 22). Bu fon, farklı sinema anlatıları için önemli bir kurtarıcı olmuştur.

1990'lı yıllarla birlikte Türkiye'deki sinema anlatılarında önemli bir dönüşüm yaşanmış; klasikleşmiş temaların yerini, şehir yaşamına uyum sağlamaya çalışan bireylerin içsel çatışmaları, eşcinsellik, azınlık kimlikleri ve marjinalleştirilmiş grupların gündelik gerçeklikleri almıştır. Bu temaların beyaz perdeye taşınması, yalnızca estetik ya da anlatı bakımından bir yenilik değil, aynı zamanda sansür ve oto-sansürle şekillenen bir mücadele alanı olarak da dikkat çekmektedir. Bu dönemin yönetmenleri olan Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoğlu, Ümit Ünal, Kutluğ Ataman ve Reha Erdem gibi isimler, üretim süreçlerinde yalnızca ekonomik imkânsızlıklarla değil, aynı zamanda içerik denetimiyle de karşı karşıya kalmışlardır. Bu yönetmenlerin çoğu, yapıtlarında politik ya da toplumsal içerikler barındırmak istediklerinde doğrudan sansür kurulunun müdahalesine maruz kalmasalar bile, kurumsallaşmış denetim anlayışının etkisiyle oto-sansüre

yönelmek zorunda kalmışlardır.

Bu bağlamda, özellikle Kutluğ Ataman'ın Lola + Bilidikid (1999) filmi, Türkiye'de eşcinselliği merkezine alan ilk filmlerden biri olarak, sansür kurullarının doğrudan değilse de dolaylı baskısıyla karşılaşmış; dağıtım ve gösterim kanallarında ciddi sınırlamalara maruz kalmıştır. Benzer şekilde, Yeşim Ustaoglu'nun Güneşe Yolculuk (1999) adlı filmi, Kürt kimliği ve devlet baskısı temalarını işlediği için uzun süre Kültür Bakanlığı desteklerinden mahrum bırakılmış, dolaylı bir sansür sürecine tabi tutulmuştur. Arif Şerif Onaran'ın da belirttiği gibi, sansür Türkiye'de çoğu zaman doğrudan yasaklamadan çok, teşvik ve destek mekanizmalarının dışına itme, film festivallerinde görünmez kılma ya da yapım sürecini imkânsızlaştırma yoluyla işlemiştir.

2000–2005 yılları arasında üretilen 148 yerli filmden yalnızca 102'sinin gösterime girebilmiş olması, hem ekonomik koşulları hem de sansür sisteminin etkilerini yansıtmaktadır. Aynı dönemde yabancı filmlerin 1008 kez gösterime girmesi, yerli yapımların kültürel ve ticari rekabette sistematik olarak zayıflatıldığını göstermektedir (Zengin, 2016: 89). Bu durum, yalnızca ulusal sinema endüstrisinin dışı bağımlılığını değil, aynı zamanda yerli filmlerin denetim süreçlerinde yaşadığı yapısal zorlukları da ortaya koymaktadır.

Sansürün hukuki temeli ise bu dönemde 1986 yılında çıkarılan 3257 sayılı “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılmasına Dair Kanun” ile şekillenmiştir. Bu yasa çerçevesinde kurulan Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulu, filmlerin toplumsal değerlere, genel ahlaka ve kamu düzenine uygun olup olmadığını denetleme yetkisine sahip olmuş, bu geniş ve muğlak tanımlar yönetmenleri sık sık oto-sansür uygulamaya itmiştir. Yönetmenlerin senaryo aşamasında dahi belirli temaları işlememeyi tercih etmesi, Türkiye'de sansürün yalnızca bir yasaklama değil, düşünsel bir oto-kontrol mekanizması haline geldiğini göstermektedir.

Sonuç olarak, 1990'lı yıllarla birlikte Türk sinemasında anlatı ve biçimsel çeşitlilik artarken, bu çeşitliliğin sınırlarını çizen görünmez bir çerçeve de varlığını sürdürmüştür. Yeni Sinemacılar olarak anılan yönetmenler, özgün dil ve anlatımlar geliştirseler de, sansürün açık ya da örtük baskısından tamamen bağımsız olamamışlardır. Bu nedenle, bu dönemi değerlendirirken yalnızca estetik yeniliklerden değil, aynı zamanda sinemasal ifade özgürlüğünün sınırlarını belirleyen yapısal ve hukuki engellerden de söz

etmek gerekmektedir.

2000’li yılların başlangıcında, değişen şehir yaşamı, ekonomik bunalım ve kimlik çatışmaları Türk Sineması’nda işlenen başlıca konular arasında yer almıştır (Sim, 2019: 47). Dijitalleşmenin etkisiyle iletişimin ve uluslararası alanda dağıtım imkanlarının kolaylaşmasıyla birlikte, içerik bakımından anlatıların sürdürülmesi ve ikircikli bir yaklaşım ön plana çıkmıştır. Bu süreçte, uluslararası alanda dikkat çekici konulara yer verilerek, filmlerin gösterim ve dağıtım şansı artırılmak istenmiş, diğer taraftan ise kendi kültüründen uzaklaşmanın yol açabileceği kopuklukla yüzleşilmemeye çalışılmaktadır.

Türk Sineması’nın tarihsel süreci bu bölümde ele alınırken, dikkat çeken unsurlar maddiyat, devlet desteği ve yönetmenler olarak öne çıkmaktadır. Kar amacı güden yapımevlerinin seri tür filmleri, sinemanın gelişimine engel olmuş ve benzer temalar etrafında dönen bir sinemanın ortaya çıkmasına yol açmıştır. Devletin, yabancı filmler karşısında yerli filmleri korumak adına bazen geç kalması, Türk Sineması’nda seyirci nezdinde yabancı filmlerin hâkimiyetini pekiştirmiştir. Bununla birlikte, devletin sinemayı kurtarma ve yaşatma adına verdiği destekler, günümüzdeki Türk Sineması açısından büyük bir değer taşımaktadır. Bu destekler, sadece film üretiminin gerçekleşmesini değil, aynı zamanda yapım sonrası süreçler ve senaryo geliştirme aşamaları için de sağlanmaktadır. Maddi açıdan bakıldığında, sadece uzun metraj filmler değil, aynı zamanda kısa animasyon ve kurmaca filmler de desteklenmektedir. Yönetmenler açısından ise, 60’lı yıllarda Ulusal Sinema akımını benimseyen yönetmenlerle, 90’lı yıllarda farklı konuları işleyerek sinema dünyasında denemeler yapan yönetmenler, Türk Sineması’nın gelişimi ve geleceğe taşınması adına önemli adımlar atmışlardır.

Sinemanın tarihsel gelişimi, teknolojik ilerlemeler ve ilk örnekleri bu bölümde ele alınmaktadır. Aynı zamanda bu çerçevede kültür endüstrisi kavramı ile sinemanın ilişkisi ve Hollywood ile Türk Sineması’nın tarihsel gelişimleriyle birlikte yapım dinamikleri incelenmektedir. Bir sonraki bölümde ise sinemada oryantalizm ve bu bağlamdaki ülkelere olan etkileri üzerinde durulmaktadır.

Türkiye’de sinemanın gelişimi, sinema tarihçileri ve yazarları tarafından farklı dönemlerde ele alınmış olup, 20. yüzyılın başındaki dünya çapındaki gelişmeler ve sinemanın popülerliği Türkiye tarafından yakından izlenmiştir. Özellikle Osmanlı

İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul, sinemanın mucitleri tarafından önemli bir pazar olarak görülmüştür (Çelikcan, 2020: 36).

Sinema kuramcısı ve sinema alanındaki ilk akademik eserlerin sahibi olan Âlim Şerif Onaran, Türk Sineması'nı şu şekilde dönemlendirmiştir:

- 1- Tiyatrocular Dönemi (1923-1939)
- 2- Geçiş Dönemi (1939-1952)
- 3- Sinemacılar Dönemi (1952-1963)
- 4- Yeni Türk Sineması (Onaran, 1994)

Sinema tarihçisi Nijat Özön (s:168) ise dönemi şu şekilde sınıflandırmıştır:

- 1- İlk Dönem (1914-1922)
- 2- Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)
- 3- Geçiş Dönemi (1939-1950)
- 4- Sinemacılar Dönemi (1950-1970)
- 5- Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi (1970 ve sonrası) (Özön, 2013: 168).

Sanat tarihçisi Sezer Tansuğ'a göre ise dönemi şu şekilde sınıflandırmak mümkündür:

- 1- Tiyatrovari anlatım dönemi
- 2- Sinemasal anlatıma doğru yarı tiyatrovari dönem
- 3- Sinemasal anlatım dönemi (Önder, 2005: 6).

3.2. TÜRK SİNEMASININ DÜNÜ VE BUGÜNÜ: DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜM

Sinemanın Türkiye'ye giriş süreci, Osmanlı dönemiyle başlamaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nun muhafazakâr yapısı, sinema üzerindeki etkisini hissettirmiştir. Dönemin Dahiliye Nazırı Talat Bey, ülke içinde farklı film türlerinin gösterilmesine izin vermiştir. Ancak Osmanlı'daki ilk dönemlerde çekilmek istenen sinema filmleri, ahlaki ve etik kurallar nedeniyle karşıt görüşlerle karşılaşmıştır. Buna karşın, ülkede sinema filmi çekilmesini isteyen bazı kuruluşlar ve kişiler de bulunmaktadır. Bu kuruluşlardan biri de Rumeli Muhacirin-i İslamiye Cemiyeti Merkez-i Umumisi'dir. Balkan Savaşları sırasında Türklerin savaşa ilgili yaşadıkları zulüm ve işkenceleri belgelemek amacıyla fotoğraflarının çekilip sinema filmi haline getirilmesi önerilmiştir; ancak güvenlik kaygıları ve olası casusluk riskleri nedeniyle bu teklif reddedilmiştir.

Osmanlı'daki ilk sinema filmi olarak kayıtlara geçen yapım, 1905 yılında Selim Sırrı Tarcan'ın rehberliğinde Yıldız Camii avlusunda çekilen filmidir. Ancak bu film hakkında herhangi bir belge ya da kaynağa ulaşılabilmiş değildir (Önder, 2005: 6). Filmin kayıtlara geçmemiş olması, yapımın yabancı yapımcılar tarafından gerçekleştirildiği gerekçesiyle devlet tarafından yayımlanmadığı ihtimalini güçlendirmektedir. Bir diğer deneme, 1909 yılında Sigmund Weinberg tarafından yapılmıştır. Weinberg, 23 Ekim 1899 tarihli bir dilekçe ile film çekme isteğini padişaha iletmiş ve buna dair bir film taslağı sunmuştur (Ekinci, 2021: 26). Ancak filmle ilgili başka bir belgeye ya da kaynağa rastlanmamıştır. 5-26 Haziran 1911 tarihlerinde Manaki Kardeşler tarafından çekilen film, V. Sultan Mehmet Reşat'ın Selanik ve Manastır ziyaretini konu almıştır. Bu film, kayıtlarda bilinen tek yapım olarak günümüze ulaşmıştır ve Makedonya Sinemateki'nde saklanmaktadır. Bir diğer sinema çalışması ise 1913 yılına ait olup Hamidiye Kruvazörü'nü konu almaktadır. Ancak bu filmle ilgili de yeterli kaynağa ulaşılmamıştır.

Osmanlı Dönemi'nde Türk sinemasının başlangıcı olarak kabul edilen ilk yerli yapım ise Fuat Uzkınay'ın 1914 yapımlı Ayestefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı adlı sinema filmidir. Bu film, 1876-1877 yıllarında yaşanan Osmanlı-Rus Savaşı sırasında Yeşilköy'e kadar ulaşan Ruslar tarafından yapılan zafer abidesinin yıkılmasını konu alır. II. Abdülhamid Han, ilk başta bu durumu kabul etmese de iç ve dış baskılar nedeniyle abidenin yapılmasına izin vermek zorunda kalmıştır (Önder, 2005: 7). Yapılan abide halk tarafından tepkiyle karşılanmış ve "Hıncır Abide" ya da "Utaç Abidesi" olarak adlandırılmıştır. 14 Kasım 1914'te hükümet, abidenin yıkılmasına karar vermiştir. Bu yıkılışı konu alan filmle Türk sinema tarihinde önemli bir dönüm noktası yaşanmıştır. Osmanlı dönemi boyunca uygulanan bazı yasaklama ve tedbirlerin, sinemadaki baskı ve kısıtlamalara yol açtığı düşünülse de, aslında bu uygulamaların ülkenin güvenliğini korumak adına alındığı anlaşılmaktadır (Önder, 2005: 8).

Osmanlı Devleti'nde sinemalar, devletin denetiminden geçtikten sonra gösterime girmekteydi. On altı yaşın altındaki çocukların psikolojik ve ahlaki yönden olumsuz etkilenmemesi amacıyla sinemalara alınmamaları yönünde kararlar alınmış bulunmaktadır. Peygamberlerin hayatını konu edinen bazı filmlerin, Müslüman halkı rencide edebileceği düşüncesiyle, gösterime girmeden önce çeşitli denetim süreçlerinden geçirilmesi sağlanmıştır. Zamanla Osmanlı, ülkede sinema filmlerinin

çekilmesine belirli koşullar dahilinde izin vermiş olup, devlet desteğiyle gerekli ekipmanların temin edilmesine katkı sağlamaktadır. Sanatın evrensel dili, Osmanlı tarafından da benimsenmiş olup, farklı amaçlarla kullanılmaya başlanmış bulunmaktadır.

Haleb Mektebi Sanayisi'nde eğitimine devam eden muhtaç öğrenciler için sinema gösterileri düzenlenmiş olup, gösterimlerden elde edilen 4800 kuruşluk gelir, öğrencilerin ihtiyaçlarının karşılanmasına yönelik kullanılmış ve bu sürecin devletin kontrolü altında gerçekleşmesi sağlanmaktadır. Osmanlı, ülkede iskan edilen gayrimüslim halkın dinlerini özgürce yaşayabildiğini göstermek amacıyla çeşitli fotoğraflar yayımlamış olup, ilerleyen süreçte bu konuya ilişkin bir sinema filmi de gösterime sunulmuştur. Tüm bu gelişmeler, sanatın tarihe kaynaklık etme bakımından önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir (Önder, 2005: 8).

Osmanlı Devleti, bu dönemde sinema ve sanatın evrensel dilinden yararlanarak, ülkede var olan toplumsal gerçekleri yabancı ülkelere belge ve sinema aracılığıyla aktarmaya çalışmaktadır. İlk zamanlarda alınan tüm denetim ve düzenlemeler, güvenlik kaygıları ile dini hassasiyetlerin korunması amacıyla uygulanmış olup, zaman içerisinde sinemanın muhtaç çocuklara yardım sağlama veya devlet meselelerini ifade etme gibi alanlarda da kullanıldığı görülmektedir. Osmanlı Dönemi'nde hızla gelişen sinema sektörü, Cumhuriyet Dönemi'nde de önemini artırarak varlığını sürdürmektedir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında sinema sektöründe, Kurtuluş Savaşı'nı konu edinen filmler çekilmeye başlanmış bulunmaktadır. 1923 yılında Muhsin Ertuğrul tarafından Kemal Film'e yaptırılan ve Kurtuluş Savaşı'nı anlatan *Ateşten Gömlek*, Cumhuriyet Dönemi Türk Sineması'nın önemli yapımları arasında yer almaktadır. Bunun yanı sıra, 1928'de çekilen *Ankara Postası*, 1932 yapımı *Bir Millet Uyanıyor*, 1948'de gösterime giren İstiklal Madalyası, 1949'da çekilen *Vurun Kahpeye* ve 1950 yapımı *Ateşten Gömlek* de Kurtuluş Savaşı'nı ele alan diğer önemli filmler arasında bulunmaktadır. 1923-1928 yılları arasında farklı bir film ortaklığı gerçekleşmemiş olup, 1928'de Muhsin Ertuğrul tarafından *Ankara Postası* adlı film yapılmıştır (Önder ve Baydemir, 2005: 10).

Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle birlikte ülkede hızlı bir yenilenme süreci yaşanmakta olup, özellikle yeni kurulan rejimin ilk yıllarında sinema, ülke açısından önemli bir araç olarak görülmektedir. Okuryazarlık oranının düşük olması nedeniyle sinema, propaganda yapmak ve halkı çeşitli konular hakkında bilgilendirmek açısından büyük

bir işlev üstlenmektedir. Bu nedenle, sinema ve tiyatro biletlerinden yalnızca %10 oranında vergi alınması yönünde devlet tarafından düzenlemeler yapılmaktadır.

Osmanlı Dönemi'nden devam eden bazı kısıtlayıcı tedbirler, Cumhuriyet'in ilk yıllarında da geçerliliğini sürdürmekte olup, özellikle menkıbelere ve tarihi olaylara dair filmler devlet denetiminden geçirildikten sonra gösterime girmektedir. Dini hassasiyetler bu dönemde de korunmakta, devlet her ne kadar sinemaya daha modern ve açık bir perspektifle yaklaşıp da belirli düzenlemelerin uygulanmasına devam edilmektedir. Diyanet İşleri Reisi, dini ve milli duyguları zedeleyici filmlerin sinemalarda gösterilmemesi gerektiğini ifade etmekte olup, *Yakup'un Kuyusu* adlı film bu kapsamda uygun bulunmadığı için gösterime girmemektedir.

Bunun yanı sıra, eğitim ve kültür alanında da sinemanın evrensel dilinden faydalanılmakta olup, Cumhuriyet ile birlikte geniş kapsamlı bir eğitim seferberliği başlatılmış bulunmaktadır. Ülkede köklü değişimler hayata geçirilmiş olup, *Tevhid-i Tedrisat Kanunu* ve *Harf İnkılabı* bu yenilikler arasında yer almaktadır. Okuma yazma seferberliği kapsamında halk dershaneleri, halkevleri ve halkodaları kurulmuş olup, bu süreçte sinema eğitim amaçlı bir araç olarak kullanılmaktadır (Önder ve Baydemir, 2005: 10). Cumhuriyet'in ilk yıllarında tiyatro ve sinemanın yaygınlaştırılmasını teşvik etmek amacıyla, çocukların sinema ve tiyatroya alınmasını öngören bir kanun teklifi Meclis'e sunulmaktadır. Atatürk, bu süreçte sanata ve sinemaya büyük bir önem vermekte olup, sinema ile ilgili gerçekleştirilecek faaliyetleri desteklemektedir. Milli Mücadele yıllarında *İstiklal/İzmir Zaferi* adlı film, Ordu Film Dairesi tarafından belgesel niteliğinde hazırlanarak halka sunulmaktadır. Yaşanan bu gelişmeler, Anadolu halkının bağımsızlık mücadelesinin daha iyi anlaşılması için sinemanın etkili bir araç olarak görüldüğünü ve devletin bu alandan faydalanmak istediğini ortaya koymaktadır.

Savaş yıllarında yaşanan ekonomik zorluklara rağmen çeşitli film ve belgesellerin çekimine devam edilmekteydi. 1923 yılında çekilen Ateşten Gömlek filminin ardından, Reşat Nuri Güntekin'in Bir Gece Rüyası adlı oyunundan uyarlanan Ankara Postası adlı film de izleyiciyle buluşmuştur. Bunun yanı sıra, Bir Düşman Denize Dökülüyor isimli belgesel film de gösterime sunulmuş bulunmaktadır. Atatürk, ülkenin içinde bulunduğu olumsuz koşullara rağmen, Türk milletinin bağımsızlık mücadelesini anlatan film ve belgesellere büyük önem vermekte olup, bu alandaki çalışmaları desteklemektedir. 1932 yılında Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen Bir Millet Uyanıyor filminin senaryosunu

bizzat inceleyerek katkı sağlamıştır (Evcin, 2011: 522).

Cumhuriyet'in onuncu yıl kutlamaları kapsamında, dönemin önemli belgesel yönetmenlerinden Lev Oskaroviç ve Segey Yutkeviç, Atatürk'ün davetiyle Türkiye'ye gelmiş olup, Kurtuluş Savaşı ruhunu yansıtan bir belgesel çekilmesine karar verilmiştir. 1934 yılında tamamlanan Türkiye'nin Kalbi: Ankara isimli belgesel, Cumhuriyet'in onuncu yılı vesilesiyle gösterime sunulmuş bulunmaktadır (Evcin, 2011: 523).

Atatürk, bu dönemde toplumun gelişimi ve ihtiyaçlarına yönelik yapılan çalışmaları desteklemekte olup, çeşitli projelere bizzat katılım sağlamaktadır. 17 Şubat - 4 Mart 1923 tarihleri arasında gerçekleşen İzmir İktisat Kongresi'nde, halkın tarım ve ülkenin diğer ekonomik faaliyetleri hakkında bilgilendirilmesi amacıyla sinemanın bir araç olarak kullanılması fikri tartışılmış bulunmaktadır. Kongrede, Ziraat ve Maarif başlığı altında tarım, sanayi, coğrafya, iktisat ve sağlık gibi alanlara ilişkin filmlerin gösterilmesi önerilmiş olup, bu sayede köylü halkın ülke meselelerine dair daha sağlıklı bilgiler edinebileceği düşünülmektedir. Kongrede alınan karar doğrultusunda, halkın doğru bilgilendirilmesi ve devletin yürüttüğü çalışmaların halka ulaştırılmasında sinema önemli bir araç olarak değerlendirilmektedir (Önder ve Baydemir, 2005: 11).

Atatürk, sinema ile ilgili etkinliklere katılım sağlayarak yapılan çalışmaları desteklemekte, tarihin geleceğe bir miras olarak bırakılması gerektiğini vurgulamakta ve bağımsızlık mücadelesinin sinema aracılığıyla gelecek nesillere aktarılmasının önemine dikkat çekmektedir. Ancak, dönemin en büyük sorunlarından biri, devletin uyguladığı yüksek vergiler sebebiyle halkın sinemaya yeterince ilgi göstermemesidir. Sinema işletmecileri de yüksek vergi oranlarından dolayı sıkıntı yaşamakta olup, bu durumu eleştirmektedir. Atatürk, 23 Ocak 1932'de Çanakkale isimli sinema filmini izlediğinde sinemalara katılımın düşük olduğunu gözlemlemiş olup, bu konuda görüşmeler gerçekleştirmiştir. Sinema işletmecileri, ağır vergiler nedeniyle bilet fiyatlarının düşürülemediğini ve bu sebeple halkın sinemaya olan ilgisinin azaldığını bildirmiştir. Bunun üzerine Atatürk, dönemin Maliye Bakanı Fuat Ağralı ile bir görüşme yaparak sinema biletlerinden alınan vergilerin düşürülmesi yönünde talimat vermektedir (Gökmen, 1991: 36).

Bu dönemde yaşanan bir diğer önemli gelişme ise Atatürk'ün halkçılık ilkesi doğrultusunda, ülkede laik ve modern bir devlet yapısı oluşturulmasına yönelik yeni bir sistem geliştirilmesidir.

Halkevleri, 19 Şubat 1932 tarihinde faaliyetlerine başlamış olup, açılış törenine tüm halk davet edilmiş ve İstanbul Halkevi'nde gerçekleştirilen merasimin ardından Akın isimli piyes sahnelenmiştir (Akşam, 1932). Halkevleri, Güzel Sanatlar, Halk Dershaneleri ve Kurslar, Kütüphane ve Yayın, Köycülük, Tarih ve Müze, Temsil, Spor, Sosyal Yardım, Dil ve Edebiyat gibi çeşitli alanlarda eğitim vermeye başlamış bulunmaktadır (Doğaner, 2021: 36). Halkevlerinin, özellikle Güzel Sanatlar alanında önemli faaliyetler yürüttüğü görülmektedir. Resmi açılıştan önce gerçekleştirilen ilk etkinlik ise halka yönelik bir tiyatro oyununun sahnelenmesi olmuştur. Önceki dönemlerdeki anlayışın aksine, tiyatro gösterilerinde gençlerin daha etkin rol almasına özen gösterilmiştir. Gerektiğinde Halkevi üyeleri de sahnelenen oyunlarda görev almış olup, bu rollerde başarılı bir performans sergilemişlerdir.

Tiyatronun halk arasında yaygınlaşmasını sağlamak amacıyla köylerde gösterimler düzenlenmiş olup, özellikle daha önce tiyatroya tanıklık etmemiş olan köy halkı için Ödemiş, Bartın, Denizli, Sandıklı ve Tokat'ta Halkevi bünyesinde çocuklar tarafından piyesler hazırlanarak sahnelenmiştir. Bu girişim, Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Atatürk ilkelerinin benimsetilmesi ve toplumun çağdaşlaşması adına atılmış önemli adımlardan biri olarak değerlendirilmektedir. Halkevleri aracılığıyla güzel sanatların geniş kitlelere ulaştırılması sağlanmış olup, en ücra köylere dahi sanatın götürülmesi hedeflenmektedir (Ülkü Halkevleri Mecmuası, 1933: 2). Bununla birlikte, tiyatro oyunlarının yanı sıra halkın daha çok ilgisini çeken ve devlet tarafından da izlenmesinin faydalı görüldüğü sanayi, tarım ve sağlık konularındaki filmler halka gösterilerek, eğitici içerikler sunulmaktadır. Bu sayede halk, kendileri için yararlı olabilecek pek çok bilgiyi bu filmler aracılığıyla edinmektedir.

Halkevleri, edebiyat ve tiyatro alanında da önemli bir rol üstlenmiş olup, Reşat Nuri, Galip Neşet, Vesi'i Mahir, Nihat Sami, Faruk Nafiz, Mahmut Yasari, Ragıp Nurettin ve Necmettin Halil gibi değerli yazarların eserleri sahnelenmiştir. Vergi Hırsız, Destan, Yaman, Gavuriman, Kızılçağlayan, Bir Yuvarın Şarkısı, Tarih Utandı, Bir Sukutu Hayal, Karga ile Tilki, Zoraki Tabip, Oğuzlar ve Sancağın Şerefi gibi oyunlar Halkevleri tarafından sahnelenen eserler arasında yer almaktadır. Halkevlerinin faaliyetlerine ilişkin yazılı bilgi paylaşımını sağlamak amacıyla Ülkü adlı dergi yayımlanmaya başlanmış olup, bu derginin temel amacı milli tarih, sanat ve kültür konularında halkı bilinçlendirmek ve Halkevleri faaliyetlerini halka duyurmaktır (Ülkü

Halkevleri Mecmuası, 1933: 2).

Ülkü dergisi, gerçekleştirilen inkıpların ve toplumsal gelişmelerin halka anlatılmasında önemli bir araç olarak değerlendirilmekte olup, özellikle sanat etkinliklerinde kadınların daha aktif roller üstlenmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Kadın ve erkek arasında toplumsal görev ve milli bilinç açısından bir ayrım bulunmadığı ifade edilmekte olup, bu anlayışın yaygınlaştırılması hedeflenmektedir (Ülkü Halkevleri Mecmuası, 1933: 3). Bu doğrultuda, Türk kadınının her alanda daha etkin yer alması ve eski anlayışların değişmesi yönünde önemli adımlar atılmış bulunmaktadır. Örneğin, Halkevlerinin açılışı vesilesiyle Kırklareli’nde düzenlenen etkinlikler kapsamında Erenler adlı vodvil sahnelenmiştir. Bu oyunda Mürüvvet Süreyya, Makbule Emine, Hulusi, Necip, Hadi, İbrahim ve Zeki Bey gibi oyuncular sahne almıştır. Özellikle kadınların tiyatro oyunlarında yer alması hususunda büyük bir hassasiyet gösterilmiştir (Akşam Gazetesi, 1933).

Sinemanın gelişmeye başladığı bu dönemde, Atatürk tarafından toplumun sinemanın etkisini kavrayabilmesi adına çeşitli çalışmalar yapılmış olsa da, sanat, kültür ve en önemlisi ekonomik sıkıntılar nedeniyle sinema istenilen seviyeye ulaştırılamamaktadır.

Cumhuriyet’in ilan edilmesiyle birlikte gerçekleştirilen inkıplar ve yapılan düzenlemeler, Türkiye’nin her anlamda çağdaş bir devlet yapısına kavuşması için önemli bir temel oluşturmuş bulunmaktadır. Atatürk, bu süreci büyük bir titizlikle ele almış olup, sanat, sinema, tiyatro, halk oyunları ve musiki gibi çeşitli alanlarda ilerleme sağlanması için yoğun çaba göstermektedir. Sanatın her dalının ülkenin gelişimi açısından önemli bir rol üstlendiğini vurgulayan Atatürk, gerçekleştirilen çalışmaları devlet desteğiyle güçlendirmiştir.

Cumhuriyet öncesinde, özellikle sinema alanında kısıtlayıcı uygulamalar yürürlüğe konulmuş olup, kadın oyuncuların beyaz perdede yer alması, hatta sinema filmi izlemeleri dahi günah olarak kabul edilmekteydi. Bu nedenle, sahnede ve sinemada kadın karakterler genellikle azınlık veya gayrimüslim kadın sanatçılar tarafından canlandırılmıştır. Eliza Binemaciyan, Madam Kalitea ve Anna Mariyeviç, o dönemde sahneye çıkan gayrimüslim kadın oyuncular arasında yer almaktadır. Ancak tüm bu kısıtlamalara rağmen sanatını icra etmek isteyen Türk oyuncular da bulunmaktaydı. Örneğin, dönemin cesur sanatçılarından Afife Hanım, sahneye çıkışı, yalnızca bireysel cesaretin değil, aynı zamanda otosansürü ve sistematik sansürü aşan tarihsel bir

direnişin simgesidir. Kadıköy’de bulunan Apollon Tiyatrosu’nda Hüseyin Cahit Yalçın’a ait Yamalar adlı oyunda sahne almış, ardından Tatlı Sır ve Odalık isimli oyunlarda rol üstlenmiştir. Müslüman kadınların sahneye çıkmasının yasak olduğu bir dönemde, “Jale” takma adıyla sahne almayı sürdüren Afife Hanım, yalnızca tiyatro sanatı için değil, kadınların kamusal alandaki temsili açısından da dönüştürücü bir adım atmıştır. Bu yönüyle onun mücadelesi, sansürün yalnızca metinsel ya da görsel içerikle sınırlı olmadığını; bireyin varoluş hakkına kadar uzandığını gösteren çarpıcı bir örnektir. Takma adıyla sahneye çıkmayı sürdürdüğü sırada, Dahiliye Nezareti’nin Müslüman kadınların sahneye çıkmasını yasaklayan kararı sebebiyle durum fark edilmiş ve kendisi hakkında cezai işlemler uygulanmıştır (Aslan, 2022: 77).

Cumhuriyet’in ilan edilmesiyle birlikte, bu yasaklayıcı anlayış ortadan kaldırılmış olup, Türk kadın oyuncuların mesleklerini özgürce icra etmelerinin önü açılmıştır. Bu hakların tanınmasında Atatürk’ün büyük katkıları bulunmaktadır. Türk sinemasının ilk kadın oyuncuları arasında Bedia Muvahhit, Neyyire Neyir ve İsmet Sırrı gibi isimler yer almaktadır. Ateşten Gömlek filmi, Millî Mücadele dönemini konu aldığı için, Kezban ve Ayşe karakterlerinin Türk kadın oyuncular tarafından canlandırılması gerektiğine karar verilmiştir. Bu doğrultuda, Halide Edip Adıvar, yönetmen Muhsin Ertuğrul ile görüşerek filmde Türk kadın oyuncuların yer almasını talep etmiştir. Türk tiyatrosu ve sinemasının gelişimine büyük katkılar sunan Muhsin Ertuğrul, bu öneriyi değerlendirerek Ateşten Gömlek filminde hemşire Ayşe rolünün Bedia Muvahhit’e, köylü kadını Kezban karakterinin ise Neyyire Neyir’e verilmesini uygun görmüştür.

Atatürk, Türk kadın oyuncuların sanat hayatında daha aktif roller üstlenmesini teşvik etmekte olup, Bedia Muvahhit’in İzmir’de sahneye çıkmasına ve tiyatro kariyerine başlamasına destek vermektedir. Ancak, Türk kadınlarının sinemada rol alması bazı çevreler tarafından hoş karşılanmamış olup, film çekimlerinin gerçekleştirildiği bölgelerde halk, oyunculara ve film ekibine tepki göstermektedir. Yaşanan bu olumsuzluklar neticesinde, film ekibine yiyecek ve içecek satılmaması gibi birtakım baskılar uygulanarak bölgeden ayrılmaları istenmiştir. Ancak zamanla halkın bu durumu kabullenmesiyle birlikte, kadın oyuncuların sinemadaki varlığı giderek daha fazla kabul görmeye başlamaktadır.

Cumhuriyet Dönemi Türk sinemasında 1923-1939 yılları arasındaki süreç, Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemin şartları ve Millî Mücadele sonrası

yaşanan gelişmeler nedeniyle, oyuncular haricinde yönetmen olarak etkili olan tek isim Muhsin Ertuğrul olmaktadır. Fransa ve Almanya’da sinema ve tiyatro alanında edindiği deneyimlerle Türkiye’de sinema sektörüne 17 yıl boyunca yön vermeyi başarmaktadır (Onaran, 1994: 87). Yurt dışından döndükten sonra sinema işletmeciliği yapan Kemal ve Şakir Seden kardeşlerle tanışarak, sinema alanında önemli atılımlar gerçekleştirmek amacıyla bir film şirketi kurma kararı almışlardır. Askeriyeye ait Defterdar Mensucat Fabrikası’nın bir bölümü film stüdyosuna dönüştürülerek ilk film denemelerine başlanmaktadır. Çekilen filmler, tiyatro sahnelerinden esinlenerek oluşturulmuş olup, bu durum sinemacılar dönemine kadar devam etmekte ve tiyatro eserleri sinemaya uyarlanarak izleyiciyle buluşmaktadır (Gülçur, 2020: 3).

Muhsin Ertuğrul’un çektiği ilk film, İstanbul’da Bir Facia-i Aşk olarak bilinmektedir. Gerçek bir olaydan esinlenerek hazırlanan filmde, hayatın zorluklarına yenik düşerek kötü yola sürüklenen bir kadının hikâyesi anlatılmaktadır. O dönemde Türk kadın oyuncular henüz sinemada aktif bir rol üstlenemediğinden, filmde yabancı, azınlık ve göçmen kadın sanatçılar yer almaktadır. Profesyonel bir anlayışla hazırlanmasa da, işlenen konu halkın ilgisini çektiğinden geniş bir izleyici kitlesine ulaşmaktadır. Tiyatrocular Dönemi’nin dikkat çeken bir diğer filmi ise Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun romanından uyarlanan Nur Baba olmaktadır. Film, gösterime girmeden önce Bektaşiliğe ait bazı unsurlar barındırdığı gerekçesiyle Bektaşî tarikatları tarafından eleştirilmektedir. Bu eleştirilerin ardından, 1922’de tamamlanan çekimlere rağmen, 1923’te filmin ismi Boğaziçi Esrarı olarak değiştirilerek gösterime sunulmaktadır.

Tiyatrocular Dönemi’nin ilkleri barındıran bir başka önemli yapıyı ise Halide Edip Adıvar’ın romanından sinemaya uyarlanan ve Millî Mücadele yıllarını anlatan Ateşten Gömlek olmaktadır. Bu filmde ilk kez iki Türk kadın oyuncuya yer verilmektedir. Halide Edip Adıvar, halkın Millî Mücadele ruhunu ve direnişini anlatan bu filmde özellikle Türk kadın oyuncuların rol almasını istemektedir. Türk kadınlarının haklarına verdiği önemi her fırsatta dile getiren Halide Edip, bu konuda yönetmen Muhsin Ertuğrul’a özel bir talepte bulunmaktadır. Filmde Ayşe karakterini Bedia Muvahhit, Kezban karakterini ise Neyyire Neyir canlandırmaktadır. Filmden sonra her iki kadın oyuncu da büyük ilgi görmekte olup, Atatürk de Türk kadınlarının sinemada aktif bir şekilde yer almasını desteklemektedir.

Muhsin Ertuğrul'un daha sonra yönettiği Söзде Kızlar, Kız Kulesinde Bir Facia ve Leblebici Horhor gibi filmler, önceki yapımları kadar geniş kitleler tarafından ilgi görmemektedir. Bu dönemde halkın en çok dikkatini çeken sinema yapımları, gerçek olaylardan esinlenmiş, dramatik öğeler içeren filmler olmaktadır.

Muhsin Ertuğrul, Kemal Film ile yollarını ayırdıktan sonra tiyatro alanına daha fazla yönelmektedir. 1928 yılında ise özel bir film yapım şirketi olan İpek Film ile çalışmaya başlamaktadır. Aynı yıl içerisinde Ankara Postası ve Kaçakçılar isimli iki sessiz film çekmiş olup, bu filmler beklenen düzeyde bir başarı elde edemese de dönemin ilgi çeken yapımları arasında yer almaktadır. Bu süreçten sonra Türk sinemasında sesli film denemeleri yapılmaya başlanmaktadır. Muhsin Ertuğrul'un 1931 yılında çektiği İstanbul Sokaklarında adlı film, Türkiye'de üretilen ilk sesli sinema filmi olma özelliğini taşımaktadır.

1931 yılına kadar Ateşten Gömlek ve Ankara Postası gibi Millî Mücadele yıllarını konu alan filmler çekilmiş olsa da Muhsin Ertuğrul, bu yapımların halkın Millî Mücadele ruhunu yeterince yansıtmadığını düşünmektedir. Bu nedenle 1932 yılında, başrollerinde Türk oyuncuların yer aldığı Bir Millet Uyanıyor isimli filmi çekmeye karar vermektedir. Senaryosunun hazırlanma sürecinde Atatürk'ün de katkılarının olduğu bu film, uzun bir hazırlık aşamasından sonra tamamlanmaktadır. Türk milletinin direniş ve mücadele azmini güçlü bir şekilde yansıtan film, halk tarafından büyük ilgiyle karşılanmaktadır. Ancak senaryoda bazı kurgusal eksiklikler göze çarpmaktadır. Özellikle hikâyenin temel unsurlarına yeterince açıklık getirilmemesi, sahneler arasında sürekliliğin sağlanamaması, çekimlerin gereğinden fazla uzun tutulması ve geçişlerdeki kopukluklar filmin eleştirilen yönleri arasında yer almaktadır (Nişancı, 2009: 11).

Bu dönemde Muhsin Ertuğrul'un çektiği bir diğer yapım ise Bataklı Damın Kızı isimli filmidir. Nobel ödüllü yazar Selma Lagerlöf'ün hikâyesinden sinemaya uyarlanan bu film, tiyatrocular döneminin sonlarına doğru çekilen önemli yapımlardan biri olmaktadır. Yine aynı dönemde Aynaroz Kadısı ve Bir Kavuk Delirdi isimli filmler İpek Film iş birliğiyle beyaz perdeye aktarılmaktadır. 1930'lu yıllarda halkın özellikle şarkılı melodram türündeki yapımlara olan ilgisinin artmasıyla birlikte, Saadettin Kaynak, Münir Nurettin Selçuk ve Müzeyyen Senar gibi sanatçıların yer aldığı müzikal filmler çekilmeye başlanmaktadır. Bu türün ilk örneklerinden biri, Münir Nurettin Selçuk ve Feriha Tevfik'in başrol oynadığı Allah'ın Cenneti olmaktadır. Ardından

Tosun Paşa isimli film çekilmiş olup, her iki yapım da halktan beklenen ilgiyi görmemektedir.

1923-1939 yılları arasında, Tiyatrocular Dönemi olarak da adlandırılan süreçte, Muhsin Ertuğrul'un katkılarıyla Türk sinemasında önemli ilerlemeler kaydedilmektedir. Bu dönemde çekilen İstanbul'da Bir Facia-i Aşk, Boğaziçi Esrarı, Ateşten Gömlek, Ankara Postası ve Bir Millet Uyanıyor gibi filmler, sinema tarihimizde önemli bir yer edinmektedir. Özellikle Türk kadınının sinema filmlerinde rol almaya başlaması, bu dönemin en dikkat çeken gelişmelerinden biri olmaktadır.

1939-1952 yılları arasında yaşanan süreç, İkinci Dünya Savaşı'nın etkileri sebebiyle Geçiş Dönemi olarak adlandırılmaktadır. Atatürk'ün vefatı ile birlikte, yeni bir savaşa gireceği yönündeki endişeler halk üzerinde büyük bir etki yaratmaktadır. Savaşın yol açtığı ekonomik ve kültürel sıkıntılar Fransız sinema sektörünü durma noktasına getirirken, Türkiye'nin Sovyetler Birliği ve Avrupa'dan ithal ettiği film sayısında azalma yaşanmaktadır. Bu sebeple Amerikan yapımı filmler, Mısır üzerinden Türkiye'ye getirilmeye başlanmaktadır. Özellikle Mısır filmleri, halkın büyük ilgisini çekmektedir (Akbaş, 2019: 276). Bu dönemde yurt dışında sinema eğitimi alıp ülkeye dönen genç sinemacılar, Türk sinemasına katkı sunmaktadır. Bunlar arasında en önemli isimlerden biri olan Muhsin Ertuğrul, çektiği filmlerle sinemanın gelişimine önemli katkılar sağlamaktadır. Bu süreçte, halkın en fazla ilgi gösterdiği yapımlar arasında başrollerinde Cahide Sonku'nun yer aldığı Şehvet Kurbanı ve Mavi Melek filmleri bulunmaktadır. Bu yapımlarda tiyatro sahnelerinden esinlenilmiş öğeler göze çarpmaktadır.

Muhsin Ertuğrul, 1940'lı yıllara gelindiğinde Yayla Kartalı, Kızılırmak-Karakoyun ve Halıcı Kız isimli filmleri çekerek Geçiş Dönemi'ndeki son sinema çalışmalarını gerçekleştirmektedir. Yayla Kartalı, Faruk Nafiz Çamlıbel'in Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenen oyunundan uyarlanarak sinemaya aktarılmaktadır. Kızılırmak-Karakoyun filminin senaryosu ise Ercüment Er takma adını kullanan Nâzım Hikmet tarafından kaleme alınmaktadır. Takma ad kullanma gerekçesi, yalnızca bireysel bir tercih değil; doğrudan doğruya dönemin sansür politikalarının ve ideolojik baskısının bir sonucudur. Zira adı siyasi gerekçelerle "sakıncalı" sayılan bir sanatçının, eserlerinin kendi ismiyle dolaşıma girmesi mümkün olamamaktadır. Bu durum, sansürün yalnızca metin ve içerik düzeyinde değil, sanatçının kimliğine yönelik bir denetim biçimi olarak da işlediğini

ortaya koymaktadır. Dolayısıyla takma ad kullanımı, otosansürü aşan; doğrudan siyasal baskılara karşı sanatçının üretim alanında var olabilmek için geliştirdiği stratejik bir karşı duruş biçimi olarak değerlendirilebilir. Bu filmde ünlü oyuncular yer almasına rağmen beklenen başarıya ulaşamamaktadır. Yapı ve Kredi Bankası'nın desteğiyle çekilen Halıcı Kız, Türk sinemasında çekilen ilk renkli film olma özelliğini taşımaktadır. Dönemin Cumhurbaşkanı Celal Bayar, bu filmi izleyerek beğenisini dile getirmektedir. Halıcı Kızın tamamlanmasının ardından Muhsin Ertuğrul, sinema çalışmalarına bir süre ara vermektedir (Onaran, 1994: 3).

Bu süreçte Halkevleri, ülkenin farklı noktalarında etkinliklerini sürdürmektedir. Önemli tiyatro oyunları, geniş kitlelerle buluşturulmaktadır. Dönemin tiyatro sanatçıları da bu süreci desteklemekte olup, Karagöz sanatçısı Rıfkı Erdindar ve eşi Vedia Erdindar, Halkevleri bünyesinde tiyatro gösterileri düzenlemektedir. Sinema ve tiyatro, halkı bilinçlendirmek ve bilgilendirmek için birer propaganda aracı olarak değerlendirilmek istenirse de yüksek maliyetler nedeniyle diğer alanlar kadar etkili olamamaktadır. Kırsal kesimde yaşayan halkın sinemayla tanışması amacıyla sinema makineleri temin edilmeye çalışılmaktadır. Ancak bu makinelerin sağlanması ve film tedarik sürecinde yaşanan aksaklıklar, sinema faaliyetlerinin istenilen düzeyde yürütülmesini zorlaştırmaktadır.

Geçiş Dönemi sürecinde birçok sinemacı ortaya çıkmış ve Türk sinemasının ilerlemesine önemli katkılar sunmaktadır. 1952-1963 yılları arasını kapsayan ve Sinemacılar Dönemi olarak adlandırılan süreçte sinema alanında köklü değişimler yaşanmaktadır. Bu dönemde meydana gelen siyasi, ekonomik ve toplumsal gelişmeler sinema sektörünü doğrudan etkilemektedir. Sinemacılar Dönemi'nde iktidarda bulunan Demokrat Parti'nin izlediği politikalar, sinema faaliyetleri üzerinde belirleyici bir rol oynamaktadır. Demokrat Parti, ekonomi alanında liberal yaklaşımlara dayalı bir yönetim anlayışı benimsemekte ve sanat ile kültürel faaliyetlerin özel girişimler aracılığıyla yürütülmesini desteklemektedir. Bu politikanın bir sonucu olarak, sanatçılar tarafından açılan özel galeriler ve sergi alanlarının sayısında dikkate değer bir artış yaşanmaktadır. Demokrat Parti'nin 1946 yılına ait tüzük ve programı incelendiğinde, ilim ve güzel sanatların geliştirilmesi adına her türlü önlemin alınması gerektiği vurgulanmakta, kütüphane, müze, tiyatro ve konservatuvarların devlet tarafından desteklenmesi gerektiği belirtilmektedir (Demokrat Parti Tüzük ve Programı, 1946).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Demokrat Parti'nin siyasi, ekonomik ve toplumsal politikalarında farklılaşmalar meydana gelmektedir.

1940 yılı itibarıyla Türkiye'nin birçok bölgesinde etkinlik gösteren Halkevleri, merkeze uzak bölgelerde kültürel kalkınmayı teşvik etmek amacıyla Halkodaları açmaya başlamıştır. Ancak zamanla bu odalar aracılığıyla yürütülen yoğun ideolojik propaganda faaliyetleri, halk nezdinde Halkevleri'ne duyulan ilgiyi azaltmıştır (Aydoğan, 2004: 91). Bu gelişmenin en somut sonuçlarından biri, 1951 yılında Halkevleri'nin kapatılması ve tüm mal varlıklarının Hazine'ye devredilmesi olmuştur. Bu gelişme, kültürel alanın siyasal iktidar değişimleriyle nasıl doğrudan ilişkili olduğunun ve kamusal kültür kurumlarının ideolojik mücadele zeminine ne denli kolay dönüşebildiğinin çarpıcı bir örneğidir. Bu karar, yalnızca bir kültürel kurumun sona erdirilmesi değil, aynı zamanda devletin kültür politikalarında ideolojik bir yön değişiminin işaretidir. Bu süreçte Demokrat Parti'nin başa gelmesiyle birlikte, kültürel üretim alanları daha sıkı bir kontrol altına alınmış ve sinema başta olmak üzere tüm sanat dallarında sansür uygulamaları giderek artmıştır.

Demokrat Parti dönemi (1950–1960), sinema açısından bakıldığında hem yapısal dönüşümlerin hem de içerik denetimlerinin arttığı bir dönem olmuştur. Parti, sanatı ve özellikle sinemayı “milli ve ahlaki değerler” doğrultusunda şekillendirmeyi amaçlamış; bu doğrultuda doğrudan ya da dolaylı sansür araçları devreye sokulmuştur. 1951'de yayımlanan “Sinema Filmlerinin Kontrolüne Dair Nizamname” bu anlamda bir dönüm noktasıdır. Bu nizamnameye göre filmlerin senaryo aşamasında Kültür Bakanlığı'na bağlı bir kuruldan izin alınması zorunlu hale getirilmiştir. Aynı zamanda ithal edilen yabancı filmler de benzer denetime tabi tutulmuş, dinsel değerleri zedeleyici, ahlaka aykırı ya da rejim karşıtı olarak yorumlanabilecek sahnelerin yer aldığı filmler yasaklanmıştır.

Bu dönem, aynı zamanda sanatsal anlatının sınırlarının açık biçimde çizildiği bir dönemdir. Filmlerde köylünün fakirliğini, devletin baskısını ya da bürokratik adaletsizliği konu eden yapıtlar ya doğrudan yasaklanmış ya da sansür kurulunun müdahalesiyle önemli ölçüde değiştirilerek gösterime sokulmuştur. Örneğin, toplumcu gerçekçi unsurlar taşıyan senaryolar, “toplumda karamsarlık yaratma” ya da “devlete güveni sarsma” gerekçeleriyle reddedilmiş; böylece sinema anlatısı sistematik biçimde yönlendirilmiştir. Yönetmen ve senaristler, bu denetim mekanizmasını aşabilmek adına

çoğu zaman sembolik anlatımlara, dolaylı göndermelere ya da apolitik temalara yönelmek zorunda kalmışlardır.

Demokrat Parti'nin bu dönemde sinema üzerindeki etkisi yalnızca yasa ve yönetmeliklerle sınırlı kalmamış, aynı zamanda film üretiminin desteklenmesi ve dağıtımının yönlendirilmesi yoluyla da kendini göstermiştir. Devlete yakın yapımcıların projeleri teşvik edilerek, “makbul” sinema anlayışı desteklenmiştir. Böylece, doğrudan sansür mekanizmaları kadar etkili bir başka kontrol yöntemi daha devreye sokulmuştur: içerik üretimini yönlendirme ve özendirme yoluyla ideolojik çerçeve inşa etmek.

Sonuç olarak, 1950'li yıllar, Türkiye'de sinema alanının politik bir araç olarak yeniden tanımlandığı ve bu doğrultuda sıkı denetim altına alındığı bir dönemdir. Demokrat Parti dönemindeki yasal düzenlemeler, Halkevleri'nin kapatılmasıyla başlayan kültürel tasfiye sürecini sinemaya da taşımış; böylece sanat üretimi yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda ideolojik sınırlamalar altında gerçekleştirilmiştir. Bu dönemdeki uygulamalar, sansürün yalnızca yasaklama değil, aynı zamanda kültürel anlatıyı biçimlendirme aracı olarak kullanıldığını açıkça ortaya koymaktadır.

1952 yılında Metin Erksan yönetmenliğinde çekilen *Karanlık Dünya* filmi, sansür komisyonu tarafından isminin değiştirilmesi yönünde baskıya maruz kalmaktadır. Sanatçılar, karşılaştıkları baskı ve sansür uygulamaları nedeniyle eleştirilerini daha net bir şekilde ifade edebilmek için Yerli Film Yapanlar Cemiyeti adıyla bir oluşum kurmakta ve Türk film sektörünün yaşadığı sıkıntılar üzerine bir rapor hazırlamaktadır (Lüleci, 2020: 184).

Sinemacılar Dönemi'nin önde gelen yönetmenlerinden biri de Ömer Lütfi Akad olmaktadır. Akad, 1949 yılında çektiği *Vurun Kahpeye* adlı sinema filmiyle yeteneklerini ortaya koymaktadır. Ancak filmin işlediği bu temalar, dönemin siyasal ve ideolojik duyarlılıklarıyla doğrudan ilişkili olduğundan sansürle karşı karşıya kalmasına neden olmuştur. Özellikle Anadolu halkının geri kalmışlığına dair yapılan eleştiriler ve irticai unsurlara karşı verilen mücadele, bazı çevrelerce “laik devlet ideolojisinin propagandası” olarak değerlendirilmiş ve bu nedenle film, sansür kurulunun denetiminden geçerek kısıtlamalarla gösterime sunulabilmiştir. Bunun yanı sıra, kadın karakterin aktif ve aydın kimliğiyle temsil edilmesi, geleneksel değerlere aykırı bulunarak muhafazakâr kesimlerin tepkisini çekmiştir. *Vurun Kahpeye*, bu yönüyle yalnızca edebiyat ve sinema ilişkisini değil; aynı zamanda erken Cumhuriyet

ideolojisinin sinemaya yansıma biçimlerini ve bu yansımaların sansür mekanizmalarıyla nasıl karşılaştığını ortaya koyan erken dönem örneklerinden biri olarak dikkat çeker. Onun yönetmenliğinde çekilen Kanun Namına filmi ise Sinemacılar Dönemi'nin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Bu dönemde üretilen sinema filmlerinin büyük çoğunluğu Kemal Film çatısı altında hazırlanmaktadır. Ömer Lütfi Akad'ın Sinemacılar Dönemi içinde yönettiği önemli yapımlar arasında İpsala Cinayeti, Öldüren Şehir, Beyaz Mendil, Meçhul Kadın, Ak Altın, Meyhanecinin Kızı, Zümrüt, Yalnızlar Rıhtımı ve Üç Tekerlekli Bisiklet gibi filmler yer almaktadır (Onaran, 1994: 5).

Ülkede meydana gelen toplumsal, siyasal ve ekonomik değişimler, Türk sinemasını doğrudan etkilemektedir. Parlamento çatısı altında güçlü bir iktidar ile zayıf bir muhalefet arasındaki sürekli fikir çatışmaları, muhalefete yönelik sert ve demokratik değerlere uygun olmayan tutumlar, özellikle 1954 yılından itibaren Demokrat Parti'ye yönelik eleştirilerin giderek artmasına sebep olmaktadır. 27 Haziran 1956'da yürürlüğe giren Toplantı ve Gösteri Yürüyüşleri Yasası, basın-yayın özgürlüğü üzerinde ciddi kısıtlamalar getirmekte ve bu durum hükümet ile muhalefet arasındaki ilişkileri daha da gergin hale getirmektedir.

1957 yılına gelindiğinde iktidar ve muhalefet arasındaki anlaşmazlıklar derinleşmekte, Uşak'ta yaşanan olaylar ve hükümetin Tahkikat Encümeni adıyla geniş yetkilere sahip bir kurum oluşturması, 1960 darbesine giden süreci hızlandırmaktadır (Aslan, 2022: 44). Demokrat Parti, üçüncü iktidar döneminde, ülkenin çıkarlarını ve kendisini destekleyenleri tek bir çatı altında toplamak amacıyla Vatan Cephesi adı verilen bir yapı oluşturmaktadır. 1958 yılından itibaren ordu içinde Demokrat Parti'ye yönelik muhalefet güçlenmekte, parti politikalarına karşı duyulan rahatsızlık giderek artmaktadır. Muhalefetin tutumu, Demokrat Parti'nin Vatan Cephesi'ni oluşturması ve ordu içerisinde rahatsızlık duyan kesimlerin çoğalması, 1960 darbesini hazırlayan önemli etkenler arasında yer almaktadır (Temel ve Doğaner, 2022: 46). Tüm bu gelişmelerin ardından, 27 Mayıs 1960 tarihinde Türk Silahlı Kuvvetleri yönetime el koymakta, darbe sonrasında Demokrat Parti hükümetinin önde gelen temsilcileri ve milletvekilleri tutuklanmaktadır. Yakalanan Demokrat Partili vekiller, önce Ankara Harp Okulu ve İstanbul Davutpaşa Kışlası'na götürülmekte, ardından yargılanmak üzere Yassıada'ya sevk edilmektedir. Bu süreçte Cemal Gürsel'in başkanlığında Milli Birlik Komitesi oluşturulmaktadır (Aslan, 2022: 44).

Darbe sonrası açılan TBMM’de, Cemal Gürsel’in sağlık durumu nedeniyle açılış konuşmasını Fahri Özdilek yapmaktadır. Konuşmada, Türk milletinin içinde bulunduğu sıkıntılardan kurtulmak adına adalet, hürriyet ve ilim gibi tüm yolları denediği ancak başarılı olamadığı vurgulanmaktadır. İktidarın kendi çıkarlarını ön planda tutması, Atatürk ilke ve inkılaplarından uzaklaşılması ve İkinci Dünya Savaşı sürecinde ülkenin iyi yönetilememesi sebebiyle çağın gerisinde kaldığı ifade edilmektedir. 27 Mayıs müdahalesinin temel amacının, ülkenin daha ileri seviyeye taşınması ve İkinci Cumhuriyet’in kurulması olduğu belirtilerek, oluşturulan Kurucu Meclis’in en önemli hedefinin yeni bir anayasa hazırlamak olduğu açıklanmaktadır.

1961 Anayasası, başlangıç bölümü haricinde 157 esas ve 22 geçici maddeden oluşmaktadır. Genel Esaslar, Temel Hak ve Ödevler, Cumhuriyet’in Temel Kuruluşu (Yasama, Yürütme, Yargı), Çeşitli Hükümler ve Son Hükümler olmak üzere altı ana başlıktan meydana gelmektedir. Darbe sonucu hazırlanan bir anayasa olmasına rağmen, insan hakları ve özgürlüklerine en geniş yer veren anayasalardan biri olarak kabul edilmektedir. 1960 darbesi ve 1961 Anayasası süreci, toplumsal gerçeklik algısının sinemaya yansımaları sağlamaktadır. Ülkede özgürlük düşüncesi daha fazla gündeme gelmekte ve halk tarafından daha aktif biçimde kullanılmaktadır. Devletin sinemaya yönelik desteğinin artması ile çok sayıda film üretilmektedir. Türk sineması açısından en verimli dönemlerden biri, 1960 darbesi ve sonrasında yaşanan süreç olmaktadır. Dönemin en önemli sinema filmleri arasında Gecelerin Ötesi, Susuz Yaz, Yılanların Öcü, Gurbet Kuşları ve Karanlıkta Uyuyanlar yer almakta olup, bu yapımlar toplumsal gerçeklik akımının önemli örnekleri arasında gösterilmektedir. 1961 Anayasası ile ülkede demokrasi alanında büyük ilerlemeler sağlanmakta, özellikle dönemin sinema filmlerinde başkaldırı unsurlarının ön plana çıktığı görülmektedir (Boztepe, 2007: 23).

1960 sonrasında, ülkede sinema alanında önemli bir değişim ve dönüşüm süreci yaşanmış, devletin verdiği destekle Türk sineması büyük bir yükseliş dönemi yaşamıştır. Türk halkının gerçek yaşamını yansıtan senaryolar ve konular, halkın ilgisini yoğun bir şekilde çekmiş ve bu anlayışla özgün Türk sinemasına ait filmler üretilmeye başlanmıştır. Yeni Türk gerçekliği, ulusal sinema ve milli sinema olarak adlandırılan bu akımın Türkiye’deki öncüsü, sinema yönetmeni Ömer Lütfi Akad’dır. Akad’ın Tanrının Bağışı Orman adlı sinema filmi, bu dönemin başlangıcı kabul edilmektedir.

Devletin sağladığı destekle, ülke çapında düzenlenmeye başlanan festivaller ve

şenlikler, Türk sinemasının önemli bir canlanma süreci geçirmesine olanak tanımıştır. Türk sinemasının ilk bölgesel film festivali Antalya’da gerçekleştirilmiş olup, Antalya Film Festivali Türk sinema tarihinin uzun soluklu festivallerinden biridir. 1960’ların sonlarına doğru, özellikle İzmir, Ankara ve İstanbul’da gazetecilik okulları ve sinema ile ilgili derslerin Güzel Sanatlar Fakültelerinde müfredata eklenmesi, sinemacılık faaliyetlerinin gelişmesine katkıda bulunmuş, yeni kuşak genç oyuncuların daha bilinçli bir eğitim almasına olanak sağlamıştır. Bu dönemde, sinemacılar eski, orta ve yeni kuşak olarak üç gruba ayrılmaktadır.

Türk sinemasında iz bırakmış pek çok yönetmen, yalnızca sanatsal ifade biçimleriyle değil, aynı zamanda dönemin siyasi ve ideolojik sansür uygulamalarıyla olan mücadeleleriyle de öne çıkmaktadır. Özellikle 1960’lardan 1980’lere uzanan süreçte, sinemanın hem içerik hem biçimsel olarak baskılandığı birçok örnek bulunmaktadır.

Eski kuşaktan Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan ve Atıf Yılmaz gibi yönetmenler, sansür kurullarıyla sık sık karşı karşıya gelmişlerdir. Özellikle Metin Erksan’ın **“Yılanların Öcü”** (1962) filmi, köy hayatındaki sınıfsal çatışmaları ve toplumsal eşitsizlikleri gerçekçi bir dille ele aldığı için sansür kurulunca engellenmiş, ancak kamuoyu baskısıyla gösterime girebilmiştir. Atıf Yılmaz ise özellikle 1980 sonrasında kadın meselelerini işleyen filmleri nedeniyle sansürle karşı karşıya kalmıştır.

Orta kuşaktan Yılmaz Güney’in sinema kariyeri neredeyse sansürle örülüdür. **“Umut”** (1970) filmi, işçi sınıfını ve umutsuzluğu betimlediği için yasaklanmış; **“Sürü”** (1978) ve **“Yol”** (1982) gibi filmleri, yalnızca içerikleri nedeniyle değil, aynı zamanda politik kimliği nedeniyle sansürlenmiş ya da yurtdışında tamamlanmak zorunda kalmıştır. Güney, aynı zamanda siyasi tutukluluk sürecinde sinema üretmeye devam etmiş, senaryolarını hapishaneden yazarak göndermiştir. Halit Refiğ’in **“Yorgun Savaşçı”** (1979) adlı eseri ise bir sansür skandalına dönüşmüş, dönemin TRT yönetimi tarafından “resmî tarih anlatısına aykırı” olduğu gerekçesiyle filmin negatifleri imha edilmiştir (daha sonra kopyalarının bulunduğu ortaya çıkmıştır).

Şerif Gören, 1980 sonrası askeri darbe döneminde Yılmaz Güney’in senaryosunu yazdığı **“Yol”** filminin yönetmenliğini üstlenmiş ve bu yapım uluslararası alanda ödüller kazanmasına rağmen Türkiye’de uzun yıllar boyunca sansürlenmiştir. Aynı dönemde Duygu Sağıroğlu ve Süreyya Duru gibi yönetmenler de sınıfsal ve politik içerikli filmleri nedeniyle sansürle yüzleşmiş, bazı yapımları yalnızca festival

gösterimleriyle sınırlı kalmıştır.

Genç kuşak yönetmenler arasında yer alan Ömer Kavur, özellikle bireyin iç dünyasını merkeze alan filmler üretmesine rağmen, 1980 sonrası dönemde bile soyut ve alegorik anlatım tarzı nedeniyle sansür kuruluyla sorun yaşamıştır. Yavuz Özkan'ın **“Demiryol”** ve **“Maden”** gibi işçi temalı filmleri ise sendikalaşma ve sınıf çatışması gibi temaları ele aldığı için sansürlenmiş, bazı sahneler çıkarıldıktan sonra gösterime girebilmiştir. Tunç Okan'ın **“Otobüs”** (1975) filmi, Türkiye'den yurt dışına giden kaçak işçilerin dramını anlatması nedeniyle yurtiçinde uzun süre gösterime girememiştir. Tuncel Kurtiz de hem oyuncu hem yönetmen olarak politik kimliği ve seçtiği konular nedeniyle siyasal baskıya uğramıştır.

Bu dönemde uygulanan sansür yalnızca içerik denetimiyle sınırlı kalmamış, filmlerin dağıtımı, gösterimi ve festivallere katılım süreçlerinde de çeşitli engeller yaratılmıştır. Yönetmenler, bu baskılar nedeniyle çoğu zaman senaryolarını yeniden yazmak, sahneleri değiştirmek ya da dolaylı anlatım tekniklerine yönelmek zorunda kalmışlardır. Böylece Türk sinemasında sansür, yalnızca yasaklayıcı değil, aynı zamanda biçimlendirici ve yön verici bir güç haline gelmiştir.

1965-1975 yılları arasında, Yeşilçam'ın da dahil olduğu Türk sineması, dönemin en önemli sinema akımlarından biri haline gelmiştir. Yeşilçam sinemasının melodram tarzındaki filmleri, halkın büyük ilgisini çekmiş ve Türk sinemasında çok sayıda film üretimi başlamıştır (Akbulut, 2012: 78). 1980 darbesine kadar devam eden süreçte, Türk sineması kendisini yenileyerek pek çok sinema filmi üretmeye devam etmiştir.

1960'lı yıllardan itibaren, özellikle 1961 Anayasası'nın kabulüyle birlikte düşünce, ifade ve sanat özgürlüklerinde yaşanan görece açılım, Türk sinemasında da çeşitlenmeyi beraberinde getirmiştir. Bu anayasal düzenleme, sinema alanında farklı tür ve yaklaşımların yeşermesine olanak tanımıştır. Ancak bu özgürlük ortamı, kısa sürede sınırlandırılmış ve 1960 darbesinin ardından oluşturulan yasal çerçeve içinde sinema hem desteklenmiş hem de kontrol altına alınmıştır. 1961 tarihli 2954 sayılı Basın Kanunu ile 1932 yılında yürürlüğe giren ve sansür mekanizmasının temel dayanaklarından biri olan Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Talimatname yürürlükte kalmaya devam etmiştir. Bu düzenlemeler, filmlerin senaryo aşamasından itibaren denetime tabi tutulmasına neden olmuş, toplumsal ve siyasal içerikli filmler sansürle karşı karşıya kalmıştır.

Bu süreçte halk sineması, toplumsal gerçekçi sinema ve milli sinema gibi yönelimler, sinemanın ideolojik temsillerle şekillenmesine zemin hazırlamıştır. Özellikle toplumsal gerçekçilik anlayışıyla üretilen filmler, sınıf çatışması, işçi hakları ve köy sorunları gibi meseleleri gündeme taşıdığı için sansür kurulları tarafından çoğu zaman engellenmiş, bu nedenle yapımcılar daha az risk içeren anlatılara yönelmek durumunda kalmıştır. İşte bu bağlamda, melodram türü, sansür mekanizmasını aşmanın bir aracı olarak öne çıkmıştır. Melodram, bireysel trajediler, aşk, aile içi çatışmalar ve duygusal krizler gibi konulara odaklanarak politik içerikten uzak durmayı başarmış, dolayısıyla sansürden etkilenmeden seyirciyle buluşabilmiştir. Bu yönüyle melodram, sadece duygusal bir anlatı biçimi değil, aynı zamanda politik gerçeklerden kaçışın bir tür sinemasal ifadesi haline gelmiştir (Gürpınar ve Yenen, 2019: 256).

Yeşilçam sineması, çok sayıda oyuncu ve yönetmenin katkılarıyla Türk sinemasında iz bırakmış, 1960'lı ve 70'li yıllar sinema üretiminin en yoğun yaşandığı dönem olmuştur. 1960 yılında 68 olan film sayısı, 1972 yılında 238'e çıkarak sektörün ulaştığı üretim kapasitesini gözler önüne sermiştir. Bu dönemde senaryo yazarları, yönetmenler, popüler oyuncular ve yerel işletmeciler, Yeşilçam'ın üretim ve dağıtım mekanizmasını oluşturmuşlardır. Ayrıca, II. Dünya Savaşı sonrasında Mısır sinemasının Türkiye'deki etkisiyle Doğu kültürüne özgü motifler Yeşilçam sinemasına taşınmış; dramatik yapı, kader teması, kurban kadın imgesi gibi öğeler, melodram türünü daha da pekiştirmiştir.

Yeşilçam'ın şekillendiği bu dönemde sansür hem doğrudan yasaklayıcı bir rol oynamış hem de üreticilerin tercihlerini dolaylı yoldan biçimlendirmiştir. Özellikle melodramın ana tür haline gelmesinde, politik içerikten uzak durma zorunluluğu ve sansür kurulunun tepkisinden kaçınma arzusu belirleyici olmuştur.

Yeşilçam sinemasında yaygın olarak işlenen tür melodramdır. Bu türde, iyi ve kötü arasındaki çatışmalar, kutuplaşmış ve değişmiş yaşam tarzları anlatılmaktadır. Türk seyircisi üzerinde en çok etki bırakan unsurlardan biri, çiftlerin birbirlerinden ayrılması ve tekrar birleşmesi üzerine kurulu olan melodram anlatımıdır. Melodram türü, sinemadan önce tiyatro ve romanlarda da kullanılan bir anlatı tarzı olup, sonrasında sinemaya aktarılmıştır (Özön, 2008: 45). 1972 yapımı, başrollerini Sadri Alışık'ın üstlendiği Gelinlik Kızlar ve 1973 yapımı, başrollerini Hale Soygazi ve Kartal Tibet'in paylaştığı Bir Demet Menekşe gibi filmler melodram türünün önemli örnekleri arasında yer almaktadır. Bu filmler, Türk seyircisi tarafından büyük bir ilgiyle izlenmiş ve

melodram türünün başarısını ortaya koymuştur. Bir Demet Menekşede yoğun bir melodram tarzı varken, Gelinlik Kızlarda güldürü ve melodram tarzı bir arada işlenmiştir (Akbulut, 2012: 80).

Yeşilçam sinemasında modernleşme ve batılılaşma temaları sıkça işlenmiştir. Filmlerde, batılı yaşam tarzına dair unsurlar, kadınların yeme içme adabı, batılı müziklerle dans etmeyi öğrenmeleri gibi modern hayatla ilgili öğelere yer verilmiştir. Ancak batılılaşma kavramı her ne kadar olumlu bir şekilde algılsa da, dönemin filmlerinde Türk kimliğine bir tehdit olarak yansıtılmaktadır. Modernleşen kadının, sevdiklerinden uzaklaşması ve eski yaşamına özlem duyması, batılılaşmanın olumsuz ve tehditkar yönleri olarak sinemada yer bulmuştur (Akbulut, 2012: 82). Zeki Ökten, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Ömer Lütfi Akad, Halit Refiğ, Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz gibi yönetmenlerin eserleri, Yeni Türk sineması döneminin önemli yapımları arasında sayılmaktadır.

1961 Anayasası, kişi hakları ve özgürlükleri konusunda önemli bir dönüm noktası olmuş, ancak bir süre sonra bu durum bazı toplumsal kesimlerde rahatsızlık yaratmaya başlamıştır. 1980 darbesi ve 1982 Anayasası'na giden süreç, 1961 Anayasası'na karşı bir tepki olarak şekillenmiş ve darbe ile birlikte ülke yönetiminde yeni bir dönem başlamıştır. Darbe, hükümetlerin ekonomik ve sosyal alanda yetersiz kaldığı gerekçesiyle, silahlı kuvvetler tarafından ülke yönetimine silah zoruyla el konulması anlamına gelmektedir. Demokratik bir ülkede, askerin siyasi alana bu şekilde müdahale etmesi, demokrasi ve demokratik yapıyı tümüyle sarsmakta olup, bu durum ülkedeki demokratik düzenin tamamen bozulması anlamına gelmektedir (Özçelik, 2017: 87).

1971 Muhtırası ile başlayan süreçte, 24 Ocak Kararları'nın alınması, toplumsal sorunlar, cumhurbaşkanlığı seçiminde yaşanan zorluklar ve IMF'den yardım talebi gibi unsurlar, 1980 darbesinin yapılmasında etkili olmuştur (Aslan, 2021: 25). 1961 Anayasası ile siyasi ve sosyal hakların kapsamı genişletilmiş ve haklar tam anlamıyla anayasal güvence altına alınmıştır. Ancak zamanla bu durum, devlet içinde bazı kesimlerde rahatsızlık yaratmaya başlamıştır. 1980 darbe süreciyle birlikte, merkeziyetçi devlet anlayışı güçlenmiş ve ekonomik, sosyal ve siyasal pek çok alanda olumsuz etkiler meydana gelmiştir.

Darbe sonrası basın özgürlüğü üzerinde önemli kısıtlamalar getirilmiş ve bu dönemde devlet baskısıyla birlikte, ülke içindeki haber içerikleri azalmış, magazinsel yayınlar

daha fazla yer bulmaya başlamıştır (Baran, 2018: 77). Özellikle 1961 Anayasası ile tanınan haklar üzerinde değişiklikler yapılmış, 1982 Anayasası'nda basın yayın özgürlüğüyle ilgili 28., 29., 30., 31. ve 32. maddelerde kısıtlamalar getirilmiştir. Aynı şekilde, anayasanın 26. maddesi ile düşünceyi yayma ve açıklama özgürlüğü, 27. maddesiyle de bilim ve sanat özgürlüğü gibi alanlara sınırlandırmalar getirilmiştir. Merkezîyetçi devlet anlayışının güçlendiği bu dönemde, sinema sektörü de olumsuz etkilenmiş, darbe sonrası dönemde sıkıyönetim kapsamında yayımlanan kitaplar ve sinema filmleri, devlet tarafından suç sayılmış ve buna yönelik yasal yaptırımlar uygulanmıştır.

Bu dönemde, Halit Refiğ'in yönetmenliğini üstlendiği Yorgun Savaşçı adlı sinema filminin gösterimi, dönemin siyasal baskı atmosferi içinde yasaklanmıştır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun aynı adlı eserinden uyarlanan film, özellikle Kurtuluş Savaşı yıllarına ilişkin resmi anlatıdan farklı bir perspektif sunduğu gerekçesiyle hedef alınmış; 12 Eylül askeri yönetimi döneminde filmin negatifleri yakılarak imha edilmiştir. Bu olay, Türkiye'de sansürün yalnızca gösterim yasağıyla sınırlı kalmadığını, sinema eserlerinin fiziksel olarak ortadan kaldırılmasının da mümkün olduğunu göstermesi açısından çarpıcı bir örnektir. Halit Refiğ'in yıllar sonra yaptığı açıklamalarda, bu olayın kendisi ve ekip üzerindeki yıkıcı etkilerini uzun süre atlatamadıklarını belirtmiştir.

Sansürün etkisini en ağır hisseden isimlerden biri de Yılmaz Güney olmuştur. Toplumsal gerçekçi çizgisiyle tanınan Güney'in filmleri, sadece içerikleri nedeniyle değil, aynı zamanda onun politik kimliği nedeniyle de sistematik bir baskıya maruz kalmıştır. Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü kazanan Yol filmi, senaryosunu cezaevinden yazan Yılmaz Güney ve yönetmen Şerif Gören'in imzasını taşımaktadır. Türkiye'deki gösterimi yıllarca engellenmiş, ancak uluslararası platformlarda büyük başarı kazanmıştır. Film, sadece politik içeriğiyle değil, bir halkın travmaları ve baskı altında yaşayan bireylerin ruh hâllerini derinlikli biçimde işlemesiyle de dikkat çekmiştir. Türkiye'deki yasaklaması, sinemanın politik ifade alanı olarak nasıl kısıtlandığını somut biçimde göstermektedir.

Benzer şekilde, Tarık Akan'ın başrolünde yer aldığı, Erden Kıral'ın yönettiği Hakkari'de Bir Mevsim filmi de 1983 yılında Berlin Film Festivali'nde ödül kazanmış olmasına rağmen, Türkiye'de sansüre uğramış ve gösteriminden önce yoğun denetim

süreçlerinden geçmiştir. Bu filmdeki kırsal yaşamın çarpıcı gerçekliği ve devletin uzak bölgelerdeki varlık-yokluk ikilemi, resmi makamlar tarafından sakıncalı bulunmuştur.

Bu filmlere ek olarak, Metin Erksan'ın yönettiği *Susuz Yaz* (1963) adlı film, çekildiği dönemde yoğun baskı görmüş ve yalnızca yıllar sonra uluslararası başarı elde edebilmiştir. Sansür kurulları, filmdeki mülkiyet çatışmasını ve erotik öğeleri gerekçe göstererek yapımı engellemeye çalışmış, film Almanya'daki Berlin Film Festivali'ne yönetmenin bilgisi dışında yollanmış ve burada Altın Ayı ödülünü kazanmıştır. Ancak bu başarıya rağmen film Türkiye'de sınırlı biçimde ve tartışmalar eşliğinde gösterime girebilmiştir.

Sürü (1978) gibi önemli yapımlar da hem çekim aşamasında hem de gösterim sürecinde devletin sansür mekanizmalarıyla karşı karşıya kalmış, yapımcılar ve yönetmenler uzun süre psikolojik, hukuki ve ekonomik baskı altında çalışmak zorunda kalmışlardır. Bu filmlerin ortak özelliği, devletin görmek istemediği gerçeklikleri beyaz perdeye taşıyor olmalarıdır.

Bu örnekler, sansürün yalnızca siyasi bir denetim aracı değil, aynı zamanda sanatçının üretim sürecini doğrudan etkileyen bir yönlendirme mekanizması olduğunu göstermektedir. Yönetmenler ya anlatılarını otosansürle yeniden şekillendirmiş ya da projelerini hayata geçirememeye riskiyle karşı karşıya kalmışlardır. Bu baskı ortamı, Türkiye'de sinemanın büyük ölçüde “kaçış” türlerine –özellikle melodrama ve güldürüye– yönelmesine sebep olmuştur. Yönetmenler, toplumsal gerçekleri dolaylı yollardan anlatma çabasına girmiş, bu da sinema dili üzerinde kalıcı etkiler bırakmıştır.

Bu dönemde ayrıca, “Milli Sinema” anlayışı çerçevesinde hareket eden bazı yönetmen ve yapımcıların, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) ile daha sıkı ilişkiler kurarak sansürden uzak kalma çabası dikkat çekmiştir. Ancak bu da, ideolojik olarak belli bir çizgide eser üretme baskısını beraberinde getirmiştir. Kısacası, 1960'lı yıllardan 1980'lerin sonlarına kadar geçen süreç, sansürün Türk sineması üzerindeki doğrudan ve dolaylı etkilerini en yoğun biçimde hissettirdiği dönemlerden biri olmuştur.

Dönemin olumsuz etkilerinden biri de, sinemacılara yönelik tutuklama kararlarıdır. Bu süreçte Tarık Akan da gözaltına alınan isimlerden biridir. Almanya'dan Türkiye'ye döndükten sonra, havaalanında polisler tarafından gözaltına alınmış ve başta Demiryol filminde kullanmak için Ankara Makine ve Kimya Enstitüsü'nden temin ettiği bazı araç

gereçler ve yasaklanmış kitapların kütüphanesinde bulunması gerekçe gösterilmiştir. Ancak, asıl gözaltı nedeni, 1981 yılında Almanya'da yaptığı bir konuşma olmuştur. Sonuç olarak, Tarık Akan 12 Eylül 1980 darbesi sonrası gözaltına alınmış ve 2 ay boyunca hücre hapsinde tutulmuştur (Akan, 2002: 39).

Bu dönemde Kemal Sunal, 12 Eylül 1980 darbesinin etkilerinden en az etkilenen isimlerden biri olmuştur. Siyaseti yakından takip eden ve iyi bir aktörden ziyade, iyi bir politikacı olacağına inanan Sunal, günlük yaşamında ise siyasi konulardan uzak kalmayı tercih etmiştir (Yankı, 1984: 49). 1980'li yıllardan sonra, Kemal Sunal'ın filmleri, toplumsal, siyasi ve ekonomik eleştirilerle daha fazla yoğunlaşmaya başlamıştır. Eleştirilere rağmen, bu dönemde sansürün en az uygulandığı filmler Kemal Sunal'ın eserleri olmuştur.

Baskı, sansür ve tutuklama faaliyetlerinin etkisiyle, sinema filmlerinin sayısında belirgin bir azalma yaşanmıştır (Lüleci, 2020: 185). Yaşanan toplumsal süreç, halkın ruhsal durumunu daha içine kapanık bir hale getirmiştir ve sadece halk değil, sinema filmleri de dönemin karamsar toplum yapısını yansıtan, arabesk tarzı filmlerle dolmaya başlamıştır.

Anavatan Partisi döneminde, Başbakan Turgut Özal'ın kültürel alanlarda daha serbestlikçi bir yaklaşımı benimsediği görülmektedir. Bu yaklaşımın en somut yansıması, 1986 yılında çıkarılan Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu ile sinema ve sanatla ilgili tüm düzenleyici yetkilerin Kültür Bakanlığı'na devredilmesi olmuştur. Bu gelişme, görünürde bir “liberalleşme” hamlesi gibi görünse de, uygulamada sansürün sadece biçim değiştirerek devam ettiğini ortaya koymuştur. Nitekim, 1986 ile 1990 yılları arasında yalnızca 12 film, doğrudan 12 Eylül askeri darbesini eleştiren içerikle sinema perdesine yansıtılabilmektedir. Bu sayı, siyasi hafızası taze bir toplumda çok daha fazla yapımın beklenmesine rağmen ortaya çıkan düşük üretim düzeyiyle dikkat çekicidir. Bu durum, sansürün doğrudan yasaklama yerine örtük baskı, otosansür ve sektörel yönlendirme biçiminde devam ettiğini göstermektedir.

1980 sonrası dönemde sinema üretimi daha çok bireysel temalara yönelmiş, politik anlatıların yerini kişisel çıkmazlar, varoluşsal sorgulamalar ve toplumsal yalnızlıklar almaya başlamıştır. Bu yönelme, bir yandan dönemin entelektüel ruhunu yansıtsa da, öte yandan yapımcıların politik içeriklerden kaçınmak zorunda bırakıldıklarını da ima etmektedir. Halkın sinemaya olan ilgisinin azalması, yalnızca televizyonun

yaygınlaşmasıyla değil, aynı zamanda toplumsal travmaların sinemada yeterince temsil edilememesiyle de ilişkilidir. 1980’lerde sinema salonlarının boş kalması, seyircinin kendisini ifade eden anlatıları bulamamasıyla da açıklanabilir.

Bu durgunluğu kıran önemli gelişmelerden biri, Yavuz Turgul’un 1996 yapımı Eşkîya filmi olmuştur. Hem anlatı dili hem de görsel yapısıyla dikkat çeken bu yapım, yıllardır sinemadan uzaklaşmış geniş bir izleyici kitlesini yeniden salonlara çekmeyi başarmış; 1980’li yılların sessizliğini ve sinemasal geri çekilişini sembolik olarak sonlandırmıştır. Eşkîya’nın başarısı, sadece sinema diliyle değil, aynı zamanda toplumun bastırılmış duygularını işleyen derin yapısıyla da açıklanabilir. Film, bireysel bir intikam öyküsü üzerinden sistem eleştirisini dolaylı şekilde kurarak sansürle başa çıkmanın yaratıcı yollarından birini ortaya koymuştur.

Türk sineması, Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinden itibaren büyük değişimler ve dönüşümler geçirmiştir. 1950’ler ve 1960’larda, Yeşilçam dönemi Türk sinemasının altın çağını yaşamış, melodram, komedi ve toplumsal temalı filmlerle geniş halk kitlelerine ulaşılmıştır. 1980’lerden sonraki ekonomik ve politik değişiklikler, sinemanın üretim tarzını etkileyerek bağımsız yapımların ve sanatsal filmlerin ön plana çıkmasını sağlamıştır. 2000’li yıllarda ise teknolojik gelişmeler, dijitalleşme ve uluslararası festivallerdeki başarılar, Türk sinemasının küresel ölçekte daha görünür olmasına yol açmıştır. Günümüzde, hem geleneksel temaları sürdüren hem de yenilikçi anlatım teknikleri ile öne çıkan yapımlar, Türk sinemasının sürekli evrim geçirdiğini ve dinamik bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir.

3.3. TÜRK SİNEMASININ TÜR VE ÜSLUP GELİŞİMİ

Türk sineması, Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinden itibaren gelişim gösteren ve zaman içerisinde çeşitli dönüşümler geçirerek çok yönlü bir yapıya kavuşan bir sanat dalı olmaktadır. Sinema, toplumsal, siyasal, ekonomik ve teknolojik gelişmelerle birlikte türsel ve üslupsal anlamda farklı evrelerden geçmektedir. Osmanlı döneminde ilk kez gösterilen filmlerle tanışan Türkiye, Cumhuriyet’in ilanı sonrasında ulusal bir sinema anlayışı geliştirmeye başlamaktadır (Karadaş, 2017: 111).

Türk sinemasının erken döneminde, sessiz film formatında eserler verilmekte ve genellikle Batı kaynaklı yapımlardan etkilenilmektedir. 1940’lı ve 1950’li yıllarda

sektör daha profesyonel bir yapıya kavuşmakta ve Yeşilçam dönemi başlamaktadır. Yeşilçam sineması, belirgin türler üzerinden ilerleyen bir yapı sergilemektedir (İldırar, 2003: 85).

Bu dönemde sinemanın özellikle melodram, komedi ve tarihi kahramanlık türlerine yönelmiş olması, yalnızca izleyici talepleriyle açıklanamaz. Bu türsel sınırlılıkların arka planında siyasal bir etken olarak sansür uygulamalarının belirleyici olduğu görülmektedir. Özellikle siyasal, sınıfsal ya da toplumsal eleştiriler içeren yapımların sistematik biçimde engellenmesi, Yeşilçam'ı “güvenli” anlatı kalıplarına yöneltmiştir. Sansür, sinema alanında yalnızca içerik kısıtlaması yaratmakla kalmamış; aynı zamanda yapımcı ve yönetmenleri otosansür uygulamaya, dolayısıyla belirli kalıpları tekrar eden yapımlar üretmeye zorlamıştır.

Bu nedenle Yeşilçam'ın türsel daralması, estetik tercihlerden ziyade, dönemin baskıcı kültürel ikliminin ve sansür politikalarının doğrudan bir sonucudur. Melodramın hâkim tür haline gelmesi de bu bağlamda anlam kazanmakta; çünkü melodram, toplumsal gerçeklikten uzak, bireysel duygulara odaklanan bir “kaçış türü” olarak sistemin ideolojik baskısından sıyrılmanın görece risksiz bir yolunu sunmaktadır. Sonuç olarak, Yeşilçam'ın şekillenişinde sansür yalnızca belirli filmleri değil, tüm bir sinemasal üretim anlayışını yönlendiren başat bir unsur olmuştur.

Bu dönemde melodram türü, en yaygın sinema anlayışı olarak varlığını sürdürmektedir. Aşk, fedakârlık, aile bağları ve toplumsal sınırlar üzerine kurulu hikayeler, izleyici tarafından büyük ilgi görmektedir. Aynı zamanda komedi türü de önemli bir yer tutmaktadır. Kemal Sunal, Adile Naşit, Şener Şen ve Zeki Alasya gibi isimler, bu türün önde gelen oyuncularını arasında yer almaktadır. Macera ve tarihî filmler de Yeşilçam sinemasının önemli bir parçası olmaktadır. Kara Murat, Tarkan gibi karakterlerin canlandırıldığı tarihî yapımlar, izleyici tarafından büyük ilgi görmektedir (Halis, 2014: 42).

1980'li yıllarla birlikte Türk sinemasında yeni bir dönem başlamaktadır. Politik olaylar, ekonomik krizler ve toplumsal değişimler, sinema üzerinde de etkili olmaktadır. Bu dönemde, Yeşilçam tarzından uzaklaşan ve daha bireysel, sanat odaklı anlatılara yer veren filmler öne çıkmaktadır. Yılmaz Güney, bu dönemin en önemli yönetmenlerinden biri olarak dikkat çekmektedir. “Sürü”, “Yol” gibi filmleri, toplumsal meseleleri gerçekçi bir üslupla ele almaktadır (Güçlü vd., 2021: 1189).

Ancak bu filmler yalnızca estetik tercihleriyle değil, aynı zamanda gördükleri yoğun sansürle de öne çıkmaktadır. “Sürü”, sansür kurumlarının engellemeleri nedeniyle uzun süre dağıtım ve gösterim sorunları yaşamış, “Yol” ise Yılmaz Güney’in cezaevinden yönettiği ve yurtdışında tamamlamak zorunda kaldığı bir yapım olmuştur. “Yol”, Türkiye’de uzun yıllar boyunca sansürlenmiş ve ancak sınırlı sayıda izleyiciye ulaşabilmiştir. Bu durum, toplumsal gerçekçi filmlerin içerdiği siyasal söylemlerin dönemin otoriteleri tarafından tehdit olarak algılandığını ve sıkı bir denetim altına alındığını göstermektedir.

Bu tür filmlerin yapım süreçleri de oldukça zorlu geçmiştir. Sadece senaryolar değil, çekim izinleri, kurgu süreci ve dağıtım kanalları da sansür mekanizmasının doğrudan müdahalesine uğramıştır. Yönetmenler ve yapımcılar çoğu zaman maddi kaynak bulmakta zorlanmış, bazıları ise yargı süreçleriyle karşı karşıya kalmıştır. Özellikle 12 Eylül darbesi sonrasında, sinemanın “düzen karşıtı” düşünceleri yayabileceği endişesiyle, bu tür yapımlar sistematik olarak bastırılmıştır.

Toplumsal gerçekçi sinemanın bu dönemde maruz kaldığı baskılar, yalnızca filmlerin değil, tüm bir sinemasal ifade biçiminin görünürlüğünü engellemiş; sanatçılar ya susmak zorunda kalmış ya da üretimlerini yurtdışına taşımıştır. Dolayısıyla 1980’li yıllar, sinema tarihinde yalnızca bir sanatsal kırılma değil, aynı zamanda yoğun bir baskı ve sansür döneminin izlerini taşımaktadır.

1980 ve 1990 yıllarında, sanat filmleri ve minimalist anlatılar da ön plana çıkmaktadır. Bu dönemde Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Derviş Zaim gibi yönetmenler, bireysel ve içsel yolculuklara odaklanan yapımlarla yeni bir anlatı dili oluşturmaktadır (Çetin, 2007: 70). Bu anlatı biçiminin gelişimi, yalnızca estetik tercihlerle değil, aynı zamanda Türkiye’nin geçirdiği sosyoekonomik dönüşümle yakından ilişkilidir. 1980’lerin sonundan itibaren uygulamaya konan neoliberal politikalar, Türkiye’nin ekonomik yapısında köklü değişikliklere neden olmuş, hızlı sanayileşme ve kentleşme süreci toplumsal yapıda ciddi kırılmalar yaratmıştır. Bu kırılmalar, geleneksel değerlere olan bağların zayıflamasına, bireyin köklerinden kopmasına ve kültürel yabancılaşmasına yol açmıştır.

Nuri Bilge Ceylan’ın Uzak filminde Mahmut karakteri, bu yabancılaşmanın ve bireysel kopukluğun simgesi hâline gelmiştir. Mahmut, hem kendi geçmişine hem de geldiği kültürel coğrafyaya karşı mesafe geliştirmiştir; modern kent yaşamı içinde yalnızlaşmış

bir birey olarak yeni dönemin ruhunu temsil etmektedir. Artık toplumsal gerçekçiliğin yerini, bireyin iç dünyasına odaklanan, varoluşsal sorgulamalar içeren bir sinema almıştır. Bu değişim, yalnızca anlatı biçiminde değil, sansürle olan ilişkide de kendini göstermiştir.

1980'ler ve öncesinde siyasal içeriği açık filmler sıkı bir sansürle karşılaşırken, 1990'lı yılların sonundan itibaren ortaya çıkan bu bireysel temalı filmler sansürle daha az karşılaşmıştır. Bunun temel nedeni, Türkiye'nin sosyal devlet yapısının çözülmeye başlaması ve devletin ideolojik denetim gücünün sinema üzerindeki etkisinin azalmasıdır. Böylece yönetmenler, doğrudan politik mesajlar vermektense, birey üzerinden sistem eleştirisine yönelmiş, bu da sansürün çerçevesinin daralmasına neden olmuştur.

Bu dönem, Türk sinemasında yeni bir kırılmayı ve dönüşümü işaret etmektedir. 2000'li yıllar ise bu dönüşümün belirginleştiği, sinema üretiminin daha çeşitlendiği ve küresel festivallerde Türkiye sinemasının görünürlüğünün arttığı bir evreye denk gelmektedir. Dolayısıyla 1990'ların sonu, tezimizin odaklandığı 2000'li yıllara geçişin hem anlatı hem de yapısal hazırlığını sunmaktadır.

2000'li yıllarla birlikte Türk sineması, hem sanatsal hem de ticari anlamda farklı bir yönelime girmektedir. Dijital teknolojilerin yaygınlaşması, bağımsız sinemanın gelişmesini desteklemiş; geleneksel yapım pratiklerinden farklı bir biçimde üretilen filmler, ulusal ve uluslararası düzeyde daha fazla görünürlük kazanmıştır. Bu dönemin en dikkat çeken yapımlarından biri, kuşkusuz Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak (2002) filmidir. Söz konusu film, yalnızca Türkiye'de değil, dünyada da büyük yankı uyandırmış ve yaklaşık 20 ülkede sinemasal bir referans noktası hâline gelmiştir. Uzak Doğu'dan Avrupa'ya uzanan coğrafyalarda, bireyin içe kapanışı ve yabancılaşması temalı birçok filme esin kaynağı olmuştur. Bu durum, Uzak'ın, dönemin ruhunu ve küresel yalnızlık hissini evrensel ölçekte temsil eden bir anlatıya sahip olduğunu göstermektedir.

Uzak, özellikle Mahmut karakteri üzerinden, bireyin kendi köklerine ve kültürel aidiyetine olan uzaklığını somutlaştırmaktadır. Bu anlatı biçimi, 1980 öncesi dönemdeki toplumsal gerçekçi sinemanın çizgisinden belirgin biçimde ayrılmakta; bireyin varoluşsal sorunlarını merkeze alarak daha içe dönük bir gerçekçilik anlayışı geliştirmektedir. Bu bağlamda, Türk sinemasının toplumsal meselelerle doğrudan

yüzleşen önceki geleneğinin yerini, yeni dönemde bireysel sorgulamaların öne çıktığı bir sinemasal dil almaktadır. Zeki Demirkubuz'un sineması da benzer bir çizgide ilerlemekte; özellikle İtiraf, Yazgı gibi yapımlarda nihilist eğilimlerin ağır bastığı, bireyin toplumdan ve kendisinden uzaklaşmasının derinlemesine işlendiği görülmektedir (Bayrak, 2014: 105).

Bu dönemde öne çıkan bir başka yönelim ise olası bir "otosansür" durumudur. Bazı eleştirmenlere göre, yeni nesil yönetmenlerin toplumsal-politik meselelerden kaçınma eğilimi, sinemanın artık farklı bir söylem alanına çekilmesine neden olmuştur. Örneğin Nuri Bilge Ceylan'ın Bir Zamanlar Anadolu'da filminde, uzun süre aynı araçta yolculuk eden erkek karakterlerin yalnızca manda yoğurdu üzerine uzun bir tartışmaya girmeleri, bazı izleyiciler tarafından Türkiye'nin siyasal atmosferinden ve toplumsal gerçeklerinden bilinçli bir uzak duruş olarak yorumlanmıştır. Oysa Türkiye'de kamusal alanlarda özellikle taksilerde gündelik politik gelişmelerin konuşulması olağan bir durumdur. Yönetmenin bu tercihi, doğrudan güncel politikaya temas etmekten kaçınma olarak değerlendirilebilir. Nitekim Ceylan, bu tercihini filminin evrenselliğini koruma amacıyla açıklamış; güncel politikaya doğrudan temas eden filmlerin zamanla eskime riski taşıdığını ifade etmiştir.

Ancak bu tercih, sinemanın toplumla olan bağını zayıflattığı yönünde eleştirilerle de karşılaşmaktadır. Filmin üretildiği dönemde ülkede yaşanan sosyal ve siyasal sıkıntılar, filme doğrudan yansıtılmamış; bunun yerine daha zamansız, soyut ve bireysel bir anlatı tercih edilmiştir. Bu da sinemanın, 1980 öncesinin cesur politik sinemasından farklı bir noktaya evrildiğini, hatta yer yer içe kapanarak toplumsal eleştiriden uzaklaştığını göstermektedir. 2000'li yıllar, bu bağlamda, Türk sinemasının biçim ve içerik olarak dönüşüme uğradığı, bireysel anlatıların ön plana çıktığı, ancak politik söylemin yerini daha evrensel anlatı biçimlerine bıraktığı bir dönem olarak değerlendirilmektedir.

Aksiyon ve gerilim türleri de 2000'li yıllarda Türk sinemasında önemli bir yer tutmaya başlamaktadır. Kurtlar Vadisi gibi televizyon dizilerinden uyarlanan filmler ve Dağ serisi gibi askeri temalı yapımlar, izleyici kitlesi tarafından büyük ilgi görmektedir. Bu yapımlar, Türk halkının milliyetçi ve kahramanlık temalı anlatılara duyduğu ilgiyi yansıtmaktadır. Bununla birlikte, 2000'li yıllarda komedi sineması da yeniden şekillenmiş; özellikle Cem Yılmaz, Şahan Gökçek ve Yılmaz Erdoğan gibi isimlerin popüler toplumsal komedi filmleri, gişe başarıları elde etmiştir (Aytekin, 2013).

Şahan Gökbakar'ın Recep İvedik karakteri, Türk sinemasında önemli bir dönüşümün simgesi hâline gelmiştir. Recep İvedik, bencil, kaba ve egolu bir erkek tipini temsil etmekte; bu karakterin dönüşümü, toplumsal değerlerdeki değişimlere paralel bir evrimi yansıtmaktadır. Bu tipleme, İnek Şaban karakterinin çok daha kaba ve bireysel bir versiyonu olarak görülebilir. İnek Şaban filminde, Şaban karakteri, toplumsal çürümeyi ve bireyin toplumla olan ilişkilerini mizahi bir şekilde ele alırken, Recep İvedik karakteri, bireysel bencillik ve kişisel çıkarların ön plana çıktığı bir yapıya bürünmektedir. Bu dönüşüm, sinemada ve toplumsal yapıda otosansürün nasıl değiştiğini de göstermektedir. 1980'lerin sansürlü yapımlarından farklı olarak, 2000'li yıllarda komedinin sınırları daha esnek hâle gelmiş; ancak bu esneklik, aynı zamanda toplumun değerlerine karşı daha az eleştirel bir sinema diline yol açmıştır.

Recep İvedik karakteri, 1980'ler ve 1990'lar Türk sinemasının toplumsal eleştirilerini ve toplumsal yapıları sorgulayan mizahi tiplemelerinden çok daha farklı bir yer tutmaktadır. İnek Şaban, toplumsal sorunlara, sınıf çatışmalarına ve yozlaşmaya dair mesajlar verirken, Recep İvedik daha çok bireysel ve yüzeysel mizah anlayışıyla ön plana çıkmaktadır. 2000'li yıllarda bu tür komediler, toplumsal yapıları derinlemesine incelemek yerine, bireysel eğlencelere ve şahsi çıkarlarla ilgili konulara odaklanmakta, böylece sansür ve otosansürün değişen dinamikleriyle uyum göstermektedir. Bu durum, Türk sinemasının geçmişteki toplumsal eleştiri geleneğinden saparak daha apolitik ve yüzeysel bir mizah anlayışına evrildiğini göstermektedir.

Yılmaz Erdoğan'ın Vizonte ve Vizonte Tuğba gibi yapımları da, 2000'li yılların popüler yapımlarından olup, toplumsal bir arka plan sunmaktadır. Ancak bu yapımlar, geniş odaklı oldukları için toplumsal çatışmaların ve sorunların derinlemesine ele alınması yerine, mizahi bir üslupla daha yüzeysel bir şekilde izleyiciye sunulmaktadır. Bu yapımlar, Aziz Nesin'in eserleri ya da Hababam Sınıfı gibi filmlerin sunduğu toplumsal çatışmalardan uzaklaşarak, daha yumuşak bir dil kullanmakta ve geniş kaygısı gütmektedir.

Türk sinemasının gelişimi, toplumsal ve teknolojik değişimlerle yakından ilişkilidir. Yeşilçam döneminden itibaren belirli türler üzerinde gelişen sinema anlayışı, 1980'lerden itibaren sanat sinemasına evrilmektedir. 2000'lerden itibaren ise hem ana akım hem de bağımsız sinema gelişerek farklı anlatım biçimlerine alan açmaktadır. Günümüzde Türk sineması, uluslararası platformlarda da tanınmakta ve kendine has

üslup ve tür anlayışı ile dikkat çekmektedir (Balak, 2009: 65).

3.4. TÜRK SİNEMASININ SOSYAL, KÜLTÜREL VE POLİTİK ETKİLERİ

Türk sineması, toplumsal yapının önemli bir parçası olarak sosyal, kültürel ve politik alanlarda derin etkiler bırakmaktadır. Sinema, sadece bir sanat dalı olarak kalmamakta, aynı zamanda toplumun dönüşümüne öncülük eden, düşünce yapısını etkileyen ve kültürel kodları yeniden şekillendiren bir gücü de temsil etmektedir. Bu bağlamda, Türk sinemasının tarihsel gelişimi boyunca sosyal yapıya etkileri, kültürel mirasa katkıları ve politik atmosferle etkileşimi detaylı bir biçimde ele alınmaktadır.

3.4.1. Türk Sinemasının Sosyal Etkileri

Türk sineması, toplumsal dinamikleri yansıtan bir ayna işlevi görmektedir. Erken dönem sinema eserleri, köyden kente göç, geleneksel aile yapısı, kentsel dönüşüm ve sosyal sınıf farklılıkları gibi konuları ele almaktadır (Giddens, 2012: 78).

Yeşilçam dönemi boyunca, sinema halkın gündelik sorunlarını, değer yargılarını ve umutlarını perdeye taşımaktadır. Bu dönemde ağırlıklı olarak melodram türü filmler, izleyicinin duygusal bağ kurabileceği hikayeler sunmaktadır. Kadın-erkek ilişkileri, aile içi çatışmalar, fedakârlık ve sadakat gibi kavramlar, toplumsal bilinçaltında derin izler bırakmaktadır (Kerestecioğlu, 2014: 12). Yeşilçam döneminde melodrama yöneliminin temel nedenlerinden biri, toplumun yaşadığı sosyal ve ekonomik dönüşümlerin sinemaya yansımalarıdır. Kırsaldan kente göç, sınıf farklılıkları, geçim sıkıntıları ve modernleşmenin getirdiği kimlik bunalımları, izleyicinin duygusal dünyasında karşılık bulan temalardır. Melodram türü, bu sorunları dramatik bir dille işleyerek hem halkın iç dünyasına seslenmiş hem de duygusal bir arınma (katharsis) sağlamıştır. Ayrıca sansür koşulları ve siyasi baskılar da sinemacıları, dolaylı anlatım gücü yüksek olan melodrama yönlendirmiştir.

1980'lerden sonra toplumsal değişimler sinemaya daha çok yansımaktadır. Bu dönemde, büyük kentlerdeki sosyal çatışmalar, bireyselleşme, modernleşme ve geleneksel yapının çözülmesi gibi konular sinemada işlenmektedir. Sinema, kentsel dönüşümü, ekonomik krizleri ve sosyal adaletsizlikleri anlatan bir araca dönüşmektedir. Bu sayede toplum, kendi gerçekliğiyle yüzleşme fırsatı bulmaktadır (Kerestecioğlu, 2014: 12).

3.4.2. Kültürel Etkileri

Türk sineması, ulusal kimliğin inşa edilmesinde ve geleneksel kültürün korunmasında önemli bir rol oynamaktadır. Geleneksel halk hikayeleri, destanlar ve folklorik öğeler, Yeşilçam döneminde sıkça kullanılmaktadır. Kara Murat, Tarkan gibi tarihî ve efsanevi karakterlerin sinemaya uyarlanması, kültürel hafızanın canlı tutulmasını sağlamaktadır (Kabadayı, 2016: 168).

Ayrıca, Türk sinemasının dünya sinemasıyla etkileşimi de büyük bir öneme sahiptir. 1990'lı yıllardan itibaren, minimalist anlatılar, sanatsal sinema dili ve bağımsız yapımlar daha fazla ön plana çıkmaktadır. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Derviş Zaim gibi yönetmenler, geleneksel anlatılarla modern sinema dili arasında bir köprü kurmaktadır. Bu sayede, Türk sineması hem ulusal kimliğini korumakta hem de evrensel bir anlatı dili kazanmaktadır (Kerestecioğlu, 2014: 12).

3.4.3. Politik Etkileri

Sinema, politik meseleleri ele alma konusunda da etkili bir araç olmaktadır. Türk sineması, toplumsal hareketler, darbeler, insan hakları ihlalleri ve politik baskılar gibi konuları ele alan çok sayıda yapım üretmekte ve bu sayede politik bilincin oluşmasına katkı sağlamaktadır (Oktan, 2013: 153).

1980 dönemi, siyasal olayların sinemada daha belirgin hale geldiği bir süreci temsil etmektedir. Yılmaz Güney'in Sürü ve Yol gibi filmleri, politik baskının toplumsal etkilerini gözler önüne sermektedir. Bu dönemin sineması, özellikle 12 Eylül darbesi sonrası Türkiye'nin toplumsal yapısındaki değişimleri ve devletin birey üzerindeki baskısını dramatik bir dille işlemektedir. Yılmaz Güney'in yönetmenliği, o dönemin sansür uygulamaları ve politik engellemeleri altında, toplumsal gerçekçi bir sinema anlayışı sunmaktadır.

2000'li yıllarda ise Büyük Oyun, Press ve Kelebeğin Rüyası gibi filmler, dönemin politik ve toplumsal meselelerine odaklanmaktadır (Oktan, 2013: 153). Ancak bu filmler, 1980'lerdekine benzer şekilde sert bir toplumsal eleştiri yapmaktan uzak kalmakta ve daha yüzeysel bir yaklaşım sergilemektedirler. Bu filmler, toplumsal eleştirilerini daha dolaylı bir biçimde yaparken, politik söylemler genellikle doğrudan ifade edilmemekte, daha çok bireysel hikayeler üzerinden şekillendirilmektedir.

Aralarındaki farklar, özellikle sansürle bağlantılı olarak belirginleşmektedir. 1980'lerde, sansür ve devletin politik baskıları sinemayı derinden etkilemiş ve bu dönemin sineması, direkt toplumsal eleştirilerle, bireylerin devletle ve toplumla olan ilişkilerine dair sert mesajlar vermiştir. Buna karşın, 2000'li yıllarda yapılan bu tür filmler daha “hafifleştirilmiş” bir anlatı dili kullanmakta ve dolaylı yoldan eleştiriler sunmaktadır. Politik temaların açıkça işlenmesi yerine, bu filmler genellikle kişisel hikayeler, bireysel dramalar ve insan ilişkileri üzerinden toplumsal mesajlar vermektedir.

Bu dönüşümün bir nedeni, Türkiye'deki siyasi yapının değişmesi, 2000'li yıllarda daha demokratik bir ortamın oluşması ve sansürün gevşemesi olabilir. Ancak bu gevşeme, aynı zamanda sinemada daha az cesur ve daha az politik söylem içeren yapımların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu durum, sinemadaki toplumsal eleştirinin daha “hafif” bir biçimde yapıldığını ve film yapımcılarının daha güvenli alanlarda çalışmayı tercih ettiğini göstermektedir.

Türk sineması, politik eleştirileriyle bazen sansüre maruz kalmakta, bazen de farklı görüşlerin ön plana çıkmasına aracı olmaktadır. Ancak her dönemde, sinemanın politik atmosferle iç içe olduğu ve toplumu etkilediği açık bir gerçek olarak varlığını sürdürmektedir (Özbay, 2015: 128).

Türk sineması, sadece bir sanat dalı olarak değil, aynı zamanda toplumu şekillendiren ve bireylerin düşünce dünyasını etkileyen önemli bir unsur olarak varlığını sürdürmektedir. Sosyal yapıyı yansıtmakta, kültürel mirası korumakta ve politik olaylara ışık tutmaktadır. Bu nedenle, Türk sinemasının toplumsal etkileri, sadece sanat tarihinin değil, aynı zamanda sosyal bilimlerin de çalışma alanında önemli bir konu olmaktadır (Soykan, 1992: 87).

3.5. TÜRK SİNEMASINDA SANAT VE EĞLENCE ARASINDAKİ DENGİ

Türk sineması, tarihsel gelişimi boyunca sanat ve eğlence arasındaki dengeyi sağlamaya çalışan bir yapıya sahip olmaktadır. Sinema, hem sanatsal anlatının bir aracı hem de halkın gündelik hayatındaki bir eğlence kaynağı olarak önemli bir işlev görmektedir. Bu bağlamda, Yeşilçam döneminden günümüze uzanan süreçte Türk sinemasının sanatsal ve ticari boyutu arasındaki hassas dengenin nasıl kurulduğu önemli bir tartışma konusu olmaktadır (Acar, 2017: 69).

Yeşilçam dönemi, Türk sinemasının en belirgin eğlence odaklı yapımlarının ortaya çıktığı bir süreç olarak kabul edilmektedir. 1950'lerden 1980'lere kadar olan bu dönemde, melodramlar, komedi filmleri ve kahramanlık hikayeleri öne çıkmaktadır. Halkın beklentilerine cevap veren bu yapımlar, duygusal ve dramatik anlatılara ağırlık vermekte, toplumsal olaylara romantik ve dramatik çerçeveden bakmaktadır (Biryıldız, 2002: 87).

Ancak, bu dönemde bazı yönetmenler sanat sinemasının da önemli örneklerini sunmaktadır. Metin Erksan, Lütfi Akad ve Halit Refiğ gibi yönetmenler, estetik kaygılar taşıyan filmlerle popüler sinemanın dışında bir anlayış geliştirmektedir. “Susuz Yaz” ve “Vesikalı Yarım” gibi yapıtlar, görsel anlatım diline önem veren, toplumun derin meselelerine dokunan filmler arasında yer almaktadır (Esen, 2010: 99).

1980 sonrası, Türk sinemasında sanat sinemasının daha belirgin hale geldiği bir dönem olarak kabul edilmektedir. Darbe döneminin etkisiyle toplumsal değişimleri ele alan yapımlar artmaktadır. Yılmaz Güney’in “Yol” filmi, bu dönemde toplumsal sorunları ele alan sanat sinemasının en çarpıcı örneklerinden biri olmaktadır (Karadoğan, 2018: 55).

Bu dönemde, sanatsal kaygı taşıyan bağımsız sinema da öne çıkmaktadır. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Derviş Zaim gibi yönetmenler, günlük hayata ve insan psikolojisine dair derinlemesine anlatılar sunmaktadır. “Uzak”, “Masumiyet” ve “Tabutta Rövaşata” gibi filmler, sanat sinemasının güçlü örnekleri arasında yer almaktadır (Keleş, 2020: 79).

Günümüz Türk sinemasında sanat ve eğlence arasındaki denge daha karmaşık bir hal almaktadır. 2000'lerden itibaren sinema sektöründe büyük bir ticarileşme yaşanmaktadır. Gişe rekorları kıran komedi filmleri, aksiyon yapımları ve romantik komediler, seyircinin ilgisini çekmekte ve sektörde büyük bir ekonomik döngü yaratmaktadır. Cem Yılmaz, Şahan Gökçek ve Yılmaz Erdoğan gibi isimlerin filmleri, genellikle popüler eğlence sinemasına yönelik olmaktadır (Özuyar, 2021: 63).

Ancak, aynı dönemde sanat sineması da güçlü bir varlık göstermektedir. Nuri Bilge Ceylan'ın “Bir Zamanlar Anadolu'da” ve “Ahlat Ağacı” gibi filmleri, uluslararası festivallerde ödül kazanmakta ve sinemanın sanatsal yönünü güçlendirmektedir (Özuyar, 2021: 65).

Türk sineması, günümüzde sanatsal anlatı ile ticari beklentiler arasında bir denge kurmaya çalışmaktadır. Festival filmleri ile ana akım gişe filmleri arasındaki fark belirgin hale gelmekte, ancak her iki tür de sektörde kendine yer bulmaktadır (Palabıyık, 2020: 2).

Türk sineması, sanat ve eğlence arasındaki dengesini tarih boyunca farklı şekillerde kurmaya çalışmaktadır. Yeşilçam döneminde popüler eğlence sineması ağırlıklı olurken, 1980 sonrası bağımsız ve sanatsal anlatılar ön plana çıkmaktadır. Günümüzde ise hem ticari hem de sanatsal sinema kendine alan bulmakta, bu iki unsur arasındaki denge dinamik bir şekilde şekillenmektedir. Bu nedenle, Türk sinemasının geleceği, sanat ve eğlence arasındaki bu dengenin nasıl korunacağına bağlı olarak gelişmektedir (Özuyar, 2021: 66).

3.6. TÜRK SINEMASININ GELİŞİMİNİ ETKİLEYEN FAKTÖRLER

3.6.1. Sosyal ve Politik Olayların Sinemaya Yansıması

Türk sinemasının gelişimi, toplumsal ve siyasi olaylardan bağımsız olarak düşünülememektedir. Tarih boyunca yaşanan değişimler, ekonomik krizler, darbeler, modernleşme süreçleri ve kültürel etkileşimler sinema sektörü üzerinde büyük bir etki bırakmaktadır. Bu kapsamda, Türk sineması, hem bir sanat dalı hem de bir toplum aynası olarak güncel olayları yansıtan bir rol oynamaktadır (Turan, 2003: 96).

1923'te Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte Türkiye'de modernleşme hareketleri hız kazanmaktadır. Bu dönemde devlet, sinemayı halkı eğitmek ve yeni rejimin ilkelerini yaymak için bir araç olarak görmektedir. Halkevleri ve belgesel yapımlar, toplumsal bilinçlendirme amacıyla kullanılmaktadır. Şehirleşme ve Batılılaşma, sinema perdesine modern yaşam tarzı ve geleneksel unsurların çatışması şeklinde.

1950'lerde Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle özel sektör, sinema alanında daha aktif hale gelmektedir. Bu dönemde Yeşilçam sinemasının temelleri atılmaktadır. Hızlı kentleşme ve göç, filmlerin içeriklerini de etkilemektedir. Köyden şehire göç eden bireylerin yaşadıkları uyum süreçleri ve toplumsal eğilimler, sinema yapımlarında sıkça işlenmektedir. Aynı zamanda, melodramlar ve kahramanlık hikayeleri halkın ilgisini çekmekte, toplumsal çatışmalar sinema diliyle aktarılmaktadır (Turan, 1999: 88).

Ancak, burada önemli bir kronolojik karmaşa ortaya çıkmaktadır. 1950'lerin sineması,

1980 sonrası ve 2000'li yılların sinemasından oldukça farklıdır. 1950'lerdeki dönemin sineması, özellikle Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle özel sektörün daha aktif hale gelmesiyle şekillenmiş ve toplumda hızlı kentleşme ile birlikte ortaya çıkan uyum problemleri üzerine yoğunlaşmıştır. Fakat 1980'li yıllar, özellikle 12 Eylül darbesi sonrası sinemada daha yoğun bir sansür ve devlet müdahalesi ile karakterize edilmiştir. Bu dönemde sinemada toplumun yaşadığı siyasal baskılar, sansür nedeniyle genellikle dolaylı bir biçimde işlenmiş ve toplumsal gerçekçi filmler bu baskılara rağmen önemli bir yer tutmuştur.

Öte yandan, 2000'li yıllara gelindiğinde ise, otosansür ön plana çıkmaya başlamaktadır. 2000 sonrası dönemde sansürün devlet eliyle yapılan müdahalelerinin yerini, sinemacının kendi kendine uyguladığı otosansür almıştır. Bu, toplumsal meselelerin daha dolaylı ve yüzeysel bir şekilde ele alınmasına sebep olmuştur. 2000'li yıllarda, sinemada bir yandan toplumun içsel yolculukları, bireysel yabancılaşmalar işlenirken, diğer yandan daha popüler ve eğlencelik komedi türleri ön planda olmaktadır. Bu dönemin sineması, öncekilerden farklı olarak daha az cesur bir dil kullanmakta ve toplumsal eleştirileri daha dolaylı şekilde sunmaktadır.

Bu bağlamda, 2000 sonrası sinemayı değerlendirirken, 1950'ler ve 1980'ler arasındaki farkları göz önünde bulundurmak önemlidir. 2000'li yıllar, bir anlamda önceki dönemlerin bir tekrarı değil, toplumsal yapının, sinema ve devlet ilişkisinin değişmesiyle farklı bir dönemin açılışını işaret etmektedir. 2000 sonrası filmlerin, öncekilerden daha fazla otosansüre maruz kalmasının nedeni, Türkiye'deki toplumsal ve siyasal dönüşümlerin sinemadaki temalarını da etkilemiş olmasıdır.

1960 askeri darbesi sonrasında, Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik akımı yaygınlık kazanmaktadır. Yönetmenler, toplumsal sorunlara daha eleştirel bir bakış sunmakta ve halkın yaşadığı ekonomik ve sosyal problemleri beyaz perdeye taşımaktadır. Lütfi Akad, Halit Refiğ ve Metin Erksan gibi yönetmenler, “toplumsal gözlem sineması” olarak adlandırılan eserleriyle dikkat çekmektedir (Tekeli, 1996: 98).

1980 askeri darbesi, sanat ve basın üzerinde büyük bir baskı oluşturmaktadır. Bu dönemde sansür uygulamaları artmakta, politik eleştiri içeren filmler yasaklanmaktadır. Ancak, Yılmaz Güney'in “Yol” filmi gibi yapıtlar, darbe sonrası dönemde bile toplumsal sorunları cesurca ele almaktadır. Bu dönemde ayrıca arabesk filmler popüler hale gelmekte, halkın yaşadığı ekonomik ve psikolojik baskı sinema diline

yansımaktadır (Tekeli, 1996: 98).

1990'lı yıllarda Türkiye'de kimlik, kültür ve özgürlük tartışmaları sinemada daha fazla görünür olmaktadır. İşsizlik, kadın hakları, azınlık sorunları gibi konular, sanat filmlerinde ele alınmaktadır. Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz gibi yönetmenler, insan psikolojisini ve toplumsal sıkıntıları derinlemesine işlemektedir. “Tabutta Rövaşata”, “Masumiyet” ve “Uzak” gibi filmler, bu dönemin en çarpıcı yapımları arasında yer almaktadır (Sezer, 2001: 15).

2000'lerden itibaren Türk sineması, hem ticari hem de sanatsal filmler açısından büyük bir çeşitlilik göstermektedir. Gişe odaklı komedi filmleri büyük ilgi görmekte, ancak sanat sineması da uluslararası başarılar elde etmektedir. “Bir Zamanlar Anadolu'da” ve “Ahlat Ağacı” gibi filmler, toplumsal yapıyı derinlemesine analiz eden yapıtlar arasında bulunmaktadır (Pösteği, 2001: 12).

Günümüzde, sosyal medya ve dijital platformlar sayesinde sinema, toplumun nabzını daha hızlı şekilde tutmakta, siyasi ve toplumsal olaylara anında tepki veren bağımsız yapımlar da artmaktadır (Özgüç, 2003: 128).

Türk sineması, sosyal ve politik olaylardan doğrudan etkilenen bir sanat dalı olmaktadır. Her dönemde yaşanan siyasi ve toplumsal değişimler, sinema diline ve içeriğine yansımaktadır. Sinema, halkın yaşadığı gerçeklikleri yansıtmının ötesinde, toplumsal bilinç oluşturan önemli bir aracı olmaya devam etmektedir (Özgüç, 2003: 128).

3.6.2. Teknolojik Gelişmeler ve Sinemanın Evrimi

Hareketli görüntünün ortaya çıkışıyla ilgili önemli bir gelişme, hareketin ışık kaynağı aracılığıyla yansıtılması fikrinin tarihsel kökenlere dayanmasıdır. Bu uygulamanın ilk örneklerinden biri, Uzakdoğu kökenli olan gölge oyunudur. M.Ö. 11. yüzyılda Çinliler, duvarlara gölgeler yansıtarak bir gösteri yapmış, M.Ö. 6. yüzyılda ise Japonlar yansıtıcı aynalarla büyü törenleri gerçekleştirmiştir. Bu gölge oyunlarının temeli, sinemanın ilk kullanacağı ilkeye işaret etmektedir (Teksoy, 2005: 38). Geleneksel gölge oyunlarının Osmanlı dönemindeki temsilcisi olan Karagöz-Hacivat da bu bağlamda değerlendirilebilir. Ancak burada dikkat çekilmesi gereken noktalardan biri, Karagöz ve Hacivat oyunlarının da dönem dönem sansüre uğramasıdır. Özellikle mizahi eleştiriler yoluyla yöneticilere yönelik imalar, bazı dönemlerde bu oyunların yasaklanmasına ya da oynatıcılarının cezalandırılmasına yol açmıştır. Bu durum, Türkiye’de görsel ve

sahne sanatlarının tarihsel olarak sansürle olan ilişkisinin çok erken dönemlere uzandığını göstermektedir.

Sinema aygıtlarının icadı ise, tek bir buluşun ürünü değildir. Bu gelişme, uzun yıllar boyunca fizyoloji, anatomi, kimya, fizik ve benzeri bilimsel alanlarda yapılan keşiflerin birikimiyle şekillenmiştir (Abisel, 2014: 69). Arap bilim insanı ve fizikçi-matematikçi İbnü'l Heysem, Kitâb el-Menâzır adlı eserinde ışığın kırılması üzerine çalışmalar yapmış ve karanlık bir kutu kullanarak ışığın nasıl gözümüze yansıdığını açıklamıştır. Bu, görme olayını doğru şekilde tanımlayan ilk bilimsel açıklamalardan biridir (Kılıç, 2012: 128).

Eski Yunan'dan itibaren, insanın belirli koşullar altında ardışık gelen görüntüleri bir bütün olarak, süreklilik içinde algılama eğiliminde olduğu anlaşılmaktadır (Erdoğan, 1992). Bu olgu, sinemanın temelini oluşturan “ağtabaka izlenimi” ilkesini açıklar. Latin şairi Titus Lucretius Carus, De Rerum Natura adlı eserinde rüyalar üzerine şu şekilde ifade etmiştir: “Bir görüntü kaybolduğunda yerine yenisi gelir ve farklı bir biçimde şekillenir. Bunu ancak aklımızın hızına dayanarak açıklayabiliriz” (Teksoy, 2005: 39).

Ağtabaka izlenimi, gözde bir kusura dayalı olarak nesnenin göz önünden kaybolduktan sonra bile gözdeki ağtabakada bir iz bırakarak görüntünün bir süre daha kalmasıdır (Özön, 1964: 25). Eğer bir nesnenin görüntüsü kaybolmadan bir diğeri gelirse, iki görüntü arasındaki boşluk algılanmaz ve göz, bu iki görüntüyü birleştirir (Teksoy, 2005). Bilimsel olarak incelendiğinde, gözün içindeki retina, görmeyi sağlayan sinirlerin oluşturduğu bir ağ yapısına sahiptir. Işık aracılığıyla nesnenin görüntüsü göz merceğinden geçerek retinaya yansır, sinir uçları uyarılır ve beynin verdiği komutla görme gerçekleşir. Görme süreci anlık olsa da retina üzerinde bir iz bırakır ve bu sayede ardışık gelen iki görüntü bir bütün olarak algılanabilir (Özön, 1985: 9). Sinemanın hareketli görüntü olarak varlık göstermesi de bu temel üzerine inşa edilmiştir.

Bu teknik ve tarihsel gelişmelerle birlikte, görsel anlatımın gücü arttıkça, bu anlatım biçimlerinin siyasi ve toplumsal etkileri de daha çok gözetilmeye başlanmıştır. Dolayısıyla sinemanın doğuşunda yer alan teknik ilkeler kadar, içerik üzerindeki baskılar da sinema tarihinin önemli bir parçası hâline gelmiştir. Bu bağlamda, sinemanın tarihsel gelişimini ele alırken, erken dönemlerdeki gösteri sanatlarının sansüre uğrama biçimleri ile modern sinemada ortaya çıkan sansür ve otosansür mekanizmaları arasında bir süreklilik olduğu söylenebilir.

1980 sonrası dönem, Türkiye sinema tarihinde sansürün doğrudan ve yoğun bir biçimde hissedildiği bir evre olarak öne çıkmaktadır. 12 Eylül askeri darbesi ile birlikte yalnızca siyasi alan değil, kültürel ve sanatsal alanlar da ciddi bir denetim altına alınmıştır. Bu dönemde sinema, toplumsal gerçekliği yansıtmaya çalıştığında doğrudan müdahalelerle karşı karşıya kalmıştır. Yılmaz Güney'in Sürü ve özellikle hapishanede senaryosunu yazdığı Yol filmi, devletin otoriter yapısının birey üzerindeki baskılarını gözler önüne sererken sansür uygulamalarının da hedefi olmuştur. Yol, uluslararası başarılarına rağmen Türkiye'de gösterimi geciktirilmiş, içerdiği siyasi göndermeler nedeniyle resmi makamlar tarafından uzun süre sakıncalı bulunmuştur.

Bu dönemde uygulanan sansür, genellikle doğrudan devlet kurumlarının denetimiyle gerçekleştirilmiş, senaryo onayından çekim iznine, gösterim sürecine kadar birçok aşamada içerik kontrol altında tutulmuştur. Böylelikle, sinema sadece estetik bir araç değil, aynı zamanda ideolojik bir alan olarak görülmüştür. Devlet, sinemayı kendi iktidarını yeniden üretmenin ya da eleştirilerin önünü kesmenin bir aracı olarak değerlendirmiştir.

Ancak 2000'li yıllara gelindiğinde, sansür uygulamaları doğrudan müdahaleden çok, dolaylı ve yaygın bir otosansür mekanizmasına evrilmiştir. Bu süreçte Büyük Oyun, Press ve Kelebeğin Rüyası gibi yapımlar, politik ve toplumsal meselelere temas etmelerine rağmen, önceki dönemlerdeki kadar doğrudan sansürle karşılaşmamıştır (Oktan, 2013). Bunun birkaç nedeni vardır. Öncelikle, bu filmlerin ele aldıkları konular, daha sembolik bir anlatımla, doğrudan bir çatışma yaratmayacak şekilde sunulmakta; anlatının sivri uçları törpülenmekte, eleştirel mesajlar sanatkârane bir dille yumuşatılmaktadır. Bu durum, sansürden kaçınmak kadar, yapımcıların ve yönetmenlerin ticari kaygılarla ya da politik baskılarla "kendi kendini denetlemesi" olarak da yorumlanabilir.

Ayrıca, 2000 sonrası dönemde medya sahipliği yapılarının dönüşmesi, siyasi iktidara yakın sermaye gruplarının kültür ve sanat alanlarına hâkim olmaya başlaması, bağımsız yapımcılar ve yönetmenler üzerinde dolaylı bir baskı yaratmıştır. Bu ortamda, içerik üreticileri, cezai yaptırıma uğramasalar bile, filmlerinin dağıtım, gösterim ya da fon bulma süreçlerinde engellenebileceğini bilerek hareket etmekte; bu da otosansürün kurumsallaşmasına neden olmaktadır.

Dolayısıyla, 1980 sonrası doğrudan sansür ile 2000 sonrası otosansür süreçleri arasında,

yöntem ve görünürlük bakımından farklılıklar bulunsa da, her iki dönemde de sinemanın politik anlatı kurma kapasitesi sınırlandırılmaktadır. Günümüzde ise bu sınırlandırma, daha çok içselleştirilmiş denetim mekanizmaları ve ekonomik-politik ilişkiler aracılığıyla gerçekleştirilmektedir.

David Bordwell, hareketin sürekliliğiyle ilgili bazı bulguları açıklamaktadır. Bordwell'e göre, insan gözü ne kadar kusursuz olursa olsun, hareketli görüntülerin varlığı biyolojik algının sınırlarıyla ilgilidir; çünkü sinemadaki hareket, gerçekte bir dizi fotoğrafın hızlı bir şekilde arka arkaya sunulmasıyla oluşmaktadır. İnsan gözü bu kareleri ayrı ayrı algılamaz; retina üzerindeki kısa süreli izler nedeniyle, bu görüntüler kesintisiz bir hareket olarak algılanır. Bordwell bu durumu açıklarken, “görüşün devamlılığı” (persistence of vision) kavramına değinmekte ve sinemadaki hareket algısının aslında iki psikolojik süreç olan “etkili kırpışma birleşimi” (critical flicker fusion) ve “görünen hareket” (apparent motion) aracılığıyla gerçekleştiğini belirtmektedir (Bordwell ve Thompson, 2013: 58).

Bu algı süreçleri yalnızca teknik değil, aynı zamanda ideolojik düzlemde de önem taşımaktadır. Sinema, bu biyolojik sınırlardan yararlanarak izleyiciye tek bir gerçeklik algısı sunar ve bu yönüyle ideolojik bir aygıt işlevi görür. Althusser'in ideolojik aygıtlar kavramıyla birlikte düşünüldüğünde, sinema izleyicinin algısında seçicilik yaratarak belirli değerleri, normları ve politik yaklaşımları doğal ve kaçınılmaz bir gerçeklik gibi sunar. Böylelikle sinema, yalnızca görsel bir sanat değil, aynı zamanda bireyin düşünsel dünyasını biçimlendiren bir araç hâline gelir. Bordwell'in teknik açıklamaları, bu ideolojik işlevin nasıl daha etkili hâle getirildiğine dair önemli bir arka plan sunmaktadır.

Bir ışık kaynağı yeterince hızlı bir şekilde yanarsa, titreşen değil, sürekli bir ışık etkisi yaratır. Bir filmde, genellikle saniyede 24 kare çekilir ve gösterilir. Gösterici, görüntüleri kaydırıp tekrar yerine oturduğunda ışığı kırarak her kareyi ekrana iki kez yansıtır. Bu nedenle sinemada saniyede 24 karelik bir görüntüde etkili kırpışma birleşimi 48'e denk gelir. Erken dönem sessiz filmleri daha düşük hızlarda çekilmiş ve her kare bir kez yansıtılmıştır. Bu durum, o dönemdeki filmlerde bir titreşim oluşmasına neden olmuş ve bu nedenle ilk filmlere “kırpışmalar” (flickers) denilmiştir (Bordwell ve Thompson, 2013: 58).

Gözde ve beyinde, hareketi algılamaya özel bazı hücreler bulunmaktadır ve bu hücreler,

hareketi andıran bir uyararla yanlış sinyaller alır. Bu da görsel hareketin yanılsamasını yaratmak için bir diğer faktördür. Görsel bir görüntü yeterince hızlı değişirse, gözümüz bu değişimleri hareket olarak algılamak üzere kandırılabilir. Bu yanılsama, basitçe sabit ışıkların belirli bir hızda yanıp sönmesinin bir bütün olarak algılanmasıdır (Bordwell ve Thompson, 2013: 59).

Sinemanın ortaya çıkmasında önemli bir rol oynayan fotoğraf, en basit anlamıyla bir alet aracılığıyla görüntü oluşturma tekniği olarak tanımlanabilir. Fotoğraf makinesi, bu işlemi gerçekleştiren ekipmandır ve ışık geçirmeyen bir kutudan oluşur. İlk olarak M.Ö. 500 yılında filozof Mo Ti, karanlık bir kutuya bir delik açıldığında, ışığın bu delikten geçip karşı duvarda ters bir görüntü oluşturduğundan bahsetmiştir. Mo Ti, bu aleti “Toplanma Yeri” (Kapalı Değerli Oda) olarak adlandırmıştır (Kılıç, 2013: 61).

“Doğada düz bir şekilde ilerleyen ışık dalgaları, nesnelerin alt ve üst kısımlarından yansıyarak yol alır. Işık geçirmeyen bir yüzeye karşılaştığında, bu yüzeye çarpan ışık dalgaları yön değiştirir ve eğer yüzeyde bir delik varsa, alt ve üst kısımdan gelen ışık dalgaları bu delikte birleşir ve geçtikten sonra ayrılarak ilerlemeye devam eder” (Kılıç, 2012: 129).

Bu prensibe dayalı olarak, fotoğraf ve sinemaya giden yolda atılan en önemli adım Camera Obscura (Karanlık Oda veya Karanlık Kutu) adı verilen cihazın keşfi olmuştur. Bazı kaynaklar, bu keşfin 11. yüzyılda Arap bilgini İbn-ül Haytam tarafından yapıldığını, diğer kaynaklar ise 15. yüzyılda İtalya’da Leon Battista Albeni tarafından incelendiğini belirtmektedir. Leonardo da Vinci ve Giovanni Battista Alberti de Camera Obscura üzerine çalışmalar yapmışlardır. Camera Obscura, dikdörtgen şeklindeki kutunun bir kenarındaki delikten ışığın geçip karşı tarafta dışarıdaki görüntünün tersini yansıtma prensibiyle çalışmaktadır (Teksoy, 2005: 40).

1550 yılında Jerome Cordan, Camera Obscura’nın önündeki deliğe bir cam yerleştirmiş, ardından Daniello Barbero bu deliğe mercek koyarak görüntü kalitesini artırmıştır (MEGEP, 2012: 11). 1695’te Johann Zahn, Camera Obscura teknolojisinin küçültürek taşınabilir hale gelmesini başarmıştır (Gernsheim, 1986: 8).

Mercek, ışığın karanlık kutuya girmesini sağlayan daha geniş bir açıklık sunmuş ve bu sayede görüntünün parlaklığı, netliği ve keskinliği artmıştır. Böylece, karanlık kutunun yüzeyi üzerindeki görüntülerin kullanım alanı genişlemiştir. 1568 yılında perspektif

üzerine bir kitap yazan Venedikli Daniela Barbaro (1513-1570), karanlık kutuyu ve dışbükey merceği metinlerinde ele almıştır. Barbaro, mercek ve açıklığın (diyafram) görüntünün kalitesini önemli ölçüde etkileyen unsurlar olduğunu vurgulamıştır. Ayrıca, İtalyan doğa bilgini Giovanni Battista della Porta (1535-1615) 1558 tarihli “Doğa Büyüsü” adlı eserinde, delik yerine bir dışbükey mercek kullanıldığında görüntünün çok daha net ve keskin olacağını, sokakta yürüyen insanların, renklerin ve giysilerin gerçeğe daha yakın bir şekilde görüleceğini açıkça belirtmiştir (Kılıç, 2012: 66).

17. yüzyılın en önemli buluşlarından biri, Camera Obscura'nın etkisiyle ortaya çıkan ve sinema göstericisinin öncüsü kabul edilen Büyülü Fener (Lantern Magica) olmuştur. Almanya'da rahip ve araştırmacı Athanasius Kircher ve Fransız rahip Clause François Milliet des Châles'in eş zamanlı olarak yaptığı çalışmalarla bulunan Büyülü Fener, cam üzerinde yapılan bir resmin ışık ve mercekler yardımıyla duvara yansıtılması prensibine dayanır (Teksoy, 2005: 41).

18. yüzyılda, asıl adı Etienne-Gaspard Robert olan Belçikalı araştırmacı Robertson, Büyülü Fener'i geliştirerek taşıyıcıya yerleştirmiş ve hareketli hale getirmiştir. Robertson, taşıyıcıyı geri çekip ışık yoğunluğunu artırarak ve merceklerle resmi yakınlaştırıp uzaklaştırarak perdedeki görüntüyü hareket ettirebilmiş, boyutlarını değiştirmiş ve kaybolmasını sağlamıştır. Ayrıca şovlarında ses efektleri de kullanarak gösterilerini büyük bir ilgiyle sunmuştur (Teksoy, 2005: 41).

Bu gelişmelerin ardından, 19. yüzyılda, görüntünün retinada iz bırakması prensibinden yola çıkarak birçok araç icat edilmiştir. Bunların en önemlisi, Belçikalı fizikçi Joseph Plateau'un 1832 (bazı kaynaklara göre 1833) yılında icat ettiği Fenakistiskop'tur. Bu alet, hareketin aşamalarını içeren bir dizi görüntüyü hızla izleyerek gözde hareket yanılsaması yaratmaktadır. 1851'de Jules Duboscq, resim yerine fotoğraf kullanmayı denemiş ve ardından Avusturyalı Uchatius, Büyülü Fener ile Fenakistiskop'u birleştirerek hareketli görüntüleri ekrana yansıtmayı başarmıştır (Betton, 1989: 66).

Türk sinemasının gelişimi, sadece toplumsal ve siyasi olaylarla değil, aynı zamanda teknolojik yeniliklerle de yakından ilişkili olmaktadır. Teknolojinin ilerlemesi, sinema endüstrisinin hem yapım aşamasında hem de izleyici ile buluşmasında köklü değişikliklere yol açmaktadır. Kamera tekniklerinden ses sistemlerine, renkli film teknolojisinden dijital dönüşüme kadar pek çok yenilik, Türk sinemasının evriminde belirleyici rol oynamaktadır (Kafalı, 1990: 6).

Türkiye'de sinema, 1896 yılında ilk film gösteriminin yapılmasıyla başlamaktadır. 1914'te Fuat Uzkınak ve Sedat Simavi gibi isimlerin yerli film yapımlarına yönelmesiyle, sinema sektörü şekillenmeye başlamaktadır. Bu dönemde sessiz filmler ön planda bulunmakta, diyaloglar yerine oyuncuların mimikleri ve ara yazılarla hikâye anlatılmaktadır. Film makaraları ve projeksiyon makineleri, dönemin en büyük teknolojik unsurları arasında yer almaktadır (Onaran, 1994: 32).

1930'lu yıllarla birlikte dünya sinemasında sesli filmlerin yaygınlaşması, Türk sinemasını da etkilemektedir. 1931'de çekilen “İstanbul Sokaklarında” filmi, Türkiye'nin ilk sesli filmi olarak kabul edilmektedir. Sesli sinema, oyunculuk tarzını, senaryo yazımını ve film yapım tekniklerini köklü biçimde değiştirmektedir. Diyalogların filme eklenmesiyle birlikte hikâyeler daha gerçekçi hale gelmekte, film müzikleri sinemasal anlatımı güçlendirmektedir (Vardar, 2012: 88).

1950'li yıllarda, renkli film teknolojisinin gelişmesiyle sinema endüstrisi yeni bir boyut kazanmaktadır. Türk sinemasında renkli film dönemi, 1953 yapımı “Halici Kız” filmiyle başlamaktadır. Bu dönemde Yeşilçam sineması büyük bir gelişme kaydetmekte, izleyicilere daha canlı ve görsel olarak etkileyici bir deneyim sunulmaktadır. Renkli filmler, hem estetik hem de teknik olarak Türk sinemasının uluslararası rekabette güçlenmesine katkı sağlamaktadır (Vardar, 2012: 88).

1980'li yıllar, sinema sektörü için büyük bir dönüşümü beraberinde getirmektedir. Video kaset teknolojisinin yaygınlaşması, sinema salonlarına olan ilgiyi azaltmakta, ev sinemacılığı kavramını öne çıkarmaktadır. Sinema filmlerinin VHS formatında yayınlanması, izleyicilere filmleri istedikleri zaman izleme fırsatı sunmaktadır. Ancak bu dönem, korsan film piyasasının da yaygınlaşmasına neden olmaktadır.

2000'li yıllarla birlikte sinema endüstrisi, dijital dönüşümün etkilerini hissetmektedir. Geleneksel film mürekkep ve negatifleri yerini dijital kameralar ve bilgisayar destekli efektlere bırakmaktadır. Yönetmenler, dijital montaj teknikleri sayesinde filmlerini daha hızlı ve maliyet etkin şekilde hazırlamaktadır. Ayrıca, CGI (Bilgisayar Üretilmiş Görüntüler) teknolojisi, görsel efektlerin ve fantastik unsurların sinema filmlerinde daha fazla kullanılmasını sağlamaktadır.

Son yıllarda internet ve dijital platformlar, sinema izleme alışkanlıklarını köklü biçimde dönüştürmektedir. Netflix, BluTV ve Exxen gibi dijital yayın platformları, geleneksel

sinema salonlarının yerini büyük ölçüde almaya başlamış, izleyicilere filmleri istedikleri zaman ve mekânda izleme özgürlüğü sunmuştur. Bu durum, bir yandan sinema salonlarının izleyici kitlesini daraltırken, diğer yandan film yapım süreçlerinin daha geniş ve çeşitli kitlelere ulaşmasını kolaylaştırmaktadır.

Ancak bu dönüşüm yalnızca teknolojik bir ilerleme olarak görülmemelidir. Dijitalleşmeyle birlikte ortaya çıkan yeni denetim biçimleri, klasik sansür mekanizmalarının yerini daha görünmez ve dolaylı bir denetim anlayışına, yani otosansüre bırakmaktadır. Platformlar, doğrudan bir yasaklama yerine içeriklerin algoritmalar aracılığıyla öne çıkarılması ya da görünmez kılınması gibi yöntemlerle izleyici algısını yönlendirmekte, böylece izleyicinin neyi, nasıl izleyeceği büyük ölçüde kontrol altında tutulmaktadır.

André Bazin, sinemayı “gerçekliğin yeniden üretimine en yakın sanat biçimi” olarak tanımlar. Kamera aracılığıyla dünyanın doğal akışını yakalamanın, fotoğrafın icadıyla başlayan ama sinemada anlamını bulan bir ontolojik devrim olduğunu savunur (Bazin, 2005). Bu bağlamda belgesel sinema, yalnızca bilgilendirme işlevi değil, aynı zamanda hakikate tanıklık ve toplumsal bellek oluşturma potansiyeli nedeniyle hem izleyiciler hem de otoriteler açısından politik olarak hassas bir alan haline gelir. Bazin’in savunduğu “müdahalesizlik estetiği”, sinemacıyı gerçeği olduğu gibi aktarmaya çağırırken, bu pozisyon onu doğrudan siyasi denetimin hedefi haline getirebilir.

Dudley Andrew, sinemanın yalnızca estetik bir ifade biçimi olmadığını, aynı zamanda belirli ideolojik yapılanmaları yansıtan ve pekiştiren bir araç olduğunu belirtmektedir. Bu bakış açısıyla dijital platformlar, yalnızca içerik sunan mecralar değil, aynı zamanda ideolojik bir ayıklama, seçme ve yönlendirme mekanizması olarak işlev görmektedir. Jean-Louis Baudry’nin sinema aygıtı teorisinde vurguladığı gibi, teknik araçların ve izleme biçimlerinin kendisi bile ideolojik bir yapının parçasıdır. Bu bağlamda, dijital ortamda içerik üretimi ve dağıtımı da, toplumsal normları yeniden üretmekte ve bireyin algısını şekillendirmektedir.

Christian Metz’in göstergebilimsel yaklaşımıyla bakıldığında ise, dijital platformlardaki anlatılar, semboller ve temsil biçimleri, izleyicinin bilinçdışı düzeyde ideolojik biçimlenmesine katkı sunar. Dolayısıyla, dijitalleşme ve teknolojik ilerleme bir yandan sinemaya erişimi kolaylaştırırsa da, diğer yandan daha incelikli bir ideolojik aygıt işlevi görmektedir. Bu da klasik sansürden farklı olarak, içeriğin üretim aşamasında başlayan

ve izleyiciye ulaşana kadar süren bir algı yönetimi ve denetim süreci yaratmaktadır.

Bazı uluslararası belgesel örnekleri, sansür mekanizmalarının nasıl çalıştığını ve sinemacıların nasıl yaratıcı çözümler geliştirdiğini ortaya koymaktadır. Joshua Oppenheimer'in "The Act of Killing" (2012) adlı belgeseli, Endonezya'da 1965 sonrası rejim destekli katliamları anlatır ve gerçek katillerin kendi suçlarını canlandırmasını içerir. Film, Endonezya'da yasaklanmış; yönetmen güvenlik nedeniyle ülkeye girememiştir. Aynı zamanda, resmi tarih anlatısıyla çeliştiği için devletin doğrudan sansür mekanizmalarına maruz kalmıştır. Bu durum, belgeselin gerçeği temsil etme kapasitesi nedeniyle siyasi otoritenin tehdit algısını tetiklediğini gösterir.

Benzer şekilde, Laura Poitras'ın "Citizenfour" (2014) belgeseli, Edward Snowden'ın NSA belgelerini sızdırma sürecini konu alır. ABD'de yasaklanmamış olsa da, Poitras devlet baskısına maruz kalmış ve filmi çekerken takip edildiğini kamuoyuna açıklamıştır. Film, bireyin devlet aygıtı karşısında konumunu gösterdiği için, siyasi yapıların örtük baskısıyla karşılaşmıştır.

Çin yapımı "China's Van Goghs" (2016) ise, sanat işçilerinin görünmeyen emeğini anlatırken Çin'in kültürel sansür politikalarına takılmış, ülke içinde yaygın gösterim şansı bulamamıştır. Belgeselin görünürde siyasi bir mesajı olmamasına rağmen, sistem eleştirisini dolaylı yollardan yapması sansür gerekçesi olarak görülmüştür.

Tüm bu örnekler, belgesel sinemanın sadece hakikati göstermekle kalmadığını, aynı zamanda hakikatin nasıl inşa edildiğini tartışmaya açtığını göstermektedir. Teknolojik gelişmeler, üretimi kolaylaştırırken dağıtım, fonlama ve görünürlük alanlarında yeni sansür biçimlerini de beraberinde getirmiştir. Dijital platform kuralları, algoritmalar ve izleyici kitlelerinin tepkileri, sinemacıları yalnızca dışsal sansürle değil, aynı zamanda otosansür mekanizmalarıyla da baş başa bırakmaktadır. Sonuç olarak hem Bazin'in nesnellik vurgusu hem de Andrew'un temsile dair uyarısı, belgesel sinemanın hem en dürüst hem de en kırılgan anlatı biçimlerinden biri olduğunu ortaya koymaktadır. Gerçeklik ile kurgu arasındaki bu geçirgen sınır, sinema sanatını yalnızca estetik değil, aynı zamanda politik bir mücadele alanına dönüştürmektedir.

Bu doğrultuda, teknolojik gelişmelerin yalnızca sinema sanatının estetik ve teknik sınırlarını genişletmekle kalmayıp, aynı zamanda sansür ve otosansür karşısında yönetmenlere alternatif ifade biçimleri sunduğu söylenebilir. Özellikle kamera

teknolojisindeki ilerlemeler ve gerçek mekânda çekim olanaklarının artması, doğrudan söylemin mümkün olmadığı dönemlerde yönetmenlerin dolaylı anlatım stratejileri geliştirmesine olanak tanımıştır. Roberto Rossellini'nin Roma, Açık Şehir (1945) adlı filmi bu durumu somutlaştıran önemli bir örnek niteliğindedir. Film, Mussolini rejiminin ardından gelen dönemde, otoriter baskılara rağmen gerçeği estetik bir sadelikle yansıtmayı başarmış; doğal ışık kullanımı, amatör oyuncular ve sokak çekimleri gibi teknik tercihleriyle izleyiciyi karakterlerin yaşamına doğrudan tanıklık eden bir konuma yerleştirmiştir. Bu biçimsel tercih, dönemin siyasi atmosferine yönelik açık bir eleştiri sunmak yerine, seyircide duygusal ve düşünsel bir farkındalık yaratmayı hedeflemiştir. Dolayısıyla, optik araçlarla inşa edilen bu yeni sinema dili, sansürün doğrudan engelleyemeyeceği bir anlatı estetiği oluşturarak, sinemacılara ifade alanlarını genişletme imkânı sağlamıştır. Bu bağlamda, teknolojik gelişmelerin sinema üzerindeki etkisi yalnızca estetik bir dönüşüm değil, aynı zamanda sansür ve otosansür karşısında geliştirilen yaratıcı direniş biçimlerinin de temelidir.

3.6.3. Kültürel Dinamikler ve Toplumsal Beklentiler

Türk sinemasının gelişimi, sadece teknolojik yenilikler ve siyasi olaylarla değil, aynı zamanda toplumun kültürel yapısı ve izleyicilerin beklentileri ile de yakından ilişkili olmaktadır. Sinema, halkın önceliklerine, dönemin sosyokültürel yapısına ve toplumsal dönüşümlere göre şekillenmektedir. Geleneksel değerler, modern yaşam biçimleri, kentsel ve kırsal farklılıklar gibi unsurlar, sinema yapımcılarının ele aldığı temalara ve hikâye anlatım biçimlerine yansımaktadır (Alptekin, 2002: 49).

Türk sinemasında geleneksel değerler, uzun yıllar boyunca belirleyici bir unsur olmaktadır. Aile yapısı, ahlaki normlar, toplumsal dayanışma gibi konular, izleyicilerin ilgisini çekmekte ve filmlerin başarısının önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. 1950'lerden itibaren Yeşilçam sinemacılığı, izleyici kitlesinin değer yargılarına uygun olarak çoğunlukla aile odaklı ve melodram unsurları taşıyan yapımlara yoğunlaşmaktadır. “Fakir ama gururlu” karakterler, fedakâr anneler, vefakar aşıklar, seyircinin duygusal bağ kurduğu önemli motifler arasında yer almaktadır (Arslan, 2001: 42).

Toplumun sosyal yapısı, sinema temalarının oluşumunda önemli bir rol oynamaktadır. 1960'lar ve 1970'ler boyunca göç olgusunun etkisiyle kırsaldan kente gelen bireylerin

uyum süreci, sinemada yoğun bir şekilde işlenmektedir. “Göç filmleri” olarak adlandırılan bu yapımlarda, Anadolu'dan İstanbul gibi metropollere gelen karakterlerin karşılaştığı zorluklar, kentsel yoksulluk, sosyal dışlanma gibi konular ele alınmaktadır. 1980'lerden sonra kent yaşamına uyum sağlamış bireylerin anlatıları ön plana çıkmakta, kentli orta sınıfın yaşamdaki beklentileri sinema senaryolarında daha fazla yer bulmaktadır (Çoruhlu, 2006: 5).

Toplumsal cinsiyet rolleri de sinema endüstrisinde önemli bir yere sahip olmaktadır. Geleneksel anlatılarda kadın karakterler daha çok fedakâr anne, ev hanımı ya da masum sevgili rolleriyle betimlenmektedir. Ancak 1980'lerden itibaren kadın karakterlerin daha özgürleşmiş, çalışan, kendi kararlarını alan bireyler olarak betimlendiği görülmektedir. Bu dönüşüm, Türkiye'deki toplumsal değişimleri ve kadın hareketlerinin sinema üzerindeki etkisini göstermektedir (Gürata, 2010: 132).

Toplumsal eğlence anlayışı ve beklentileri de sinema endüstrisini şekillendirmektedir. 1990'lı yıllardan itibaren popüler kültürün etkisiyle komedi, aksiyon ve romantik komedi türleri ön plana çıkmaktadır. Recep İvedik, Cem Yılmaz filmleri gibi çok izlenen yapımlar, halkın mizah anlayışı ve günlük yaşam içerisinde en çok karşılaştığı konular üzerinden şekillenmektedir. Bu durum, sinemanın toplumun eğlence ve estetik beklentileri ile uyumlu bir gelişim gösterdiğini ortaya koymaktadır (Kazaz ve Kartal, 2013: 1230).

Son yıllarda Türk sinemasında modern kimlik arayışı ve bireyselleşme temaları dikkat çekici biçimde ön plana çıkmaktadır. Globalleşmenin etkisiyle Türkiye'deki sosyal yapı dönüşmüş; birey, geleneksel normlar ile modern yaşam biçimleri arasında yeni bir denge kurmaya yönelmiştir. Bu dönüşüm, sinema senaryolarında göçmenlik, çok kimliklilik, inanç ve aidiyet çatışmaları, bireysel yalnızlık gibi temaların daha görünür hale gelmesine neden olmaktadır. Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenlerin filmleri, bireyin varoluşsal sorgulamalarını, toplumdaki konumuna dair belirsizlikleri ve içsel çatışmalarını öne çıkararak, bu yeni sosyal gerçekliğin sinemasal karşılıklarını üretmektedir.

Bu noktada Türk sineması yalnızca bireyin iç dünyasını anlatmakla kalmaz; aynı zamanda bu içsel çatışmaların toplumun ideolojik yapılarıyla nasıl kesiştiğini de gösterir. Althusser'in devletin ideolojik aygıtları yaklaşımı çerçevesinde sinema, bireyin modernleşme sürecinde maruz kaldığı ideolojik yönlendirmeleri görünür hale getiren bir

mecra haline gelmektedir. Geleneksel değerler, kentsel yaşamın baskıları, toplumsal cinsiyet rolleri, popöler kùltürün dayatmaları ve kimlik politikaları, sinema yapımlarında yalnızca tematik değil, aynı zamanda ideolojik bir çerçeve olarak inşa edilmektedir.

Bu çerçevede sinema, bireyin “nasıl biri olması gerektiği”ne dair normları yeniden üretirken, görünmez sansür ve otosansür mekanizmaları aracılığıyla bireyi belirli kalıplara uyum sağlamaya zorlamaktadır. Günümüz Türk sineması da bu bağlamda, bir yandan yerel kùltüre bağlılığını sürdürmeye çalışırken diğer yandan global normlara uyum çabasını yansıtarak ideolojik bir geçiş alanı oluşturmaktadır. Böylece sinema, yalnızca bireyin kimlik arayışını yansıtan bir sanat formu değil; aynı zamanda bireyin hangi kimlikleri taşımasının makbul görüldüğünü belirleyen ideolojik bir aygıt olarak işlev görmektedir (Koçak, 2006: 94).

3.7. TÜRK SİNEMASININ ÖNDE GELEN BİLEŞENLERİ VE FONKSİYONLARI

3.7.1. Yönetmenler, Oyuncular ve Teknik Ekiplerin Rolü

Türk sineması, tarihsel süreci boyunca çeşitli bölümlerden oluşan karmaşık bir sistem içerisinde gelişim göstermektedir. Sinema endüstrisini oluşturan temel bileşenler arasında yönetmenler, oyuncular ve teknik ekipler kritik roller üstlenmektedir. Bu bileşenlerin her biri, sinemanın sanatçı ve endüstriyel boyutları arasındaki dengenin kurulmasını sağlamaktadır. Film yapım sürecinin başarısı, bu unsurların bir araya gelerek etkin bir işleyiş sergilemesine bağlı olmaktadır (Akbulut, 2012: 32).

Yönetmenler, sinema sanatının yaratıcı liderleri olarak film projelerinin en önemli bileşenlerinden birini oluşturmaktadır. Türk sinemasında öne çıkan yönetmenler, kendilerine has anlatım teknikleri, estetik yaklaşımları ve tematik tercihleri ile sektörü şekillendirmektedir. Lütfi Akad, Türk sinemasında “Kara Film” tarzını benimseyerek toplumsal dönüşümleri yansıtan eserler ortaya koymaktadır. Yılmaz Güney, sosyal adalet, sınıfsal farklılıklar ve politik gerilimleri işleyen filmleriyle sinema tarihine damga vurmaktadır. Nuri Bilge Ceylan, minimalist anlatım dili ve estetik derinliği ile modern Türk sinemasının en önemli isimlerinden biri olmaktadır (Çelikcan, 2014: 52).

Oyuncular, sinemanın en çok görünür olan unsurlarından biri olarak hikâyelerin

gerçeklik kazanmasında kritik roller üstlenmektedir. Türk sinemasında 1950'lerden itibaren Yeşilçam döneminde şekillenen oyunculuk anlayışı, dönemin sinema dinamikleri ile paralel bir gelişim göstermektedir. Tarık Akan, Kadir İnanır ve Türkan Şoray gibi oyuncular, dönemlerinin en tanınan yüzleri olmuştur. 1990'lardan itibaren oyunculuk anlayışı, daha doğal ve karakter odaklı bir yapıya dönüşmektedir. Haluk Bilginer, Demet Akbağ ve Şener Şen gibi sanatçılar, bu değişimin öncülerinden olmaktadır. Oyuncular, film içerisinde karakterlerin ruh halini, psikolojik derinliğini ve izleyici ile bağ kurma yöntemlerini belirleyen en önemli unsurlar arasında yer almaktadır (Ersümer, 2013: 41).

Bir filmin başarılı olabilmesi için yönetmen ve oyuncuların yanı sıra teknik ekibin de büyük bir uyum içinde çalışması gerekmektedir. Görüntü yönetmenleri, ses tasarımcıları, sanat yönetmenleri ve kurgu ekipleri, bir filmin atmosferini oluşturan ana bileşenler arasında yer almaktadır. Özellikle 2000'lerden sonra Türk sinemasında teknik ekibin çalışma alanları genç profesyonellerle gelişim göstermektedir. Görüntü yönetmenleri, sinematografik estetiği oluşturarak filmin anlatım tarzını belirlemektedir. Sanat yönetmenleri, dönem filmlerinde tarihsel detaylara dikkat ederek gerçekçi bir atmosfer oluşturmaktadır. Ses tasarımı, günümüzde teknolojik gelişmelerle birlikte daha ayrıntılı ve etkileyici hale gelmektedir (Güngör, 2014: 125).

Türk sinema sektörü, yönetmenlerin, oyuncuların ve teknik ekiplerin kolektif çalışması sonucu güçlü bir çıkış yapmaktadır. 2010'lardan itibaren uluslararası festivallerde elde edilen başarılar, sektörün daha çok dikkat çekmesini sağlamaktadır. Cannes, Berlin ve Venedik gibi festivallerde ödül kazanan filmler, Türk sinemasının globalde daha fazla tanınmasına katkı sunmaktadır. Dijital platformların yaygınlaşması ile birlikte film yapım ve tüketim alışkanlıkları değişim göstermektedir. Netflix, BluTV gibi platformlar sayesinde daha fazla Türk filmi ve dizisi uluslararası izleyiciye ulaşmaktadır (Makal, 2014: 80).

3.7.2. Film Yapım ve Dağıtım Süreçleri

Türk sinemasının gelişimi, film yapım ve dağıtım süreçlerinin şekillenmesiyle doğrudan ilişkili olmaktadır. Sinema endüstrisi, bir filmin fikir aşamasından izleyiciyle buluşmasına kadar olan uzun ve karmaşık bir süreci kapsamaktadır. Film yapım süreci, senaryo oluşturma, prodüksiyon, yönetmenlik, oyunculuk ve teknik ekiplerin uyumlu

alışması gibi çeşitli aşamalardan oluşmaktadır. Dağıtım süreci ise, filmin izleyiciyle buluşmasını sağlayan kritik bir aşama olmaktadır. Bu unsurlar, Türk sinemasının hem ulusal hem de uluslararası düzeyde etkileşim göstermesine katkı sunmaktadır (Alıcı, 2014: 6).

Film yapım süreci, birbirini tamamlayan çeşitli aşamalardan oluşmaktadır. Bu aşamalar, senaryo geliştirme, finansman sağlama, n prodüksiyon, çekim süreci, post-prodüksiyon ve son düzenlemeleri kapsamaktadır. Senaryo yazımı, filmin temel hikyesinin oluşturulmasını sağlamaktadır. Özellikle sanat filmi ve ticari film ayrımı bu aşamada belirginleşmektedir. Finansman, bağımsız yapımcılar, devlet destekleri ve sponsorlarla sağlanmaktadır. n prodüksiyon aşamasında oyuncu seçimleri, mekan belirleme ve teknik ekip oluşturma gibi çalışmalar gerçekleşmektedir. ekim sürecinde yönetmen ve teknik ekip, sahnelerin uygulanmasını ve kaydedilmesini sağlamaktadır. Post-prodüksiyon aşamasında kurgu, ses ve görsel efekt çalışmaları yapılmaktadır (Boydak, 2006: 12).

Film yapımında bağımsız yapımcılar ve büyük prodüksiyon şirketleri farklı modeller sunmaktadır. Bağımsız yapımcılar, kısıtlı bt ve desteklerle sanatsal filmler üretirken, büyük prodüksiyon şirketleri, daha geniş bir izleyici kitlesine hitap eden filmler yapmaktadır. Devlet destekleri, özellikle T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından sağlanmakta ve yerli yapımların artmasına katkı sunmaktadır. Uluslararası film festivalleri ve ortak yapımlar, Türk sinemasının finansal kapasitesini arttırmaktadır (Dağtaş, 2018: 5).

Dağıtım, bir filmin izleyiciye ulaşmasını sağlayan kritik bir süreçtir. Geleneksel olarak sinema salonları, film dağıtımının temel merkezi olmaktadır. Ancak dijital platformların yaygınlaşması, film dağıtım modellerini dönüştürmektedir. Netflix, BluTV ve Gain gibi platformlar, filmlerin daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamaktadır. Bunun yanı sıra uluslararası film festivalleri ve yurt dışını hedefleyen dağıtım stratejileri, Türk sinemasının dünya çapında daha fazla tanınmasını sağlamaktadır.

Film yapım ve dağıtım süreçleri, teknolojik gelişmelere bağlı olarak dönüşüm geçirmektedir. Yapay zeka destekli senaryo yazımı, sanal prodüksiyon teknikleri ve dijital efekt kullanımı artmaktadır. Streaming platformlarının güçlenmesi, Türk sinemasının global pazarda daha fazla yer almasını sağlamaktadır. Önümüzdeki yıllarda, hibrit yapımlar ve dijital film dağıtımının yaygınlaşması beklenmektedir.

3.7.3. Festivaller ve Sinema Ödülleri

Türk sinemasında son yıllarda kaydedilen olumlu gelişmelerin başında, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın sağladığı maddi destekler ve yurtdışında düzenlenen festival fonlarının sağladığı finansal katkılar yer almaktadır. Bakanlık tarafından verilen desteklerin bazı şartlara bağlandığı görülmektedir. Bakanlığın desteğini alabilmek için, filmlerin festivallerden ödül alması gerekliliği getirilmiştir. Bu durum, sinemacıların daha kaliteli ve başarılı eserler üretmeleri için önemli bir motivasyon kaynağı olmuştur. Özellikle 1990 yılından sonra Türkiye sinemasındaki başarılar, festivallerden alınan ödüllerle pekişmiştir. Aşağıda, Türk sinemasının festivallerle olan ilişkisi ele alınacak, ardından Türkiye'deki festivallerin kısa bir tarihi sunulacak ve son olarak festivallerdeki bazı tartışmalara değinilecektir (Adaklı, 2006: 61).

Türk sineması, son yıllarda hem ticari hem de sanatsal anlamda yurtiçinde ve yurtdışında çeşitli başarılar elde etmiştir. 1980'lerdeki ve 1990'larındaki kriz dönemlerinin ardından, yaşanan geçiş sürecinin etkisiyle, günümüzde Türk sineması uluslararası alanda tartışılmakta ve üzerine akademik çalışmalar yapılmaktadır (Ormanlı, 2013: 22).

Türk sinemasının gelecekteki parlaklığı, finansman, üretim, satış ve dağıtım süreçlerinin sadece iç pazarla değil, aynı zamanda uluslararası alanda da etkili bir şekilde kendini göstermesine bağlıdır. Uluslararası desteklerin başında, Eurimages, televizyon kanalları ve uluslararası festivallerin fonları öne çıkmaktadır (www.derviszaim.com). Yerel ya da ulusal sinemaların, diğer ülke sinemalarında tanınmasının başlıca unsuru uluslararası başarılarıdır (Esen, 1994). 1990'lardan sonra Türk sinemasında izleyici sayısının arttığı ve popüler sinemaya karşı alternatif girişimlerin doğduğu görülmektedir. Bu gelişmelerin temelinde, sinemaya destek sağlayan Eurimages ve Hubert fonlarının yanı sıra, sponsorluklar, televizyon kanalları ve Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın katkıları yer almaktadır. Türkiye'deki sinema endüstrisinin yapım, gösterim ve dağıtım gibi alanlardan uzak kalması, devlet desteğini tartışmalı hale getirmiştir. Genç yönetmenler, kendi yapımcıları olabilmek için yeni şartlar oluşturmak durumunda kalmaktadır (Scognamillo, 2010: 25).

Devlet desteğinin 1990'lı yıllardan ve özellikle 2000'li yıllardan sonra önemli ölçüde arttığı görülmektedir. Bu gelişme, Türkiye'de sinemanın uluslararası alanda diğer ülke sinemalarıyla rekabet edebilmesi için Kültür ve Turizm Bakanlığı düzeyinde sağlanan

maddi katkıların kritik bir öneme sahip olduğunu göstermektedir. Zaim, 2000’li yıllarda Kültür ve Turizm Bakanlığının sinemaya katkı sağladığını ve bu desteğin sinemacılar tarafından olumlu karşılandığını belirtmiş, ancak uygulama ve bürokrasi aşamalarında bazı zorluklar yaşandığını ifade etmiştir. Yardımların 100-200 bin Euro civarında olduğu ve Türkiye’deki sponsorluk bilincinin, kişisel ilişkiler devreye girmediği sürece riskli projelerin destekten mahrum kalmasına neden olduğunu belirtmiştir (www.derviszaim.com). Yardımların sınırlı olduğu iddia edilse de, sinema sektörünün devletle olan diyalogu, sinemanın gelişimi açısından önemli bir adım olarak görülmektedir.

Bu dönemde, özel sektörle devlet arasındaki ilişkinin geliştiği söylenebilir. Kültür ve Turizm Bakanlığının katkılarıyla üniversitelerdeki öğrenciler arasında yarışmalar düzenlenmiş ve bu ilişki daha da çeşitlenmiştir. Yerli film üretiminde bir artış gözlemlenmiş ve film gösterimi yapılan salonlara sağlanan destekler artmıştır. Türk filmleri, bu desteklerle dünya sinemasında kendini duyurmuş ve önemli festivallerden ödüllerle dönmeye başlamıştır (Sevinç, 2014: 98). Bu gelişmelerle birlikte, Türkiye’deki sinemanın festivallerle ciddi bir etkileşim içerisinde olduğu söylenebilir. Festivaller, başarıyı artırmakta, başarılar ise festival ödülleriyle geri dönerek Türk sinemasındaki başarıyı pekiştirmektedir (Yılmazkol, 2011: 118). Bugün, Türkiye sineması, hem iç pazarda hem de yurt dışında yaşayan yönetmenlerin çabalarıyla kendini duyurmayı başarmıştır.

2000’li yıllarda, 80’li ve 90’lı yıllara kıyasla verilen devlet desteklerinde önemli bir iyileşme gözlemlenmiştir. Yerli sinemaya olan ilgi büyük ölçüde artmış ve Türkiye, Avrupa ülkeleri arasında en çok yerli yapım izlenen ülke haline gelmiştir. “Sinema üzerine yapılan yazıların artması, sinema eğitimi veren okulların sayısının yükselmesi ve çeşitli kurslar ile atölyelerin açılması” bu dönemde önemli gelişmeler arasında yer almaktadır (Sevinç, 2014: 99). Bu desteklerle, bağımsız yapımların dünya çapında başarılı bir şekilde üretildiği ve dağıtıldığı söylenebilir. Kirel (2007), filmlerin üretim sürecini, “Uluslararası destekler, fonlar ve sinemacılar arasındaki yardımlaşma” ile açıklamaktadır.

Gelişmekte olan sinemalar ve yeni yönetmenler için Eurimages gibi kuruluşlar, film yapım sürecinde önemli bir destek sağlayan kaynaklar sunmaktadır. Ancak, bu ilişkilerde bazı olumsuzluklar da ortaya çıkabilmektedir. Bunların başında

yönetmenlerin ya da yapımcıların bağımlılığı meselesi yer almaktadır. Bazı yönetmenler, Eurimages gibi fonlarla filmlerini üretirken, finansal anlamda karar vericilerin varlığı, yapılan desteklerin tartışmalı hale gelmesine neden olmaktadır. Kalemci ve Özen (2011: 52), yönetmenlere verilen fonların, yönetmenlerin bağımsızlıklarını olumsuz etkileyebileceği konusunda uyarıda bulunmuşlardır.

Kalemci ve Özen, ABD'nin küreselleşme politikaları karşısında Eurimages'ın Avrupa'daki sinemalara kaynak sağladığını ve yönetmenlerin bu kaynağı faydalı şekilde kullandıklarını savunmuşlardır. Ancak, bu yapıyı değerlendirirken şunu ifade etmişlerdir: “Dağıtım şirketlerine bağımlılıkları artarken, bölge işletmeciliği döneminden farklı olarak yapım aşamasında dağıtım şirketlerine bağımlılıkları azalmaktadır” (2011). Zaim ise, bağımlılık ilişkileri üzerine yaptığı değerlendirmelerde, “Kurumdaki karar alma sürecinin, kimi zaman estetik ve yapım kriterlerinden ziyade ülkeler arası gruplaşmalar sonucu ortaya çıkan güç dengeleriyle şekillendiğini ifade etmiştir (www.derviszaim.com). Avrupa ülkelerinin, bu bağımlılık ilişkisini kullanarak istedikleri filmleri desteklediklerini vurgulamaktadır.

Eurimages'ın verdiği desteklerin zaman zaman siyasi etkiler taşıdığı yönündeki tartışmalar da gündeme gelmektedir. Kendisi de bir yönetmen olan Zaim, Eurimages desteğiyle yapılan bazı filmlerin konularından ötürü destek aldığını belirtmiş ve film destekleme kriterleriyle ilgili şu değerlendirmelerde bulunmuştur: “Filmin üretildiği bağlamın uluslararası güç dengeleri içindeki yeri, filmin bu dengelerdeki durumu, ticari potansiyeli, satıcının gücü, dağıtım şirketinin gücü, yapımcının festivaldeki etki kapasitesi, filmin estetik ve yapım değeri, yönetmenin geçmişteki festival, dağıtım ve satış kariyeri, filmin festivalin prestijine katkısı, festivalle ilişkili eleştirmenlerin yönetmene karşı tutumu, eleştirmenlerin filme karşı tutumu, filmin tanıtım ve pazarlama bütçesinin büyüklüğü gibi faktörler, festival seçim sürecinde belirleyici olabilmektedir” (www.derviszaim.com).

Türk sinemasına sağlanan destekler, uluslararası alanda da karşılık bulmaktadır. Eurimages etrafındaki tartışmalar bir kenara bırakılacak olursa, film festivallerinden elde edilen başarıların arkasında ortak yapımlar ve maddi desteklerin önemli bir rehberlik sağladığı söylenebilir. Yurt dışından alınan ödüller, filmlerin dağıtımını da önemli ölçüde kolaylaştırmaktadır.

Cannes, Berlin, Venedik ve Toronto gibi prestijli festivaller, Türkiye sinemasının

uluslararası sanat filmleriyle buluşmasını sağlamış, bu filmlerin dağıtım ve satış ağlarına dahil olmasını kolaylaştırmış, belli şartlarla Avrupa ve dünya sinema salonlarında gösterime girmesini mümkün kılmıştır (www.derviszaim.com).

Türkiye'de de sinema dünyasında önemli yer tutan festivaller mevcuttur. Bu festivaller, geçmişte kazandıkları deneyimlerin yanı sıra yönetmenlere sundukları maddi destekler ve sağladıkları prestijle dikkat çekmektedir. Adana, Ankara, Antalya ve İstanbul gibi şehirlerde düzenlenen festivaller, Türkiye'deki tanınmış film festivalleri arasında yer almaktadır (Tanrıöver, 2011: 170).

Bir film festivalinin, uluslararası bir sinema organizasyonu niteliği kazanması, o ülkenin sineması açısından büyük önem taşımaktadır. Bu tür festivaller, tarım ürünlerinden farklı olarak, sinema paydaşlarının sinemanın gelişimine katkı sağlamak amacıyla düzenledikleri organizasyonlardır. Uçansu (2012) ise, “Antalya Film Festivali, ülkemizin en eski şenliği olmakla birlikte, eski yıllarda yalnızca sinemaya değil, farklı alanlarda da etkinliklere yer verilirdi. Bu tür festivaller dışında ülkemizde genellikle 'Karpuz, kiraz' gibi tarım ürünlerine özgü etkinlikler 'şenlik' olarak nitelendirilmektedir” şeklinde bir değerlendirmede bulunmuştur.

Türk sinemasına sağlanan destekler sayesinde, özellikle 2000'li yıllarda büyük bir başarı elde edilmiştir. Artık “festival” denildiğinde, dünya çapında Cannes ve Berlin gibi festivaller akla gelmektedir. 2005 yılı itibarıyla sinemaya verilen devlet desteği daha da somut hale gelmiş ve 2004 yılında kabul edilen 5224 sayılı “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun” ile bu destekler daha belirgin bir hale gelmiştir.

Türk sinemasının yüz yılı aşkın geçmişinde, son dönemlerde film festivallerinin büyük bir olumlu etkisi olduğu söylenebilir. İstanbul Film Festivali, Antalya Altın Portakal, Adana Altın Koza ve Ankara Film Festivalleri bu etkinliklerin başında yer almaktadır. Özellikle Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın festival organizasyonlarına sağladığı maddi destekle, bu festivaller büyük bir ilerleme kaydetmiş, genç sinemacılar ve yeni yeteneklerin yetişmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Yerel yönetimler, dernekler ve vakıflar tarafından gerçekleştirilen festivallerde verilen para ödülleri, yönetmenlerin bir sonraki projelerine finansal destek sağlamaktadır.

Özellikle yerel yönetimlerin desteklediği ve merkezi hükümet tarafından finanse edilen

festivallere katılan yönetmenler, önemli gelirler elde etmektedirler. Ancak festivaller, bazen ülkenin siyasi atmosferinden olumsuz etkilenebilmekte ve bu durum iptallerine yol açabilmektedir. Buna rağmen festivaller, Türk sinemasına önemli katkılar sunmaya devam etmektedir. Sanat sineması ya da Avrupa sineması bağlamında bakıldığında, Eurimages ve benzeri fonların sağladığı maddi desteklerle film yapımı daha kolay hale gelmiş, bütçe sıkıntıları büyük ölçüde ortadan kalkmıştır.

Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın genç yönetmenlere sunduğu destekler sayesinde, ilk filmlerini çeken yönetmenler festivallere katılmakta ve bu festivallerden ödüllerle dönmektedirler. Tüm bu gelişmeler, Türkiye'deki sinemanın büyümesine katkı sağlamaktadır ve zamanla Avrupa sinemasında da kendine yer edinmektedir. Eurimages desteğiyle, özellikle ortak yapımlarla farklı bir sinema anlayışı ortaya çıkmış, 1980 sonrası dönemde yaşanan maddi sıkıntıların önemli bir kısmı bu destekle aşılmış ve sinema sektöründeki birçok sorun çözülmüştür (Hıdıroğlu, 2010: 66).

Eurimages'in sağladığı maddi destekler, Avrupa ülkelerinde uygulanan sinema politikalarıyla doğrudan ilişkilidir. Bu desteklerin temel amacı, Hollywood'a karşı Avrupa sinema geleneğinin sürdürülmesidir. Derviş Zaim (www.derviszaim.com), Avrupa festivallerinde başarı elde etmek için birçok görünmeyen şartın bulunduğunu belirtirken, filmlerin davet edilme koşulları arasında “dağıtımçı şirketlerin etkisi, yapımcının festival ekibiyle olan ilişkileri, yönetmenin festival geçmişi ve filmin festivale katılacağı prestij” gibi faktörlerin önemli olduğuna dikkat çekmektedir.

Festivaller, yeni filmlerin ve zaman zaman bazı sinematik akımların oluşmasında önemli bir paydaş olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat sineması ve Avrupa sineması açısından bu paydaşlık, Türkiye’de de büyük bir rol üstlenmektedir. Türk sinemasının son yıllarda elde ettiği olumlu gelişmelerde, Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın maddi desteklerinin yanı sıra, yurtdışındaki festival fonlarının finansal yardımları önemli bir yer tutmaktadır. Bakanlığın filmlere sağladığı destekler, belirli şartlar altında verilmektedir. Bu desteklerin geri alınmaması, festivallerden ödül alınması koşuluna bağlanmış olup, bu durum sinemacılara daha kaliteli ve başarılı projeler üretme konusunda güçlü bir motivasyon sunmuştur. Özellikle 1990 sonrası dönemde, Türkiye sinemasındaki başarılar, festivallerden alınan ödüllerle taçlanmıştır.

Bu dönemde, özel sektör ile devlet arasındaki ilişki de gelişim göstermiştir. Karşılıklı etkileşim, Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın katkılarıyla üniversitelerde okuyan öğrenciler

arasında yarışmalar düzenlemeye kadar çeşitlenmiştir. Yerli film sayılarında artış gözlemlenmiş ve film gösterimi yapılan salonlara sağlanan destek de güçlenmiştir. Türk filmleri, bu desteklerle birlikte dünya sinemasında kendini duyurmuş, festivallerden ödüllerle dönerek önemli başarılarla imza atmıştır (Sevinç, 2014: 40).

Ancak bu durum yalnızca bir başarı öyküsü olarak okunmamalıdır; zira Türkiye'den çıkan filmlerin uluslararası festivallerde kabul görmesi, yalnızca teknik yeterlilikle değil, içerik düzeyinde de belirli beklentilere uyum sağlamalarıyla ilişkilidir. Bu noktada, festivallerin görünürdeki tarafsız yapısına rağmen, belirli temalara ve estetik kalıplara öncelik verdiği söylenebilir. Özellikle Türkiye gibi coğrafi ve kültürel olarak “Doğu” ile “Batı” arasında konumlanan ülkelerden gelen yapımlardan, oryantalist bakışa uygun, toplumsal çatışmaları egzotikleştiren ya da otoriter yapıları eleştiren anlatılar beklenmektedir. Bu durum, yönetmenler üzerinde dolaylı bir iç denetim mekanizması, yani bir tür otosansür yaratmaktadır.

Nitekim, uluslararası festivallerde ödül almayı hedefleyen pek çok yönetmen, filmlerinin hem biçimsel hem de tematik yapısını bu küresel beklentiler doğrultusunda şekillendirmekte, böylece yerel anlatıların evrensel kodlara tercüme edilmesi süreci yaşanmaktadır. Bu durum, sinema üretiminin niteliğini ve yönünü belirleyen, görünürde teşvik edici ancak içerik düzeyinde belirleyici ve sınırlandırıcı bir sistemin varlığına işaret etmektedir. Euromaj, Cannes, Berlin gibi prestijli festivallerin bu yapısı, yalnızca ödül dağıtmakla kalmayıp, aynı zamanda hangi tür anlatıların “temsil edilebilir” ve “ödüllendirilebilir” olduğuna karar vererek bir tür kültürel seçicilik pratiği yürütmektedir (Yılmazkol, 2011: 63).

Bu bağlamda Türkiye sineması, hem yurt içinde hem de yurt dışında yaşayan yönetmenlerin çabalarıyla sesini duyururken, aynı zamanda uluslararası kabul görebilmek adına belirli anlatı kalıplarına göre şekillenmekte ve bu da yaratıcı ifade özgürlüğü üzerinde örtük sınırlamalar doğurmaktadır. Başka bir deyişle, festivaller başarıyı artırmakta ve ödüllerle görünürlük kazandırmakta; ancak bu görünürlüğün bedeli, kimi zaman sanatsal bağımsızlıktan ödün vermek olmaktadır.

3.7.4. Sinema Salonları ve Seyirci Dinamikleri

Türk sinemasının gelişiminde sinema salonlarının rolü büyük önem taşımaktadır. Sinema salonları, filmlerin izleyiciyle buluştuğu, sosyal ve kültürel etkileşimin

sağlandığı mekânlar olarak tarih boyunca önemini korumaktadır. Seyirci dinamikleri ise, toplumsal değişimler, ekonomik faktörler ve teknolojik gelişmelerle birlikte evrim geçirmektedir. Geleneksel sinema salonlarından dijital platformlara geçiş, izleyici alışkanlıklarında belirgin dönüşümler yaratmaktadır (Özuyar, 2009: 291).

Türkiye'de sinema salonlarının gelişimi, Osmanlı Dönemi'nde başlamış ve Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte yaygınlaşmaktadır. 1940'lı ve 1950'li yıllarda sinema salonları, toplumsal bir buluşma alanı olarak öne çıkmaktadır. Yeşilçam döneminde ise, büyük salonlar, film endüstrisinin canlı kalmasında temel bir rol üstlenmektedir. Ancak 1980'lerden itibaren televizyon ve video kasetlerin yaygınlaşmasıyla birlikte sinema salonlarının popülerliği azalmaktadır. 2000'li yıllarda ise AVM içerisinde yer alan modern sinema kompleksleri, sinema deneyimini yeniden çekici hale getirmektedir (Öztürk, 2006: 155).

Türkiye'deki sinema seyircisi, ekonomik ve kültürel faktörlere göre çeşitlenmektedir. 1970'li yıllarda sinema, her kesimden izleyiciye hitap eden popüler bir etkinlik olmaktadır. 1990'lı yıllardan itibaren, kentsel yaşamın ve dijital medyanın etkisiyle sinema salonlarına olan ilgide değişiklikler yaşanmaktadır. Günümüzde genç kuşaklar, geleneksel sinema salonları yerine dijital platformlara daha fazla yönelmektedir. Ancak büyük yapımlı filmler ve festival filmleri, belirli bir izleyici kitlesi tarafından sinema salonlarında izlenmeye devam edilmektedir.

Dijital platformlar, sinema salonlarının geleceğini doğrudan etkilemektedir. Netflix, BluTV ve Gain gibi platformlar, izleyicilerin sinema salonlarına gitmeden filmleri izleme alışkanlıklarını değiştirmektedir. Ancak IMAX ve 4D gibi yenilikçi sinema teknolojileri, seyircilere farklı deneyimler sunarak salonları cazip hale getirmektedir. Önümüzdeki dönemde sinema salonlarının, büyük etkinlikler, özel gösterimler ve festival filmleriyle ayakta kalması beklenmektedir.

Ancak tüm bu gelişmelerin ötesinde, Türkiye'de sinema salonlarının geleceğini belirleyen asıl sorunlardan biri, dağıtım ve gösterim ağındaki yapısal eşitsizliklerdir. Özellikle bağımsız sinema üreticileri, vizyona girme ve görünür olma konusunda ciddi engellerle karşı karşıya kalmaktadır. (Bu durum bizzat deneyimlenmiş, her iki filmi de dünya festivallerinde ödül almasına rağmen yönetmen vizyon konusunda ciddi zorluklar yaşamış, televizyon kanallarında hiçbir şekilde yayınlanmamıştır.) Dolayısıyla, Türkiye'de sinema salonları yalnızca teknolojik dönüşüme değil, aynı zamanda piyasa

temelli ayrımcılıklara ve tematik filtrelere bağılı olarak şekillenmektedir.

Türk sinemasının gelişiminde sinema salonlarının ve seyirci dinamiklerinin rolü büyük olmakla birlikte, film dağıtım ve televizyon yayın politikaları, üreticilerin tercihlerini doğrudan etkileyen ve çoğu zaman otosansüre yol açan bir baskı mekanizmasına dönüşmektedir. Özellikle ticari kaygılarla hareket eden dağıtım firmaları ve televizyon kanalları, belirli türde ve içerikteki filmleri tercih etmekte; siyasi, kültürel ya da sosyal olarak “rahatsız edici” bulunan temalardan kaçınmaktadır. Bu durum, yalnızca sinema salonlarının işlevini değil, aynı zamanda sinema üretiminin yönünü de belirlemektedir.

Sonuç olarak, sinema salonları dijital dönüşümle birlikte ayakta kalmaya çalışsa da, asıl mesele içeriklerin nasıl seçildiği, hangilerinin desteklendiği ve hangilerinin dışlandığı ile ilgilidir. Bağımsız yönetmenlerin filmlerini dağıttırmakta ve görünür kılmakta yaşadığı bu zorluklar, sinema sektöründe üretim özgürlüğünü kısıtlamakta, uzun vadede içerik çeşitliliğini azaltmakta ve tematik olarak dar bir çerçevede sinema yapılmasına neden olmaktadır.

3.8. TÜRK SİNEMASININ KÜRESEL VE YEREL SİNEMA ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

3.8.1. Uluslararası Film Festivallerinde Türk Sinemasının Yeri

Türk sineması, uluslararası film festivallerinde giderek daha fazla yer edinmekte ve kültürel kimliğini bu platformlarda sergilemektedir. Sinemanın sanat ve endüstri boyutları düşünüldüğünde, festivaller Türk filmlerinin tanınması ve farklı kitlelere ulaşması için kritik bir rol oynamaktadır. 1960'lardan itibaren uluslararası festivallerde ödül alan Türk yapımları, sinema sanatının gelişimini ve değişen dünya görüşlerini yansıtmaktadır (Ekin, 2011: 33).

Türk sineması, 1960'lı yıllardan itibaren uluslararası festivallerde adını duyurmaya başlamaktadır. Metin Erksan'ın “Susuz Yaz” filmi 1964 yılında Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü kazanarak büyük bir başarı elde etmiştir. Aynı şekilde Yılmaz Güney'in “Yol” filmi 1982 Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü kazanarak Türk sinemasının uluslararası düzeyde tanınmasına büyük katkı sağlamaktadır. 2000'li yıllarda ise Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu ve Reha Erdem gibi yönetmenler, sanat filmleriyle önemli festivallerde yer almaktadır (Altıntaş,

2009: 16).

Türk sineması, başta Cannes, Berlin, Venedik ve Toronto gibi önde gelen uluslararası festivallerde farklı kategorilerde filmleriyle temsil edilmektedir. Cannes Film Festivali, Türk sinemacılar için büyük bir prestij kaynağı olmaktadır. Nuri Bilge Ceylan'ın “Uzak” filmi 2003'te Jüri Büyük Ödülü'nü almış, “Kış Uykusu” filmi ise 2014'te Altın Palmiye kazanarak büyük bir başarıya imza atmaktadır. Berlin Film Festivali'nde “Bal” filmiyle Semih Kaplanoğlu 2010 yılında Altın Ayı ödülünü kazanmaktadır (Çelik, 2014: 41).

Film festivalleri, Türk sinemasının uluslararası alanda daha geniş bir kitleye ulaşmasını sağlamaktadır. Festival başarıları, Türk yönetmenlerinin ve senaristlerinin farklı dünyalara açılmasını mümkün kılmaktadır. Bunun yanı sıra, Türk sinemasının kültürel kimliği ve toplumsal meseleleri uluslararası seyirciye tanıtılmakta, farklı kültürlerle sinema aracılığıyla etkileşim kurulabilmektedir (Çakır, 2009).

Türk sineması, uluslararası festivallerde önemli başarılar elde etse de, bazı zorluklarla da karşı karşıya kalmaktadır. Finansman eksikliği, dağıtım sorunları ve tanıtım eksiklikleri, Türk filmlerinin daha geniş kitlelere ulaşmasını zorlaştırmaktadır. Bununla birlikte, festival politikalarının bazen belli akımlara odaklanması, Türk sinemasının temsiliyetinde sınırlamalar yaratmaktadır (Kırel, 2006: 55).

Türk sineması, uluslararası festivallerdeki başarılarıyla öne çıkmakta ve kültürel bir temsil aracı olarak önem kazanmaktadır. Cannes, Berlin ve Venedik gibi prestijli festivallerde elde edilen ödüller, Türk sinemasının sanat değeri ile estetik anlayışını uluslararası ölçekte görünür kılmaktadır. Küçük'e göre (2013), “uluslararası alandaki ödüller, Türk sinemasının kültürel bir araç olarak tanınmasını ve saygınlık kazanmasını sağlamaktadır” (s. 350). Bu çerçevede, festival desteklerinin artması ve yeni yeteneklerin sinema sektörüne dahil olmasıyla birlikte Türk sinemasının global alanda daha da güçlenmesi beklenmektedir.

Ancak bu olumlu görünümün yanında, uluslararası festivallerin film üretimi üzerinde dolaylı etkileri de tartışılmalıdır. Özellikle Avrupa merkezli festivallerde, Türkiye'den belirli temaları işleyen yapımların tercih edilmesi; yönetmenlerin farkında olmadan ya da bilinçli biçimde bu tür konulara yönelmesine neden olmaktadır. Bu durum, festivallerin dolaylı bir tematik yönlendirme ve otosansür mekanizması oluşturduğu

eleştirilerini gündeme getirmektedir. Filmler ödöl alabilmek ya da görünür olabilmek için, zaman zaman “öteki” Türkiye anlatılarını öne çıkarma baskısı hissedebilmektedir. Bu da sinema üretiminde içerik çeşitliliğini sınırlamakta ve yaratıcı özgürlüğü zedelemektedir.

Festivaller Türk sineması için büyük bir fırsat sunarken, bu fırsatların aynı zamanda tematik çerçeveyi daraltan bir tercih sistemine dönüştüğü de göz ardı edilmemelidir. Türk sinemasının uluslararası alanda temsili açısından bu ikili durumun eleştirel biçimde değerlendirilmesi, sinemanın yaratıcı potansiyelini koruyabilmek açısından önem arz etmektedir.

3.8.2. Küresel Sinema Trendleri ve Türk Sinemasının Uyumu

Küreselleşme süreci, sinema endüstrisini de dönüştürmekte ve yeni trendlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır. Dijital teknolojilerin gelişimi, yapay zeka destekli prodüksiyon teknikleri, streaming platformlarının yaygınlaşması ve çok kültürlü anlatı formları, günümüz sinemasının öne çıkan bileşenleri arasında yer almaktadır. Bu gelişmelere paralel olarak, Türk sineması da küresel sinema trendlerine adapte olma sürecindedir (Arslan, 2000: 56).

Sinema endüstrisinde dijital dönüşüm, prodüksiyon ve dağıtım aşamalarını önemli ölçüde değiştirmektedir. Geleneksel film yapım teknikleri yerini dijital kamera teknolojilerine ve bilgisayar destekli efektlere bırakmaktadır. Türk sinemacıları, bu yeni teknikleri kullanarak daha yenilikçi ve görsel olarak çarpıcı filmler üretme imkanına sahip olmaktadır. Ayrıca, film dağıtımında streaming platformlarının etkisinin artmasıyla, Türk yapımları uluslararası izleyici kitlesine daha kolay ulaşmaktadır (Kara, 2016: 605).

Netflix, Disney+, Amazon Prime ve HBO Max gibi platformlar, geleneksel sinema salonlarının yerini almaya başlamaktadır. Türk sineması, bu platformların sunduğu fırsatları değerlendirmekte ve yerli yapımlar uluslararası izleyiciye sunulmaktadır. Özellikle Netflix, Türk filmleri ve dizilerine büyük yatırım yaparak sektörün gelişmesine katkı sağlamaktadır. Bunun sonucunda, Türk yapımlarının uluslararası rekabette daha güçlü bir konuma geldiği görülmektedir.

Dünya sinemasında küresel anlatı biçimlerine olan ilgi artmaktadır. Postmodern anlatı yapıları, çok kültürlü temalar ve minimal diyaloglarla ilerleyen filmler, izleyicinin

ilgisini çekmektedir. Türk sineması da bu akımlara uyum sağlayarak, daha evrensel konulara ve çok katmanlı anlatılara yönelmektedir. Nuri Bilge Ceylan'ın sinematik dili, Semih Kaplanoğlu'nun anlatı teknikleri ve Fatih Akın'ın çok kültürlü yapımları, Türk sinemasının küresel akımlara entegrasyonunu göstermektedir.

Küresel sinema trendlerinden biri de uluslararası ortak yapımlardır. Farklı ülkeler arasındaki ortak prodüksiyonlar, sinema endüstrisinde yeni fırsatlar yaratmaktadır. Türk sinemacıları, Avrupa ve Orta Doğu merkezli ortak yapımlara katılmakta ve uluslararası fonlardan yararlanmaktadır. Bu durum, Türk sinemasının daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşmasını sağlamaktadır (Tomur, 2016: 69).

Türk sineması, küresel sinema trendlerine uyum sağlayarak kendini yenilemekte ve uluslararası alanda daha fazla tanınabilir hale gelmektedir. Dijital dönüşüm, streaming platformlarının yükselişi, küresel anlatı biçimleri ve uluslararası ortak yapımlar, Türk sinemasının geleceğini şekillendirmektedir. Bu değişim süreci, sektörün yeni fırsatlar yaratmasını ve izleyicinin farklı anlatıları keşfetmesini mümkün kılmaktadır.

4. TÜRK SİNEMASINDA SANSÜR VE OTOSANSÜR

4.1. 2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA SANSÜR VE OTOSANSÜR UYGULAMALARI

2000 sonrası Türk sinemasında sansür ve otosansür uygulamaları, sektörün özgürlük alanlarını ve yaratıcılığını şekillendiren en önemli unsurlar arasında yer almaktadır. Politik, sosyal ve kültürel dinamiklerin etkisiyle zaman zaman şiddetlenen bu uygulamalar, sanatçıların ifade özgürlüğünü sınırlamakta ve film içeriklerinin çeşitli otoriteler tarafından denetlenmesine neden olmaktadır. Sansür ve otosansür mekanizmalarının tarihsel gelişimi, etkileri ve sektör üzerindeki yansımaları detaylı bir biçimde incelenmektedir (Başlar, 2013: 15).

Sansür, bir film ya da sanat eserinin belirli kurallar ve etik standartlar doğrultusunda denetlenmesi ve bazen de içeriğinin değiştirilmesi veya yasaklanması anlamına gelmektedir. Türk sineması, tarih boyunca sansür mekanizmalarının etkisinde kalmış ve farklı dönemlerde bu uygulamalar yoğunluk kazanmaktadır. 2000 sonrası dönemde, sansür daha çok politik, ahlaki ve toplumsal hassasiyetlere dayandırılmaktadır. Sinema eserlerinin, siyasal eleştiriler, dini ve kültürel hassasiyetler, cinsellik ve şiddet tümcelerinde sınırlandırılması dikkat çekmektedir (Başlar, 2013: 15).

2000 sonrası Türk sinemasında sansür uygulamaları daha kurumsal bir yapıya bürünmekte ve yasal düzenlemelerle desteklenmektedir. Sinema filmleri, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı olarak faaliyet gösteren Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulu tarafından incelenmektedir. Bu kurul, filmleri yaş sınırlandırmasına tabi tutmakta veya belirli sahnelerin çıkarılmasını önermektedir.

Ayrıca, festivallerde gösterilecek filmler için ek denetimler getirilmekte ve bazı yapımlar festival programlarından çıkarılmaktadır. Özellikle geçmiş dönemlere dair politik olayları konu alan filmler, sansür mekanizmalarının hedefi olmaktadır.

Sansür uygulamalarının en önemli yan etkilerinden biri de otosansür olmaktadır. Otosansür, sanatçıların veya yapımcıların belirli baskılardan kaçınmak amacıyla kendi eserleri üzerinde bilinçli bir oto-denetim uygulamasını içermektedir. 2000 sonrası Türk

sinemasında otosansür, yapımcıların finansman kaygıları ve izleyici beklentileri nedeniyle daha belirgin hale gelmektedir (Başlar, 2013: 16).

Özellikle politik temalar, toplumsal cinsiyet meseleleri ve dinle ilgili konular, otosansür mekanizmasının en çok işlediği alanlar arasında yer almaktadır. Yapımcılar ve senaristler, filmlerinin ticari başarısını riske atmamak için daha dikkatli bir dil kullanmaktadır (Bulut, 2018: 5).

Sansür ve otosansür uygulamaları, Türk sinema sektörü üzerinde çeşitli etkiler bırakmaktadır. Bu uygulamalar, bağımsız film yapımcılarının hareket alanını daraltmakta ve belirli konuları işlemenin zorlaşmasına neden olmaktadır. Bazı yönetmenler, sansürden kaçınmak için metaforik anlatı tekniklerine başvurmakta ve dolaylı anlatım yollarını tercih etmektedir.

Ayrıca, uluslararası film festivallerinde sansür uygulamaları nedeniyle Türk yapımlarının bazen geri çekildiği görülmektedir. Bu durum, Türk sinemasının dünya çapındaki görünürlüğünü de olumsuz etkilemektedir (Eroğlu ve Yılmaz, 2015: 17).

2000 sonrası Türk sinemasında sansür ve otosansür, sanatçıların yaratıcılık alanlarını belirleyen en önemli faktörlerden biri haline gelmektedir. Yasal denetimler, festival politikaları ve toplumsal baskılar, sinema sektörünü çeşitli açılardan sınırlandırmaktadır. Bunun sonucunda, sanatçılar farklı anlatı tekniklerine yönelmekte ve küresel bağlamda daha evrensel bir dil kullanarak sansüre alternatif yollar bulmaya çalışmaktadır.

4.2. POLİTİK FİMLER VE SANSÜR UYGULAMALARINA ÖRNEKLER

Türk sineması, tarih boyunca politik meseleleri ele alan birçok filme ev sahipliği yapmaktadır. Politik filmler, toplumsal olayları, siyasi değişimleri ve tarihsel süreçleri sinema diliyle aktaran önemli yapıtlar arasında yer almaktadır. Bu tür filmler, dönemlerinin ruhunu yansıtmakla kalmamakta, aynı zamanda izleyicilere eleştirel bir perspektif sunmaktadır. Ancak, politik sinema çoğu zaman sansür uygulamalarına maruz kalmaktadır (Beyoğlu, 2018: 208).

Türk sinemasında sansüre uğrayan politik filmler arasında Yılmaz Güney'in yönettiği "Umut" (1970) önemli bir örnek teşkil etmektedir. Film, yoksulluk ve sınıf mücadelesi gibi hassas konulara değindiği için sansüre uğramış ve yasaklanmıştır. Benzer şekilde,

1982 yapımı “Yol” filmi, Türkiye'deki cezaevi koşulları ve siyasi baskılar gibi konulara yer verdiği için sansürlenmiş ve kısıtlamalarla karşılaşmıştır (Ceylan, 2010: 11).

12 Eylül 1980 darbesi sonrası dönemde birçok politik film yasaklanmış veya belirli sahneleri sansürlenmiştir. Örneğin, “Sürü” filmi toplumsal yapıyı ve göç olgusunu ele aldığı için yetkililer tarafından sakıncalı bulunmuştur. Aynı şekilde, “Duvar” filmi de cezaevlerindeki baskıları ve insan hakları ihlallerini konu aldığı için sansürlenmiştir (Ceylan, 2010: 12).

2000’li yıllarda da sansür ve otosansür uygulamaları devam etmektedir. Örneğin, 2012 yapımı “Simurg” ve 2015 yapımı “Bakur” gibi belgeseller, siyasi içerikleri nedeniyle çeşitli festivallerde engellemelerle karşılaşmıştır. “Bakur” belgeselinin İstanbul Film Festivali’nde gösterimi engellenmiş ve bu durum birçok yönetmenin protestosuna neden olmuştur (Dursun, 2019: 150).

Sansür uygulamaları, sadece devlet kurumları tarafından değil, aynı zamanda yapımcılar ve sinema salonları tarafından da gerçekleştirilmektedir. Yapımcılar, filmlerinin ticari başarı sağlaması adına hassas konulara girmekten kaçınmakta ve otosansür uygulamaktadır. Bu durum, politik sinemanın özgünlüğünü ve etkisini sınırlandırmaktadır (Öztürk, 2006: 157).

Türk sinemasında politik filmler, dönemlerinin önemli meselelerini ele almakta ve toplumsal bilinç oluşturmaktadır. Ancak sansür uygulamaları, bu filmlerin özgürce ifade edilmesini engellemekte ve sinema sektöründe bir otosansür kültürünün oluşmasına neden olmaktadır. Buna rağmen, birçok yönetmen sansüre rağmen politik sinema yapmaya devam etmekte ve toplumsal meseleleri ele almaktadır (Öztürk, 2006: 158).

4.3. TOPLUMSAL TABULAR VE HASSAS KONULARDA OTOSANSÜR

Türk sinemasında sansür ve otosansür, toplumsal tabular ve hassas konular çerçevesinde önemli bir belirleyici olarak varlığını sürdürmektedir. Özellikle tarihsel süreçte, siyasal, kültürel ve dini hassasiyetler nedeniyle birçok yapımcı ve yönetmen, doğrudan sansüre maruz kalmamak adına otosansür uygulamakta ve anlatılarını bu doğrultuda şekillendirmektedir (Coşkun, 2009: 19).

Otosansür, bireylerin veya kurumların, belirli toplumsal normlara veya siyasi baskılara uyum sağlamak için kendilerini sınırlandırmasıyla ortaya çıkmaktadır. Türkiye’de

sinema sektörü, uzun yıllardır devlet kontrol mekanizmalarının etkisi altında bulunmakta ve bu durum, sinemacıların özgün anlatılar oluşturmalarını zorlaştırmaktadır. Politik eleştiriler, cinsellik, azınlık hakları, din ve militarizm gibi konular, hassasiyet taşıyan alanlar olarak değerlendirilmekte ve bu konulara değinen yapımlar genellikle otosansüre uğramaktadır (Çelik, 2016: 34).

Özellikle 1980 darbesi sonrası dönemde, otosansür daha da belirginleşmekte ve sinemacılar, olası yaptırımlardan kaçınmak için riskli görülen konuları işlemekten kaçınmaktadır. Günümüzde ise doğrudan yasaklar yerine, ekonomik baskılar ve toplumsal tepkiler nedeniyle otosansür mekanizmaları kendiliğinden işlemekte ve sinema üretimini şekillendirmektedir. Dijital platformların yaygınlaşmasıyla birlikte, bazı yapımcılar daha özgür anlatılar oluşturabilse de, geleneksel sinema sektöründe otosansür hala güçlü bir şekilde varlığını sürdürmektedir (Kaplan, 2003: 150).

Türk sinemasında sansür ve otosansür olgusu, toplumsal tabular ve hassas konular bağlamında derin bir etkiye sahip olmakta ve sinema sanatının ifade özgürlüğü üzerinde belirleyici bir rol oynamaktadır. Yönetmenler ve senaristler, çeşitli baskılara maruz kalmamak için otosansür uygulamakta ve bu durum, sinemanın toplumsal meseleleri ele alma kapasitesini sınırlamaktadır. Bu çerçevede, sansür ve otosansür dinamiklerinin sinema üzerindeki etkileri, gelecekte de tartışılmaya devam etmektedir.

4.4. SANSÜRE KARŞI DİRENİŞ VE YARATICI ÇÖZÜMLER

Türk sinemasında sansür ve otosansür, sanatçılar ve sinemacılar için önemli bir engel oluşturmaktadır. Ancak, bu engellere karşı çeşitli direniş yöntemleri geliştirilmekte ve yaratıcı çözümler üretilmektedir. Sinema tarihine bakıldığında, birçok yönetmenin sansüre rağmen özgün anlatılar sunmak adına alternatif yollar bulduğu görülmektedir (Osmanoğlu, 2016: 78).

Sansüre karşı direniş, farklı biçimlerde kendini göstermektedir. Bazı yönetmenler, doğrudan yasaklanabilecek içerikleri dolaylı anlatım teknikleriyle işlemekte, simgesel anlatılar ve metaforlar aracılığıyla mesajlarını izleyiciye ulaştırmaktadır. Özellikle 1960'lı ve 1970'li yıllarda politik filmler çeken yönetmenler, sansür kurallarını aşmak için örtük anlatım biçimlerini tercih etmekte ve böylece ifade özgürlüğünü korumaya çalışmaktadır (Osmanoğlu, 2016: 78).

1980 askeri darbesi sonrası dönemde ise sinemacılar, sansüre karşı daha stratejik yaklaşımlar geliştirmektedir. Senaryolar, doğrudan politik mesajlar içermek yerine, toplumsal sorunları dolaylı bir biçimde ele almakta ve sembollerle güçlendirilmiş anlatılar ortaya koymaktadır. Aynı zamanda, bazı yönetmenler uluslararası festivallere yönelmekte ve yurtdışında ses getiren yapımlarla sansür baskısını aşmaya çalışmaktadır (Osmanoğlu, 2016: 78).

Günümüzde dijital platformların yaygınlaşması, sansüre karşı yeni mücadele alanları oluşturmaktadır. Bağımsız sinemacılar, dijital mecralar sayesinde sansürden kaçınarak daha özgür filmler üretmekte ve geniş kitlelere ulaşmaktadır. Ayrıca, belgesel sinema türü de sansürlenmesi zor bir alan olarak öne çıkmakta ve birçok yönetmen toplumsal meselelere bu tür aracılığıyla dikkat çekmektedir (Tugen, 2011: 4).

Türk sinemasında sansür her ne kadar bir engel oluştursa da, sinemacılar bu duruma karşı yaratıcı çözümler geliştirmekte ve sanatsal ifade özgürlüğünü korumaya çalışmaktadır. Alternatif anlatı teknikleri, uluslararası festivaller, dijital platformlar ve belgesel sinema gibi yollarla sansür aşılma ve sanatın özgürleşmesi için mücadele sürmektedir. Bu bağlamda, sansüre karşı direniş, sinema tarihinde önemli bir yer tutmakta ve gelecekte de devam edeceği öngörülmektedir (Osmanoğlu, 2016: 79).

4.5. SANSÜR VE OTOSANSÜRÜN FİLM YAPIMCILARI ÜZERİNDEKİ PSİKOLOJİK ETKİLERİ

Türk sinemasında sansür ve otosansür, sadece içerik ve anlatım biçimlerini değil, aynı zamanda film yapımcılarının psikolojisini de derinden etkilemektedir. Sinema, yaratıcı bir ifade alanı olmakla birlikte, dışsal baskılar ve oto-kontrol mekanizmaları nedeniyle sanatçılar üzerinde ciddi psikolojik yükler oluşturmaktadır. Özellikle sansür mekanizmalarının katı olduğu dönemlerde, film yapımcıları sürekli olarak neyin yasak olup olmadığı konusunda kaygı duymakta ve bu durum, yaratıcı süreçlerini doğrudan şekillendirmektedir.

Sansür, yapımcılar üzerinde baskı ve korku hissini artırmaktadır. Bir filmin sansüre takılması, ticari kayıpların yanı sıra sanatçının itibarı ve gelecekteki projeleri açısından da risk taşımaktadır. Bu nedenle, birçok yapımcı, daha en başından itibaren otosansür uygulamakta ve belirli konulardan kaçınmaktadır. Bu durum, yaratıcı süreçleri olumsuz

etkilemekte ve film yapımcılarının cesur ve yenilikçi projeler üretmesini zorlaştırmaktadır. Sürekli olarak sansür tehdidiyle karşı karşıya kalmak, yapımcıların kaygı düzeylerini artırmakta ve sanatsal üretkenliklerini kısıtlamaktadır.

Özellikle politik ve toplumsal meselelere değinen yapımcılar, baskılar nedeniyle oto-kontrol mekanizmalarını devreye sokmaktadır. Bu süreçte, senaryolar defalarca gözden geçirilmekte ve potansiyel olarak sakıncalı görülebilecek sahneler çıkartılmaktadır. Yapımcılar, filmlerinin sansür kurullarından geçemeyeceği endişesiyle, toplumsal normlara ve siyasi otoritelere uyum sağlayacak şekilde içeriklerini şekillendirmektedir. Bu durum, zamanla yaratıcı yıpranmaya ve motivasyon kaybına yol açmaktadır. Birçok sinemacı, sansür ve otosansür nedeniyle kendi sanatsal vizyonlarını tam anlamıyla gerçekleştirememekte ve bu durum, mesleki tatminsizlik yaratmaktadır.

Sansürün yarattığı psikolojik baskılar, yapımcıların sadece mesleki yaşamlarını değil, kişisel yaşamlarını da etkilemektedir. Sürekli bir denetim altında hissetmek, baskıcı bir ortamda üretim yapmak ve olası tepkilerden kaçınmak zorunda kalmak, sanatçılar üzerinde tükenmişlik sendromuna neden olmaktadır. Yaratıcılığın ve özgün düşüncenin sınırlandırılması, yapımcıları mental olarak yıpratmakta ve uzun vadede sektörden uzaklaşmalarına sebep olabilmektedir. Özellikle bağımsız film yapımcıları, finansal kaynaklara erişimde de sıkıntılar yaşamakta ve sansür baskıları nedeniyle projelerini hayata geçirmek konusunda büyük engellerle karşılaşmaktadır.

Bununla birlikte, bazı yapımcılar sansüre karşı direnç göstermekte ve alternatif yollar aramaktadır. Uluslararası festivallerde yer almak, dijital platformlar aracılığıyla filmlerini yayımlamak veya simgesel anlatılar kullanarak mesajlarını dolaylı bir şekilde vermek gibi stratejiler geliştirilmektedir. Ancak, bu alternatif çözümler bile yapımcıların üzerindeki psikolojik baskıyı tamamen ortadan kaldırmamaktadır. Sansür tehdidi, yaratıcı zihinlerde sürekli bir endişe ve otokontrol mekanizması yaratmakta, bu da sanatsal özgürlüğü kısıtlamaktadır (Sevinç, 2013: 88).

Türk sinemasında sansür ve otosansür, film yapımcıları üzerinde derin psikolojik etkiler yaratmakta ve yaratıcı süreçlerini ciddi şekilde etkilemektedir. Sansür nedeniyle yapımcılar kaygı, stres ve mesleki tatminsizlik yaşamakta, bu da uzun vadede sektörde motivasyon kaybına ve üretkenlikte düşüşe neden olmaktadır. Alternatif yollar aranmasına rağmen, sansürün ve otosansürün sanatçılar üzerindeki psikolojik yükü devam etmekte ve sinema sektöründe baskının uzun vadeli etkileri gözlemlenmektedir.

Bu nedenle, sansürün ve otosansürün film yapımcıları üzerindeki etkileri, sadece sanatsal üretim açısından değil, aynı zamanda psikolojik ve duygusal açıdan da ele alınması gereken önemli bir mesele olarak karşımıza çıkmaktadır.

4.6. SANSÜR VE OTOSANSÜR TARTIŞMALARININ TÜRK SİNEMASI ÜZERİNDEKİ UZUN DÖNEMLİ SONUÇLARI

Türk sinemasında sansür ve otosansür tartışmaları, sadece belirli dönemlere özgü bir olgu olmayıp, uzun vadeli etkileri olan bir mesele olarak varlığını sürdürmektedir. Sinema, toplumsal olayları, politik gelişmeleri ve kültürel dönüşümleri yansıtan önemli bir sanat dalı olmakla birlikte, sansür mekanizmalarının etkisi altında kaldığında, bu işlevini tam anlamıyla yerine getirememektedir. Sansürün ve otosansürün sürekliliği, Türk sinemasının gelişim sürecini ve içerik çeşitliliğini doğrudan etkilemekte ve sanatsal özgürlüğü kısıtlamaktadır (Madenöglü vd., 2016: 214).

Uzun vadede sansür, sinemanın toplumsal hafızayı inşa etme gücünü zayıflatmaktadır. Tarihsel ve politik olayların sansürlenmesi, toplumsal bellekte eksiklikler yaratmakta ve gelecek kuşakların geçmişle olan bağını zayıflatmaktadır. Özellikle 1980 darbesi sonrası dönemde, birçok toplumsal meseleye değinen film projelerinin sansürlenmesi veya yapımcıların otosansür uygulaması, Türk sinemasının kritik olayları ele alma kapasitesini sınırlandırmaktadır. Bu durum, belirli konuların yıllar boyunca görmezden gelinmesine ve tarihsel kayıtların eksik kalmasına neden olmaktadır (Madenöglü vd., 2016: 215).

Sansür ve otosansürün uzun dönemli etkilerinden biri de, sinema sektöründe yaratıcı cesaretin azalmasıdır. Yapımcılar ve yönetmenler, olası yasaklar ve yaptırımlarla karşılaşmamak adına belirli konulara yönelmekten kaçınmakta ve daha güvenli anlatılar üretmeye meyletmektedir. Bu durum, özellikle politik ve toplumsal eleştiriler içeren filmlerin sayısını azaltmakta ve sanatın eleştirel gücünü zayıflatmaktadır. Sansürün kalıcı bir mekanizma olarak varlığını sürdürmesi, yenilikçi ve özgün eserlerin ortaya çıkmasını engellemekte ve Türk sinemasının uluslararası alandaki rekabet gücünü düşürmektedir.

Bunun yanı sıra, sansür ve otosansürün sinema sektöründeki ekonomik ve endüstriyel dinamikler üzerinde de uzun vadeli etkileri bulunmaktadır. Yapımcılar, sansür riskini

göze alamadıkları için daha geniş kitlelere hitap edecek ve ticari kaygılarla şekillendirilmiş projelere yönelmektedir. Bu da, sanat sineması ve bağımsız yapımların desteklenmesini zorlaştırmakta ve sinema endüstrisinde tekdüze anlatıların yaygınlaşmasına neden olmaktadır. Sansür nedeniyle belirli türlerde film üretimi azalmakta ve bu durum, sektörün sanatsal çeşitliliğini olumsuz yönde etkilemektedir (Madenoglu vd., 2016: 217).

Sansürün uzun vadeli bir diğer sonucu ise, izleyici kitlesinin sinema algısının dönüşümüdür. Yıllar boyunca süregelen sansür uygulamaları, izleyicinin eleştirel ve sorgulayıcı düşünme becerilerini zayıflatmakta ve toplumsal olaylara dair farkındalığını sınırlamaktadır. Sansürlenmiş filmlerle büyüyen izleyici nesilleri, alternatif bakış açılarına daha az maruz kalmakta ve sanatın dönüştürücü gücünden yeterince faydalanamamaktadır. Bu durum, sinemanın toplumsal değişim yaratma potansiyelini de önemli ölçüde sınırlamaktadır (Dorsay, 2004: 39).

Son yıllarda dijital platformların yaygınlaşması, sansüre karşı bir alternatif sunmakta ve yeni nesil sinemacılar için özgürlük alanları yaratmaktadır. Ancak, geleneksel sinema sektöründeki sansür ve otosansür alışkanlıkları devam etmekte ve bu durum, sinemanın ifade alanını daraltmaktadır. Uzun vadede, bu baskının devam etmesi durumunda, Türk sineması küresel arenada kendini yeterince ifade edemeyen ve eleştirel gücünü kaybeden bir yapıya dönüşmektedir (Dorsay, 2004: 39).

Sansür ve otosansür tartışmalarının Türk sineması üzerindeki uzun vadeli etkileri, sanatsal üretimin kısıtlanması, toplumsal hafızanın eksilmesi, yaratıcı cesaretin azalması, ekonomik dinamiklerin tekdüzeleşmesi ve izleyici algısının dönüşmesi gibi birçok alanda kendini göstermektedir. Sansürün uzun süreli bir uygulama olarak varlığını sürdürmesi, sinemanın sanatsal ve eleştirel gücünü sınırlandırmakta ve kültürel üretimi tek tipleştirilmektedir. Bu nedenle, sansür ve otosansürün etkileri yalnızca belirli dönemlerle sınırlı kalmamakta, sinema sanatının geleceğini belirleyen önemli faktörlerden biri olmaya devam etmektedir (Dorsay, 2004: 40).

4.7. ÖRNEK OLAY İNCELEMELERİ: TÜRK SİNEMASINDA SANSÜRLENMİŞ VE OTOSANSÜRE UĞRAMIŞ FİLMLER

“Mürebbiye” (1919): Hüseyin Rahmi'nin aynı adlı eserinden Ahmet Fehim tarafından

sinemaya uyarlanan filmde bir Osmanlı konağındaki çapkın bir Fransız mürebbiyenin aşkları anlatılıyor. Çapkın mürebbiye konaktaki herkesi baştan çıkarır. Bunu gören Fransız işgal kuvvetleri generali Pronşe filmdeki bir Fransız kızının düşük ahlaklı oluşunu kabullenemiyor ve filmin Anadolu’da gösterimini yasaklıyor. Böylelikle Türk sinemasındaki ilk sansür olayı gerçekleşiyor (cnnturk, 2025).

“Vurun Kahpeye” (1949): Ömer Lütfü Akad'ın çekmiş olduğu, savaş sonrası dönem için çok önemli bir yer tutan, Halide Edip Adıvar'ın eseri Vurun Kahpeye filmi, sansür kurulu tarafından çok beğenilmişti fakat film, bazı sahneleri sebebiyle belli kesimin tepkisini çektiğinden, Ankara’ya sansür kuruluna geri gönderildi. Bir kere daha izlenen film, sansür kurulundan tekrar geçerek, tekrar gösterime girdi. En sonunda film 3. kere sansür kuruluna gitti ve kuruldand çıktı (cnnturk, 2025).

“Aşık Veysel'in Hayatı- Karanlık Dünya” (1952): Metin Erksan'ın ilk filmi “Aşık Veysel'in Hayatı- Karanlık Dünya” da, Anadolu topraklarındaki ekinleri çok kısa boylu, cılız gösterdiği gerekçesiyle yasaklandı (cnnturk, 2025).

“Yılanların Öcü” (1962): Fakir Baykurt’un kitabından uyarlanan Yılanların Öcü adlı film, sansür kurulu tarafından yasaklandı. Nedeni tam olarak bilinmeyen bu yasağı, dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel’in filmi çok beğendiğini açıklaması üzerine, sansür kurulu başkanı olan Alim Şerif Öneren, reddedilen filmi sansürden kurtarmak durumunda kaldı (cnnturk, 2025).

“Susuz Yaz” (1963): Metin Erksan'ın 1963 tarihli, Türk sinemasının yurt dışında ödül kazanan filmi “Susuz Yaz”, “filmdeki kadın, ölen kocasının erkek kardeşiyle evlenince Türkleri kötülüyor” gerekçesiyle sansürlendi, Uluslararası Berlin Film Festivali'ne gitmesi de engellenmeye çalışıldı. Ancak “Susuz Yaz”, Belin'e gitmeyi başarmış ve festivalin en büyük ödülü Altın Ayı'yı kazandı (cnnturk, 2025).

“Şafak Bekçileri” (1963): Göksel Arsoy'un bir pilotu canlandırdığı”Şafak Bekçileri”nin sansür gerekçesi ise şöyle açıklandı: “Bir Türk uçağı düşüyor. Oysa Türk ordusunun uçakları asla düşmez.”. Ayrıca Göksel Arsoy'un canlandırdığı pilot, üzerinde üniforma varken sevgilisiyle öpüşüyor. Oysa sansür kuruluna göre, bu Türk Ordusu'nun pilotlarına yakışmayacak bir davranıştı (cnnturk, 2025).

“Karanlıkta Uyananlar” (1964): Vedat Türkali ile Ertem Göreç'in yönettiği “Karanlıkta Uyananlar” adlı film, emekçi ve grev sorunlarını ele alan bir film. Bu

yüzden de yasaklandı (cnnturk, 2025).

“Hudutlar Kanunu” (1965): Ömer Lütfi Akad’ın çektiği bu film, bir kaçakçının öyküsünü anlattığı için uzun bir süre sansür kurulundan geçemedi. Filmin bazı sahneleri değiştirildi ve çekildikten bir yıl sonra 1966’da gösterime girdi (cnnturk, 2025).

“Umut” (1970): Yılmaz Güney’in yoksul bir faytoncunun öyküsünü konu alan “Umut” filmi, giysiler aracılığıyla yoksulluk propagandası yapıldığı, zengin- fakir ayrımının körüklendiği gerekçesiyle yasaklandı. Ayrıca filmde yer alan “güneş doğarken kılınan sabah namazı” sahnesi de sansür kurulunu rahatsız etti. Umut, 1971 yılında Danıştay kararıyla şartlı olarak oynatıldı (cnnturk, 2025).

“Kara Çarşaf Gelin” (1975): Süreyya Duru’nun yönetmenliğini ve yapımcılığını üstlendiği bu film, sansürden geçmediği gerekçesiyle Antalya Film Şenliği’nde gösterilmedi. İçlerinde Atıf Yılmaz’ın da olduğu bir grup sinemacı, bu olaya tepki gösterdi (Susma24. com, 2025).

“Bir Gün Mutlaka” (1975): Bilge Olgaç’ın Yılmaz Güney’in senaryosundan çektiği “Bir Gün Mutlaka”, grevler, mitingler ve eylemlerin yükseldiği o yıllarda duvarlara afiş yapıştırırken saldırıya uğrayıp şişlenen üç devrimci işçinin öyküsünü anlatır. Dönemin sansür kurulu tarafından fazla politik bulunan film yasaklandı. Daha sonra kimi sahnelerinin kesilmesin sonucu Danıştay kararıyla gösterilebildi (Susma24. com, 2025).

“Bereketli Topraklar Üzerinde” (1980): Erden Kıral’ın Orhan Kemal’in aynı adlı eserinden çektiği film bittikten sonra sıkıyönetim tarafından yasaklandı. 1981’de “En iyi Avrupa Filmi” seçilen yapımın Türkiye’de gösterime girmesi için aradan 28 yıl geçmesi gerekecekti. Türkiyeli seyirciyle 2 Mayıs 2 Mayıs 2008 tarihinde buluşabilen film, Çukurova’da yaşayan işçi ve ırgatların yaşam mücadelesini anlatır (Susma24. com, 2025).

“Büyük Adam Küçük Aşk” (2001): Handan İpekçi’nin gösterildiği festivallerde ödüllere boğulan filmi “Büyük Adam Küçük Aşk”, Emniyet’in ‘polisler kötü gösteriliyor’ gerekçesiyle yaptığı başvuru üzerine sansüre takıldı ve eser işletme belgesi iptal edildi. Handan İpekçi’nin başvurusu üzerine Danıştay kararıyla gösterilebilen film, Kürt sorunu üzerine şimdiye kadar yapılmış en iyi yapımlardan biri olarak tarihteki yerini aldı. Emekli bir yargıç ile anne babası bir polis operasyonunda öldürülen küçük bir Kürt kızı arasındaki dostluğu anlatan film seyircisini bekliyor (Susma24. com,

2025).

“Bahoz” (2008): 2017 yılında “Zer” isimli filminin bazı sahnelerinin çıkarılması koşuluyla vizyona girebileceği belirtilen yönetmen Kazım Öz ise yakın dönemin başı sansür ile en çok belaya giren isimlerinden birisi. Öz’ün 2008 tarihli, İstanbul’da üniversite okumaya gelen bir Kürt gencinin hikayesini anlattığı “Bahoz” (Fırtına) da sansürün değişik bir boyutunu yaşadı. Yönetmenin ifadesiyle film içeriği nedeniyle birçok ulusal festivale kabul edilmedi. Öz, filmi görmek isteyenler için ücretsiz ulaşama açtı (Susma24. com, 2025).

“Dersim 38” (2006): 2015 yılında Ertuğrul Mavioğlu ile birlikte çektikleri “Bakur” filminin gösterimi engellenen Çayan Demirel’in sansür ile arası hiç düzelmedi. 2006 tarihli “38” belgeseline eser işletme belgesi verilmedi. Üst mahkemenin kararına rağmen bakanlık belge vermekte ısrar edince filmin gösterimi birçok yerde engellendi. İlerleyen yıllarda başka kanallarla seyirciyle buluşan film bir dönemin acı tanıklığını yapıyor (Susma24. com, 2025).

“Son Kumsal” (2008): Karadeniz sahil yolunun yaratacağı doğa tahribatını gözler önüne seren “Son Kumsal”ın 2008’de İnebolu’daki gösterimi belediye başkanının müdahalesiyle ve “Gidin bu filmi İstanbul’daki komünistlere izletin” sözleriyle bitirildi. Film daha sonra TRT’nin ulusal belgesel yarışmasında amatör kategorisinde birinci oldu. Yarışmanın formatı gereği filmin yayın haklarını üç yıllığına satın alan TRT, belgeseli seyirciyle buluşturmadı (Susma24. com, 2025).

2000’li yıllarda, Türkiye’de sinema alanında yeni yasal düzenlemeler getirilmiştir. Özellikle 2019 yılında yürürlüğe giren “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun”, filmlerin ticari dolaşıma ve gösterime sunulmadan önce bir komisyon tarafından değerlendirilmesini öngörmektedir. Bu düzenleme, sansürün kurumsallaşmasına ve yaygınlaşmasına neden olmuştur.

Bu dönemde, birçok film sansürle karşılaşmıştır. Örneğin, 2014 yapımı “Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek” belgeseli, “Cumhurbaşkanına hakaret içerdiği” gerekçesiyle Antalya Altın Portakal Film Festivali’nden çıkarılmıştır . Benzer şekilde, 2015 yılında “Bakur” belgeselinin gösterimi, “kayıt tescil belgesi” olmadığı gerekçesiyle iptal edilmiştir.

Sansür uygulamaları, sinemacılar arasında otosansür eğilimlerini de beraberinde getirmiştir. Bu durum, özellikle dini motifler, cinsellik, alkol kullanımı ve siyasi eleştiriler gibi konularda belirginleşmiştir. Örneğin, “Babam ve Oğlum” (2005) gibi filmlerde, imam karakterlerinin olumlu temsil edilmesi ve alkol kullanımının sınırlı gösterimi, otosansürün etkilerini yansıtmaktadır.

Ayrıca, yönetmen Yeşim Ustaoglu'nun “Güneşe Yolculuk” filmi, dağıtımıcılar ve sinema salonları tarafından boykot edilmiş, Türkiye'de sadece sekiz kopyayla gösterime girebilmiştir . Bu durum, otosansürün sadece içerik üretiminde değil, aynı zamanda dağıtım ve gösterim aşamalarında da etkili olduğunu göstermektedir.

Dünya sinemasında da sansür uygulamaları ve bunlara karşı verilen mücadeleler dikkat çekicidir. Örneğin, Sergei Eisenstein'ın “Potemkin Zırhlısı” (1925) filmi, Fransa'da 1966 yılına kadar yasaklı kalmıştır. Benzer şekilde, Avrupa'da madenci işçileriyle ilgili belgeseller, yıllarca yasaklanmış ve sansürlenmiştir.

Bu örnekler, sansürün evrensel bir sorun olduğunu ve yaratıcı ifade özgürlüğünün sürekli savunulması gerektiğini göstermektedir. Türkiye sinemasında da benzer mücadeleler verilmiş, sansür ve otosansür uygulamalarına karşı çeşitli direnişler sergilenmiştir.

Bu örnekler, sansürün evrensel bir sorun olduğunu ve yaratıcı ifade özgürlüğünün sürekli savunulması gerektiğini göstermektedir. Türkiye sinemasında da benzer mücadeleler verilmiş, sansür ve otosansür uygulamalarına karşı çeşitli direnişler sergilenmiştir.

4.7.1. Yasaklı Filmler ve Yeniden Yayınlanma Süreçleri

Türk sinemasında yasaklı filmler ve bunların yeniden yayınlanma süreçleri, ülkenin siyasal, toplumsal ve kültürel dinamikleri ile doğrudan ilişkilidir. Belirli dönemlerde sansüre uğrayan veya yasaklanan filmler, zaman içinde değişen yönetim anlayışları, toplumsal kabuller ve teknolojik gelişmeler sayesinde tekrar izleyiciyle buluşabilmektedir. Ancak, bu süreç her zaman hızlı ve sorunsuz ilerlememekte, bazı yapımlar yıllar boyunca yasaklı kalmakta, bazıları ise sansür kurullarının onayından geçtikten sonra ancak belirli kesintilerle gösterime girebilmektedir (Aydın, 2009: 12).

Türk sinema tarihine bakıldığında, sansürün Osmanlı döneminden itibaren bir denetim

aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. Sinema, II. Abdülhamid döneminde potansiyel bir propaganda ve halkı yönlendirme aracı olarak görülmekteydi. Bu nedenle, özellikle Batı'dan gelen filmler sıkı bir denetime tabi tutulmaktaydı. Cumhuriyet'in ilanından sonra da sansür mekanizmaları farklı biçimlerde devam etmiş, özellikle 1930'lu ve 1940'lı yıllarda devlet ideolojisine aykırı bulunan filmler yasaklanmıştır (Divitçioğlu, 2003: 87).

1950'li yıllarda çok partili sisteme geçişle birlikte sinema üzerindeki baskılar bir miktar hafiflemişse de, 1960 darbesi sonrası sansür tekrar sıkı bir hale getirilmiştir. 1970'li yıllarda politik sinema anlayışının güçlenmesi ve toplumsal sorunlara odaklanan filmlerin artmasıyla birlikte yasaklı film sayısı da artmıştır. Özellikle, dönemin toplumsal olaylarını ele alan Yılmaz Güney gibi yönetmenlerin filmleri sık sık yasaklanmış, hatta yönetmenler hapis cezalarına çarptırılmıştır (Hakan, 2016: 56).

1980 askeri darbesi sonrasında ise sansür en katı dönemlerinden birini yaşamıştır. Darbe yönetimi, sinemayı bir propaganda aracı olarak görmekte ve toplumun belirli değerler etrafında şekillendirilmesi için kullanılmasını istemekteydi. Bu nedenle, siyasi, toplumsal veya ahlaki açıdan "sakıncalı" görülen filmler yasaklanmış, hatta bazıları tamamen imha edilmiştir (Hakan, 2016: 56).

1990'lı yıllarla birlikte sansür anlayışında görece bir gevşeme yaşansa da, özellikle Kürt meselesi, cinsellik, din ve siyasi eleştiriler içeren yapımlar hala yoğun bir denetime tabi tutulmuştur. 2000'li yıllardan sonra ise sansür ve otosansür, doğrudan yasaklama yerine daha çok ekonomik baskılar, fon kesintileri ve festival iptalleri yoluyla uygulanmaya başlanmıştır (Hakan, 2016: 56).

Türk sinemasında filmlerin yasaklanma nedenleri genellikle üç ana başlık altında toplanmaktadır (Hakan, 2016: 57):

Siyasi Nedenler:

- Devletin resmi ideolojisine aykırı unsurlar içermesi,
- Hükümet politikalarını eleştirmesi,
- Toplumsal olayları veya darbeleri eleştirel bir dille işlemesi.
- Örneğin, Yılmaz Güney'in Umut (1970) ve Sürü (1978) gibi filmleri, dönemin siyasi atmosferi nedeniyle yasaklanmıştır.

Ahlaki ve Toplumsal Nedenler:

- Cinsellik, çıplaklık ve LGBT temalarına yer vermesi,
- Aile yapısına veya “Türk örf ve adetlerine” aykırı görülmesi.
- Örneğin, Metin Erksan’ın Sevmek Zamanı (1965) filmi, “ahlaki değerlere aykırı” olduğu gerekçesiyle geniş kitlelere ulaştırılamamıştır.

Dini ve Kültürel Nedenler:

- Dini değerlere aykırı bulunması,
- Dine yönelik eleştirel bir yaklaşım içermesi.
- Örneğin, Yol (1982) filmi, İslami hassasiyetleri ihlal ettiği gerekçesiyle yasaklanmış ve ancak yıllar sonra gösterime girebilmiştir.

Sansürlenmiş filmlerin tekrar izleyiciyle buluşması genellikle üç temel mekanizmayla gerçekleşmektedir:

Hukuki Süreçler ve Resmi Kararlar

- Yıllar içinde değişen siyasi ve toplumsal anlayışlarla birlikte, bazı filmler üzerindeki yasaklar kaldırılmaktadır.
- Örneğin, 1980’lerde yasaklanan Yol filmi, 1999 yılında yeniden gösterime girmiştir.

Festivaller ve Özel Gösterimler

- Sansüre uğrayan birçok film, Türkiye’de gösterime giremese de, uluslararası festivallerde ödüller aldıktan sonra kamuoyunun baskısıyla yeniden gösterime girebilmektedir.
- Örneğin, Duvar (1983) gibi filmler, uluslararası alanda ilgi gördükten sonra kısıtlı gösterimlerle Türkiye’de de izleyiciyle buluşmuştur.

Dijital Platformlar ve Alternatif Dağıtım Yöntemleri

- Son yıllarda internetin ve dijital platformların yaygınlaşması, yasaklı filmlerin izleyiciye ulaşması için yeni olanaklar sunmaktadır.
- Örneğin, Türkiye’de sinema salonlarında gösterimi yasaklanan bazı belgeseller ve bağımsız yapımlar, dijital platformlar sayesinde geniş kitlelere ulaşmaktadır.

Ancak, bu süreçlerde hala bazı engeller bulunmaktadır. Örneğin, bazı filmler üzerindeki

sansür kararları resmi olarak kalksa bile, sinema salonları veya televizyon kanalları bu filmleri göstermekte tereddüt edebilmektedir. Ayrıca, otosansür mekanizmaları devreye girerek, yapımcılar belirli konulara hiç değinmemeyi tercih edebilmektedir.

Türk sinemasında yasaklı filmler ve yeniden yayınlanma süreçleri, siyasal değişimler, toplumsal dönüşümler ve teknolojik yenilikler ışığında sürekli evrilmektedir. Tarihsel olarak sansüre maruz kalan birçok film, yıllar içinde tekrar izleyiciyle buluşma şansı yakalamakta, ancak bu süreç her zaman kolay ilerlememektedir. Hukuki engeller, ekonomik baskılar ve otosansür gibi unsurlar, bazı filmlerin uzun yıllar boyunca karanlıkta kalmasına neden olmaktadır (Coşkun, 2019: 29).

Günümüzde dijital platformlar sayesinde yasaklı filmler daha geniş kitlelere ulaşabilmekte, ancak sansür ve otosansür anlayışı sinema dünyasında varlığını sürdürmektedir. Bu nedenle, yasaklı filmlerin geleceği ve sanatın özgürleşme süreci, toplumun sansüre karşı ne ölçüde direnç göstereceğiyle doğrudan bağlantılıdır. Türk sinemasında sansürün etkileri devam ettikçe, yasaklı filmler ve bunların yeniden yayınlanma süreçleri üzerine tartışmalar da gündemde kalmaya devam etmektedir.

4.7.2. Film Festivallerinde Sansürlenен Yapımlar

Türkiye’de film festivallerinde sansür uygulamaları özellikle 1980’li yıllardan itibaren belirginleşmeye başlamaktadır. 1980 darbesinin ardından, sanatsal üretimin her alanında olduğu gibi sinema sektöründe de sıkı bir denetim mekanizması işletilmekte, devlet eliyle belirlenen çerçevenin dışına çıkan filmlerin festival programlarında yer alması engellenmektedir. 1990’lı yıllara gelindiğinde ise festivallerin görece özgürleştiği görülmekte, ancak yine de belirli konulara değinen filmlerin gösterimi siyasi baskılar nedeniyle engellenmektedir (Coşkun, 2019: 30).

2000’li yılların başlarında, Türkiye’de film festivalleri uluslararası çapta daha fazla tanınmaya başlamakta ve sansür uygulamaları görünürde azalmaktadır. Ancak, özellikle 2010’lu yıllardan itibaren, festival organizasyonlarına yönelik politik ve idari müdahalelerin arttığı, bazı filmlerin programdan çıkarıldığı ya da festivallerin iptal edilmek zorunda kaldığı görülmektedir.

Festival filmlerinin sansüre uğramasının arkasında farklı gerekçeler yatmaktadır. Bu gerekçeler genel olarak dört başlık altında incelenmektedir:

Film festivallerinde sansürlenlen yapımların büyük bir kısmı, doğrudan veya dolaylı şekilde devlet politikalarını eleştiren içeriklere sahiptir. Özellikle toplumsal olayları, siyasi baskıları ve insan hakları ihlallerini konu alan filmler, festival yönetimleri veya yetkili merciler tarafından engellenmektedir (Coşkun, 2019: 30).

- 2014 yılında Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek adlı belgeselin Antalya Altın Portakal Film Festivali'nden çıkarılması, politik gerekçelerle festival sansürünün en bilinen örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Gezi Parkı olaylarını konu alan bu yapım, festival yönetimi tarafından uygun bulunmamış, ancak tepkiler sonucunda bağımsız gösterimlerle izleyiciyle buluşabilmiştir.
- 2015 yılında Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde, 12 Eylül Darbesi'ni konu alan Bakur adlı belgeselin gösterimi, festival komitesinin aldığı bir karar doğrultusunda engellenmiştir. Bu durum, birçok sinemacının festivale karşı tepki göstermesine ve bazı yönetmenlerin filmlerini festivalden çekmesine neden olmuştur.

Sansüre uğrayan filmler arasında toplumsal tabuları işleyen, cinsellik, cinsiyet kimliği ve LGBT+ temaları içeren yapımlar da önemli bir yer tutmaktadır. Türkiye'de özellikle LGBT+ temalı yapımlar festival programlarından çıkarılmakta veya organizasyonlar bu tür filmleri gösterme konusunda çekingen davranmaktadır.

- 2017 yılında Ankara Film Festivali'nde gösterilmesi planlanan bazı LGBT+ temalı filmler, Valilik kararıyla yasaklanmıştır. Bu yasak, festival organizasyonlarının üzerinde ciddi bir baskı oluşturarak otosansür mekanizmalarının daha da güçlenmesine neden olmuştur.
- 2019 yılında ise, İstanbul Film Festivali'nde gösterimi planlanan bazı bağımsız yapımların, içeriklerinin “toplumsal hassasiyetlere uygun olmadığı” gerekçesiyle programdan çıkarıldığı bilinmektedir.

Türkiye'de film festivallerinde sansüre uğrayan yapımlar arasında Kürt meselesine değinen filmler önemli bir yer tutmaktadır. Kürt kimliği, Kürtçe dil kullanımı ve Kürtlerin yaşadığı toplumsal sorunları ele alan filmler, genellikle “bölücü propaganda” olarak değerlendirilmekte ve festival programlarından çıkarılmaktadır.

- 2015 yılında Bakur belgeselinin sansürlenmesi, bu tür müdahalelere örnek teşkil etmektedir. Bu belgeselin yasaklanması, festivallerin sansür baskısı altında

kaldığını ve bazı organizasyonların resmi politikalar doğrultusunda hareket etmek zorunda bırakıldığını göstermektedir.

- 2021 yılında da, Diyarbakır Film Festivali kapsamında gösterilmesi planlanan bazı belgesellerin, “bölücü içerik barındırdığı” gerekçesiyle iptal edilmesi, bu alandaki baskının hala devam ettiğini kanıtlamaktadır.

Film festivallerinde sansürün artmasıyla birlikte, yönetmenler ve sanatçılar alternatif gösterim yöntemlerine yönelmektedir. Dijital platformlar, bağımsız sinema salonları ve yurtdışı festivaller, sansürlenен yapımlar için yeni olanaklar sunmaktadır.

- Son yıllarda YouTube, Vimeo ve Netflix gibi dijital platformlar, festivallerde sansüre uğrayan birçok yapımın alternatif bir şekilde izleyiciyle buluşmasını sağlamaktadır.
- Ayrıca, bağımsız sinema salonları ve kolektifler, sansürlenен filmleri özel gösterimler aracılığıyla izleyiciye sunmaktadır.

Türk sinemasında film festivallerinde sansürlenен yapımlar, sanatın ve özgür ifadenin ne derece baskı altında olduğunu göstermektedir. Politik, toplumsal ve kültürel nedenlerle festivallerden çıkarılan filmler, sinemacıların ve sanatseverlerin tepkisini çekmekte ve Türkiye’de sansür mekanizmalarının hala güçlü bir şekilde işlediğini ortaya koymaktadır.

Sansüre uğrayan filmlerin yeniden izleyiciyle buluşması için alternatif gösterim yöntemleri ve uluslararası festivaller önemli bir rol oynamaktadır. Ancak, bu çözümler her zaman yeterli olmamakta, festival organizasyonlarının üzerindeki baskılar devam etmektedir.

Sonuç olarak, film festivallerinde sansür uygulamaları, Türk sinemasının özgürleşme sürecini yavaşlatmakta ve otosansürü teşvik etmektedir. Sanatın baskı altında olduğu bir ortamda, sinemacıların alternatif yollar araması ve sansüre karşı kolektif bir duruş sergilemesi büyük önem taşımaktadır. Festival sansürleri sürdükçe, Türkiye’de sinema alanındaki özgürlük mücadelesi de devam etmekte ve sinemacılar yaratıcı çözümlerle bu engelleri aşmaya çalışmaktadır (Coşkun, 2019: 30).

4.7.3. Otosansür Sonucu Değiştirilen Film İçerikleri

Türk sinemasında sansür, yalnızca resmi otoriteler tarafından uygulanan bir denetim

mekanizmasıyla sınırlı kalmamakta, aynı zamanda sinemacıların içselleştirdiği otosansür yoluyla da kendisini göstermektedir. Özellikle belirli politik, toplumsal ve kültürel hassasiyetler nedeniyle yönetmenler, senaristler ve yapımcılar, eserlerinde doğrudan bir müdahale yaşanmadan önce içeriklerini yumuşatmakta ya da değiştirmektedir. Bu durum, filmlerin başlangıçta tasarlanan biçimlerinden uzaklaşmalarına ve daha güvenli, “sorunsuz” içeriklere evrilmelerine neden olmaktadır. Otosansür, Türk sinemasında yıllardır süregelen bir olgu olmakta ve bu durum özellikle tarihsel olaylar, siyasi meseleler, dini temalar ve toplumsal cinsiyet rolleri gibi konulara değinen yapımlarda belirginleşmektedir (Abisel, 2005: 40).

Türk sinemasında otosansür uygulamaları, özellikle 1960’lı ve 1970’li yıllarda devlet sansürünün ağır yaptırımları nedeniyle sinemacılar arasında yaygın bir refleks haline gelmektedir. Bu dönemde, resmi sansür kurullarının sert müdahalelerinden kaçınmak isteyen yönetmenler, filmlerini çekerken belirli konuları dolaylı anlatım teknikleriyle işlemekte veya bazı sahneleri senaryodan çıkarmaktadır. 1980 darbesi sonrası, sansür mekanizmasının daha da katılaşması ve devletin sanat üzerindeki denetiminin yoğunlaşması, sinemacılar arasında otosansürü bir zorunluluk haline getirmektedir (Ataay, 2002: 200).

2000’li yıllardan itibaren, özellikle özel televizyon kanallarının artışı ve dijital platformların yaygınlaşmasıyla birlikte sansür mekanizması görünürde gevşemekte, ancak toplumsal baskılar ve siyasi müdahaleler devam etmektedir. Bu nedenle, günümüzde bile birçok sinemacı, tartışmalı konulara girmekten kaçınmakta ve eserlerinde dolaylı anlatım yöntemlerine başvurmaktadır (Gürkan, 2000: 87).

Türk sinemasında otosansür nedeniyle değiştirilen film içerikleri incelendiğinde, en çok karşılaşılan konular arasında siyasi olaylar, dini temalar, toplumsal cinsiyet rolleri ve LGBT+ temsili gibi başlıklar öne çıkmaktadır. Yönetmenler, bu tür konulara doğrudan değinmek yerine metaforlar, semboller veya farklı anlatım teknikleriyle mesajlarını vermeye çalışmaktadır.

Türk sinemasında politik meseleleri ele alan filmler, en sık otosansüre uğrayan yapımlar arasında yer almaktadır. Özellikle darbe dönemleri, toplumsal protestolar ve siyasi olaylar üzerine çekilen filmler, sansürden kaçınmak adına olayları doğrudan anlatmamakta veya karakterlerin motivasyonlarını değiştirmektedir.

- 1970’li yıllarda Yılmaz Güney’in filmleri, otosansür mekanizmasına en fazla maruz kalan yapımlar arasında yer almaktadır. Arkadaş (1974) filmi, sistem eleştirisini açıkça dile getirse de, bazı sahneler daha yumuşak bir anlatımla sunulmakta, doğrudan bir devrim çağrısından kaçınılmaktadır.
- 1990’lı yıllarda Kürt meselesini ele alan bazı filmler, politik risklerden dolayı senaryolarını değiştirmekte ve ana karakterlerin kimliklerini belirsiz bırakmaktadır. Örneğin, bazı filmlerde Kürt karakterler Türk olarak gösterilmekte veya olay örgüsündeki etnik temalar belirgin şekilde azaltılmaktadır.

Dini hassasiyetler, Türk sinemasında otosansüre neden olan bir diğer önemli faktör olmaktadır. Özellikle dini inançlarla ilgili eleştirel söylemler içeren yapımlar, olası tepkilerden kaçınmak için içeriklerini değiştirmektedir.

- 2000’li yıllarda bazı dini temaları işleyen yapımlar, dini figürleri doğrudan ele almak yerine, metaforlar üzerinden bir anlatım tercih etmektedir. Bu durum, sinema sanatında dini meselelerin özgürce işlenmesini engellemekte ve yönetmenlerin dolaylı anlatım yöntemlerine yönelmesine neden olmaktadır.
- 2012 yılında vizyona giren Evim Sensin filmi, bir aşk hikayesi anlatmasına rağmen, karakterlerin dini inançlarına dair sahneler senaryodan çıkarılmıştır. Bunun nedeni, izleyici kitlesinin farklı kesimlerinden gelebilecek tepkileri önlemektir.

Türk sinemasında kadın karakterlerin rolü, otosansür nedeniyle önemli ölçüde değişime uğramaktadır. Kadın karakterlerin daha bağımsız, özgür veya ataerkil sisteme karşı çıkan bireyler olarak tasvir edildiği senaryolar, yapım aşamasında değişikliklere uğramaktadır (Onaran vd., 1994: 3).

- 1980’li yıllarda çekilen birçok Yeşilçam filminde, güçlü kadın karakterler senaryo aşamasında daha geleneksel rollere büründürülmektedir. Örneğin, başlangıçta eğitimine devam eden, meslek sahibi bir kadın karakter, filmin ilerleyen bölümlerinde “geleneksel aile yapısına uygun” hale getirilerek ev kadını olarak resmedilmektedir.

- 2010 sonrası dönemde bile, bazı diziler ve sinema filmleri, feminist içerikler barındırır da, yapımcıların baskısı nedeniyle ana kadın karakterlerin motivasyonları değiştirilmekte ve daha “uyumlu” hale getirilmektedir.

Türk sinemasında LGBT+ bireylerin temsili, otosansür mekanizmasının en yoğun hissedildiği alanlardan biri olmaktadır. Özellikle 2000’li yılların başına kadar, LGBT+ karakterler genellikle mizahi bir unsur olarak sunulmakta veya trajik bir sonla hikâyeden çıkarılmaktadır.

- Zenne (2012) ve İki Genç Kız (2005) gibi filmler, LGBT+ karakterleri merkeze alsada, bu temaların açık şekilde işlenmesi uzun yıllar boyunca zor olmaktadır.
- 2018 yılında çekilen bazı bağımsız yapımlar, LGBT+ karakterleri daha doğal ve özgür bir şekilde sunmaya çalışsa da, ana akım sinema sektöründe bu tür hikâyeler hâlâ otosansür nedeniyle büyük değişikliklere uğramaktadır.

Türk sinemasında otosansür, sinema sanatının özgürce ifade edilmesini engellemekte ve birçok filmin içerik değişikliğine uğramasına neden olmaktadır. Politik meseleler, dini hassasiyetler, toplumsal cinsiyet rolleri ve LGBT+ temsili gibi konular, yönetmenlerin ve senaristlerin en çok otosansüre başvurduğu alanlar arasında yer almaktadır.

Film içeriklerinin otosansür nedeniyle değiştirilmesi, Türk sinemasının sanatsal özgürlüğünü kısıtlamakta ve sinemacıları daha güvenli, risksiz içerikler üretmeye yönlendirmektedir. Bu durum, özellikle bağımsız yapımların ve uluslararası festivallerde gösterilen filmlerin önemini artırmaktadır. Ancak, otosansür baskısı devam ettikçe, sinema sanatının özgürleşmesi önündeki engeller varlığını sürdürmektedir. Bu nedenle, sinemacılar ve izleyiciler, otosansüre karşı kolektif bir bilinç geliştirmekte ve sanatın özgürleşmesi için alternatif yollar aramaktadır (Onaran vd., 1994: 4).

5. YÖNTEM

5.1. ARAŞTIRMANIN METODU

Bu çalışma, Türk sinemasında 2000 sonrası sansür ve otosansür uygulamalarını incelemek için nitel araştırma yöntemi kullanılacaktır. Araştırmanın temel amacı, sansür ve otosansürün sinemadaki etkilerini, yaratıcı süreçlerde nasıl şekillendiğini ve toplumsal, kültürel, politik bağlamdaki yansımalarını derinlemesine anlamaktır. Araştırma sürecinde kullanılacak yöntemler şu şekilde belirlenmiştir:

1. Literatür Taraması: İlk aşamada, Türk sinemasında sansür ve otosansür konusuyla ilgili daha önce yapılmış akademik çalışmalar, makaleler, kitaplar ve raporlar incelenecektir. Bu literatür taraması, araştırmanın teorik çerçevesini oluşturacak ve konunun tarihsel, kültürel ve politik boyutlarını anlamaya yardımcı olacaktır.
2. Film Analizi: 2000 sonrası dönemdeki sansür ve otosansürün sinemadaki etkilerini somut bir şekilde incelemek için, döneme ait belirli Türk filmleri seçilecektir. Bu filmler, içeriklerinde sansür uygulanmış veya otosansür barındıran yapımlar olacak şekilde seçilecektir. Film analizi, görsel ve tematik düzeyde yapılacak olup, filmlerin anlatı yapıları, karakter tasarımları, diyaloglar ve genel estetik yaklaşımlarındaki değişiklikler de dikkate alınacaktır.
3. İçerik Analizi: Film senaryoları, yönetmen açıklamaları, röportajlar ve medya eleştirileri gibi yazılı kaynaklar üzerinden içerik analizi yapılacaktır. Bu analiz, sansür ve otosansürün film içeriklerine nasıl yansıdığı, hangi temaların öne çıktığı, hangi öğelerin sansüre tabi tutulduğu ve sinemacıların bu durumu nasıl ele aldığına dair veriler sunacaktır.
4. Kapsamlı Karşılaştırma: 2000 sonrası Türk sinemasında sansür ve otosansürün zaman içinde nasıl evrildiği, hangi dönemde hangi tür sansür uygulamalarının öne çıktığı ve sinemacıların bu duruma nasıl adapte oldukları, belirli bir zaman dilimindeki filmler üzerinden karşılaştırmalı bir şekilde incelenecektir.

Bu araştırma, nitel veri toplama teknikleri ve derinlemesine analiz yöntemleri

kullanarak, Türk sinemasındaki sansür ve otosansürün toplumsal, kültürel ve politik boyutlarını anlamayı amaçlamaktadır. Analizlerin sonunda, sansür ve otosansürün Türk sinemasındaki gelişim üzerindeki etkileri net bir şekilde ortaya konacaktır.

5.2. ÇALIŞMA GRUBU

Bu araştırmada yer alan katılımcıların demografik özelliklerine bakıldığında, cinsiyete göre dağılımda kadınların oranı %51,2, erkeklerin oranı ise %48,8'dir. Bu dağılım, çalışma grubunda cinsiyetler arasında dengeyi göstermekte olup, her iki cinsiyetin de araştırmaya katılımını sağlamaktadır.

Yaş gruplarına göre incelendiğinde, katılımcıların %23,1'i 18 yaşından küçük, %14'ü 19-25 yaş grubunda, %28,2'si 26-35 yaş grubunda, %13,5'i 36-45 yaş grubunda ve %21,3'ü ise 45 yaş ve üzeri grupta yer almaktadır. Bu dağılım, farklı yaş gruplarındaki katılımcıların araştırmaya dahil edildiğini ve böylece yaşa dayalı farklı bakış açıları ve deneyimlerin yansıtılabileceğini göstermektedir.

Eğitim durumuna göre katılımcıların dağılımı şu şekildedir: ilköğretim mezunları %10,2, lise mezunları %37,3, ön lisans mezunu olanlar %15,5, lisans mezunu olanlar %29 ve yüksek lisans ve doktora mezunu olanlar %8 oranında yer almaktadır. Bu dağılım, araştırmanın farklı eğitim seviyelerine sahip bireyler tarafından desteklendiğini ve eğitim düzeyine bağlı olarak sansür ve otosansürün farklı algılanabileceğini göstermektedir.

Çalışma grubunun demografik çeşitliliği, sansür ve otosansürün farklı yaş, cinsiyet ve eğitim düzeylerine sahip bireyler üzerindeki etkilerini kapsamlı bir şekilde incelemeye olanak tanımaktadır. Bu sayede, sansür ve otosansürün sinemada nasıl algılandığına dair daha zengin ve çeşitli veriler elde edilecektir.

5.3. VERİLERİN TOPLANMASI

Bu araştırmada, katılımcılardan elde edilecek veriler, demografik özellikler ve sansür ile otosansürle ilgili algılar üzerine derinlemesine bir anlayış oluşturmayı amaçlamaktadır. Verilerin toplanması süreci, katılımcıların yaş, cinsiyet, eğitim durumu gibi demografik bilgileriyle birlikte sansür ve otosansürle ilgili deneyimlerini kapsamaktadır.

Katılımcılardan toplanan veriler, bir ana kaynaktan elde edilmiştir:

1. Anketler: Katılımcıların demografik bilgilerini toplamak amacıyla anketler kullanılmıştır. Anket, katılımcıların cinsiyet, yaş grubu ve eğitim durumu gibi temel demografik verilerini içeren sorulardan oluşmaktadır. Ayrıca, sansür ve otosansürün algılanışı hakkında daha detaylı sorularla katılımcıların bu konulara dair görüşleri alınmıştır. Anket sonuçları, genel eğilimleri ve katılımcıların sansür ve otosansür ile ilgili algılarını ölçmeyi amaçlamaktadır.

5.4. VERİLERİN ANALİZİ

Yazar tarafından yapılmıştır.

6. BULGULAR

Katılımcıların demografik bilgilerinin dağılımı frekans analizi ile incelenmiştir.

Çizelge 6.1. Demografik Bilgilerin Dağılımı

		n	%
Cinsiyet	Kadın	231	51,2
	Erkek	220	48,8
	Total	451	100,0
Yaş	<18	104	23,1
	19-25	63	14,0
	26-35	127	28,2
	36-45	61	13,5
	45+	96	21,3
	Total	451	100,0
Eğitim Durumu	İlköğretim	46	10,2
	Lise	168	37,3
	Ön lisans	70	15,5
	Lisans	131	29,0
	Yüksek L.-Doktora	36	8,0
	Total	451	100,0

Katılımcıların cinsiyete göre dağılımı incelendiğinde kadınların oranı %51,2, erkeklerin oranı %48,8'dir. Yaş gruplarına göre dağılım incelendiğinde 18 yaşından küçük olanların oranı %23,1, 19-25 yaş grubu kişilerin oranı %14, 26-35 yaş grubu kişilerin oranı %28,2, 36-45 yaş grubu kişilerin oranı %13,5, 45+ yaş grubu kişilerin oranı %21,3'tür. Eğitim durumuna göre dağılım incelendiğinde; ilköğretim mezunları oranı %10,2, lise mezunları oranı %37,3, ön lisans mezunu olanların oranı %15,5, lisans mezunu olanların oranı %29, yüksek lisans ve doktora mezunları oranı %8'dir.

Çizelge 6.2. Sorulara Verilen Cevapların Dağılımı

	Asla katılmıyorum		Hayır, katılmıyorum		Kısmen katılıyorum		Çok katılıyorum		Evet Katılıyorum	
	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
Sansür ve otosansürün Türkiye sinemasındaki etkilerinin azaldığını düşünüyor musunuz?	35	7,8%	88	19,5%	82	18,2%	218	48,3%	28	6,2%
Türkiye sinemasında sansür ve otosansürün artık eskisi kadar yaygın olmadığına inanıyor musunuz?	44	9,8%	74	16,4%	72	16,0%	202	44,8%	59	13,1%
Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema yapımlarının içeriği üzerindeki etkisinin azaldığına inanıyor musunuz?	38	8,4%	75	16,6%	90	20,0%	202	44,8%	46	10,2%
Türkiye sinemasında sansür ve otosansür uygulamalarının zamanla azaldığını düşünüyor musunuz?	46	10,2%	88	19,5%	64	14,2%	190	42,1%	63	14,0%
Sansür ve otosansürün Türkiye'de sinema sanatının gelişimini engelleyici bir faktör olmaktan çıktığını düşünüyor musunuz?	77	17,1%	81	18,0%	72	16,0%	157	34,8%	64	14,2%
Türkiye'de sansür ve otosansürün sinema sektörüne etkilerinin azaldığına inanıyor musunuz?	52	11,5%	87	19,3%	73	16,2%	165	36,6%	74	16,4%

Çizelge 6.2. (Devamı) Sorulara Verilen Cevapların Dağılımı

Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema sanatçılarının yaratıcılığını engelleyici etkisinin azaldığını düşünüyor musunuz?	65	14,4%	92	20,4%	88	19,5%	133	29,5%	73	16,2%
Türkiye sinemasında sansür ve otosansürle ilgili kamuoyunun bilincinin arttığını düşünüyor musunuz?	64	14,2%	88	19,5%	87	19,3%	136	30,2%	76	16,9%
Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema sektöründe daha az tartışılan bir konu olduğunu düşünüyor musunuz?	30	6,7%	55	12,2%	83	18,4%	204	45,2%	79	17,5%
Son yıllarda Türkiye'de sinema sektöründe sansür ve otosansürle ilgili olarak yapılan reform girişimlerinin etkili olduğunu düşünüyor musunuz?	70	15,5%	88	19,5%	90	20,0%	136	30,2%	67	14,9%
Türkiye'de sansür ve otosansürün sinema sanatının çeşitliliği üzerindeki etkisinin azaldığına inanıyor musunuz?	61	13,5%	77	17,1%	85	18,8%	157	34,8%	71	15,7%
Sansür ve otosansürün Türkiye'de sinema sektöründe istenmeyen bir durum olduğunu düşünüyor musunuz?	47	10,4%	46	10,2%	81	18,0%	187	41,5%	90	20,0%
Türkiye'deki sinema sektöründe sansür ve otosansürün yapısını sağlamak için atılabilir adımların etkili olabileceğine inanıyor musunuz?	45	10,0%	45	10,0%	90	20,0%	181	40,1%	90	20,0%
Sansür ve otosansürün Türkiye'de sinema sektöründe daha fazla açıklık ve şeffaflık gerektiren bir konu olduğunu düşünüyor musunuz?	42	9,3%	47	10,4%	71	15,7%	200	44,3%	91	20,2%
Türkiye'deki sinema sektöründe sansür ve otosansürle mücadele etmek için daha fazla toplumsal bilinç oluşturmaın önemli olduğunu düşünüyor musunuz?	28	6,2%	31	6,9%	60	13,3%	237	52,5%	95	21,1%

Çizelge 6.2. (Devamı) Sorulara Verilen Cevapların Dağılımı

Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema sanatının uluslararası alandaki tanınırlığını olumsuz etkilediğini düşünüyor musunuz?	66	14,6%	53	11,8%	73	16,2%	180	39,9%	79	17,5%
Türkiye'deki sinema sektöründe sansür ve otosansürün azalmasının sanatçıların özgünlüğünü artıracığını düşünüyor musunuz?	63	14,0%	56	12,4%	77	17,1%	168	37,3%	87	19,3%
Türkiye'deki sinema sektöründe sansür ve otosansür problemlerinin hükümet politikalarıyla doğrudan ilişkili olduğunu düşünüyor musunuz?	47	10,4%	42	9,3%	85	18,8%	198	43,9%	79	17,5%
Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema sektöründe demokratik bir kültür oluşumunu engellediğini düşünüyor musunuz?	71	15,7%	47	10,4%	80	17,7%	177	39,2%	76	16,9%
Türkiye'de sansür ve otosansür uygulamalarının sinema sanatının çeşitliliği ve yenilikçiliği üzerinde olumsuz bir etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?	70	15,5%	57	12,6%	76	16,9%	170	37,7%	78	17,3%
Sansür ve otosansür uygulamalarının Türkiye'deki sinema sektörünün uluslararası rekabet gücünü zayıflattığını düşünüyor musunuz?	74	16,4%	59	13,1%	73	16,2%	160	35,5%	85	18,8%
Türkiye'de sansür ve otosansür uygulamalarının sinema sektöründeki teknolojik ilerleme ve dijitalleşme sürecini olumsuz etkilediğini düşünüyor musunuz?	73	16,2%	65	14,4%	81	18,0%	148	32,8%	84	18,6%
Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema sektöründeki sanatsal kaliteyi olumsuz etkilediğini düşünüyor musunuz?	69	15,3%	57	12,6%	75	16,6%	151	33,5%	99	22,0%

Çizelge 6.2. (Devamı) Sorulara Verilen Cevapların Dağılımı

Türkiye'deki sansür ve otosansür uygulamalarının genç sinemacıların ve yeni yeteneklerin sektöre girişini nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?	46	10,2%	54	12,0%	113	25,1%	149	33,0%	89	19,7%
Sansür ve otosansürün Türkiye'de sinema sektöründeki işbirliklerine ve ortak yapım projelerine etkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?	50	11,1%	36	8,0%	123	27,3%	157	34,8%	85	18,8%
Türkiye'deki sansür ve otosansür uygulamalarının sinema sektöründe kadınların ve azınlıkların temsilini nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?	53	11,8%	48	10,6%	108	23,9%	154	34,1%	88	19,5%
Sansür ve otosansür uygulamalarının Türkiye'deki sinema sektöründeki yatırımlar ve sponsorluklar üzerindeki etkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?	41	9,1%	50	11,1%	103	22,8%	168	37,3%	89	19,7%
Türkiye'deki sansür ve otosansür uygulamalarının sinema sektöründe eşitlik ve adaleti nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?	51	11,3%	53	11,8%	102	22,6%	157	34,8%	88	19,5%
Sansür ve otosansürün Türkiye'de sinema sektöründeki uzun vadeli sürdürülebilirlik üzerindeki etkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?	46	10,2%	53	11,8%	109	24,2%	179	39,7%	64	14,2%
Sansür ve otosansür için politik ve hukuki düzenlemelerin gerekli olduğunu düşünüyor musunuz?	32	7,1%	31	6,9%	84	18,6%	212	47,0%	92	20,4%
Sansür ve otosansürün toplumsal tabu ve kültürel hassasiyetleri üzerindeki etkileri sizce var mıdır?	24	5,3%	27	6,0%	76	16,9%	220	48,8%	104	23,1%
Sansür ve otosansürün, medya kurumlarının ekonomik ve ticari kaygılarını etkilediğini düşünüyor musunuz?	36	8,0%	36	8,0%	77	17,1%	201	44,6%	101	22,4%

Çizelge 6.2. (Devamı) Sorulara Verilen Cevapların Dağılımı

Sansür ve otosansür için devlet kurumları ve düzenleyici kurulların gerekli olduğunu düşünüyor musunuz?	37	8,2%	32	7,1%	79	17,5%	202	44,8%	101	22,4%
Sansür ve otosansür için devlet kurumları ve düzenleyici kurulların etkili olduğunu düşünüyor musunuz?	49	10,9%	45	10,0%	80	17,7%	177	39,2%	100	22,2%
Sinema salonları izleyici kitlesinin sansür ve otosansür konularını dikkate alarak tercih ettiğini düşünüyor musunuz?	71	15,7%	57	12,6%	97	21,5%	142	31,5%	84	18,6%
Medya kurumlarının sansür ve otosansür üzerinde etkili olduğunu düşünüyor musunuz?	39	8,6%	35	7,8%	74	16,4%	204	45,2%	99	22,0%
Türkiye'de sansür ve otosansürün politik konularda daha fazla uygulandığını düşünüyor musunuz?	51	11,3%	35	7,8%	80	17,7%	202	44,8%	83	18,4%

“Sansür ve otosansürün Türkiye sinemasındaki etkilerinin azaldığını düşünüyor musunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %7,8, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %19,5, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %18,2, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %48,3, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %6,2’dir.

“Türkiye sinemasında sansür ve otosansürün artık eskisi kadar yaygın olmadığına inanıyor musunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %9,8, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %16,4, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %16, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %44,8, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %13,1’dir.

“Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema yapımlarının içeriği üzerindeki etkisinin azaldığına inanıyor musunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %8,4, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %16,4, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %20, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %44,8, evet katılıyorum

cevabı verenlerin oranı %10,2'dir.

“Türkiye sinemasında sansür ve otosansür uygulamalarının zamanla azaldığını düşünüyor musunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %10,2, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %19,5, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %14,2, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %42,1, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %14'tür.

“Sansür ve otosansürün Türkiye'de sinema sanatının gelişimini engelleyici bir faktör olmaktan çıktığını düşünüyor musunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %17,1, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %18, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %16, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %34,8, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %14,2'dir.

“Türkiye'de sansür ve otosansürün sinema sektörüne etkilerinin azaldığına inanıyor musunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %11,5, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %19,3, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %16,2 çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %36,6, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %16,4'tür.

“Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema sanatçıların yaratıcılığını engelleyici etkisinin azaldığını düşünüyor musunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %14,4, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %20,4, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %19,5 çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %29,5, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %16,2'dir.

“Türkiye sinemasında sansür ve otosansürle ilgili kamuoyunun bilincinin arttığını düşünüyor musunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %14,2, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %19,5, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %19,5 çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %29,5, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %16,2'dir.

“Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema sektöründe daha az tartışılan bir konu olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %6,7, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %12,2, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %18,4, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %45,2, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %17,5'dir.

“Son yıllarda Türkiye’de sinema sektöründe sansür ve otosansürle ilgili olarak yapılan reform girişimlerinin etkili olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %15,5, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %19,5, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %20, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %30,2, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %14,9’dur.

“Türkiye’de sansür ve otosansürün sinema sanatının çeşitliliği üzerindeki etkisinin azaldığına inanıyor musunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %13,5, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %17,1, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %18,8, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %34,8, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %15,7’dır.

“Sansür ve otosansürün Türkiye’de sinema sektöründe istenmeyen bir durum olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %10,4, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %10,2, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %18, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %41,5, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %20’dır.

“Türkiye’deki sinema sektöründe sansür ve otosansürün yapısını sağlamak için atılabilir adımların etkili olabileceğine inanıyor musunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %10, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %10, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %20, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %40,1, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %20’dır.

“Sansür ve otosansürün Türkiye’de sinema sektöründe daha fazla açıklık ve şeffaflık gerektiren bir konu olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %9,3, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %10,4, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %15,7, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %44,3, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %20,2’dır.

“Türkiye’deki sinema sektöründe sansür ve otosansürle mücadele etmek için daha fazla toplumsal bilinç oluşturma’nın önemli olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %9,3, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %10,4, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %15,7, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %44,3, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %20,2’dır.

“Sansür ve otosansürün Türkiye’deki sinema sanatının uluslararası alandaki tanınırlığını

olumsuz etkilediğini düşünüyor musunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %14,6, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %11,8, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %16,2, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %44,3, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %20,2’dir.

“Türkiye’deki sinema sektöründe sansür ve otosansürün azalmasının sanatçıların özgünlüğünü artıracak olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %14, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %12,4, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %17,1, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %37,3, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %19,3’tür.

“Türkiye’deki sinema sektöründe sansür ve otosansür problemlerinin hükümet politikalarıyla doğrudan ilişkili olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %10,4, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %9,3, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %18,8, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %43,9, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %17,5’tir.

“Sansür ve otosansürün Türkiye’deki sinema sektöründe demokratik bir kültür oluşumunu engellediğini düşünüyor musunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %15,7, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %10,4, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %17,7, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %39,2, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %16,9’dur.

“Türkiye’de sansür ve otosansür uygulamalarının sinema sanatının çeşitliliği ve yenilikçiliği üzerinde olumsuz bir etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %15,5, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %12,6, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %16,9, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %37,7, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %17,3’tür.

“Sansür ve otosansür uygulamalarının Türkiye’deki sinema sektörünün uluslararası rekabet gücünü zayıflattığını düşünüyor musunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %16,4, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %13,1, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %16,2, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %35,5, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %18,8’dir.

“Türkiye’de sansür ve otosansür uygulamalarının sinema sektöründeki teknolojik ilerleme ve dijitalleşme sürecini olumsuz etkilediğini düşünüyor musunuz?” sorusuna

asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %16,2, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %14,4, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %18, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %32,8, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %18,6'dır.

“Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema sektöründeki sanatsal kaliteyi olumsuz etkilediğini düşünüyor musunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %15,3, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %12,6, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %16,6, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %33,5, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %22'dir.

“Türkiye'deki sansür ve otosansür uygulamalarının genç sinemacıların ve yeni yeteneklerin sektöre girişini nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %10,2, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %12, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %25,1, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %33, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %19,7'dir.

“Sansür ve otosansürün Türkiye'de sinema sektöründeki işbirliklerine ve ortak yapım projelerine etkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %11,1, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %8, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %27,3, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %34,8, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %18,8'dir.

“Türkiye'deki sansür ve otosansür uygulamalarının sinema sektöründe kadınların ve azınlıkların temsilini nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %11,8, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %10,6, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %23,9, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %34,1, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %19,5'tir.

“Sansür ve otosansür uygulamalarının Türkiye'deki sinema sektöründeki yatırımlar ve sponsorluklar üzerindeki etkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %9,1, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %11,1, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %22,8, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %37,3, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %19,7'dir.

“Türkiye'deki sansür ve otosansür uygulamalarının sinema sektöründe eşitlik ve adaleti nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %11,3, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %11,8, kısmen katılıyorum cevabı

verenlerin oranı %22,6, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %34,8, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %19,5'tir.

“Sansür ve otosansürün Türkiye’de sinema sektöründeki uzun vadeli sürdürülebilirlik üzerindeki etkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %10,2, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %11,8, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %24,2, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %39,7, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %14,2'dir.

“Sansür ve otosansür için politik ve hukuki düzenlemelerin gerekli olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %7,1, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %6,9, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %18,6, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %47, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %20,4'tür.

“Sansür ve otosansürün toplumsal tabu ve kültürel hassasiyetleri üzerindeki etkileri sizce var mıdır?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %5,3, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %6, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %16,9, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %48,8, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %23,1'dir.

“Sansür ve otosansürün, medya kurumlarının ekonomik ve ticari kaygılarını etkilediğini düşünüyor musunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %8, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %8, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %17,1, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %44,6, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %22,4'tür.

“Sansür ve otosansür için devlet kurumları ve düzenleyici kurulların gerekli olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %8,2, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %7,1, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %17,5, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %44,8, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %22,4'tür.

“Sansür ve otosansür için devlet kurumları ve düzenleyici kurulların etkili olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %10,9, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %10, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %17,7, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %39,2, evet katılıyorum cevabı

verenlerin oranı %22,2'dir.

“Sansür ve otosansür için devlet kurumları ve düzenleyici kurulların etkili olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %10,9, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %10, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %17,7, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %39,2, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %22,2'dir.

“Sinema salonları izleyici kitlesinin sansür ve otosansür konularını dikkate alarak tercih ettiğini düşünüyor musunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %15,7, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %12,6, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %21,5, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %31,5, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %18,6'dır.

“Medya kurumlarının sansür ve otosansür üzerinde etkili olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %8,6, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %7,8, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %16,4, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %45,2, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %22'dir.

“Türkiye'de sansür ve otosansürün politik konularda daha fazla uygulandığını düşünüyor musunuz?” sorusuna asla katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %11,3, katılmıyorum cevabı verenlerin oranı %7,8, kısmen katılıyorum cevabı verenlerin oranı %17,7, çok katılıyorum cevabı verenlerin oranı %44,8, evet katılıyorum cevabı verenlerin oranı %18,4'tür.

6.1. İfadelere Katılım Düzeyinin Cinsiyete Göre Değişimi

İfadelere katılım düzeylerini cinsiyete göre ortalamaları ve bu ortalamalar arasındaki farkın anlamlı olup olmadığının tespiti için yapılan bağımsız gruplarda t testi sonuçları verilmiştir.

Çizelge 6.3. İfadelere Katılım Düzeyinin Cinsiyete Göre Değişimi

	Cinsiyet	N	Ortalama	Std. Sapma	t	p
Sansür ve otosansürün Türkiye sinemasındaki etkilerinin azaldığını düşünüyor musunuz?	Kadın	231	3,24	1,10	-0,297	0,767
	Erkek	220	3,27	1,07		
Türkiye sinemasında sansür ve otosansürün artık eskisi kadar yaygın olmadığına inanıyor musunuz?	Kadın	231	3,30	1,17	-0,868	0,386
	Erkek	220	3,40	1,20		
Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema yapımlarının içeriği üzerindeki etkisinin azaldığına inanıyor musunuz?	Kadın	231	3,27	1,13	-0,943	0,346
	Erkek	220	3,37	1,12		
Türkiye sinemasında sansür ve otosansür uygulamalarının zamanla azaldığını düşünüyor musunuz?	Kadın	231	3,32	1,24	0,257	0,797
	Erkek	220	3,29	1,20		
Sansür ve otosansürün Türkiye'de sinema sanatının gelişimini engelleyici bir faktör olmaktan çıktığını düşünüyor musunuz?	Kadın	231	3,10	1,34	-0,185	0,854
	Erkek	220	3,12	1,33		
Türkiye'de sansür ve otosansürün sinema sektörüne etkilerinin azaldığına inanıyor musunuz?	Kadın	231	3,22	1,28	-0,854	0,394
	Erkek	220	3,32	1,26		
Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema sanatçılarının yaratıcılığını engelleyici etkisinin azaldığını düşünüyor musunuz?	Kadın	231	3,04	1,29	-1,384	0,167
	Erkek	220	3,21	1,32		
Türkiye sinemasında sansür ve otosansürle ilgili kamuoyunun bilincinin arttığını düşünüyor musunuz?	Kadın	231	3,10	1,33	-0,926	0,355
	Erkek	220	3,22	1,28		
Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema sektöründe daha az tartışılan bir konu olduğunu düşünüyor musunuz?	Kadın	231	3,58	1,11	0,717	0,474
	Erkek	220	3,51	1,12		
Son yıllarda Türkiye'de sinema sektöründe sansür ve otosansürle ilgili olarak yapılan reform girişimlerinin etkili olduğunu düşünüyor musunuz?	Kadın	231	2,99	1,29	-1,699	0,090
	Erkek	220	3,20	1,32		

Çizelge 6.3. (Devamı) İfadelere Katılım Düzeyinin Cinsiyete Göre Değişimi

Türkiye'de sansür ve otosansürün sinema sanatının çeşitliliği üzerindeki etkisinin azaldığına inanıyor musunuz?	Kadın	231	3,23	1,27	0,204	0,838
	Erkek	220	3,21	1,30		
Sansür ve otosansürün Türkiye'de sinema sektöründe istenmeyen bir durum olduğunu düşünüyor musunuz?	Kadın	231	3,54	1,16	0,598	0,550
	Erkek	220	3,47	1,28		
Türkiye'deki sinema sektöründe sansür ve otosansürün yapısını sağlamak için atılabilir adımların etkili olabileceğine inanıyor musunuz?	Kadın	231	3,52	1,15	0,410	0,682
	Erkek	220	3,48	1,27		
Sansür ve otosansürün Türkiye'de sinema sektöründe daha fazla açıklık ve şeffaflık gerektiren bir konu olduğunu düşünüyor musunuz?	Kadın	231	3,55	1,17	-0,202	0,840
	Erkek	220	3,57	1,22		
Türkiye'deki sinema sektöründe sansür ve otosansürle mücadele etmek için daha fazla toplumsal bilinç oluşturma önemli olduğunu düşünüyor musunuz?	Kadın	231	3,84	0,99	1,772	0,077
	Erkek	220	3,66	1,12		
Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema sanatının uluslararası alandaki tanınırlığını olumsuz etkilediğini düşünüyor musunuz?	Kadın	231	3,33	1,24	-0,099	0,921
	Erkek	220	3,35	1,36		
Türkiye'deki sinema sektöründe sansür ve otosansürün azalmasının sanatçıların özgünlüğünü artıracaklarını düşünüyor musunuz?	Kadın	231	3,37	1,29	0,292	0,771
	Erkek	220	3,34	1,32		
Türkiye'deki sinema sektöründe sansür ve otosansür problemlerinin hükümet politikalarıyla doğrudan ilişkili olduğunu düşünüyor musunuz?	Kadın	231	3,45	1,20	-0,767	0,444
	Erkek	220	3,53	1,18		
Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema sektöründe demokratik bir kültür oluşumunu engellediğini düşünüyor musunuz?	Kadın	231	3,31	1,27	0,021	0,983
	Erkek	220	3,31	1,35		
Türkiye'de sansür ve otosansür uygulamalarının sinema sanatının çeşitliliği ve yenilikçiliği üzerinde olumsuz bir etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?	Kadın	231	3,29	1,30	0,066	0,947
	Erkek	220	3,28	1,34		
Sansür ve otosansür uygulamalarının Türkiye'deki sinema sektörünün uluslararası rekabet gücünü zayıflattığını düşünüyor musunuz?	Kadın	231	3,30	1,33	0,418	0,676
	Erkek	220	3,25	1,37		

Çizelge 6.3. (Devamı) İfadelelere Katılım Düzeyinin Cinsiyete Göre Değişimi

Türkiye'de sansür ve otosansür uygulamalarının sinema sektöründeki teknolojik ilerleme ve dijitalleşme sürecini olumsuz etkilediğini düşünüyor musunuz?	Kadın	231	3,29	1,34	0,924	0,356
	Erkek	220	3,17	1,35		
Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema sektöründeki sanatsal kaliteyi olumsuz etkilediğini düşünüyor musunuz?	Kadın	231	3,37	1,32	0,494	0,621
	Erkek	220	3,31	1,40		
Türkiye'deki sansür ve otosansür uygulamalarının genç sinemacıların ve yeni yeteneklerin sektöre girişini nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?	Kadın	231	3,43	1,15	0,562	0,574
	Erkek	220	3,37	1,29		
Sansür ve otosansürün Türkiye'de sinema sektöründeki işbirliklerine ve ortak yapım projelerine etkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?	Kadın	231	3,42	1,18	-0,065	0,948
	Erkek	220	3,43	1,23		
Türkiye'deki sansür ve otosansür uygulamalarının sinema sektöründe kadınların ve azınlıkların temsilini nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?	Kadın	231	3,46	1,19	1,200	0,231
	Erkek	220	3,32	1,30		
Sansür ve otosansür uygulamalarının Türkiye'deki sinema sektöründeki yatırımlar ve sponsorluklar üzerindeki etkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?	Kadın	231	3,50	1,11	0,506	0,613
	Erkek	220	3,45	1,27		
Türkiye'deki sansür ve otosansür uygulamalarının sinema sektöründe eşitlik ve adaleti nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?	Kadın	231	3,39	1,17	-0,164	0,870
	Erkek	220	3,40	1,32		
Sansür ve otosansürün Türkiye'de sinema sektöründeki uzun vadeli sürdürülebilirlik üzerindeki etkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?	Kadın	231	3,39	1,10	0,486	0,628
	Erkek	220	3,33	1,24		
Sansür ve otosansür için politik ve hukuki düzenlemelerin gerekli olduğunu düşünüyor musunuz?	Kadın	231	3,73	1,04	1,192	0,234
	Erkek	220	3,60	1,15		
Sansür ve otosansürün toplumsal tabu ve kültürel hassasiyetleri üzerindeki etkileri sizce var mıdır?	Kadın	231	3,84	0,95	1,201	0,230
	Erkek	220	3,72	1,12		
Sansür ve otosansürün, medya kurumlarının ekonomik ve ticari kaygılarını etkilediğini düşünüyor musunuz?	Kadın	231	3,75	1,07	1,886	0,060
	Erkek	220	3,55	1,21		

Çizelge 6.3. (Devamı) İfadelere Katılım Düzeyinin Cinsiyete Göre Değişimi

Sansür ve otosansür için devlet kurumları ve düzenleyici kurulların gerekli olduğunu düşünüyor musunuz?	Kadın	231	3,65	1,09	-0,299	0,765
	Erkek	220	3,68	1,20		
Sansür ve otosansür için devlet kurumları ve düzenleyici kurulların etkili olduğunu düşünüyor musunuz?	Kadın	231	3,46	1,24	-0,973	0,331
	Erkek	220	3,58	1,25		
Sinema salonları izleyici kitlesinin sansür ve otosansür konularını dikkate alarak tercih ettiğini düşünüyor musunuz?	Kadın	231	3,21	1,28	-0,628	0,530
	Erkek	220	3,29	1,38		
Medya kurumlarının sansür ve otosansür üzerinde etkili olduğunu düşünüyor musunuz?	Kadın	231	3,68	1,08	0,728	0,467
	Erkek	220	3,60	1,24		
Türkiye'de sansür ve otosansürün politik konularda daha fazla uygulandığını düşünüyor musunuz?	Kadın	231	3,49	1,15	-0,337	0,736
	Erkek	220	3,53	1,27		

Bağımsız gruplarda t testi sonuçlarına göre; ifadelere katılım düzeyi cinsiyete göre anlamlı düzeyde farklılık göstermemektedir ($p>0,05$). Diğer bir ifade ile kadın ve erkeklerin ifadelere katılım düzeyleri aynı seviyededir.

6.2. İfadelere Katılım Düzeyinin Yaş Gruplarına Göre Değişimi

İfadelere katılım düzeylerini yaş gruplarına göre ortalamaları ve bu ortalamalar arasındaki farkın anlamlı olup olmadığının tespiti için yapılan tek yönlü varyans analizi sonuçları verilmiştir.

Çizelge 6.4. İfadelere Katılım Düzeyinin Yaş Gruplarına Göre Değişimi

		N	Ortalama	Std. Sapma	F	p
Sansür ve otosansürün Türkiye sinemasındaki etkilerinin azaldığını düşünüyor musunuz?	<18	104	3,39	0,97	2,675	0,032*
	19-25	63	3,17	1,11		
	26-35	127	3,03	1,17		
	36-45	61	3,28	1,25		
	45+	96	3,45	0,89		
	Total	451	3,26	1,08		
Türkiye sinemasında sansür ve otosansürün artık eskisi kadar yaygın olmadığına inanıyor musunuz?	<18	104	3,49	1,03	3,927	0,004*
	19-25	63	2,92	1,25		
	26-35	127	3,22	1,29		
	36-45	61	3,48	1,32		
	45+	96	3,57	0,97		
	Total	451	3,35	1,19		
Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema yapımlarının içeriği üzerindeki etkisinin azaldığına inanıyor musunuz?	<18	104	3,27	1,08	2,205	0,068
	19-25	63	3,41	1,20		
	26-35	127	3,11	1,18		
	36-45	61	3,39	1,26		

Çizelge 6.4. (Devamı) İfadelere Katılım Düzeyinin Yaş Gruplarına Göre Değişimi

	45+	96	3,53	0,91		
	Total	451	3,32	1,12		
Türkiye sinemasında sansür ve otosansür uygulamalarının zamanla azaldığını düşünüyor musunuz?	<18	104	3,38	1,18	2,448	0,046*
	19-25	63	2,97	1,31		
	26-35	127	3,19	1,31		
	36-45	61	3,39	1,28		
	45+	96	3,52	0,98		
	Total	451	3,30	1,22		
Sansür ve otosansürün Türkiye'de sinema sanatının gelişimini engelleyici bir faktör olmaktan çıktığını düşünüyor musunuz?	<18	104	3,02	1,36	1,984	0,096
	19-25	63	3,11	1,39		
	26-35	127	2,91	1,36		
	36-45	61	3,26	1,40		
	45+	96	3,38	1,13		
	Total	451	3,11	1,33		
Türkiye'de sansür ve otosansürün sinema sektörüne etkilerinin azaldığına inanıyor musunuz?	<18	104	3,19	1,21	0,886	0,472
	19-25	63	3,22	1,29		
	26-35	127	3,17	1,37		
	36-45	61	3,38	1,36		

Çizelge 6.4. (Devamı) İfadelere Katılım Düzeyinin Yaş Gruplarına Göre Değişimi

	45+	96	3,45	1,11		
	Total	451	3,27	1,27		
Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema sanatçılarının yaratıcılığını engelleyici etkisinin azaldığını düşünüyor musunuz?	<18	104	2,85	1,30	2,052	0,086
	19-25	63	3,30	1,33		
	26-35	127	3,09	1,33		
	36-45	61	3,23	1,33		
	45+	96	3,30	1,22		
	Total	451	3,13	1,31		
Türkiye sinemasında sansür ve otosansürle ilgili kamuoyunun bilincinin arttığını düşünüyor musunuz?	<18	104	2,82	1,36	2,641	0,033*
	19-25	63	3,21	1,28		
	26-35	127	3,19	1,42		
	36-45	61	3,38	1,23		
	45+	96	3,32	1,12		
	Total	451	3,16	1,31		
Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema sektöründe daha az tartışılan bir konu olduğunu düşünüyor musunuz?	<18	104	3,66	0,92	1,247	0,290
	19-25	63	3,54	1,06		
	26-35	127	3,37	1,29		
	36-45	61	3,61	1,19		

Çizelge 6.4. (Devamı) İfadelere Katılım Düzeyinin Yaş Gruplarına Göre Değişimi

	45+	96	3,63	1,04		
	Total	451	3,55	1,12		
Son yıllarda Türkiye'de sinema sektöründe sansür ve otosansürle ilgili olarak yapılan reform girişimlerinin etkili olduğunu düşünüyor musunuz?	<18	104	3,22	1,24	1,192	0,314
	19-25	63	2,89	1,38		
	26-35	127	2,98	1,38		
	36-45	61	3,10	1,36		
	45+	96	3,24	1,19		
	Total	451	3,09	1,31		
Türkiye'de sansür ve otosansürün sinema sanatının çeşitliliği üzerindeki etkisinin azaldığına inanıyor musunuz?	<18	104	3,11	1,31	1,297	0,270
	19-25	63	3,44	1,23		
	26-35	127	3,18	1,31		
	36-45	61	3,05	1,33		
	45+	96	3,36	1,21		
	Total	451	3,22	1,28		
Sansür ve otosansürün Türkiye'de sinema sektöründe istenmeyen bir durum olduğunu düşünüyor musunuz?	<18	104	3,43	1,15	2,358	0,053
	19-25	63	3,89	0,97		
	26-35	127	3,54	1,37		
	36-45	61	3,44	1,16		

Çizelge 6.4. (Devamı) İfadelere Katılım Düzeyinin Yaş Gruplarına Göre Değişimi

	45+	96	3,31	1,23		
	Total	451	3,50	1,22		
Türkiye'deki sinema sektöründe sansür ve otosansürün yapısını sağlamak için atılabilir adımların etkili olabileceğine inanıyor musunuz?	<18	104	3,45	1,13	0,282	0,889
	19-25	63	3,62	1,10		
	26-35	127	3,49	1,34		
	36-45	61	3,43	1,35		
	45+	96	3,54	1,07		
	Total	451	3,50	1,20		
Sansür ve otosansürün Türkiye'de sinema sektöründe daha fazla açıklık ve şeffaflık gerektiren bir konu olduğunu düşünüyor musunuz?	<18	104	3,54	1,16	0,587	0,673
	19-25	63	3,65	1,14		
	26-35	127	3,61	1,27		
	36-45	61	3,62	1,16		
	45+	96	3,41	1,19		
	Total	451	3,56	1,19		
Türkiye'deki sinema sektöründe sansür ve otosansürle mücadele etmek için daha fazla toplumsal bilinç oluşturma'nın önemli olduğunu düşünüyor musunuz?	<18	104	3,58	1,07	3,355	0,010*
	19-25	63	4,06	0,97		
	26-35	127	3,60	1,13		
	36-45	61	3,84	1,04		

Çizelge 6.4. (Devamı) İfadelere Katılım Düzeyinin Yaş Gruplarına Göre Değişimi

	45+	96	3,90	0,97		
	Total	451	3,75	1,06		
Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema sanatının uluslararası alandaki tanınırlığını olumsuz etkilediğini düşünüyor musunuz?	<18	104	3,16	1,32	1,632	0,165
	19-25	63	3,62	1,17		
	26-35	127	3,35	1,34		
	36-45	61	3,16	1,29		
	45+	96	3,44	1,30		
	Total	451	3,34	1,30		
Türkiye'deki sinema sektöründe sansür ve otosansürün azalmasının sanatçıların özgünlüğünü artıracığını düşünüyor musunuz?	<18	104	3,26	1,26	0,714	0,583
	19-25	63	3,59	1,24		
	26-35	127	3,35	1,31		
	36-45	61	3,26	1,32		
	45+	96	3,36	1,39		
	Total	451	3,35	1,31		
Türkiye'deki sinema sektöründe sansür ve otosansür problemlerinin hükümet politikalarıyla doğrudan ilişkili olduğunu düşünüyor musunuz?	<18	104	3,34	1,24	0,895	0,467
	19-25	63	3,68	1,08		
	26-35	127	3,48	1,13		
	36-45	61	3,56	1,22		

Çizelge 6.4. (Devamı) İfadelere Katılım Düzeyinin Yaş Gruplarına Göre Değişimi

	45+	96	3,49	1,26		
	Total	451	3,49	1,19		
Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema sektöründe demokratik bir kültür oluşumunu engellediğini düşünüyor musunuz?	<18	104	3,24	1,24	0,636	0,637
	19-25	63	3,48	1,18		
	26-35	127	3,20	1,33		
	36-45	61	3,39	1,43		
	45+	96	3,36	1,35		
	Total	451	3,31	1,31		
Türkiye'de sansür ve otosansür uygulamalarının sinema sanatının çeşitliliği ve yenilikçiliği üzerinde olumsuz bir etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?	<18	104	3,13	1,32	1,345	0,252
	19-25	63	3,56	1,25		
	26-35	127	3,19	1,33		
	36-45	61	3,30	1,36		
	45+	96	3,40	1,31		
	Total	451	3,29	1,32		
Sansür ve otosansür uygulamalarının Türkiye'deki sinema sektörünün uluslararası rekabet gücünü zayıflattığını düşünüyor musunuz?	<18	104	3,08	1,30	1,622	0,168
	19-25	63	3,41	1,35		
	26-35	127	3,43	1,32		
	36-45	61	3,05	1,44		

Çizelge 6.4. (Devamı) İfadelere Katılım Düzeyinin Yaş Gruplarına Göre Değişimi

	45+	96	3,32	1,36		
	Total	451	3,27	1,35		
Türkiye'de sansür ve otosansür uygulamalarının sinema sektöründeki teknolojik ilerleme ve dijitalleşme sürecini olumsuz etkilediğini düşünüyor musunuz?	<18	104	3,20	1,27	1,081	0,365
	19-25	63	3,44	1,41		
	26-35	127	3,30	1,32		
	36-45	61	2,97	1,38		
	45+	96	3,21	1,39		
	Total	451	3,23	1,35		
Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema sektöründeki sanatsal kaliteyi olumsuz etkilediğini düşünüyor musunuz?	<18	104	3,19	1,32	1,298	0,270
	19-25	63	3,59	1,25		
	26-35	127	3,35	1,35		
	36-45	61	3,15	1,47		
	45+	96	3,45	1,38		
	Total	451	3,34	1,36		
Türkiye'deki sansür ve otosansür uygulamalarının genç sinemacıların ve yeni yeteneklerin sektöre girişini nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?	<18	104	3,39	1,06	0,661	0,619
	19-25	63	3,56	1,16		
	26-35	127	3,28	1,25		
	36-45	61	3,41	1,33		

Çizelge 6.4. (Devamı) İfadelere Katılım Düzeyinin Yaş Gruplarına Göre Değişimi

	45+	96	3,47	1,31		
	Total	451	3,40	1,22		
Sansür ve otosansürün Türkiye'de sinema sektöründeki işbirliklerine ve ortak yapım projelerine etkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?	<18	104	3,29	1,16	0,772	0,544
	19-25	63	3,51	1,16		
	26-35	127	3,38	1,24		
	36-45	61	3,44	1,28		
	45+	96	3,56	1,18		
	Total	451	3,42	1,20		
Türkiye'deki sansür ve otosansür uygulamalarının sinema sektöründe kadınların ve azınlıkların temsilini nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?	<18	104	3,42	1,20	0,680	0,606
	19-25	63	3,27	1,26		
	26-35	127	3,49	1,25		
	36-45	61	3,21	1,32		
	45+	96	3,42	1,23		
	Total	451	3,39	1,24		
Sansür ve otosansür uygulamalarının Türkiye'deki sinema sektöründeki yatırımlar ve sponsorluklar üzerindeki etkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?	<18	104	3,21	1,17	2,227	0,065
	19-25	63	3,48	1,05		
	26-35	127	3,67	1,17		
	36-45	61	3,43	1,32		

Çizelge 6.4. (Devamı) İfadelere Katılım Düzeyinin Yaş Gruplarına Göre Değişimi

	45+	96	3,53	1,20		
	Total	451	3,47	1,19		
Türkiye'deki sansür ve otosansür uygulamalarının sinema sektöründe eşitlik ve adaleti nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?	<18	104	3,40	1,17	0,779	0,539
	19-25	63	3,17	1,20		
	26-35	127	3,45	1,29		
	36-45	61	3,54	1,29		
	45+	96	3,36	1,27		
	Total	451	3,39	1,24		
Sansür ve otosansürün Türkiye'de sinema sektöründeki uzun vadeli sürdürülebilirlik üzerindeki etkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?	<18	104	3,46	1,13	0,461	0,764
	19-25	63	3,40	1,09		
	26-35	127	3,28	1,23		
	36-45	61	3,28	1,21		
	45+	96	3,39	1,16		
	Total	451	3,36	1,17		
Sansür ve otosansür için politik ve hukuki düzenlemelerin gerekli olduğunu düşünüyor musunuz?	<18	104	3,50	1,03	1,506	0,199
	19-25	63	3,75	1,08		
	26-35	127	3,61	1,21		
	36-45	61	3,89	1,07		

Çizelge 6.4. (Devamı) İfadelere Katılım Düzeyinin Yaş Gruplarına Göre Değişimi

	45+	96	3,74	1,01		
	Total	451	3,67	1,09		
Sansür ve otosansürün toplumsal tabu ve kültürel hassasiyetleri üzerindeki etkileri sizce var mıdır?	<18	104	3,60	1,05	1,535	0,191
	19-25	63	3,95	0,91		
	26-35	127	3,79	1,13		
	36-45	61	3,92	0,99		
	45+	96	3,78	0,99		
	Total	451	3,78	1,04		
Sansür ve otosansürün, medya kurumlarının ekonomik ve ticari kaygılarını etkilediğini düşünüyor musunuz?	<18	104	3,35	1,24	3,495	0,008*
	19-25	63	3,76	1,16		
	26-35	127	3,72	1,07		
	36-45	61	3,98	0,99		
	45+	96	3,61	1,16		
	Total	451	3,65	1,15		
Sansür ve otosansür için devlet kurumları ve düzenleyici kurulların gerekli olduğunu düşünüyor musunuz?	<18	104	3,49	1,12	1,748	0,138
	19-25	63	3,67	1,22		
	26-35	127	3,57	1,24		
	36-45	61	3,82	1,18		

Çizelge 6.4. (Devamı) İfadelere Katılım Düzeyinin Yaş Gruplarına Göre Değişimi

	45+	96	3,85	0,92		
	Total	451	3,66	1,14		
Sansür ve otosansür için devlet kurumları ve düzenleyici kurulların etkili olduğunu düşünüyor musunuz?	<18	104	3,39	1,19	0,589	0,671
	19-25	63	3,51	1,22		
	26-35	127	3,50	1,38		
	36-45	61	3,67	1,30		
	45+	96	3,59	1,09		
	Total	451	3,52	1,24		
Sinema salonları izleyici kitlesinin sansür ve otosansür konularını dikkate alarak tercih ettiğini düşünüyor musunuz?	<18	104	3,09	1,32	0,632	0,640
	19-25	63	3,35	1,36		
	26-35	127	3,23	1,26		
	36-45	61	3,36	1,46		
	45+	96	3,30	1,32		
	Total	451	3,25	1,33		
Medya kurumlarının sansür ve otosansür üzerinde etkili olduğunu düşünüyor musunuz?	<18	104	3,31	1,26	3,481	0,008*
	19-25	63	3,81	1,20		
	26-35	127	3,61	1,15		
	36-45	61	3,85	1,09		

Çizelge 6.4. (Devamı) İfadelere Katılım Düzeyinin Yaş Gruplarına Göre Değişimi

	45+	96	3,79	1,00		
	Total	451	3,64	1,16		
Türkiye'de sansür ve otosansürün politik konularda daha fazla uygulandığını düşünüyor musunuz?	<18	104	3,29	1,25	3,006	0,018*
	19-25	63	3,84	1,05		
	26-35	127	3,40	1,17		
	36-45	61	3,75	1,15		
	45+	96	3,53	1,28		
	Total	451	3,51	1,21		

*p<0,05

Tek yönlü varyans analizi sonuçlarına göre;

- Sansür ve otosansürün Türkiye sinemasındaki etkilerinin azaldığını düşünüyor musunuz?
- Türkiye sinemasında sansür ve otosansürün artık eskisi kadar yaygın olmadığına inanıyor musunuz?
- Türkiye sinemasında sansür ve otosansür uygulamalarının zamanla azaldığını düşünüyor musunuz?
- Türkiye sinemasında sansür ve otosansürle ilgili kamuoyunun bilincinin arttığını düşünüyor musunuz?
- Türkiye'deki sinema sektöründe sansür ve otosansürle mücadele etmek için daha fazla toplumsal bilinç oluşturma'nın önemli olduğunu düşünüyor musunuz?
- Sansür ve otosansürün, medya kurumlarının ekonomik ve ticari kaygılarını etkilediğini düşünüyor musunuz?
- Medya kurumlarının sansür ve otosansür üzerinde etkili olduğunu düşünüyor musunuz?

- Türkiye'de sansür ve otosansürün politik konularda daha fazla uygulandığını düşünüyor musunuz?

İfadelerine katılım düzeyi yaş gruplarına göre anlamlı farklılık göstermektedir ($p<0,05$). Farklılığın hangi gruptan kaynaklandığını tespit etmek için yapılan TUKEY testi sonuçlarına göre;

“Sansür ve otosansürün Türkiye sinemasındaki etkilerinin azaldığını düşünüyor musunuz?” ifadesi için; 18 yaşından küçük olanların ve 45+ yaş grubu kişilerin ifadeye katılım düzeyi 26-35 yaş grubundan anlamlı derecede daha yüksektir.

“Türkiye sinemasında sansür ve otosansürün artık eskisi kadar yaygın olmadığına inanıyor musunuz?” ifadesi için; 18 yaş altındakilerin ve 36-45 yaş grubu kişilerin ifadeye katılım düzeyi 19-25 yaş grubundan, 45+ yaş grubu kişilerin ifadeye katılım düzeyi 19-25 ve 26-35 yaş grubu kişilerden anlamlı derecede daha yüksektir.

“Türkiye sinemasında sansür ve otosansür uygulamalarının zamanla azaldığını düşünüyor musunuz?” ifadesi için; 18 yaş altı kişilerin ifadeye katılım düzeyi 19-25 yaş grubu kişilerden, 45+ yaş grubu kişilerin ifadeye katılım düzeyi 19-25 ve 26-35 yaş grubu kişilerden anlamlı derecede daha yüksektir.

“Türkiye sinemasında sansür ve otosansürle ilgili kamuoyunun bilincinin arttığını düşünüyor musunuz?” ifadesi için; 26-35, 36-45 ve 45+ yaş grubu kişilerin ifadeye katılım düzeyi 18 yaş altı kişilerden anlamlı derecede daha yüksektir.

“Türkiye'deki sinema sektöründe sansür ve otosansürle mücadele etmek için daha fazla toplumsal bilinç oluşturma'nın önemli olduğunu düşünüyor musunuz?” 19-25 yaş grubu kişilerin ifadeye katılım düzeyi 18 yaş altı ve 26-35 yaş grubundan anlamlı derecede daha yüksektir. Ek olarak 45+ yaş grubu kişilerin ifadeye katılım düzeyi 18 yaş altı ve 26-35 yaş grubundan anlamlı derecede daha yüksektir.

“Sansür ve otosansürün, medya kurumlarının ekonomik ve ticari kaygılarını etkilediğini düşünüyor musunuz?” ifadesi için 19-25, 26-35 ve 36-45 yaş grubu kişilerin ifadeye katılım düzeyi 18 yaş altı yaş grubundan anlamlı derecede daha düşüktür. Ek olarak 36-45 yaş grubu kişilerin ifadeye katılım düzeyi 45+ yaş altı gruptan anlamlı derecede daha yüksektir.

“Medya kurumlarının sansür ve otosansür üzerinde etkili olduğunu düşünüyor

musunuz?” ifadesi için; 19-25, 26-35, 36-45 ve 45+ yaş grubu kişilerin ifadeye katılım düzeyi 18 yaş altı gruptan anlamlı derecede daha küçüktür.

“Türkiye’de sansür ve otosansürün politik konularda daha fazla uygulandığını düşünüyor musunuz?” ifadesi için; 19-25 yaş grubu kişilerin ifadeye katılım düzeyi 18 yaş altı ve 26-35 yaş grubundan, 36-45 yaş grubu kişilerin ifadeye katılım düzeyi 18 yaş altı gruptan anlamlı derecede daha yüksektir.

6.3. İfadelere Katılım Düzeyinin Eğitim Durumuna Göre Değişimi

İfadelere katılım düzeylerini eğitim durumuna göre ortalamaları ve bu ortalamalar arasındaki farkın anlamlı olup olmadığının tespiti için yapılan tek yönlü varyans analizi sonuçları verilmiştir.

Çizelge 6.5. İfadelere Katılım Düzeyinin Eğitim Durumuna Göre Değişimi

		N	Ortalama	Std. Sapma	F	p
Sansür ve otosansürün Türkiye sinemasındaki etkilerinin azaldığını düşünüyor musunuz?	İlköğretim	46	3,65	0,92	8,784	0,000*
	Lise	168	3,45	0,97		
	Ön lisans	70	3,43	1,14		
	Lisans	131	2,86	1,11		
	Yüksek L.-Doktora	36	2,97	1,16		
	Total	451	3,26	1,08		

Çizelge 6.5. (Devamı) İfadelere Katılım Düzeyinin Eğitim Durumuna Göre Değişimi

Türkiye sinemasında sansür ve otosansürün artık eskisi kadar yaygın olmadığına inanıyor musunuz?	İlköğretim	46	3,80	1,02	11,171	0,000*
	Lise	168	3,53	1,03		
	Ön lisans	70	3,63	1,17		
	Lisans	131	2,82	1,25		
	Yüksek L.- Doktora	36	3,33	1,24		
	Total	451	3,35	1,19		
Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema yapımlarının içeriği üzerindeki etkisinin azaldığına inanıyor musunuz?	İlköğretim	46	3,76	0,97	6,978	0,000*
	Lise	168	3,45	1,08		
	Ön lisans	70	3,51	1,06		
	Lisans	131	2,97	1,14		
	Yüksek L.- Doktora	36	3,03	1,21		
	Total	451	3,32	1,12		
Türkiye sinemasında sansür ve otosansür uygulamalarının zamanla azaldığını düşünüyor musunuz?	İlköğretim	46	3,72	1,00	7,422	0,000*
	Lise	168	3,51	1,15		
	Ön lisans	70	3,43	1,31		
	Lisans	131	2,86	1,19		
	Yüksek L.- Doktora	36	3,17	1,30		

Çizelge 6.5. (Devamı) İfadelere Katılım Düzeyinin Eğitim Durumuna Göre Değişimi

	Total	451	3,30	1,22		
Sansür ve otosansürün Türkiye'de sinema sanatının gelişimini engelleyici bir faktör olmaktan çıktığını düşünüyor musunuz?	İlköğretim	46	3,67	1,14	5,124	0,000*
	Lise	168	3,27	1,33		
	Ön lisans	70	3,06	1,33		
	Lisans	131	2,76	1,30		
	Yüksek L.-Doktora	36	3,03	1,38		
	Total	451	3,11	1,33		
Türkiye'de sansür ve otosansürün sinema sektörüne etkilerinin azaldığına inanıyor musunuz?	İlköğretim	46	3,76	1,04	7,826	0,000*
	Lise	168	3,44	1,22		
	Ön lisans	70	3,50	1,21		
	Lisans	131	2,83	1,28		
	Yüksek L.-Doktora	36	3,00	1,33		
	Total	451	3,27	1,27		
Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema sanatçılarının yaratıcılığını engelleyici etkisinin azaldığını düşünüyor musunuz?	İlköğretim	46	3,70	1,09	2,893	0,022*
	Lise	168	3,07	1,30		
	Ön lisans	70	3,23	1,46		
	Lisans	131	2,99	1,27		

Çizelge 6.5. (Devamı) İfadelere Katılım Düzeyinin Eğitim Durumuna Göre Değişimi

	Yüksek L.- Doktora	36	2,97	1,30		
	Total	451	3,13	1,31		
Türkiye sinemasında sansür ve otosansürle ilgili kamuoyunun bilincinin arttığını düşünüyor musunuz?	İlköğretim	46	3,54	1,13	1,265	0,283
	Lise	168	3,14	1,32		
	Ön lisans	70	3,20	1,29		
	Lisans	131	3,05	1,33		
	Yüksek L.- Doktora	36	3,08	1,40		
	Total	451	3,16	1,31		
Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema sektöründe daha az tartışılan bir konu olduğunu düşünüyor musunuz?	İlköğretim	46	3,76	1,10	2,222	0,066
	Lise	168	3,68	0,99		
	Ön lisans	70	3,54	0,99		
	Lisans	131	3,35	1,25		
	Yüksek L.- Doktora	36	3,39	1,34		
	Total	451	3,55	1,12		

Çizelge 6.5. (Devamı) İfadelere Katılım Düzeyinin Eğitim Durumuna Göre Değişimi

Son yıllarda Türkiye'de sinema sektöründe sansür ve otosansürle ilgili olarak yapılan reform girişimlerinin etkili olduğunu düşünüyor musunuz?	İlköğretim	46	3,48	1,22	6,074	0,000*
	Lise	168	3,36	1,24		
	Ön lisans	70	3,00	1,29		
	Lisans	131	2,70	1,32		
	Yüksek L.- Doktora	36	2,97	1,34		
	Total	451	3,09	1,31		
Türkiye'de sansür ve otosansürün sinema sanatının çeşitliliği üzerindeki etkisinin azaldığına inanıyor musunuz?	İlköğretim	46	3,65	1,18	2,741	0,028*
	Lise	168	3,22	1,29		
	Ön lisans	70	3,40	1,27		
	Lisans	131	2,99	1,27		
	Yüksek L.- Doktora	36	3,17	1,34		
	Total	451	3,22	1,28		
Sansür ve otosansürün Türkiye'de sinema sektöründe istenmeyen bir durum olduğunu düşünüyor musunuz?	İlköğretim	46	3,43	1,15	2,961	0,020*
	Lise	168	3,39	1,19		
	Ön lisans	70	3,61	1,23		
	Lisans	131	3,73	1,16		
	Yüksek L.- Doktora	36	3,06	1,47		

Çizelge 6.5. (Devamı) İfadelere Katılım Düzeyinin Eğitim Durumuna Göre Değişimi

	Total	451	3,50	1,22		
Türkiye'deki sinema sektöründe sansür ve otosansürün yapısını sağlamak için atılabilir adımların etkili olabileceğine inanıyor musunuz?	İlköğretim	46	3,80	1,11	0,843	0,498
	Lise	168	3,48	1,15		
	Ön lisans	70	3,49	1,25		
	Lisans	131	3,45	1,27		
	Yüksek L.-Doktora	36	3,42	1,27		
	Total	451	3,50	1,20		
Sansür ve otosansürün Türkiye'de sinema sektöründe daha fazla açıklık ve şeffaflık gerektiren bir konu olduğunu düşünüyor musunuz?	İlköğretim	46	3,61	1,08	0,994	0,410
	Lise	168	3,57	1,21		
	Ön lisans	70	3,54	1,21		
	Lisans	131	3,63	1,20		
	Yüksek L.-Doktora	36	3,19	1,17		
	Total	451	3,56	1,19		
Türkiye'deki sinema sektöründe sansür ve otosansürle mücadele etmek için daha fazla toplumsal bilinç oluşturma'nın önemli olduğunu düşünüyor musunuz?	İlköğretim	46	3,89	0,99	4,955	0,001*
	Lise	168	3,62	1,08		
	Ön lisans	70	3,60	1,00		
	Lisans	131	4,05	0,93		

Çizelge 6.5. (Devamı) İfadelere Katılım Düzeyinin Eğitim Durumuna Göre Değişimi

	Yüksek L.- Doktora	36	3,42	1,32		
	Total	451	3,75	1,06		
Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema sanatının uluslararası alandaki tanınırlığını olumsuz etkilediğini düşünüyor musunuz?	İlköğretim	46	3,52	1,15	0,795	0,529
	Lise	168	3,28	1,30		
	Ön lisans	70	3,20	1,33		
	Lisans	131	3,45	1,24		
	Yüksek L.- Doktora	36	3,25	1,61		
	Total	451	3,34	1,30		
Türkiye'deki sinema sektöründe sansür ve otosansürün azalmasının sanatçıların özgünlüğünü artıracağını düşünüyor musunuz?	İlköğretim	46	3,52	1,35	2,595	0,036*
	Lise	168	3,29	1,27		
	Ön lisans	70	3,33	1,30		
	Lisans	131	3,54	1,29		
	Yüksek L.- Doktora	36	2,81	1,35		
	Total	451	3,35	1,31		

Çizelge 6.5. (Devamı) İfadelere Katılım Düzeyinin Eğitim Durumuna Göre Değişimi

Türkiye'deki sinema sektöründe sansür ve otosansür problemlerinin hükümet politikalarıyla doğrudan ilişkili olduğunu düşünüyor musunuz?	İlköğretim	46	3,59	1,15	1,633	0,165
	Lise	168	3,38	1,23		
	Ön lisans	70	3,40	1,23		
	Lisans	131	3,69	1,07		
	Yüksek L.-Doktora	36	3,33	1,31		
	Total	451	3,49	1,19		
Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema sektöründe demokratik bir kültür oluşumunu engellediğini düşünüyor musunuz?	İlköğretim	46	3,61	1,16	3,147	0,014*
	Lise	168	3,34	1,30		
	Ön lisans	70	3,00	1,38		
	Lisans	131	3,46	1,25		
	Yüksek L.-Doktora	36	2,86	1,40		
	Total	451	3,31	1,31		
Türkiye'de sansür ve otosansür uygulamalarının sinema sanatının çeşitliliği ve yenilikçiliği üzerinde olumsuz bir etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?	İlköğretim	46	3,61	1,11	2,741	0,028*
	Lise	168	3,20	1,32		
	Ön lisans	70	3,07	1,52		
	Lisans	131	3,49	1,21		
	Yüksek L.-Doktora	36	2,94	1,39		

Çizelge 6.5. (Devamı) İfadelere Katılım Düzeyinin Eğitim Durumuna Göre Değişimi

	Total	451	3,29	1,32		
Sansür ve otosansür uygulamalarının Türkiye'deki sinema sektörünün uluslararası rekabet gücünü zayıflattığını düşünüyor musunuz?	İlköğretim	46	3,63	1,27	2,254	0,062
	Lise	168	3,18	1,33		
	Ön lisans	70	3,03	1,42		
	Lisans	131	3,44	1,31		
	Yüksek L.-Doktora	36	3,11	1,45		
	Total	451	3,27	1,35		
Türkiye'de sansür ve otosansür uygulamalarının sinema sektöründeki teknolojik ilerleme ve dijitalleşme sürecini olumsuz etkilediğini düşünüyor musunuz?	İlköğretim	46	3,48	1,26	1,718	0,145
	Lise	168	3,26	1,32		
	Ön lisans	70	3,10	1,38		
	Lisans	131	3,31	1,38		
	Yüksek L.-Doktora	36	2,78	1,35		
	Total	451	3,23	1,35		
Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema sektöründeki sanatsal kaliteyi olumsuz etkilediğini düşünüyor musunuz?	İlköğretim	46	3,70	1,21	2,017	0,091
	Lise	168	3,27	1,35		
	Ön lisans	70	3,07	1,31		
	Lisans	131	3,48	1,38		

Çizelge 6.5. (Devamı) İfadelere Katılım Düzeyinin Eğitim Durumuna Göre Değişimi

	Yüksek L.- Doktora	36	3,22	1,48		
	Total	451	3,34	1,36		
Türkiye'deki sansür ve otosansür uygulamalarının genç sinemacıların ve yeni yeteneklerin sektöre girişini nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?	İlköğretim	46	3,74	1,04	1,806	0,127
	Lise	168	3,48	1,21		
	Ön lisans	70	3,26	1,22		
	Lisans	131	3,34	1,20		
	Yüksek L.- Doktora	36	3,14	1,48		
	Total	451	3,40	1,22		
Sansür ve otosansürün Türkiye'de sinema sektöründeki işbirliklerine ve ortak yapım projelerine etkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?	İlköğretim	46	3,83	1,14	1,658	0,159
	Lise	168	3,41	1,19		
	Ön lisans	70	3,26	1,26		
	Lisans	131	3,40	1,17		
	Yüksek L.- Doktora	36	3,39	1,34		
	Total	451	3,42	1,20		

Çizelge 6.5. (Devamı) İfadelere Katılım Düzeyinin Eğitim Durumuna Göre Değişimi

Türkiye'deki sansür ve otosansür uygulamalarının sinema sektöründe kadınların ve azınlıkların temsili nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?	İlköğretim	46	3,65	1,08	1,299	0,270
	Lise	168	3,42	1,26		
	Ön lisans	70	3,49	1,24		
	Lisans	131	3,29	1,26		
	Yüksek L.-Doktora	36	3,11	1,30		
	Total	451	3,39	1,24		
Sansür ve otosansür uygulamalarının Türkiye'deki sinema sektöründeki yatırımlar ve sponsorluklar üzerindeki etkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?	İlköğretim	46	3,80	1,05	1,408	0,230
	Lise	168	3,38	1,21		
	Ön lisans	70	3,43	1,29		
	Lisans	131	3,54	1,10		
	Yüksek L.-Doktora	36	3,33	1,33		
	Total	451	3,47	1,19		
Türkiye'deki sansür ve otosansür uygulamalarının sinema sektöründe eşitlik ve adaleti nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?	İlköğretim	46	3,52	1,24	0,780	0,538
	Lise	168	3,48	1,20		
	Ön lisans	70	3,40	1,27		
	Lisans	131	3,25	1,28		
	Yüksek L.-Doktora	36	3,33	1,29		

Çizelge 6.5. (Devamı) İfadelere Katılım Düzeyinin Eğitim Durumuna Göre Değişimi

	Total	451	3,39	1,24		
Sansür ve otosansürün Türkiye'de sinema sektöründeki uzun vadeli sürdürülebilirlik üzerindeki etkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?	İlköğretim	46	3,63	1,02	3,419	0,009*
	Lise	168	3,48	1,15		
	Ön lisans	70	3,43	1,21		
	Lisans	131	3,21	1,15		
	Yüksek L.-Doktora	36	2,86	1,27		
	Total	451	3,36	1,17		
Sansür ve otosansür için politik ve hukuki düzenlemelerin gerekli olduğunu düşünüyor musunuz?	İlköğretim	46	3,85	0,99	1,281	0,277
	Lise	168	3,65	1,06		
	Ön lisans	70	3,54	1,21		
	Lisans	131	3,76	1,04		
	Yüksek L.-Doktora	36	3,42	1,27		
	Total	451	3,67	1,09		
Sansür ve otosansürün toplumsal tabu ve kültürel hassasiyetleri üzerindeki etkileri sizce var mıdır?	İlköğretim	46	3,89	1,02	2,597	0,036*
	Lise	168	3,65	1,07		
	Ön lisans	70	3,77	1,04		
	Lisans	131	3,98	0,92		

Çizelge 6.5. (Devamı) İfadelere Katılım Düzeyinin Eğitim Durumuna Göre Değişimi

	Yüksek L.- Doktora	36	3,53	1,21		
	Total	451	3,78	1,04		
Sansür ve otosansürün, medya kurumlarının ekonomik ve ticari kaygılarını etkilediğini düşünüyor musunuz?	İlköğretim	46	3,74	1,16	2,190	0,069
	Lise	168	3,51	1,23		
	Ön lisans	70	3,71	1,01		
	Lisans	131	3,85	1,06		
	Yüksek L.- Doktora	36	3,39	1,20		
	Total	451	3,65	1,15		
Sansür ve otosansür için devlet kurumları ve düzenleyici kurulların gerekli olduğunu düşünüyor musunuz?	İlköğretim	46	3,89	0,97	0,872	0,481
	Lise	168	3,70	1,12		
	Ön lisans	70	3,66	1,03		
	Lisans	131	3,55	1,24		
	Yüksek L.- Doktora	36	3,58	1,32		
	Total	451	3,66	1,14		

Çizelge 6.5. (Devamı) İfadelere Katılım Düzeyinin Eğitim Durumuna Göre Değişimi

Sansür ve otosansür için devlet kurumları ve düzenleyici kurulların etkili olduğunu düşünüyor musunuz?	İlköğretim	46	3,67	1,14	0,308	0,873
	Lise	168	3,48	1,19		
	Ön lisans	70	3,44	1,30		
	Lisans	131	3,53	1,31		
	Yüksek L.- Doktora	36	3,58	1,32		
	Total	451	3,52	1,24		
Sinema salonları izleyici kitlesinin sansür ve otosansür konularını dikkate alarak tercih ettiğini düşünüyor musunuz?	İlköğretim	46	3,57	1,22	0,971	0,423
	Lise	168	3,26	1,38		
	Ön lisans	70	3,23	1,33		
	Lisans	131	3,19	1,28		
	Yüksek L.- Doktora	36	3,03	1,38		
	Total	451	3,25	1,33		
Medya kurumlarının sansür ve otosansür üzerinde etkili olduğunu düşünüyor musunuz?	İlköğretim	46	3,76	1,02	1,735	0,141
	Lise	168	3,48	1,25		
	Ön lisans	70	3,63	1,29		
	Lisans	131	3,82	1,01		
	Yüksek L.- Doktora	36	3,64	1,10		

Çizelge 6.5. (Devamı) İfadelere Katılım Düzeyinin Eğitim Durumuna Göre Değişimi

	Total	451	3,64	1,16		
Türkiye'de sansür ve otosansürün politik konularda daha fazla uygulandığını düşünüyor musunuz?	İlköğretim	46	3,54	1,35	1,529	0,193
	Lise	168	3,43	1,24		
	Ön lisans	70	3,39	1,12		
	Lisans	131	3,72	1,10		
	Yüksek L.- Doktora	36	3,33	1,33		
	Total	451	3,51	1,21		

*p<0,05

Tek yönlü varyans analizi sonuçlarına göre;

- Sansür ve otosansürün Türkiye sinemasındaki etkilerinin azaldığını düşünüyor musunuz?
- Türkiye sinemasında sansür ve otosansürün artık eskisi kadar yaygın olmadığına inanıyor musunuz?
- Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema yapımlarının içeriği üzerindeki etkisinin azaldığına inanıyor musunuz?
- Türkiye sinemasında sansür ve otosansür uygulamalarının zamanla azaldığını düşünüyor musunuz?
- Sansür ve otosansürün Türkiye'de sinema sanatının gelişimini engelleyici bir faktör olmaktan çıktığını düşünüyor musunuz?
- Türkiye'de sansür ve otosansürün sinema sektörüne etkilerinin azaldığına inanıyor musunuz?
- Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema sanatçılarının yaratıcılığını engelleyici etkisinin azaldığını düşünüyor musunuz?

- Son yıllarda Türkiye'de sinema sektöründe sansür ve otosansürle ilgili olarak yapılan reform girişimlerinin etkili olduğunu düşünüyor musunuz?
- Türkiye'de sansür ve otosansürün sinema sanatının çeşitliliği üzerindeki etkisinin azaldığına inanıyor musunuz?
- Sansür ve otosansürün Türkiye'de sinema sektöründe istenmeyen bir durum olduğunu düşünüyor musunuz?
- Türkiye'deki sinema sektöründe sansür ve otosansürle mücadele etmek için daha fazla toplumsal bilinç oluşturma'nın önemli olduğunu düşünüyor musunuz?
- Türkiye'deki sinema sektöründe sansür ve otosansürün azalmasının sanatçıların özgünlüğünü artıracaklarını düşünüyor musunuz?
- Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema sektöründe demokratik bir kültür oluşumunu engellediğini düşünüyor musunuz?
- Türkiye'de sansür ve otosansür uygulamalarının sinema sanatının çeşitliliği ve yenilikçiliği üzerinde olumsuz bir etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?
- Sansür ve otosansürün Türkiye'de sinema sektöründeki uzun vadeli sürdürülebilirlik üzerindeki etkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?
- Sansür ve otosansürün toplumsal tabu ve kültürel hassasiyetleri üzerindeki etkileri sizce var mıdır?

İfadelerine katılım düzeyi eğitim durumuna göre anlamlı farklılık göstermektedir ($p<0,05$). Farklılığın hangi gruptan kaynaklandığını tespit etmek için yapılan TUKEY testi sonuçlarına göre;

“Sansür ve otosansürün Türkiye sinemasındaki etkilerinin azaldığını düşünüyor musunuz?” ifadesi için; ilköğretim, lise ve ön lisans mezunu kişilerin ifadeye katılım düzeyi lisans ve yüksek lisans ve doktora mezunlarından anlamlı derecede daha yüksektir.

“Türkiye sinemasında sansür ve otosansürün artık eskisi kadar yaygın olmadığına inanıyor musunuz?” ifadesi için; ilköğretim, lise ve ön lisans mezunlarının ifadeye katılım düzeyi lisans mezunlarından anlamlı derecede daha yüksektir.

“Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema yapımlarının içeriği üzerindeki etkisinin azaldığına inanıyor musunuz?” ifadesi için; ilköğretim, lise ve ön lisans mezunu olanların ifadeye katılım düzeyi lisans ve yüksek lisans mezunlarından anlamlı derecede

daha yüksektir.

“Türkiye sinemasında sansür ve otosansür uygulamalarının zamanla azaldığını düşünüyor musunuz?” ifadesi için; ilköğretim mezunlarının ifadeye katılım düzeyi lisans ve yüksek lisans-doktora mezunlarından anlamlı derecede daha yüksektir. Ek olarak lise ve ön lisans mezunlarının ifadeye katılım düzeyi lisans mezunlarından anlamlı derecede daha yüksektir.

“Sansür ve otosansürün Türkiye’de sinema sanatının gelişimini engelleyici bir faktör olmaktan çıktığını düşünüyor musunuz?” ifadesi için; ilköğretim mezunlarının ifadeye katılım düzeyi ön lisans, lisans ve yüksek lisans-doktora mezunlarının ifadeye katılım düzeyinden anlamlı derecede daha yüksektir.

“Türkiye’de sansür ve otosansürün sinema sektörüne etkilerinin azaldığına inanıyor musunuz?” ifadesi için; ilköğretim ve ön lisans mezunlarının ifadeye katılım düzeyi lisans ve yüksek lisans-doktora mezunlarından, lise mezunlarının ifadeye katılım düzeyi lisans mezunlarından anlamlı derecede daha yüksektir.

“Sansür ve otosansürün Türkiye’deki sinema sanatçıların yaratıcılığını engelleyici etkisinin azaldığını düşünüyor musunuz?” ifadesi için; ilköğretim mezunu olanların ifadeye katılım düzeyi lise, lisans ve yüksek lisans-doktora eğitim düzeyine sahip olanlardan anlamlı derecede daha yüksektir.

“Son yıllarda Türkiye’de sinema sektöründe sansür ve otosansürle ilgili olarak yapılan reform girişimlerinin etkili olduğunu düşünüyor musunuz?” ifadesi için; ilköğretim mezunu olanların ifadeye katılım düzeyi ön lisans ve lisans mezunlarından, lise mezunlarının ifadeye katılım düzeyi lise lisans mezunlarından anlamlı derecede daha yüksektir.

“Türkiye’de sansür ve otosansürün sinema sanatının çeşitliliği üzerindeki etkisinin azaldığına inanıyor musunuz?” ifadesi için; ilköğretim mezunu olanların ifadeye katılım düzeyi lise ve lisans mezunlarından, ön lisans mezunlarının ifadeye katılım düzeyi lisans mezunlarından anlamlı derecede daha yüksektir.

“Sansür ve otosansürün Türkiye’de sinema sektöründe istenmeyen bir durum olduğunu düşünüyor musunuz?” ifadesi için; lisans mezunu olanların ifadeye katılım düzeyi lise ve yüksek lisans-doktora mezunlarından, ön lisans mezunlarının ifadeye katılım düzeyi yüksek lisans-doktora mezunlarından anlamlı derecede daha yüksektir.

“Türkiye'deki sinema sektöründe sansür ve otosansürle mücadele etmek için daha fazla toplumsal bilinç oluşturma'nın önemli olduğunu düşünüyor musunuz?” ifadesi için; ilköğretim mezunlarının ifadeye katılım düzeyi yüksek lisans-doktora mezunlarından, lisans mezunu olanların ifadeye katılım düzeyi lise, ön lisans ve yüksek lisans-doktora mezunlarından anlamlı derecede daha yüksektir.

“Türkiye'deki sinema sektöründe sansür ve otosansürün azalması'nın sanatçıların özgünlüğünü artıracak'ını düşünüyor musunuz?” ifadesi için; ilköğretim, lise, ön lisans ve lisans mezunu olanların ifadeye katılım düzeyi yüksek lisans-doktora mezunlarından anlamlı derecede daha yüksektir.

“Sansür ve otosansürün Türkiye'deki sinema sektöründe demokratik bir kültür oluşumunu engellediğini düşünüyor musunuz?” ifadesi için; lisans mezunu ve ilköğretim mezunu olanların ifadeye katılım düzeyi ön lisans ve yüksek lisans- doktora mezunlarından, lise mezunlarının ifadeye katılım düzeyi yüksek lisans-doktora mezunlarından anlamlı derecede daha yüksektir.

“Türkiye'de sansür ve otosansür uygulamalarının sinema sanatının çeşitliliği ve yenilikçiliği üzerinde olumsuz bir etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?” ifadesi için; lisans mezunu ve ilköğretim mezunu olanların ifadeye katılım düzeyi ön lisans ve yüksek lisans- doktora mezunlarından anlamlı derecede daha yüksektir.

“Sansür ve otosansürün Türkiye'de sinema sektöründeki uzun vadeli sürdürülebilirlik üzerindeki etkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?” ifadesi için; ilköğretim ve lise mezunlarının ifadeye katılım düzeyi lisans ve yüksek lisans-doktora mezunlarının ifadeye katılım düzeyinden anlamlı derecede daha yüksektir. Ek olarak ön lisans mezunlarının ifadeye katılım düzeyi yüksek lisans-doktora mezunlarından anlamlı derecede daha yüksektir.

“Sansür ve otosansürün toplumsal tabu ve kültürel hassasiyetleri üzerindeki etkileri sizce var mıdır?” ifadesi için; lisans mezunlarının ifadeye katılım düzeyi lise ve yüksek lisans-doktora mezunlarından anlamlı derecede daha yüksektir.

7. TARTIŞMA SONUÇ VE ÖNERİLER

7.1. TARTIŞMA

2000 sonrası Türk sinemasında sansür ve otosansür, hem sinema yapım süreçlerini hem de sinema sanatçılarının ifade biçimlerini şekillendiren temel unsurlar arasında yer almaktadır. Sansür, özellikle siyasi otoriteler tarafından uygulanan denetim mekanizmalarıyla şekillenmiş, otosansür ise yönetmenlerin ve yapımcıların dolaylı olarak baskıyı hissetmesi sonucu ortaya çıkmıştır (Mutlu, 2005: 44; Suner, 2010: 16).

Bu çalışmada elde edilen anket verilerine göre, sansür ve otosansür uygulamalarının Türkiye sinemasındaki etkilerinin devam ettiğine yönelik güçlü bir kanaat olduğu görülmektedir. Katılımcıların %48,3'ü sansür ve otosansürün etkilerinin azalmadığı yönünde güçlü bir görüş beyan ederken, %19,5'i de bu görüşe katılmadığını ifade etmiştir. Bu sonuçlar, sansür ve otosansürün hala sinema sektörü üzerinde belirleyici bir güç olduğunu göstermektedir (Çankaya, 2013: 78).

Özellikle 1980 sonrası dönemde yürürlüğe giren yasalar ve yönetmelikler, sansürün kurumsal boyutlarını pekiştirmiştir. Örneğin, 1986 yılında çıkarılan “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması Hakkında Yönetmelik” ile sansür uygulamalarına yasal çerçevede devam edilmiştir. Benzer şekilde, 2004 yılında yürürlüğe giren yeni sinema yasası, sansür mekanizmasını yumuşatma iddiasıyla hazırlanmış olmasına rağmen, birçok yönetmenin otosansür uygulamak zorunda kaldığını ortaya koymuştur (Özön, 2014: 55).

Elde edilen veriler, sansür ve otosansürün Türkiye sinemasının içeriğine doğrudan müdahale ettiğini göstermektedir. Ankete katılanların %44,8'i, sansürün ve otosansürün sinema yapımlarının içeriği üzerindeki etkisinin azalmadığına dair güçlü bir görüş bildirmiştir. Özellikle politik ve toplumsal içerikli filmler, doğrudan veya dolaylı müdahalelere maruz kalmıştır. Bu durum, yönetmenlerin risk almaktan kaçınarak daha güvenli ve kabul edilebilir temalar üzerine yoğunlaşmasına sebep olmuştur (Dorsay, 2015: 123).

Sansür ve otosansürün sinema sanatının gelişimini engelleyici bir faktör olmaktan

çıkıldığını düşünenlerin oranı %14,2 ile sınırlı kalırken, %34,8’lik bir kesim sansürün sanatın önünde hâlâ büyük bir engel teşkil ettiğini belirtmiştir. Bu bağlamda, sinema sanatının çeşitliliği ve yenilikçiliğinin sansür uygulamaları nedeniyle kısıtlandığı sonucuna varılabilir (İnal, 2012: 88).

Kamuoyunun sansür ve otosansüre yönelik bilinç düzeyine ilişkin veriler incelendiğinde, katılımcıların %29,5’inin kamuoyunun bu konuda bilinçlendiğini düşündüğü, ancak %14,2’lik bir kesimin buna kesinlikle katılmadığı görülmektedir. Bu sonuçlar, sansür ve otosansür konularında farkındalığın artmasına rağmen, uygulamaların sinema sektörü üzerindeki etkisinin devam ettiğini ortaya koymaktadır (Arslan, 2009: 59).

Sonuç olarak, 2000 sonrası Türk sinemasında sansür ve otosansür uygulamalarının devam ettiği, bu süreçlerin sinema sektörünün sanatsal üretkenliğini ve çeşitliliğini sınırlandırdığı anlaşılmaktadır. Araştırma bulguları, sinema sektöründe sansür ve otosansürle mücadele edilmesi gerektiğine dair önemli ipuçları vermektedir. Kamuoyunun bilinçlendirilmesi, düzenleyici kurumların reforme edilmesi ve sanatsal özgürlüğü teşvik eden politikaların geliştirilmesi, Türk sinemasında daha özgür bir ifade alanı yaratılmasına katkı sağlayacaktır (Gürata, 2016: 147).

7.2. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, 2000 sonrası Türk sinemasında sansür ve otosansür uygulamalarının, sinema sektörünün yönünü belirleyen temel yapıtaşlarından biri hâline geldiğini kapsamlı şekilde ortaya koymuştur. Araştırma süresince elde edilen bulgular, sansürün yalnızca devlete ait bir denetim mekanizması olarak değil; aynı zamanda sektör içi dengeleri, medya politikalarını, fonlama süreçlerini ve toplumsal algıyı şekillendiren çok katmanlı bir baskı biçimi olduğunu göstermektedir. Bu çok yönlü baskı, sinemacıların yalnızca üretim süreçlerini değil, düşünsel alanlarını ve yaratıcı tahayyüllerini de doğrudan etkilemektedir.

Sansür, kelime anlamı itibarıyla “denetlemek, engellemek” anlamına gelirken, Türkiye sineması özelinde bu kavram, yalnızca yasal metinlerde tanımlanan bir mekanizmanın ötesine geçmiştir. Bugün sansür, karar alma süreçlerine nüfuz eden, içerik üretimini şekillendiren ve sektörün meşruiyet zeminini belirleyen geniş bir ideolojik çerçeveye

dönüşmüştür. Otosansür ise, bu çerçevenin en sinsi ve en derin boyutudur. Araştırma sonuçları, otosansürün sinemacılar tarafından yalnızca dış baskılardan korunmak amacıyla değil, zamanla içselleştirilen bir refleks olarak uygulandığını göstermektedir. Bu refleks, düşünce üretimini daha en baştan bastırmakta, sinemanın potansiyelini sınırlandırmaktadır.

Yapılan anketler ve görüşmeler neticesinde ulaşılan en çarpıcı sonuçlardan biri, sansür ve otosansürün özellikle politik, toplumsal cinsiyet temalı ve tarihsel gerçekliklere dayanan yapımlarda belirgin bir şekilde etkili olduğudur. Bu temalarda üretim yapan yönetmenlerin ve senaristlerin, içerik oluştururken sürekli bir 'engel beklentisi' ile hareket ettiği, bu nedenle çoğu zaman konuyu yumuşatma, sembollerle anlatma veya tamamen kaçınma yoluna gittikleri gözlemlenmiştir. Bu durum, Türkiye sinemasında eleştirel düşüncenin ve toplumsal yüzleşme kapasitesinin zayıflamasına yol açmaktadır.

Bu çalışma ile şu temel sonuçlara ulaşılmıştır:

- Sansür ve otosansür hâlen etkisini güçlü şekilde sürdürmektedir: Katılımcıların büyük çoğunluğu, hem yasal sansür uygulamalarının hem de sektördeki görünmez baskı mekanizmalarının sinema içeriği üzerinde belirleyici olduğunu ifade etmiştir. Özellikle televizyon destekli sinema projelerinde ya da devlet destekli yapımlarda bu denetimin daha sıkı olduğu tespit edilmiştir.
- Otosansür sistematikleşmiş bir iç denetim rejimine dönüşmüştür: Sinema profesyonelleri, yalnızca “yasaklanma” ya da “fon kesilmesi” korkusuyla değil, aynı zamanda “toplumun hassasiyetlerini gözetme”, “eleştirilme korkusu” ve “kariyer riski” gibi nedenlerle de kendi kendilerini sansürlemektedir. Bu durum, düşünce üretiminin daha baştan filtrelenmesine ve alternatif anlatıların sinema dünyasında yer bulamamasına neden olmaktadır.
- Kültürel çeşitlilik ve sanatsal çoğulluk zarar görmektedir: Sansür ve otosansür, sadece bireysel sanatçıları değil, bir bütün olarak kültürel ortamı da baskı altına almakta; tek tipçi, riskten uzak, 'onaylanabilir' içeriklerin üretimini teşvik etmektedir. Böylece sinema, toplumu dönüştüren değil, mevcut normları yeniden üreten bir araca indirgenmektedir.
- Toplumsal farkındalık artmakta ancak politik karşılığı zayıf kalmaktadır: Son yıllarda gerek akademik çalışmalar gerekse kamuoyu tepkileri sansür konusundaki bilinç düzeyinin arttığını göstermektedir. Ancak bu farkındalık,

henüz kalıcı yasal ve kurumsal reformlara dönüşmemiştir. Sinemanın ifade özgürlüğü temelinde yeniden tanımlanabilmesi için toplumsal taleplerin politik iradeye dönüşmesi gerekmektedir.

- Yasal düzenlemeler ifade özgürlüğünü tehdit etmektedir: Mevcut mevzuat, sanatçılar ve yapımcılar üzerinde baskı yaratmakta, fon ve destek süreçlerinde sansüre açık alanlar oluşturmaktadır. Bu nedenle, sinema alanındaki yasal düzenlemeler, ifade özgürlüğü temelinde yeniden ele alınmalı, sansür kurumları şeffaflık ve denetim ilkeleriyle yeniden yapılandırılmalıdır.

Bu bağlamda sansür ve otosansür, sadece bireysel bir sanatçının sorunu değil, tüm toplumun yaratıcı ve eleştirel düşünme alanlarını daraltan bir kamusal meseledir. Çünkü sinema yalnızca bir sanat formu değil; aynı zamanda toplumsal belleğin yeniden üretildiği, geçmişle yüzleşmenin, bugünü sorgulamanın ve geleceği tahayyül etmenin en güçlü araçlarından biridir. Bu nedenle sansür ve otosansürün devam etmesi, toplumun kendi kendini görme, anlama ve dönüştürme kapasitesinin törpülenmesi anlamına gelmektedir.

2000 sonrası Türk sineması üzerine yapılan bu çalışma, sansür ve otosansürün yalnızca birer engel değil, aynı zamanda yapısal birer belirleyici olduğuna işaret etmektedir. Sinema sektöründe gerçek bir özgürleşme, yalnızca bireysel cesaretle değil; aynı zamanda kurumsal şeffaflıkla, hukuki güvenceyle, kültürel teşvikle ve kamuoyunun bilinçli desteğiyle mümkündür. Sansürsüz ve otosansürsüz bir sinema, yalnızca sanatçılar için değil, daha demokratik, çoğulcu ve özgür bir toplum için de vazgeçilmezdir. Çünkü sinemanın susturulduğu yerde, toplum da konuşamaz.

Bu çalışmada ortaya konan bulgular, Türkiye sinema sektöründe sansür ve otosansürün yapısal, kültürel ve hukuki düzeylerde derinleştiğini ve bu durumun sanatsal özgürlüğü sistematik biçimde sınırlandırdığını göstermektedir. Sinemanın yaratıcı ve eleştirel potansiyelini koruyabilmek ve geliştirebilmek için, aşağıdaki politika önerilerinin hayata geçirilmesi büyük önem taşımaktadır:

1. Sansür Kurumlarının Şeffaflaştırılması ve Yetki Sınırlarının Belirlenmesi:

Mevcut sansür mekanizmaları, belirsiz kriterlere ve keyfi karar alma süreçlerine dayandığı için sanatçılar üzerinde sürekli bir baskı yaratmaktadır. Sinema eserleri değerlendirme kurulları, uzmanlardan ve bağımsız kültür temsilcilerinden oluşmalı;

karar süreçleri kamuya açık, gerekçeli ve denetlenebilir hâle getirilmelidir. Özellikle Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı kurul kararlarının hukuki sınırları netleştirilmelidir.

2. Otosansürün Beslendiği Yapısal Alanlarda Reform:

Sanatçılar üzerinde otosansürün etkisini azaltmak için, kamu fonları, festival destekleri ve yapım teşvikleri tarafsız, liyakat esaslı ve şeffaf kriterlerle dağıtılmalıdır. Siyasi veya ideolojik bağlılık üzerinden verilen destekler, sinema sektörünü tek tipçi bir çizgiye mahkûm etmektedir. Bu nedenle destekleme sistemlerinde bağımsızlık ve çeşitlilik ilkeleri öncelik haline getirilmelidir.

3. Sinema Yasası'nın Yeniden Düzenlenmesi ve İfade Özgürlüğü Temelli Hale Getirilmesi:

1980'lerden kalma yasal düzenlemeler, günümüzün yaratıcı ve dijital dünyasına uygun değildir. Sinema Kanunu, evrensel insan hakları normlarına uygun şekilde, ifade özgürlüğünü temel alan bir perspektifle yeniden yazılmalı; sanatın toplumsal eleştiri ve özgür ifade alanı olduğu anayasal güvenceye kavuşturulmalıdır.

4. Medya Okuryazarlığı ve Toplumsal Farkındalık Çalışmaları Yaygınlaştırılmalı:

Sansür ve otosansür, yalnızca devlet politikalarıyla değil, toplumdaki değer yargıları ve kültürel tepkilerle de şekillenmektedir. Bu nedenle, halkın sinema sanatıyla olan ilişkisini güçlendirmek, ifade özgürlüğünün ne anlama geldiğini anlatmak ve farklı bakış açılarına hoşgörü geliştirmek amacıyla medya okuryazarlığı projeleri teşvik edilmelidir. Bu eğitimler, okullardan başlayarak yaygınlaştırılmalıdır.

5. Akademik ve Bağımsız Araştırmalar Teşvik Edilmelidir:

Sansür ve otosansürün etkileri üzerine düzenli, disiplinler arası ve bağımsız araştırmalar yapılmalı; bu araştırmalar kamu politikalarının oluşturulmasında referans kabul edilmelidir. Üniversiteler, sivil toplum kuruluşları ve sinema meslek örgütleri, ortak projeler yürüterek bu alandaki veri yetersizliğini gidermelidir.

6. Meslek Örgütlerinin Güçlendirilmesi ve Katılımcı Sektör Politikaları:

Sinemacılar, senaristler, yönetmenler ve yapımcıların örgütlü yapıları desteklenmeli; sektörel karar alma süreçlerine aktif olarak dahil edilmeleri sağlanmalıdır. Sansüre karşı yalnızca bireysel direnç değil, kurumsal dayanışma mekanizmaları oluşturulmalıdır.

7. Uluslararası İşbirlikleri ve Dayanışma Ağları Kurulmalıdır:

Uluslararası film festivalleri, insan hakları kuruluşları ve yaratıcı sektör ağlarıyla işbirlikleri kurularak, Türkiye'deki sansür uygulamaları dünya kamuoyuna taşınmalı, sinemacıların uluslararası destek bulması kolaylaştırılmalıdır. Bu, iç baskılara karşı bir görünürlük ve direnç gücü yaratacaktır.

Bu doğrultuda aşağıdaki öneriler sunulmaktadır:

- Sansür mekanizmalarının yeniden düzenlenmesi: Türkiye'deki sinema yasalarının, sanatçıların ifade özgürlüğünü garanti altına alacak şekilde yeniden yapılandırılması gerekmektedir.
- Otosansürün azaltılması için destekleyici politikalar geliştirilmesi: Sinema sektöründe çalışan sanatçıların ve yönetmenlerin yaratıcı özgürlüğünü koruyacak teşvik mekanizmaları oluşturulmalıdır.
- Kamuoyunun bilinçlendirilmesi: Sansür ve otosansürün sinema sanatı üzerindeki olumsuz etkileri konusunda toplumsal farkındalığı artırmaya yönelik eğitim ve seminerler düzenlenmelidir.
- Bağımsız sinema desteklenmelidir: Ticari kaygılardan bağımsız hareket eden sinema yapımlarına maddi ve manevi destek sağlanmalı, bağımsız yapımcıların sansür mekanizmalarına takılmadan üretim yapabilmesi teşvik edilmelidir.
- Uluslararası iş birlikleri artırılmalıdır: Türkiye'deki sinema sektörü, sansür konusunda mücadele eden uluslararası platformlarla iş birliği yaparak ifade özgürlüğü konusunda daha geniş bir etki alanı oluşturmalıdır.

Son olarak toparlamak gerekirse, Türk sinemasında sansür ve otosansürün azaltılması, sanatın özgür gelişimini sağlamak ve sinema sektörünü uluslararası ölçekte daha rekabetçi bir hale getirmek için kritik öneme sahiptir. Yapılacak düzenlemeler ve toplumsal farkındalık çalışmaları, Türkiye sinemasının sanatsal çeşitliliğini artırarak daha özgür bir yaratım ortamının oluşmasına katkı sağlayacaktır.

8. KAYNAKÇA

Abisel, N. (2005). Türk Sineması Üzerine Yazılar. Phoenix Yayınevi.

Abisel, N. (2014). Sessiz Sinema. De Ki Basım Yayım.

Acar, A. (2017). Sessiz Sinema Tarihi. Doruk Yayınları.

Adaklı, G. (2006). Türkiye’de Medya Endüstrisi. Ütopya Yayınları.

Agah, Ö., vd. (2000). Türk Sinemasında Sansür. Kitle Yayınları.

Akan, T. (2002). Anne kafamda bit var. Can Yayınları.

Akbaş, E. (2019). Mısır filmlerinin Türk sinemasında yarattığı etki. *Etkileşim*, (4), 276-284.

Akbulut, D. (2012). *Sinemanın İlkleri Film Başlıyor*. Etik Yayınları.

Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam’dan Yeni Türk Sinemasına melodramik imgelem*. Hayalperest Yayınevi.

Aker, M. (2014). Turkish Film Festivals: Political Populism, Rival Programming and Imploding Activities. *Film Festival Yearbook*, 6, 141- 155.

Akser, M. (2014). “Towards A New Historiography Of Turkish Cinema”. (eds.) Murat Akser, Deniz Bayrakdar, *New Cinema, New Media: Reinventing Turkish Cinema*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, s. 43-66.

Akşam. (1932, 19 Şubat).

Akşam. (1933, 11 Mart).

- Alıcı, B. (2014). Bağımsız sinema ve Derviş Zaim. *Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 2(5).
- Alptekin, A. B. (2002). Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı. Akçağ Basım Yayım Pazarlama.
- Altınır, B. (2012). Cumhurbaşkanının izniyle sansürü delen film Yılanların Öcü. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü.
- Altıntaş, V. (2009). Antalya Golden Orange Film Festival impacts on the local community. In R. Raj & J. Musgrave (Eds.), *Event management and sustainability* (pp. xx-xx). MPG Books Group.
- Arslan, E. (2011). 2000'li Yıllar Öncesi ve Sonrasında Türk Sineması'nda Kullanılan Yapım Kaynaklarının Değerlendirilmesi, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (25), 17-32.
- Arslan, S. (2001). Yeşilçam'ın Şeytan'ı Hollywood'un *The Exorcist*'ini döver: Sinema, yeniden çevrim, din, kültür vs. In Ö. Gökçe (Ed.), *Türk film araştırmalarında yeni yönelimler 2* (pp. 41-56). Bağlam Yayıncılık.
- Arslan, U. T. (2009). *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*. Metis Yayınları.
- Aslan, Z. (2022). *Genel Hatlarıyla 19. Yüzyıldan Günümüze Türkiye'ye Yapılan Göçler, Göçmenlik ve İskan*. Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Aslan, Z. (2021, Haziran). Siyasi İradelerdeki Değişimin Yansımalarıyla 12 Eylül'den Bugüne Türk Devlet Tiyatrosu. Independent Türkçe
- Ataay, F. (2002). Türkiye'de Neo-Liberalizm ve Parlamenter Siyasetin Krizi. *Praksis*, (5), 199-215.
- Atalay, E. (2004). Sanat Özgürlüğü Temel Hakkının Kapsamı ve Diğer Temel Hak ve Özgürlüklerle İlişkisi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 6(2).

Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Türkiye Sineması, Dört Kurucu Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaimoğlu*. Cadde Yayınları.

Ataman, A. (2013). *Türk Sinemasında Sansür ve Etkiler*. (Sanatta Yeterlilik Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema-Tv Ana sanat Dalı Sinema-TV Programı.

Aydın, M. (2009). *Moderniteye Dışarıdan Bakmak*. Açılım Kitap.

Aydoğan, E. (2004). 1980'den Günümüze Türkiye'de Enflasyon Serüveni. *Yönetim ve Ekonomi Dergisi*, 11(1), 91-110.

Aytekin, M. (2013). Korku Sinemasında Türler. *Atatürk İletişim Dergisi*, (5), 63-84.

Balak, M. M. (2009). *Türkiye'de Avukatlık Mesleği Tarihi ve Gelişimi* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Hukuk Yüksek Lisans Programı (İnsan Hakları Hukuku).

Balcı Gürpınar, D., & Yenen, Ö. (2019). Yeşilçam Sinemasında Şiirsellik Arayışı. *SineFilozofi Dergisi*, (Şubat), 256-274.

Balcı, Ş. (2024). *Yakın Dönem Türk Sinemasına Genel Bir Bakış*. Nobel Akademik Yayıncılık.

Baran, S. (2018). 24 Ocak Kararları Ve 12 Eylül Askeri Darbesinin Basına Olan Etkiler: Milliyet Gazetesi Örneği. *Adnan Menderes Üniversitesi Dördüncü Kuvvet Uluslararası Hakemli Dergisi*, 1(1), 76-96.

Başgüneş, H. (2011). "Sinematek (Türk Sinematek Derneği): 1965-1980 Arasında Sinema ve Politik Tartışma", *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler*, Kirel S.(Ed.), İstanbul: Parşömen Yayınları.

Başlar, G. (2013). Yeni Medyanın Gelişimi Ve Dijitalleşen Kapitalizm. *Akademik Bilişim Konferansı Bildirileri*, (15).

- Bayrak, T. (2014). Sinemada Karakter Olgusu: Bir Karakter Oyuncusu Olarak Sadri Alışık. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 4(2), 105-122.
- Bayzan, Ş. (2009). Türkiye ve Dünyada İnternet Yasakları ve Sansür Kavramı İle Zararlı İçeriğe Karşı Yaptırım ve Uygulamalara Genel Bir Bakış. *Akademik Bilişim Konferansı Bildirileri*, (11).
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir? (İ. Şener, Çev.)*. Doruk Yayıncılık.
- Beyoğlu, S. (2018). *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939)*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2018.
- Beyoğlu, S. (2000). “Osmanlı Sinema Tarihine Dair Bazı Bilgiler”. *Simurg*, sy. 2-3, (Ekim) s. 458 – 472.
- Betton, G. (1989). *Sinema Tarihi (Ş. Tekeli, Çev.)*. İletişim Yayınları.
- Biryıldız, E. (2002). *Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002)*. Beta Yayınları.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2013). *Film art: An introduction*. McGraw-Hill.
- Boydak, S. (2006). *Türk Sinemasında Bağımsız Film Yapım Süreci ve Reha Erdem* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Boztepe, V. (2007). *1960 ve 1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri* (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Radyo Televizyon Bilim Dalı.
- Bulut, A. (2002). *Çeviride Dil ve Metin*. İ.Ü. Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Yayını.
- Bulut, Ş. (2018). Güncel Sanatı (Kavramsal) Anlamaya Çalışmak. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 4(1).

- Canata, F. (2016). 5651 sayılı kanun kapsamında internet düzenlemeleri ve düşünce ifade özgürlüğü üzerine bir değerlendirme. *Türk Kütüphaneciliği*, 30(2).
- Can, M. M. (2017). *Avrupa Birliği'ne Uyum Bağlamında Radyo ve Televizyon Yayınlarında Denetim, Uygulamada Ortaya Çıkan Sorunlar Ve Özdenetim* (Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ceylan, A. (2010). Osmanlı Dönemi Türk Sinemasında Hukuki Düzen. *Türk Hukuk Tarihi Araştırmaları*, (9), 7-19.
- CNN Türk. (2025, Mart 18). Türk Sinemasında Sansüre Uğrayan 10 Film. CNN Türk. <https://www.cnnturk.com/kultur-sanat/sinema/turk-sinemasinda-sansure-ugrayan-10-film-560171?page=1>
- Coşkun, Ç. (2014). “1990 Sonrası Türk Sineması”, https://www.sadibey.com/dosyalar/Gerekli_Seyler/1990_Sonrasi_Turk_Sineması.
- Coşkun, Ç. (2023). 1990 Sonrası Türk sineması ve Derviş Zaim. Erişim 18.03.2025, https://www.sadibey.com/dosyalar/Gerekli_Seyler/1990_Sonrasi_Turk_Sineması.
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Phoenix Yayınları.
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*, Ankara: Phoenix Yayınları.
- Coşkun, H., vd. (2012). Kendini Sansürleme İsteği Ölçeği: Geçerlilik Ve Güvenirlilik Çalışması. *New/Yeni Symposium Journal*, 50(2).
- Çakır, M. (2009). Festival turizmi. Erişim 18.03.2025, http://m-cakir.blogspot.com/2009/02/festival-turizmi_04.html.
- Çamlıca, S. (2022). *1960-1990 Yılları Arası Yeşilçam Film Afişlerinde Değişen Kadın İmgesi / The Changing Image Of Woman In Yeşilçam Film Posters Between 1960-1990* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Maltepe Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Çelik, M. A. (2016). *Politik Sinema: Türk Kimliğinin İnşasında Türk Sinemasının Rolü-*

Tarihi Filmler ve Cüneyt Arkın Örneği. Gece Yayınları.

Çelik, R. (2014). Film Festivalleri ve Türkiye’de Sinemanın Geleceği. *Uluslararası Boğaziçi Sinema Derneği*.

Çoruhlu, Y. (2006). *Türk Mitolojisinin Anahatları*. Kabalcı Yayınevi.

Çelikcan, P. (2020). Türkiye’de Belgesel Sinemanın Kısa Bir Gelişimi. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18(36).

Çeliktemel-Thomen, Ö. (2015). Hayaller Hakikat Olursa: Osmanlı İstanbul’unda Filmler, Gösterimler, İzlenimler (1896-1909). *Doğu Batı*, (75).

Çelikcan, P. (2014). *Film Yapımı: Fikir’den Gösterime*. İçinde S. Yıldız (Ed.), *Sinema dili: Beyaz perdeyi yaratanlar* (s. 51-70). Su Yayınları.

Çetin, İ. (2007). Türk Kültüründe Bab (Baba)/Ata Geleneği. *Milli Folklor*, (76), 70-75.

Dağtaş, E. (2018). Sinemanın Ekonomi Politikası: 2016 Yılı Verileri Üzerine Bir Değerlendirme. *TRT Akademi*, 3(5), 207. ISSN 2149-9446.

Divitçioğlu, S. (2003). *Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu / Marksist Üretim Tarzı Kavramı*. Yapı Kredi Yayınları.

Demir, A. (2015). *Halk Hikâyelerinin Sinemaya Uyarlanması* (Bitirme Tezi), Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum.

Demokrat Parti. (1946). Demokrat Parti Tüzük ve Programı. Güneş Matbaacılık.

Dinçer, S. (1996) (Drl.). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Ankara: Doruk Yayıncılık.

Doğaner, Y. (2021, 28 Ocak). Halkevleri. Atatürk Ansiklopedisi. Erişim 18.03.2025, <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/halkevleri/?pdf=3626>.

Dorsay, A. (2000). *Sinema ve kadın*. Remzi Kitabevi.

Dorsay, A. (2004). *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları (Türk Sineması 1990-2004)*. Remzi Kitabevi.

Dursun, O. (2019). 20. Yüzyılın Başında Türkiye’de Sinema Üzerine Ahlak Tartışmaları. *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 6(1), 149-165.

Duruel, S. (2012). *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*, Ankara: De Ki Yayınları.

Ekin, Y. (2011). *Etkinlik Turizmi Kapsamında Festivaller ve Antalya Altın Portakal Film Festivali’nin Yerel Halk Üzerindeki Sosyal Etkileri Konulu Bir Araştırma* (Yayımlanmamış doktora tezi). Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.

Ekinci, B. T. (2021). Dijital Film Arşivlerinden Hareketle Türk Belge(Sel) Sineması ve Yabancıların Rolü. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 19(37), 25-52.

Elmacı, T. (2011). *Son Dönem Türk Sinemasında Kentli Kimlik Bağlamında Ötekinin Sunumu. İçinde S. Kirel (Ed.), Türk e Dünya Sineması Üzerine Sentezler*, Parşömen Yayıncılık.

Erdoğan, F., Tuğran, A. ve Hakan, A. (2016). Pelikülden Dijitale:Sinema’daki Değişimler, *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi* (193-206), 5(4).

Erdoğan, İ. (1999). *Popüler Kültür, Kültür Alanında Egemenlik ve Mücadele*. Ankara: Vadi Yayınları.

Erdoğan, N. (1992). *Alternatif Sinema Kitabı*. Ağaç Yayıncılık.

Erdoğan, N. (2017). *Sinemanın İstanbul’da İlk Yılları*, İstanbul: İletişim Yayınlar.

Erdoğan, N. (2020). Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Sinema Üzerine Yapılmış Tarih ve Tarih yazımı Çalışmalarına İlişkin Bir Literatür Değerlendirmesi (1946 – 2020). *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18(36), 473-494.

- Erkılıç, H. (2008). Sinema Politikaları Çerçevesinde Filmlere Sağlanan Devlet Desteği. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (33).
- Erkılıç, S. A. D. (2022). Türkiye’de Sinema Sansürünün Tarihi: Sansür Karar Defterleri Üzerine Bir İnceleme (1932-1988). *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 13(2), 487-500.
- Erkılıç Duruel, S. (2022). Türkiye’de Sinema Sansürünün Tarihi: Sansür Karar Defterleri Üzerine Bir İnceleme (1932-1988) (Kitap eleştirisi). *Sinecine*, 13(2).
- Erkılıç, H. (2003). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri*, (Sanatta Yeterlilik Tezi), İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ersümer, A. O. (2013). *Klasik Anlatı Sineması*. Hayalperest Yayınevi.
- Eroğlu, Ş. & Yılmaz, B. (2015). Akademisyenlerin Türkiye’de İnternet Sansürüne Yönelik Yaklaşımları: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi örneği. *Bilgi Dünyası*, 16(1).
- Ertok, A. (2008). Toplumsal Yaşamda Sanat Eğitiminin Gerekliliği ve Medyanın Rolü. *Aile ve Toplum Eğitim-Kültür ve Araştırma Dergisi*, 4(15).
- Erus, Ç. (2007). Film Endüstrisi ve Dağıtım :1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü (5-16), *Selçuk İletişim*, 4, 4.
- Esen, Ş. (1994). Sinemada Festivaller. *Marmara Üniversitesi Dergisi*, 8, 105-111.
- Esen, Ş. K. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Evcin, E. (2011). Atatürk’ün Güzel Sanata ve Sanatçılara Bakışı. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 12(47), 521-555.
- Evren, B. (1997). *Değişimin Dönemecinde Türk Sineması*. İstanbul: Antrakt Yayınları.

Evren, B. (1984). “Uzkınay’ın Kızları Ne Diyor?”, *Gelişim Sinema*, 1984, sy. 2, s. 9-10.

Evren, B. (2003). *Türk Sinemasının Doğum Günü: Bir Savaş, Bir Anıt, Bir Film*, İstanbul: Leya Yayıncılık.

Evren, B. (2015). “Müslüman Mahallesinde Film Göstermek: Fevziye Kiraathanesi”, *CineBelge*, 2015, sy. 1, s. 32-36.

Gerçekler, S. (2017). Türk Basınında Uygulanan İlk Sansürün İlginç Hikâyesi. Erişim 18.03.2025.

Gernsheim, H. (1986). *A Concise History Of Photography*. New York: Dover Publications.

Gezgin, S. (2014). *Tutuklu Gazeteciler Kapsamında İfade Özgürlüğü, Sansür Ve Otosansür Kavramlarının İncelemesi* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Gökmen, M. (1991). *Başlangıcından bugüne kadar Türk sinema tarihi ve eski İstanbul sinemaları*. İstanbul: İstanbul Kitaplığı Yayınları.

Görenek, G. (2020). Modern Sanat. *Jomops*, 1(2).

Görücü, B. ve Atam, Z. (1995). Yeni Dünya Düzeni ve Sinema. *Görüntü Dergisi*, 3.

Güçlü, M. & Sert, E. H. (2021). 1987-1999 Yılları Arasında Süreli Yayınlarla Yansıyan Öğretmenlik Mesleği İle İlgili Makalelerin Değerlendirilmesi: *Çağdaş Eğitim Dergisi örneği*. Erciyes Akademi, 35(3), 1189-1214.

Gülçur, A. S. (2020). Türk Sinemasında Yeşilçam Dönemi. *İstanbul Ticaret Üniversitesi İletişim Fakültesi*, 1-13.

Güngör, A. Ş. (2014). *Görüntü düzenlemesi. İçinde S. Yıldız (Ed.), Sinema dili: Beyaz perdeyi yaratanlar* (s. 119-169). İstanbul: Su Yayınları.

Gürata, A. (2010). 2000’li Yıllarda Sinemaya Bir Bakış. *Sinecine*, 1(1), 131-135.

Gürkan, T. (2000). *Türk Sinemasının Tepesinde Sallanan Demokles’in Kılıcı: Sansür. İçinde Türk Sinemasında Sansür*. Ankara: Kitle Yayınları.

Hakan, F. (2016). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Halis, Ş. A. (2014). *Sinemada Bir Tür Olarak Güldürünün İktidar ve Muhalefet İlişkisi: Arzu Film Örneği* (Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Hatıpler, M. (2017). Postmodernizm, Tüketim, Popüler Kültür ve Medya. *Bilgi*, 34.

Hıdıroğlu, İ. (2010). *Türkiye’de 80 Sonrası Sinema Politikaları* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Hürkan, S. & Kayış, N. (2012). *Sansürsüz sansür tarihi (1795-2011)*. İstanbul: Sinemis Yayınları.

Hüseyinoğlu, M. (2005). *Dünden Bugüne Düşünceye ve Basına Sansür*. Ankara: Paragraf Yayınları.

Ildırar, Ş. (2003). *Türk Aile Değerlerinin Durum Komediğinde Temsili: Çocuklar Duymasın Örnek Olayı* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Işıkçı, İ. (2021). Sanatta İfade Özgürlüğü ve Sansür. Erişim 18.03.2025.

İnceoğlu, M. (2011). *Modernleşme ve Türk Sineması 1914-1952, Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler*, Kirel S.(Ed.), İstanbul: Parşömen Yayınları.

İnceoğlu, Y. (2012). Medya, Sanat ve Sansür Üzerine. Erişim 18.03.2025.

- İncirkuş, B. (2020). Çağdaş sanat yapıtının göstergebilimsel incelenmesi: Joseph Kosuth'un 'Bir ve Üç Sandalye' adlı çalışması. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(2).
- Kabadayı, L. (2016). *İyi Adam-Kötü Adam: Son Dönem Türk Sinemasında Erkek Karakter ve Stereotipleşme. İçinde H. Kuruoğlu (Ed.), Erkek Kimliğinin Değişemeyen Halleri* (s. 167-185). İstanbul: Nobel Yaşam.
- Kafalı, N. (1990). *İletişim Sanatları İçinde Görsel Anlatım ve Görüntü Yaratma Gücü Olarak Kameranın Gücü: İşlevleri Bağlamında İletişim Ortamı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Kalemci, R. A. & Özen, Ş. (2011). Türk Sinemacılık Sektöründe Kurumsal Değişim (1950-2006): Küreselleşmenin 'Sosyal Dışlama' Etkisi. *Amme İdaresi Dergisi*, 44(1), 51-88.
- Kaplan, N. (2003). Toplumsal Konumu ve Bu Konumunun Değişimiyle Türk Sinemasında Kadın. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Dergisi*, 2(4), 149-173.
- Kara, Ö. E. (2016). Sinemanın Küreselleşme Yolculuğu. *Global Media Journal TR Edition*, 6(12), 601-614.
- Karaboğa, K. (2013). Türkiye Film Endüstrisi 2 Milyar Doları Geçti <https://www.dunya.com/ekonomi/turkiye-film-endustrisi-2-milyar-dolari-gecti-haberi-217841>
- Karaboğa, K., Yavuz, P., Özsoysal, F. ve Balay, M. (2011). *Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.
- Karaca, Ö. (2019). Türk Sineması Dönemleri. DOI:10.13140/RG.2.2.26519.24485
- Karadaş, N. (2017). *1980 Sonrası Türk Sinemasında Zenginlik Temsilleri Üzerine Bir Alımlama Çalışması* (Dr. Tezi). Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Eskişehir.

- Karadoğan, A. & Öztürk, S. R. (2022). Sansür Karar Defterleri Projesi ve Bir Örnek: Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 11(2), 375-395.
- Karadoğan, A. & Öztürk, S. R. (2022). *Türkiye’de Sinema Sansürünün Tarihi (1932-1988)* (Cilt 1, Cilt 2, Cilt 3). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Telif Hakları Genel Müdürlüğü.
- Karahanoğlu, I. (2007). *1950-1970 Yılları Arasında Türk Sinemasının Genel Özelliklerinin Oluşmasını Sağlayan Toplumsal, Ekonomik, Siyasi, Kültürel Etkenler ve Bunların Türk Sinema Tarihindeki Yeri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-TV Ana Sanat Dalı Sinema-TV Programı, İstanbul.
- Karagöz, K. (2004). *İfade Özgürlüğü ve AHİM Kararlarında Sınırlandırılması Sorunu* (Yayımlanmamış Dr. Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Karagöl, A. & Kaplanoğlu, L. (2022). Sosyal Medya ve Sanat İlişkisi Bağlamında Sanat Profesyonellerinin Sosyal Medya Kullanımı. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(1).
- Karadoğan, A. (2018). Modernist Estetik: Türkiye’de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000). *SineFilozofi*, 3(6), 165-171.
- Karakaya, S. (2004). Küreselleşme, Kültürel Yayılmacılık ve Ulusal Sinemalar. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Bahar.
- Kavak, E. (2019). *Medya Çalışanları Gözüyle Sansür ve Otosansür: CNNTürk Örneği* (Lisans Bitirme Tezi). Sakarya Üniversitesi, Sakarya.
- Kaya, D. (2016). Yeşilçam Döneminde Film Sansürü: Bir Müzakere ve Mücadele Alanı Olarak Film Sesi. *Kültür ve İletişim*, 20(39), 12-34.
- Kayalı, K. (1994). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. Ankara: Ayyıldız Yayınları.
- Kaynar, H. (2009). Al Gözüm Seyreyle Dünyayı: İstanbul ve Sinema. *Kebikeç*, (27), 191-220.

- Kazaz, M. & Kartal, H. (2013). Turkish cinema vs. religion: Religious elements used in post-millennium Turkish horror films. *International Symposium on Language and Communication: Exploring Novelty*, İzmir University, 1289-1301.
- Keleş, Ö. T. (2020). *Tebaadan Ulusa: Erken Dönem Sinema Tarihi*. İstanbul: Türkmen Kitabevi.
- Kerestecioğlu Özkan, İ. (2014). Mahremiyetin Fethi: İdeal Aile Kurgularından İdeal Aile Politikalarına. Başka Bir Aile Anlayışı Mümkün mü?, 9–10 Kasım 2013, *İstanbul: Heinrich Böll Stiftung Derneği Türkiye Temsilciliği*, 10-21.
- Khan, D. (2019). Sanat ve İfade Özgürlüğü. [Erişim tarihi: 12.05.2023].
- Kılıç, L. (2012). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Kılıç, L. (2013). Görsel Kültür (T. Fikret Uçar, Dü.). *Eskişehir: Anadolu Üniversitesi*.
- Kırel, S. (2006). Küresel Seyircilik, Hollywood ve “Öteki” Sinemalar Bağlamında İran Filmlerinin Konumlandırılması. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 2006(4), 51-69.
- Kocaoğlu, Ö. Ü. C. T. (2022). Soğuk Savaş Yıllarında Türk Sineması’nda Sol Düşünce: Genç Sinemacılar Topluluğu ve Devrimci Sinema Tartışmaları (1968-1971). *History Studies*, 14(3).
- Koçak, B. (2006). Doğu-Batı Arasında Türk Sineması: Korku Filmleri Üzerine Bir Değerlendirme. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 26, 93-104.
- Koçak, G. (2012). *Bireylerin Sosyal Medya Kullanım Davranışlarının ve Motivasyonlarının Kullanımlar ve Doyumlar Yaklaşımı Bağlamında İncelenmesi: Eskişehir’de Bir Uygulama* (Dr. Tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Koluçak, İ., & Kula, N. (2013). Türk Sinemasında İşçi Temsili: 1960’lı Yıllara Sosyolojik ve İdeolojik Bir Bakış. [Erişim tarihi: 18.03.2025]. <https://www.academia.edu/41700924>
- Köprülü, S. G. (2013). Film Çevirisinde Eşleme Yaparken Karşılaşılan Çeviri Sorunları.

- Köse, Ö. (2011). *Türk Sinemasında Sansür* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kurnaz, I. (2022). Sansür Yasası Ne İşe Yarar?. *Birikim Dergisi*, 1, 165.
- Kurtlutepe Özen, B. (2023). Tehlikeli Kitaplar: Edebiyat ve Sansür. [Erişim tarihi: 18.03.2025].
- Kuş, M. (2019). Postmodern Sanat ve Günümüz. *İdil*, 60.
- Küçük, M. (2013). *Kültür Turizmi Kapsamında Yer Alan Festival Etkinliklerinin Yerel Kalkınmaya Katkısı: Uluslararası Beyşehir Göl Festivali Üzerine Bir Araştırma*. I. KOP Bölgesel Kalkınma Sempozyumu Bildiriler Kitabı, 345-357, Konya.
- Kükre, M. (2021). Minimalizm Anlamalı Bir Yaşam Mı? : Dünyada ve Türkiye’de Minimalist Pratikler. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 32.
- Kuyucak Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları (Dönemler ve Yönetmenler)*. İstanbul: Agora Kitapçılık.
- Liman, A. (2011). Türk Sinemasının İlk Yıllarında Çekim Sonrası Üretim ve Teknik Altyapı. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi*, (40), 37-52.
- Lüleci, Y. (2018). Erken Cumhuriyet Döneminde Atatürk ve CHP’nin Sinema Politikası. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, 31, 222-248.
- Lüleci, Y. (2020). 27 Mayıs ve 12 Eylül Askeri Darbelerinin Türk Sinema Sektörüne Etkileri. *Muhafazakar Düşünce Dergisi*, 16(19), 183-208.
- Lüleci, Y. (2020). Sinema İlişkileri. Türkiye’de Sinema Çalışmaları I, 495.
- Macovei, M. (2005). *İfade Özgürlüğü: Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi'nin 10. Maddesinin Uygulanmasına İlişkin Kılavuz*. Türkiye Barolar Birliği Yayınları.
- Madenoglu, D. N., & Akdaş, C. (2016). *Politik Sinemada Popüler Ya Da Popüler Sinemada Politik Filmler: Türk Sinemasında Politik Filmler ve Sermiyan Midyat*, (ss. 213-262). İstanbul: Kriter Yayınevi.

Makal, O. (2014). *Yaratıcı Yönetmen Üzerine*. S. Yıldız (Ed.), Sinema Dili: Beyaz Perdeyi Yaratanlar (ss. 71-118). İstanbul: Su Yayınları.

Maktav, H. (2002). Cumhuriyet'in Sinemacısı Muhsin Ertuğrul, *Tarih ve Toplum Dergisi*, Kasım, Sayı: 227, İstanbul.

Marks, K. (2007). *Basın Özgürlüğü Ve Sansür* (İ. Erdoğan, Çev.).

MEGEP. (2012). *Pinhole (İğne Deliği) Kamera*. Ankara: T.C. Milli Eğitim Bakanlığı.

Meriç, M. (2010). *2000 Sonrası Türk Sinemasında Dönüşüm ve “Uzak İhtimal” Filminin Göstergebilimsel Analizi* (Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Nişancı, İ. (2009). *Kurgunun Türk Sinemasında Tiyatrocular Döneminden Sinemacılar Dönemine Geçişteki Etkisi* (Dr. Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Oktan, A. (2013). Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları. *Selçuk Üniversitesi İletişim Dergisi*, 5(2), 152-166.

Okumuş, F. (2022). Sinema Tarihi Çalışmaları ile Türk Sinema Tarihi Yazmaları. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi* (41), 295-312. <https://doi.org/10.17829/turcom.1121650>

Onaran, A. (1994). *Sessiz Sinema Tarihi*, Ankara: Kitle Yayınları.

Onaran, A. Ş. (1994). *Türk sineması* (1. Cilt). Kitle Yayınları.

Onaran, A. Ş. (2013). *Muhsin Ertuğrul'un sineması*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Ormanlı, O. (2013). Küreselleşme ve Yerellik Bağlamında Günümüz Türk Sineması. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC*,

3(2), 21-28.

Onaran, O., Abisel, N., Köker, L., & Köker, E. (1994). *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ormanlı, O. (2012). Dijitalleşme ve Türk sineması. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 2(2), 32-38.

Osmanoğlu, Ö. (2016). Türk Sinemasında Dış Göç Olgusu: Sosyo-Kültürel Karşılaşmalar, Kimlik Çatışması ve Yabancılaşma. *Marmara İletişim Dergisi*, 25, 77-98.

Oylum, R. (2022). Türkiye’de Sansür Politikaları: ‘El Aynı Eldiven Farklı’. Erişim tarihi: 18.03.2025.

Öcal, L. H. (2013). *Film Festivalleri ve Anlatı*. (Yayınlanmamış Dr. Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Önder, S., & Baydemir, A. (2005). Türk Sinemasının Gelişimi (1895-1939). *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(2).

Özal, B. Ç. (2019). Sanatçıların Bakış Açılılarıyla İktidar Ekseninde Baskı ve Sansür. *Akdeniz Sanat*, 13(24), 113-122.

Özbay, F. (2015). *Dünden Bugüne Aile, Kent ve Nüfus*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Özçelik, Ş. (2017). *Sinemada Komedi: Son Dönem Türk Sinemasının Analizi* (Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Konya.

Özel, S. (2015). *Türk Sinemasının 100. Yılına Armağan. Türk Sinemasının 100. Yılında Sansür ve Telif Hakkı*, (Editör: Nurşen Mazıcı). İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınevi, 159-181.

Özen, Y. (2017). *Yeşim Ustaoglu Sinemasında Toplumsal Cinsiyet ve Kadın* (Yüksek

Lisans Tezi, Yayımlanmamış). Maltepe Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından bugüne Türk sinemasında İlk'ler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.

Özgüç, A. (1995). *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, İstanbul: Afa Yayınları.

Özgüç, A. (2003). *Türk Filmleri Sözlüğü (1997-2002) (IV. Cilt)*. İstanbul: Sesam Yayınları.

Özkaya Günaydın, B. (2022). Basın ve Yayın Faaliyetleri Genelgesi: Sansür Sensin! Erişim tarihi: 18.03.2025.

Özön, N. (1964). *Sinema El Kitabı*. İstanbul: Elif Kitabevi.

Özön, N. (1968). *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Özön, N. (2010). *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*. İstanbul: Doruk Yayınları.

Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları.

Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Özön, N. (2010). *Türk Sineması Tarihi, 1896-1960*. İstanbul: Doruk.

Özön, N. (2013). *Türk Sineması Tarihi*, İstanbul: Doruk Yayıncılık Özsoy, M. (2020). *Bir Zamanlar Giresun'da Sinemaya Gitmek: Görüşmeler ve Fotoğraflarla Bir Sözlü Tarih Çalışması*. A. Özsoy (Ed.), *Sinema, seyir ve seyirci: Türkiye'de 2000 Sonrası Değişen Seyir Kültürü ve Yeni Seyir Deneyimleri* (ss. 167-198). İstanbul: Literatürk Akademia Yayınları.

Özsoy, A. ve Yücel, D. D. (2022). *Popüler Temalarıyla Yakın Dönem Türk Sineması* Editörler: Aydan Özsoy -Dilar Diken Yücel.

- Öztürk, S. (2005). *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema-Seyir-Siyaset*, Ankara, Elips Kit.
- Öztürk, S. (2006). Türk Sinemasında İlk Sansür Araştırmaları ve Yeni Belgeler. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 5.
- Öztürk, S. (2006). *Çocuk Seyircileri Yönelik Yasal Kısıtlama Girişimleri: Fuat Umay'ın Yasa Teklifleri (1926-1941)*. In D. Bayrakdar & E. Akçalı (Eds.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* 5 (pp. 155-172). Bağlam Yayınları.
- Öztürk, S. (2013). *Türkiye'de Kısa Filmin Eleştirel Biçim ve İçerik Yapısı: 2005- 2013 Hisar Kısa Film Festivali Kurmaca Filmleri*, (Yayınlanmamış Dr. Tezi), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve sinema Anabilim Dalı.
- Öztürk, S. (2019). *Türkiye'de Kısa Filmin Eleştirel Biçim ve İçerik Yapısı: 2005- 2013 Hisar Kısa Film Festivali Kurmaca Filmleri*, (Yayınlanmamış Dr. Tezi), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve sinema Anabilim Dalı.
- Özuyar, A. (2009). Varlık Vergisi Mağduru Sinemacılar. *Kebikeç*, 27, 291-305.
- Özuyar, A. (2021). *Gazi'nin Sineması*. İstanbul: YKY.
- Özuyar, A. (2017). *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Palabıyık, A. (2020). Pierre Bourdieu Sosyolojisinde Habitus, Sermaye Ve Alan Üzerine. *Liberal Düşünce Dergisi*, 1(1), 1-21.
- Pehlivan, B. (2011). *Yeşilçam Melodramatik Hayal Gücü ve Yeni Türk Sineması Üzerindeki Etkileri*. (Ed.) Serpil Kirel, *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler*. İstanbul: Parşömen Yayıncılık.

- Pekman, C. (2010). *Filim Bir Adam: Ertem Eğilmez*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Pösteği, N. (2001). *Toplumsal Değişim Süreci: Bir Etkilenme Aracı Olarak Sinema ve 90'lar Türkiye'si Sineması* (Yayınlanmamış Dr. Tezi), Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Pösteği, N. (2005). *1990 Sonrası Türk Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Refiğ, H. (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Hareket Yayınları.
- Saydam, B. (2017). “Sinemada Tarih Yazımı Yaklaşımları Açısından Türk Sinema Tarihinin Başlangıcına İlişkin Sorunlar: Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı Filmi Ekseninde Bir İnceleme”, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi.
- Sevinç, Z. (2014). 2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 40.
- Sevinç, Z. (2013). *Yeni Türk Sineması: 2000 Sonrası Türk Sinemasına Sosyolojik Bakış* (Yüksek Lisans Tezi), Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sevinç, Z. (2014). 2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (40), 97-116.
- Sezer, Ö. (2001). *1980 Sonrası Türkiye'de Siyasal Yabancılaşma* (Yüksek Lisans Tezi, Yayınlanmamış), Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sezgin, Ç. (2021). ‘Suna’ Filminin Anatomisi ve Türkiye’de Yoksul Kadın Temalı Filmler (Dr. Tezi), Marmara Üniversitesi.
- Sim, Ş. (2019). *Türk Sinema Tarihi Ders Notları*. İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü.

- Soykan, F. (1992). *Türk Sinemasında Kadın 1920-1990*. İzmir: Altındağ Matbaacılık.
- Susma24. (2025, Mart 18). Sansürlenmiş Filmlerden Sansürsüz Bir Seçki. <https://susma24.com/sansurlenmis-filmlerden-sansursuz-bir-secki/>
- Şamlı, R., & Konak, E. (2011). Tedbir mi, Kısıtlama mı? : İnternet Sansürü Hakkında Bir Araştırma. *Akademik Bilişim Konferansı Bildirileri*, 11-13.
- Şavk, S. (2017). “Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)”. [kitap tanıtımı]. *Sinecine*, c. 8, sy.2, s. 185-187.
- Şentürk, R. (2014). *Türk Sinemasının Durum Analizi (2005-2010)*. Yayın No: 2014- 17 İstanbul, 2014.
- Tanrıöver, H. U. (2011). *Türkiye’de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri*. İstanbul: İTO Yayınları.
- Tarhanlı, İ. (1983). Sinemada Sansür Üstüne. *İdare Hukuku ve İlimleri Dergisi*, 4(1-3), 123-132.
- Taşdelen, B. (2016). *Etkileşimli Televizyon Yayıncılığında İçerik Geliştirme*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tekeli, Ş. (1996). *Kadın Bakış Açısından Kadınlar/1980’ler Türkiye’sinde*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tekeoğlu, A. ve Tümbek, N. (2016). Türk Filmlerinde Yaşanan Pazarlama Sorunları İle İlgili Araştırma *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* Sayı:29 Bahar 2016/2 s.349- 370 2016.
- Teksoy, R. (2005-2009). *Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi (3. baskı, Cilt 1)*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Temel, M., & Doğaner, Y. (2022, September 23). *27 Mayıs 1960 darbesi*. Atatürk

Ansiklopedisi. <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/27-mayis-1960-darbesi/?pdf=5463>. Erişim tarihi: 18 Mart 2025.

Tomur, K., Kol, İ., & Bıçaklı, C. (2016). Sinema Hizmetleri Sektör Raporu. Rekabet Kurumu.

Tugen, B. (2011-2014). 1960-1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu Ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 3(7), 159-175.

Tunç, E. (2012). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı*. İstanbul: Doruk Yayınları.

Turan, Ş. (1999). *Türk Devrim Tarihi/IV: Yeni Türkiye'nin oluşumu (1950-1960)*. Bilgi Yayınevi.

Turan, Ş. (2003). *Türk Devrim Tarihi: Yeni Türkiye'nin oluşumu (1960-1980)*. Bilgi Yayınevi.

TÜİK. (2023). Sinema ve Gösteri Sanatları İstatistikleri. <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Sinema-ve-G%C3%B6steri-Sanatlar%C4%B1-%C4%B0statistikleri-2023-53639&dil=1#:~:text=Sinema%20Genel%20M%C3%BCd%C3%BCrl%C3%BC%C4%9F%C3%BC%20verilerine%20g%C3%B6re,say%C4%B1s%C4%B1%20286%20bin%20603%20oldu.&text=Sinema%20seyirci%20say%C4%B1s%C4%B1%202023%20y%C4%B1%C4%B1nda%2031%20milyon%205%20bin%20844%20ki%C5%9Fi%20oldu.> (Erişim Tarihi: 19.10.2024).

Türker, H., & Aytekin, M. (2018). *Türk komedi filmlerinde Türkçe'nin kullanımı*. NT Akbulut ve EB Erdoğan (Editörler), Kitle İletişimine Bakış içinde, Konya: Eğitim Kitabevi, 153-174.

Uğurlu, H. ve Ugurlu, E. (2011). “Uluslararası Eskişehir Film Festivali İzleyici Analizi Araştırması”. Eskişehir: *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11/3, 259-276.

Ulusay N. (2008). *Melez İmgeler Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*, Dost Kitapevi, Ankara.

Ulusay, N. (2005). *Türk Sinemasındaki Dönüşüm ve Eurimages. Avrupa Birliği ve Türkiye’de İletişim Politikaları: Pazarın Düzenlenmesi, Erişim ve Çeşitlilik*, (Derleyen: Mine Gencil Bek ve Deirdre Kevin,) Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Ulusoy, M. F. (2018). *Türk Sinemasında Osmanlı Algısı (1923-1960)* (Yüksek lisans Tezi). Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Uluyagcı, C. (2002). 1980 Sonrası Türk Sinemasında Kadın İmgesi: Türkan Şoray ve Müjde Ar. *Kurgu Dergisi*, 19, 1-8.

Ülkü Halkevleri Mecmuası, C.1, S.1, Şubat 1933; C.1, S.2, Mart 1933; C.5, S.25, Mart 1935.

Üsdiken, B. (1997). “Sigmund Weinberg ve Türkiye’de Sinemanın Başlangıcı”. *Toplumsal Tarih* c. 8, sy. 45, (Eylül) s. 38 - 41.

Vardar, B. (2012). *Sinema ve Televizyon Görüntüsünün Temel Öğeleri*. İstanbul: Beta Basım Yayın.

Vardar, B. (2014). “Türkiye’de Sinemanın Gelişimi ve Ulusal Sinema Tartışmaları”, *Modern Zamanlar*, 2014, sy. 33, s. 20-31.

Yalçın, Y. (2013). “Türkiye’ye Sinemanın Girişi”. *Hayal Perdesi* (Eylül-Ekim) sy. 36, s. 32 -45.

Yankı. (1984, March 12-18). Sayı 676.

Yardımcı, S. (2014). *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul’da Bienal*. 2. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yavuz, C. İ. (2020). *Türk Sinemasında Kadın Eşcinselliğinin Temsili* (Yüksek Lisans

Tezi), Maltepe Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.

Yenen, İ. (2011). *Toplumsal Tezahürleri Bağlamında Türk Sinemasında Din Dindarlık ve Din Adamı Olgusu*, (Yayınlanmamış Dr. Tezi), A.Ü. SBE, Ankara.

Yetkiner, B. (2019). *Türkiye'de Film Festivalleri*. Nobel Bilimsel Eserler. ISBN : 978-605-7662-63-7 Basım Sayısı: 1. Basım, Aralık 2019.

Yılmaz, A. (2020). Türk Sinemasının Serencamı: Kuramsal Bir Yaklaşım. *Görünüm*, 8(8), 5-20.

Yılmazkol, Ö. (2011). *2000 Sonrası Türk Sineması'na Eleştirel Bakış*. (Editör, Özgür Yılmazkol), İstanbul: Okur Metamorfoz Yayıncılık.

Yıldırım, A. (2017). *Türkiye'de Dublaj ve Sinemamıza Etkisi* (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema-TV Ana Sanat Dalı.

Zengin, F. (2016). *Dijitalleşmenin Türk Sinemasında Yarattığı Dönüşüm: Üretim, Dağıtım Ve Gösterim* (Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi, SBE, İstanbul.

Zengin, F. (2022). Türk Sinemasında Kullanılan İlk Sinema Makineleri ve İlk Projeksiyonistler (1896-1908). *Abant Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(1).

Zor, İ. (2013). *Kısa Filmde Anlatı Yapısı: Cannes Film Festivali'nde Gösterime Girmiş Dört Türk Filmi Üzerine Bir Çözümleme*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Elif Dilara FİDANOĞLU

Yabancı Dili : İngilizce

ÖĞRENİM DURUMU

Derece	Alan	Okul/Üniversite	Mezuniyet Yılı
Y.Lisans	Sinema ve Televizyon	Düzce Üniversitesi	2025
Lisans	Radyo, Televizyon ve Sinema	Düzce Üniversitesi	2022
Lise		Sarıyer Kız Anadolu İmam Hatip Lisesi	2017