

## 1950'LER SİNEMA ORTAMINDA ŞAKİR SIRMALI'NIN SÖYLEMİNİN ETKİSİ

•••

Tunç Yıldırım  
Paris I Panthéon-Sorbonne Üniversitesi  
Sanat ve Arkeoloji Enstitüsü

### Öz

Türk sinema tarihine kültürel bir perspektiften bakan bu makale, tartışmalı bir yönetmen olan *Şakir Sırmalı*'nın entelektüel söyleminin 1950'ler sinema ortamındaki etkisini, onun yazılı metinleri ve ona karşı yazılan metinler etrafında inceleyip ortaya koymaktadır. Amaç, Sırmalı'nın söyleminin Türk sinema ortamında yaptığı etkiyi ve çektiği tepkiyi ortaya çıkarmaktır. Yöntem, bu söylemi oluşturan yazılı metinlerin karma (mixte) biçimde anlatılması ve açıklanması işlemine dayanır. Sırmalı, Türk sinemasının sorunları üzerine kamuoyu oluşturmaya çalışması ve bu sorunları medyatez etmesi sonucunda, sinema çevreleri tarafından (lonca ve eleştiri) dışlanmış. Ayrıca, o dönemin Türk sinemasının kültürel, toplumsal ve ekonomik bağlamı Şakir Sırmalı'nın kişisel sinema anlayışıyla çelişmiş, bu sebepten Sırmalı yönetmenlik ve yapımcılık kariyerine de son vermek zorunda kalmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Şakir Sırmalı, Falih Rıfkı Atay, Adnan Ufuk (Nijat Özön), Yılmaz Gruda, Semih Tuğrul, Halit Refiğ, Metin Erksan, Lütfi Akad, Burhan Arpad, *Unutulan Sır* (1947), *Efelerin Efesi* (1952), *Vahşi İntikam* (1955), *Kamelyalı Kadın* (1957), resmi Ankara sansürü, vergi indirimi, Türk Film Dostları Derneği.

•••

### Şakir Sırmalı's Influence on Discourse About Film in the 1950s

#### Abstract

This article examines the history of Turkish cinema from a cultural perspective. By drawing on articles written by the director Şakir Sırmalı and certain polemical responses to them, it evaluates his impact on film circles in Turkey in the 1950s. Sırmalı was excluded from professional and critical circles while attempting to raise awareness of problems within the Turkish film industry. His professional career as a director and producer ended abruptly, because his distinctive film-making style did not suit the cultural, social, and economic conditions of the film industry at the time.

**Keywords:** Şakir Sırmalı, Falih Rıfkı Atay, Adnan Ufuk (Nijat Özön), Yılmaz Gruda, Semih Tuğrul, Halit Refiğ, Metin Erksan, Lütfi Akad, Burhan Arpad, *Unutulan Sır* (*Forgotten Secret*, 1947), *Efelerin Efesi* (*The King of Social Bandits*, 1952), *Vahşi İntikam* (*Violent Revenge*, 1955), *Kamelyalı Kadın* (*The Lady of the Camellias*, 1957), official (Ankara) censorship, tax reduction, Association of Turkish Film Friends.

## 1. Giriş:

### “Sinema Tarihine Kaynak Olarak Yönetmenlerin Yazdıkları”

“Sonuç olarak, kültürel bir sinema tarihi, dönemin atmosferini yeniden kurmalıdır.”

(Andrew, 1989, s. 99)

Sinema alanında incelemeler yapan herhangi bir araştırmacı, sinemaya tarihsel bir perspektiften bakarak filmleri ele alıp, onlardan bahsedebilir. Ancak araştırmacı, bu filmsel metinleri tarihsel bir bakış açısından çözümlenmek yerine, onları yapım ve alımlama bağlamları içine oturtarak kültürel, siyasi, iktisadi, toplumsal hatta ideolojik boyutları olan bir program da sunabilir. Yani bir araştırmacı filmlerden bahsederken onlara anlam ve değer veren, derinlik katan daha başka birçok etkeni de dikkate almalıdır. Belki de, bu etkenlerin en belirleyicisi, en önemlisi filmleri tasarlayan ve gerçekleştiren “yönetmen”dir.

1950’li yıllar boyunca kültürel meşruiyetini henüz Türk aydınları ve eleştirmenleri gözünde tam olarak kazanamamış Türk sinemasının sanatsal, iktisadi, toplumsal ve kültürel durumu incelenmek ve yazılmak istendiğinde atlanmaması gereken önemli bir kaynak da o dönemin yönetmenlerinin yazdıklarıdır, sadece yaptıkları değil! 1950’li yılların atmosferini yeniden oluşturmak isteyen bir araştırmacı (tarihçi olsun ya da olmasın) için Lütfi Akad’ın yeni yayımlanmış anıları (2004) ile Osman Seden’in daktilo edilmiş ama basılmamış anıları *sine qua non* (olmazsa olmaz) birinci el kaynaklardır. Ancak bu anılar o dönem içinde, o dönem sürerken değil de çok sonraları, günümüze daha yakın olan bir dönemde kaleme alınmıştır. Bu sebepten –bizim savımıza göre– Türk sinemasının 1950 ile 1960 arası kültürel tarihi söz konusu olduğunda mutlaka değerlendirilmesi gereken başat sinema figürlerinden biri de *yazdıklarının yaptığı etki ve çektiği tepkiyle* yönetmen Şakir Sırmalı’dır. Sırmalı’nın dönemin ulusal basınında (özellikle *Vatan* ve *Dünya*’da) ve fikir/sanat gazetelerinde (özellikle *Yeditepe*’de) çıkan makaleleri sadece kendi filmleri etrafında dönmez. Aksine; sansür temelinde devlet–sinema ilişkisi, kültürel ve toplumsal temelde seyirci–sinema ilişkisi, sanatsal temelde eleştirmen–yönetmen ilişkisi, ekonomik temelde yerli film–yabancı film ve yapımcı–işletmeci ilişkisi onun yazdıklarının ana konusunu oluşturur. İşte bu sebeplerden ötürü, onun makaleleri bir sinema tarihçisi veya araştırmacısı için Türk sinemasının ekonomik, toplumsal, kurumsal, kültürel ve siyasi

bağlamlarını ilgilendiren değerli bilgiler sunar. Başka deyişle, sinema ortamına ait bir figürün (sanatçının) Türk sineması hakkındaki bakış açısını yansıtır. Bizim bu çalışmamız da, Şakir Sırmalı'nın hem düşünsel düzeyde hem de uygulamada etkin olduğu on yıl boyunca “*kendi yazdıkları, onun hakkında yazılanlar ve ona karşı yazılanlar*” etrafında oluşturulacak ve bu belgeler üzerine oturtulacaktır.<sup>1</sup> On yıllık süre boyunca zamandizinsel olarak sıralanacak bu belgelerin (yazılı metinlerin) içerikleri ele alınacak ve açıklanacaktır. Böylece Sırmalı'nın kişisel söyleminin dönemin Türk sinema ortamında bıraktığı etki ile çektiği tepki incelenecektir. Yönteme gelince, bu “metinleri açıklama işlemi”, “metinleri anlatım işlemi” ile birlikte karma (Fr. *mixte*) olarak yapılacaktır.<sup>2</sup> Zaten bir tarihçi kaynaklarını, maksadı ile objesine bağlı olarak bulur/keşfeder (bkz. Lagny, 1992, s. 59–62). Fakat, (aynı) tarihçi bu objesini, ulaşabildiği belgeler doğrultusunda tasarlayıp gerçekleştirir. Bunu yapabilmek için de önceliklerini belirtir (bkz. Serceau, 2004, s. 46).

Genel olarak bakıldığında “sinema tarihi” alanında yapılan araştırmalar ve çalışmalar farklı tipteki belgeler üzerine dayanır. Bu belgeler kimi kez, “filmsel olan” ve “filmsel olmayanlar” biçiminde iki kategoriye ayrılır. Filmsel olmayan malzemeler de kendi aralarında “yazılı olanlar” ve “grafik olanlar” şeklinde sınıflandırılır (bkz. Lagny, 1992, s. 242). Bizim makalemizin bütüncüsü (Fr. *corpus*), amacına uygun olarak Şakir Sırmalı'nın Türk sineması hakkında düşüncelerini ifade ettiği genel ve özel basında çıkan yazılarına odaklanacaktır.<sup>3</sup> Sırmalı'nın sinema hakkındaki bu söylemi kendi makaleleri ile onunla yapılan söyleşiler etrafında yapılandırılacaktır. Bununla birlikte, bu entelektüel yönetmenin Türk sinema ortamındaki etkisinin anlaşılabilmesi için aynı ortama ait başka figürlerin (eleştirmen, yönetmen, dönemin sinema loncası) Sırmalı'ya karşı olan tepkilerine de yer verilecektir. Yani yöntemimiz, söz konusu kaynakların kesişmesine (Fr. *croisement des sources*) dayalıdır. Makalenin sınırları böyle çizilecektir. Unutmayalım ki *yeni sinema tarihi*; sınırları kesin olarak belirlenmiş, kısıtlanmış, parçalı bir alanı –*auteurist* düşünce ile sinemasever bakış açısı terk edilerek– yeni sorunsallar etrafında yöntemsel bir biçimde inceleyen çözümleyici çalışmalara dayanır (AFRHC, 2008). Hedefimiz Şakir Sırmalı'nın Türk sineması üzerine olan söylemini bu doğrultuda ortaya koyabilmektir.

<sup>1</sup> Bu metinler toplamından, araştırmacı olarak ulaşabildiklerimiz anlaşılmalıdır. Yani eksiksiz olma gibi bir iddia söz konusu değildir. Batıdaki geleneğin aksine Türkiye'deki film arşivinde Türk yönetmenler hakkında ayrıntılı bir katalog bulunmamaktadır.

<sup>2</sup> Bu konuda bkz. Michèle Lagny (1992). *Le dédoublement du texte [Metnin İkiye Bölünmesi]*. *De l'Histoire Du Cinéma*. Paris: Armand Collin, s. 45.

<sup>3</sup> Kendi filmleri de Türk sinema tarihine dahil olduğundan bu filmler hakkında çıkan görüş ve yorumları da ele alınacaktır. Sırmalı'nın söylemini oluşturan yazılar o dönemin Türk sinemasını doğrudan etkileyen kurumsal etmenler ile (endüstri ve ticaret, sansür...) film yapma etkinliğini kuşatan koşullar üzerine yoğunlaşmıştır.

## 2. İlk İki Filmi Etrafında Şakir Sırmalı'nın Türk Sinemasındaki Yeri

“Hiçbir ön hazırlığı olmadan  
film yönetmenliği gibi ağır bir işe girdi.”  
(Akad, 2004, s. 42).

Şakir Sırmalı, biri 1940'ların ikinci yarısında, diğer ikisi de 1950'li yıllarda olmak üzere toplam üç film çevirebilmiştir. Film yapımı konusunda hemen hemen on yıllık bir sürede verdiği ürünler fazla olmasa da döneme izini bırakmayı bilmiştir.

Şakir Sırmalı'nın yaşamı üzerine –bizim bulabildiğimiz– bilgilere 1940'lı yıllar ve 1950'lerin ilk yarısı boyunca Türkiye'de yayımlanan sinema magazini *Yıldız*'da (sayı: 69) ulaşılır. O sırada Naci Duru'nun Duru Filmi adına *Efelerin Efesi* adlı filmi çevirmekte olan Sırmalı'yla yapılan bir söyleşi *Yıldız*'da çıkar. Sırmalı; 26 Mart 1916 Şişli doğumludur, Şişli Terakki Lisesi'ni bitirmiştir ve küçük yaştan itibaren sinemaya ilgi duymuştur. Yakın arkadaşı Temel Karamahmut onu film çevirmeye teşvik etmiştir. Bunun sonucunda da Sırmalı ilk filmi olan *Unutulan Sır/Domaniç Yolcusu*'nu<sup>4</sup> kendi hesabına çevirmiştir. Ancak bu filmde para kazanamamıştır. *Efelerin Efesi*'nden daha ümitli olan Sırmalı, filme fazla masraf edemediği için üzgündür. Sırmalı'nın söyleşisindeki en dikkat çekici unsurlar, o dönem Türk sinemasındaki egemen tarihi filmler, seyirciler, gazeteciler (eleştirmenler) ve genel olarak yönetmenlik sanatı (*auteurist* bir bakış açısından) üzerine yaptığı yorumlardır:

Henüz filmciliğimizin kalkınma çağlarında olduğu bir zamanda çok masraf isteyen tarihi filmler çevirmemizin doğru olmadığını söyleyen Sırmalı, bu gidikle, ilerde çevrilecek pek az tarihi mevzumuz kalacağından endişe ediyor. (...) Sinema seyircilerini ekseriyetle<sup>5</sup> ‘kabiliyetsiz’ buluyor. Gazetecilerin ise, kendilerine hiç yardımda bulunmadığını, fena filmlere lâıykı veçhile taarruz etmedikleri kanaatindedir.<sup>6</sup> (...) Tecrübeli aktörlerle film çevirmeye taraftar olan Şakir Sırmalı, bir rejisörün çevirdiği filmde baş rolü oynamasına, hattâ filmin senaryosunu yazmasına taraftardır. Bir san'at eseri tek iradeye bağlı olursa, daha iyi netice alınacağını söylüyor (“Şakir Sırmalı”, 1952, s. 10).

*Efelerin Efesi*<sup>7</sup> (1952) gösterime girdikten sonra eleştirel düzeyde olumlu karşılanır. En ilginç nokta, edebiyat uyarlaması olan bu Efe filminin,

<sup>4</sup> Bu filmin ilânını görmek için birinci eke bakınız. *Unutulan Sır*, 16 Nisan 1948'de Taksim sinemasında gösterime girer ve aynı yıl düzenlenen Yerli Film Müsabakası'nda “en çok muvaffak olmuş film” ve “en iyi orijinal şarkı” ödüllerini alır. Türk sinema tarihi üzerine yaptığı araştırmaları *Yeni Yıldız*'da tefrika eden Nurullah Tilgen'e göre *Unutulan Sır*, kötünün altında kalitede bir film olmuştur (1956, s. 20). Oysa eleştirmen Çetin A. Özkırım, *Yeni Sabah* gazetesinde Şakir Sırmalı'nın sinemaya *Unutulan Sır* ile teknik bakımdan ve anlatım yönünden başarılı bir adım attığını ileri sürmüştür (1961, s. 2).

<sup>5</sup> Büyük çoğunlukla.

<sup>6</sup> Yani kötü filmlere hak ettikleri kadar saldırılmadığı düşüncesindedir.

<sup>7</sup> Filmin gazete ilânları için ikinci eke bakınız.

Ankara'daki resmi sansürle uğraşmak zorunda kalmasıdır. Filmdeki “Efe temsili” sorun çıkarır:

Mevzu, alelâde bir Efe veya haydutluk hikâyesidir. Ne milli hislerimizle ne de dini duygularımızla alâkalı bir taraf, ne de cemiyeti kötülüğe teşvik eden bir ideolojisi vardır. Bütün bunları söylememe sebep, bu filmin az kalsın Ankara'da sansürden geçememek tehlikesi ile karşılaşmasıdır. Sansür bu filme ancak sonuna şu sözler konmak şart ile müsaade etmiştir. Konan sözler Osman Efe öleceği sırada bir spiker tarafından söylenir: Sırf aşk uğruna dağa çıktığı için Osman Efe'nin namı pek anılmaz. Çünkü gerçek Efe hak uğruna dağa çıkmış ve mücadele etmiştir. İstiklâl Savaşımızda bütün gücüyle yardım eden adsız efelerimizi hürmetle anarız (“Lüks Koltuktaki Adam”, 1952, s. 7).

İkinci filminin sansürle uğraşmak zorunda kalması üzerine, Sırmalı gündeliklerde çıkan sansüre karşı yazıları ve demeçleriyle kamuoyu oluşturmaya başlayacaktır.

Sırmalı'nın filmi, 1950'lerin başında Türk sinemasında moda olan Efe filmlerinden ayrılır. Öyle ki, aynı eleştirmen filmin tematik özgüllüğü üzerine dikkat çeker:

Rejisör Şakir Sırmalı'nın sanatı için hiç bir şey söylemeyeceğim. Yalnız hem onu hem de bu filme para koyan Naci Duru'yu iyi niyetleri için candan tebrik etmek isterim. (...) Bilhassa Anadolu seyircisine, din toleransı üzerinde ders vermekle, ‘Efelerin Efesi’ hakikaten faydalı, iyi niyetli bir film olmuştur. Bu kadarı bile kâfidir (“Lüks Koltuktaki Adam”, 1952, s. 7).

1953 yılında *Türk Film Dostları Derneği* tarafından düzenlenen I. Türk Filmleri Yarışması'nda (1952–1953 mevsimine ait filmler arasında), *Efelerin Efesi* en başarılı beş filminden biri, Şakir Sırmalı ise en başarılı beş yönetmenden biri seçilir (“Film Festivalinin”, 1953, s. 7).

Zaman geçtikçe *Efelerin Efesi*'ni, Türk sineması içindeki yerine oturtan ve onu tarihsel açıdan açıklayan daha ihtiyatlı yorumlara rastlanır. *Efelerin Efesi*'nin Türk sinema sanatı açısından en olumlu algılanması ise eleştirmen Burhan Arpad'a aittir.

1919–1947 arasında birkaç yılda bir tek Türk filmi veren Türk sinemasının yıllık prodüksiyon sayısı yirmi, otuzu aşar, hattâ elliye dayanır. Sayıca artış, sanat yönü ağır basan ilk Türk filmlerinin ortaya çıkmasını da sağlar. Vurun Kahpeye (Reji: Lütfi Ö. Akad, Prodüksiyon: Erman Kardeşler – 1948/1949), Yüzbaşı Tahsin (Reji: Orhan Arıburnu, Prodüksiyon: Duru Film – 1950/1951), Hep Vatan İçin (Reji: Aydın Arakon, Prodüksiyon: Atlas Film – 1951/1952), Efelerin Efesi (Reji: Şakir Sırmalı, Prodüksiyon: Duru Film – 1952/1953) sinema sanatını Türk sinemasına getiren ilk başarılı örneklerdir. Bu dört filmin en ilgi çekici özelliği, Türk sinemasının tiyatro etkisinden kurtulmasıdır (Arpad, 1959, s. 7).

Şakir Sırmalı'nın *Efelerin Efesi* adlı filmi, Türk sinema tarihçisi Nijat Özön'e göre de –kendi deyimiyle– “sinemacılar döneminin” kalburüstü filmleri arasında yer almaktadır (bkz. Özön, 1968, s. 276).

1950'lerde yapımcı, yönetmen, senaryocu olarak Türk sinema alanına giren Osman Seden anılarında Şakir Sırmalı'nın Türk sinemasının oyunculuk alanında gösterdiği tiyatro karşıtı çabalarından bahsetmeyi unutmamıştır:

Türk sinemasına mutlak surette hakimdiler [*Şehir Tiyatrosu oyuncularından bahsediyor*] ve bu egemenliği de elden bırakmaya hiç niyetleri yoktu. Bu konuda Şakir Sırmalı, Aydın Arakon, Faruk Kenç gibi bazı yönetmenlerin,

genç bir sinema kuşağı yetiştirmek için gösterdikleri çabaları da unutmamak gerek. 1940'lı yılların ortalarından itibaren bu genç yönetmenler çevirdikleri filmlerde hep isimsiz gençlere imkân tanıdılar, yeni bir sinemacı kuşağı yetiştirmeye çalıştılar, ancak güçleri yetmedi (Seden, *Anlar*, s. 6).

### 3. Şakir Sırmalı'nın Türk Sineması Üzerine Söylemi

*“Yazıları ile sansüre karşı ilk savaşı açan o oldu.”*

(Akad, 2004, s. 42).

1952 yılının sonundan itibaren Şakir Sırmalı, Türk sineması hakkındaki söylemini<sup>8</sup> günlük gazetelerdeki metinleriyle yaymaya başlar. Yazdıkları incelendiğinde Türk sinemasının farklı sorunları (bizzat kendisinin yaşadığı özel ve gözlemediği genel sorunlar) üzerine derinlemesine düşündüğü anlaşılacaktır. Amacı bu sorunlar etrafında kamuoyu oluşturmaktır. 1950'li yılların liberal eğilimli *Vatan* gazetesinde, 6 Kasım 1952'den itibaren Attilâ İlhan ve Burhan Arpad'ın yabancı ve yerli film eleştirileri devamlı olarak çıkmaya başlar.<sup>9</sup> Böylece filmlerin sanatsal niteliklerini denetleyen bir “eleştiri kurumu” kendini ulusal basında en sonunda gösterir. Bu bağlamda yönetmen Şakir Sırmalı, *Vatan*'ın sinema eleştirisi sütunu aracılığıyla Türkiye'deki kadri mutlak film sansürünün işleyişini tartışma konusu yaparak işe başlar. Onun sansür karşıtı söyleminin ilk örneği olan makalesinin önermesi başlığından bellidir.<sup>10</sup> Bu kurumsal etkenin, toplumsal sorunların Türk sinemasına aksetmesine engel olduğunu açıkça yazar. Yazısı sansür merciinin geniş yetkisi ve denetlenemez oluşuna odaklanır:

Ankara film sansürü, farkında olmadan filmlerimiz üstünde yıkıcı tesirler göstermektedir. Bunun kabahati daha çok, sansüre verilmiş olan salâhiyetin genişliğindedir. Meselâ, şurası burası makaslanarak filmi berbat, yahut oynanması tamamen yasak edilen prodüktör, hakkını arayacak bir merci olmadığı için bu felâketi kabul etmek zorundadır. Bu sakat bir sistemdir (Sırmalı, 1952, s. 4).

Denetleme dizgesinin tepkisini çekmek istemeyen sinema yapımcısının da dağınık konular ile entrikasız senaryolar seçip, filmleri şarkı, göbek ve baldır bacak ile doldurduğunu yazar. Ona göre, Türk film yapımcıları sansür sistemine boyun eğmeği ticari açıdan zarara uğramamak için yeğlemişlerdir. Sırmalı, bu tarzda çevrilen ticari Türk filmlerini “hurda” diye niteler. Öte yandan, Türk sinemasının ekonomik olarak gelişmesini (yani dışa açılabilmesini) toplumsal nitelikli filmlerin yapılmasına bağlar:

Pazarlarımızın genişleyebilmesi, senaryolarımızda, memleketin içtimâî meselelerinin dünya meseleleri içinde mütalâa edilmesi ve bu mütalâanın

<sup>8</sup> Bu söylem herhangi bir kimseye ait değildir. Türk sinema tarihi üzerine, sinemayı yapanlardan, gerçekleştirenlerden bir kişinin perspektifinden olması sebebiyle önemi tartışılmazdır. Bir yönetmen olarak Şakir Sırmalı'nın söylemi o yılların Türkiye'sinde sinemanın nasıl işlediğini anlamak açısından önemlidir.

<sup>9</sup> İlk eleştiri yazısı *Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan ile İki Süngü Arasında* isimli iki Türk filmine ayrılmıştır (bkz. İlhan ve Arpad, 1952, s. 4 ve 7).

<sup>10</sup> “Türk Filmciliğini Kalkındırmak İçin Sansür Sistemimiz Değiştirilmelidir” (bkz. Sırmalı, 1952, s. 4).

Türk folklor ve âdetleri içinde yapılabilmesi ile mümkündür. Bu da, Lâfontenin manzumeleri zihniyeti ile filmleri ölçen bir sansürle olmaz.” (Sırmalı, 1952, s. 4).

Şakir Sırmalı film denetleme biçimini, Türk sinemasının sanatsal olduğu kadar ekonomik gelişimine de engel olarak algıladığı için eleştirir. Türkiye’de roman, şiir ve hikâye türlerinin üzerlerindeki sansür baskısı kalktıktan sonra var olabildiğini ve aynı şeyin sinema sanatının gelişmesi için de zorunlu olduğunu savunur. Yeni bir sansür sisteminin nasıl olması gerektiğini de yazar. Yani bu soruna çözüm önerileri de getirmekten kaçınmaz. Sırmalı’ya göre Türk filmlerinin geleceği “çift sansür sistemi” ile kurtarılabilir. Bu çağdaş ve özgürlükçü denetleme biçimine göre, tek bir merci yerli ve yabancı filmleri denetler. Sansür, film merkezi olan İstanbul’da kurulur ve yasaklama yetkisi elinden alınır. Şüpheli bir filmi ancak yüksek sansüre havale edebilir. Yüksek sansür kurulu ise Akademi, Konservatuar, Edebiyat ve Felsefe fakültelerinden gelen profesörlerden oluşur. Şüphelenen filmin kesilmesi ya da yasaklanması ancak, bu makamın yönetmen ve senaryocu ile görüşüp tartışmasından sonra gerçekleştirilebilir. Sırmalı bir yönetmen olarak, çok daha demokratik bir denetleme düzeninin (devlet memurlarının dışarıda bırakıldığı) sinema alanına egemen olmasını istemektedir.

20 Nisan 1953 günü, Falih Rıfkı Atay’ın *Dünya* gazetesinde çıkan başmakalesi “Bir de yerli film derdi çıktı” adındadır. Atay, yazısında yabancı filmlerden alınan % 75’lik vergiyle yerli filmlerden alınan % 25’lik vergi arasındaki eşitsizliği, sinema salonlarında iyi yabancı filmlerin gösterilmesini engellediği ve gazete tefrikalarından da daha aşağı yerli filmleri kolladığı gerekçesiyle eleştirmektedir. Ona göre Türkiye’de sinema, yani “gözle görüldüğü için zihinleri daha derinden karıştıran bir propaganda vasıtası” aşağı seviyenin sömürülmesine hizmet etmektedir. Oysa devlet iyi sanatı ve iyi sanatçıyı ancak ödüllendirerek korumalıdır. Türk sinemasına aydın-seyirci<sup>11</sup> olarak dışarıdan bakan Atay’ın bu makalesine, sinema dünyasından gelen Şakir Sırmalı kısa süre sonra aynı gazetede cevap verir. “Görüşler” adlı sütunda, “hayatını sinemanın gelişmesine adanmış bir yönetmen olarak” yerli filmler için yapılan vergi indirimini ele alır. İşin kökenine gitmekle başlar:

Bundan beş altı yıl öncesine kadar, yerli filmcilerden de, yabancı filmler gibi yüzde yetmiş beş vergi alınırdı. Piyasada gene iki çeşit filmci<sup>12</sup> vardı: Yabancı filmleri duble edip Anadolu’ya sürenlerle, kendi emekleri sayesinde yaptıkları yerli filmlere müşteri arayanlar. Dublajcılar işin kolayına gittikleri için, güçlük çekmiyorlardı. Gösterme hakkını satın aldıkları filmi yurda getiriyor, senaryosunu kırk elli lira karşılığında tercüme ettiriyor, elde ettikleri diyalogu ekseriya Türkçesi bozuk bir diyalogunun hüneriyle filmdeki aktörlerin ağızlarına oturtuyor, ondan sonra da bir rejisörün idaresi altında bu filmi dilimize duble ettiriyorlardı. İthalâtçı, eğer çok para getireceğini kestirirse, filmin şarkılarını alaturkalılaştırıyor, hatta ona göbek, minare, mevlût

<sup>11</sup> Falih Rıfkı Atay (1894–1971): Yazar ve siyasetçi olan Atay, kalemiyle genç Cumhuriyet’in üzerine kurulduğu ilkeleri (bir Kemalist ve Batıcı olarak) savunmuştur (bkz. Heper, 2006, s. 145).

<sup>12</sup> Filmciden bugünkü dağıtımçı ile yapımcıyı anlıyoruz.

sahneleri ekliyordu.<sup>13</sup> Bu suretle on-on beş bin lira gibi az bir masrafla Türkçe bir film elde edilmiş oluyordu.<sup>14</sup> Yerli filmcilerse, kötülük bakımından dublajlarla boy ölçüşen filmlerini otuz beşle yetmiş bin arasında bir masrafla çıkarabiliyorlardı (Sırmalı, “Yerli Filmciliğin Durumu”, 1953, s. 2).

Vergi indiriminin altındaki iktisadi nedenleri gösteren Sırmalı, ancak siyasi iktidar değiştiği için Türk sinemasını kalkındıracak programın<sup>15</sup> devamının yürürlüğe giremediğini iddia etmektedir.

Ve filmciliğimiz, bir tarafında diktatör bir sansürle malzeme yokluğu, öte tarafında da vergi indiriminin sağladığı, kazançlı bir ticaret sahasıyla karşı karşıya kaldı (Sırmalı, “Yerli Filmciliğin Durumu”, 1953, s. 2).

Sırmalı, yabancı filmlerden asgariden yüzde yetmiş beşe, yerli filmlerdense asgariden ancak yüzde yirmi beşe kadar vergi almaya izin veren bu koruma sisteminin filmin çekilme aşamasında değil de gösterilme aşamasında uygulandığı için işletmeciye, yapımcıdan daha çok yaradığını da yazar. Onun bakış açısından vergi indiriminin en büyük faydası Türkiye’de sinema sanayinin doğmasına yol açmasıdır.

İndirimden önce bir kaç yılda bir film yapılıırken, şimdi yılda vasatî kırk film yapılmakta, birçok stüdyolar kuruldu ve kurulmakta, yüzlerce vatandaş da hayatını bu alanda kazanmağa başlamış bulunmaktadır. Yerli filmlerimizin artması ile sinemalarımız da çoğaldı. Buna karşılık yerli filmler ihtiyacı karşılayamamağa başladı. Sinemanın filmi, filmin sinemayı beslemesiyle eskiden kıt olan gösterme salonlarımızın sayısı artıyor ki, bu da hayırlı bir sonuçtur (Sırmalı, “Yerli Filmciliğin Durumu”, 1953, s. 2)

Ancak bu niceliksel artış, niteliksel artışı sağlamamıştır. Bu yüzden Şakir Sırmalı, Falih Rıfki Atay’ın “prim usulüne” destek çıkararak, sinema alanında başlanılan işin olumlu olarak tamamlanabilmesi için bir jürinin belirleyeceği *sanat filmi* diye kabul edilen yerli filmlerden hiç vergi alınmaması gerektiğini söylüyor. Vergi indiriminin yabancı film ithaline engel olmadığını, aksine 1953’te yabancı film sayısının önceki yıllara nazaran yüzde yedi arttığını not düşüyor. Oysa ithal rejimi yüzünden, yerli filmcilerin “döviz bitti” gerekçesiyle, ham film den yoksun bırakıldıklarını vurgulayarak makalesini bitiriyor.

Sırmalı bir ay sonra çıkan makalesinde ise “sinema meselelerimiz” adlı sütunda sansür sorununu konu eder. Kendisinin *Efelerin Efesi* filminden dolayı yaşamış oldukları düşünülürse bu garip kaçmaz. Türkiye’deki yabancı ve yerli film denetiminin iki ayrı şehirde (İstanbul ve Ankara) yapıldığını belirtir. İstanbul sansürünün yabancı filmlere –zedelemeyen– oynama izni verdiğini, bu tutumun da okulu, akademisi bulunmayan sinemamızın gelişmesine, seyirci zevkinin yükselmesine yardım ettiğini anlatır. Makalenin asıl hedefi Ankara sansürünün varlık sebebi ve Türkiye’deki sansürün ikili işleyiş (yabancı/yerli) biçimidir. Bunları şiddetle eleştirir.

<sup>13</sup> Böylece o dönemki Türk filmlerinin içeriklerini oluşturan kültürel ham maddelerin nereden geldiği açıklık kazanıyor.

<sup>14</sup> Sırmalı, Türkiye’deki dublaj tekniğinin dünyadaki ölçülere uymadığını, elde edilen kopyaların siyahı çok siyah, beyazı da çok beyaz göstererek gözü bozduğunu ileri sürmektedir.

<sup>15</sup> Olağanüstü hâle göre yapılmış sansür sisteminin yeniden düzenlenmesi ve film yapmak için gerekli olan malzemenin (özellikle ham filmin) yurda serbestçe, gümrüksüz sokulması.



Sanki memleket için filmlerden gelebilecek tehlikeli bir 'Şey' var. Bu öyle bir 'Şey' ki, karakteristik tarafı yabancı filmlerde değil de yalnız bizim filmlerde bulunması ihtimali oluşudur. (...) Seyircimiz yabancı filmlerde, Ankara sansürünün yerli filmlerden makasladığını bulmaktadır (Sırmalı, "Bizim Sansür Sistemi", 1953, s. 2).

Şakir Sırmalı daha da ileriye giderek sansürün devlet içinde devlet olduğunu yazar:

Filmlerimizin basın hürriyeti dışında, hususi bir nizamnameye uyularak kontrol edilmesi, Ankara sansürünü devlet içinde devlet haline getiriyor. (...) Nazi Almanyasının Sansür Nizamnamesi'nden<sup>16</sup> mülhem olduğu için, maddelerin tefsiri onları tatbik edenin keyfine bağlıdır (Sırmalı, "Bizim Sansür Sistemi", 1953, s. 2).

Sansürün hazırlandığı tarihteki şartların değiştiğini, artık yayın vasıtalarının hür olduğunu belirtir. Fakat, Türk sineması sansüre boyun eğmektedir.

Bu gizli 'Şeyler', pervasızca makaslama, yasak etmeler sonunda himayesiz filmciliğimiz, tepesinde başıboş bırakılmış bu sansürden tirtir titremeğe başladı. Prodükörlerimiz rahat edebilmek için, sansür üyelerinin yazdığı senaryoları satın almaktan başka çare bulamadılar (Sırmalı, "Bizim Sansür Sistemi", 1953, s. 2).

Sırmalı'ya göre sansür üyelerinin kurdukları anti-demokratik otoriteye son vermenin zamanı çoktan geçmiştir. Makalesini bitirirken sansür üyelerinin kirli işleri üzerine skandal yaratacak iki soruyu Ankara sansürüne yöneltir. *El Hac (Hac Yolu)*<sup>17</sup> adlı Mısır filmi Anadolu'da din propagandası yapmaktadır. Bu yabancı film nasıl Ankara sansürüne gitmiş ve ondan oynama izni almıştır? Bu sahte yerli filmin sahibine senaryo satan sansür üyesi olmuş mudur? Bir firmanın Karacaoğlan hakkındaki senaryosunu reddeden sansür üyelerinden biri, başka bir firmaya Karacaoğlan senaryosu satmış mıdır?

Aradan çok geçmeden Şakir Sırmalı, sansüre karşı verdiği bu düşünsel mücadelenin ilginç (olumsuz anlamda) sonuçlarını açıklayan başka bir makaleyle yine ulusal basında kendini gösterir. *Vatan* gazetesinin "sinema sütununda" çıkan yazısında Sırmalı, "Türk filmciliğinin en değerli genç rejisörlerinden" şeklinde okuyucuya takdim edilmektedir. Kendi meslektaşlarının eleştirisini yaparak giriş yapar:

Bazı küçük filmcilerle teknisyenler, geçen gün bana geldi: 'Kes artık şu sansür aleyhindeki yazılarını, dediler. Giriştiğin mücadelenin faydası değil, zararı oluyor. Eskiden hiç olmazsa tek tük senaryoya izin alabiliyorduk. Makalelerinden sonra sansür baskısını arttırdı. Adeta senaryo tasdik etmez

<sup>16</sup> Oysa, 19 Temmuz 1939 tarihli 2/11551 sayılı kararname ile yürürlüğe giren "Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname", faşist İtalya'nın ceza kanunundan esinlenmiştir.

<sup>17</sup> Sırmalı, bu filmin Anadolu'da gösterildiğini ve halkın din duygusunu sömürdüğünü başka bir yazısında anlatır. Bu Mısır filminin Suudi Arabistan ile yobazlara yaradığını, sansür sistemine aykırı olduğunu, sanatsal bir nitelik taşımadığını ve yerli film gibi vergi ödediğini açıklar. *İstanbul'un Fethi* adlı Türk filmi yasaklayan Mısır'dan ithal bu filmin, melezleştirilerek Türk filmi gibi gösterildiğini duyularına dayanarak yazar. Lâik ilkelere uygun olarak çevrilen Türk filmlerini yasaklayan Ankara sansürünün açıkça Hac ibadeti üzerinden din propagandası yapan bu yabancı filme oynatım izni vermesini haksız ve mantıksız bulur (Sırmalı, "Bu Nasıl Sansür", 1953, s. 7).

oldu. Bu yüzden işsiz güçsüz kaldık. Kusura bakma, devam edersen bir tekzip yapacak seninle aynı fikirde olmadığımızı bildireceğiz' (Sırmalı, "Küçük Filmcilik", 1953, s. 7).

Sırmalı kendisine yazılarını kesmesi için baskı yapan dostlarının sansür aleyhtarı yazılarına başladığında alkış tuttuklarını ancak, onların "Ankara Sansürü"nü baskısı altında özgürlüklerinden vazgeçmek zorunda kaldıklarını aktarır. Sinema çevresindeki bölünmüşlüğü sebebi budur. Sansür heyetinin işine karışacak ve reddettiği senaryoların hesabını soracak bir idari makamın olmamasının eksikliği üzerinde durur. Sansürün denetlenemez yapısı ona kabul edilemez gelmektedir. Türk sinemasını sansür kadar tehdit eden ikinci bir yapısal soruna parmak basarak devam eder:

Yurda negatif şerit sokulmamakta, bu iş için gereken döviz küçük filmciden esirgenmektedir. Bu suretle Türkiye'de film çevirmek imkânsızlaşmış oluyor. Buna karşılık önceden, prodüktörümüze, stüdyo makineleri ithal etmesi için döviz tahsis edilmişti. Film çevrilmediğine göre, avuç dolusu para karşılığında satın alınmış stüdyo malzemesi, şimdi bir köşede paslanmaktadır. Amortismanı önlemek gibi büyük zararlar doğuran bu durum, beni, küçük filmcileri hedef tutan bir hareket karşısında bulunduğumuza inandırıyor (Sırmalı, "Küçük Filmcilik", 1953, s. 5).

Ona göre sansürün baskısı da küçük yapımcıyı hedef alan bir tasfiye rejiminin sonucudur. Büyük firmalarla küçük yapımcılar arasındaki çatışmayı, başka deyişle dışarıdan film getirenlerle içeride film üretenleri ele alır. Sırmalı için yerli filmlerin var olma sebebi Anadolu'dan gelen taleptir:

Yerli filmcilik diye bir şey yokken kurulan büyük firmaların kazanç sistemleri yabancı filmlere göre ayarlanmıştır. Yerli filmcilik başladıktan sonra, Anadolu bizimkilere rağbet etti, yabancı filmleri aramaz oldu. Böylece küçük sermaye sahipleri, küçük bir yazıhane odasında, tek tük yaptıkları ucuz filmlerle, büyük teşkilâtli zengin firmaların karşısında tutunmak imkânını buldular. Piyasada dört büyük firmaya karşılık, elliye yakın küçük firma kuruldu. (...) Bu durum büyük filmcileri, eskiden girişip başaramadıkları denemeyi tekrarlamak zorunda bıraktı: Sermayelerinin küçük bir kısmını, yerli film yapmağa tahsis ettiler. Sahibi oldukları sinema binalarını işletmek tasası, yabancı filmlere göre ayarlanmış teşkilâtları, mukaveleleri, sinema bilgilerinin yabancı film alış verişine inhisar etmesi yüzünden, sermayelerini olduğu gibi yerli film işine yatıramıyorlardı. Sonunda, meydana getirdikleri bir kaç yerli film, piyasayı yeni baştan ele geçirmelerine yetmedi. Küçük filmciler, onlara rekabet etmekte devam ettiler (Sırmalı, "Küçük Filmcilik", 1953, s. 5).

Şakir Sırmalı yerli yapımcıların negatif ihtiyaçları söz konusu olduğunda tasarruf engelini yetkili makamlar tarafından öne sürüldüğünü, oysa dışarıdan film ithal edenlere aynı makamların istedikleri kadar açık döviz tahsis ettiklerini söylemektedir. İşte bu sebepten yerli film yapımına getirilen kısıntının küçük filmciyi yaktığını fakat büyük filmciyi etkilemediğini öne sürer. Bu haksız rekabeti açıkladıktan sonra, devleti yönetenlerin yerli film yapımına dikkatlerini çekerek yazısını bitirir.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Film İthalatçı ve İmalciler Cemiyeti Başkanı Kâzım Yurdakul ise ithal edilen filmlere ayrılan döviz oranının yerli filmlere ayrılan dövizden daha az olduğunu ileri sürmektedir ("Filmciler de Göbek Atma", 1955, s. 3).

1953 yılında Şakir Sırmalı ismine bir kez daha rastlanır. *Vatan* gazetesinin tamamen Türk sinemasına ayrılan “sinema ilâvesi”nde kendisine yöneltilen soruya (I. Türk Film Festivali’nde mevsimin en başarılı beş yönetmeninden biri olarak) cevap verir. Ayrıca kendi portre fotoğrafı ile *Efelerin Efesi*’ne ait bir çalışma fotoğrafı da bu Türk sineması ekinde yayımlanır.<sup>19</sup> Sırmalı’nın yaşam öyküsü hakkında yeni bilgiler buluruz. Hukuk Fakültesi’ne gitmiş ama yarıda bırakmıştır, kendini sanata adanmış ve sinemacılıkta (on beş yaşından beri kameraya yabancı değildir) bir yer edinmiştir. Sırmalı’nın film sanatı anlayışı ise şöyle tanıtılmaktadır:

Orijinal Türk filmini yaratacak metodu araştırdığı için az film çevirebilmektedir. En büyük gayelerinden biri de halkla aydının zevklerini telif etmek yani filmlerini her ikisine birden beğendirebilmektir. Türk filmciliği için en zararlı bulduğu kişiler: ‘Bugün bir Türk filmi gördüm, tıpkı bir Avrupa (yahut Amerika) filmi gibi idi’ diye konuşan yarı aydınlardır (“Türk Filmciliğini”, 1953).

Görüldüğü gibi onun için sinemada “özgünlük” olmazsa olmazdır. Şakir Sırmalı, Türk sinemasını geri bırakan âmilleri (etkenleri) sayarken daha önce yazdığı makalelerde değindiği sorunlara gönderme yapar. Ancak o dönemki Türk sinemasının “taklit” sorunundan ilk defa bahseder. Türkiye’de sinemacılıktan geçinen beş bin kişi olduğunu ve bunların Ankara sansürünün baskısı altında serbestçe düşünemediklerini tekrarlar. Sinema sanatçıları bu sebepten sinemayı bırakmışlar, bırakmayanlar da modası geçen “Amerikan janrını” taklit etmekle yetinmişlerdir. Böylece Türk filmciliği şahsiyetini kaybetmiştir. “Yıldız terimini” ilk defa ağzına alır. Dediğine göre, sansür baskısı yüzünden yapımcılar iyi film yapmaktan ümidi kesip, “yıldız angaje<sup>20</sup> etmeye” başlamışlardır. Ham film sorunu da devam etmektedir. Sırmalı’nın deyişiyle, “tüm bu sebeplerden Türkiye’de sinema adamı yetişmez, doğru dürüst film yapılmaz”. Yeni bir sorun da Türk filmi geçen sinemaların haftalık altı bin beş yüz lira garanti istemeye başlamalarıdır.<sup>21</sup> 1948’de vergi indirimi ile canlanan filmcilik artık ölmek üzeredir. Çare için bir reçete sunar:

Çare, devletin Türk sinemacılığına, haklarını tanımasıdır. (...) Filmcimiz, kendini sansüre köle eden nizamnameden kurtarılmalı, gazeteciler için olduğu gibi, basın hürriyetine kavuşturulmalıdır. Film endüstrimiz için gereken makinelerle ham madde yurda serbestçe sokulmalı, bir müddet vergiden muaf tutulmalıdır. Gazetecilere nasılsa, film işçileri için de sendika kurulmalıdır. Öbür memleketlerde olduğu gibi, sinemamızın yılda bir iki ay Türk filmi oynaması sağlanmalıdır. Hatta devlet, inkişaf<sup>22</sup> edinceye kadar filmciliğimizi korumalıdır da. Mesela, batı memleketlerine Türk filmi satanların kazandıkları dövizi kendilerine bırakmak, böyle filmlerden hiç vergi almamak

<sup>19</sup> Bkz. Üçüncü ve dördüncü ekler.

<sup>20</sup> Fr. *Engager* = Tr. *Birini söz veya yazı ile bağlamak, taahhüt etmek*. Türk sinemasına, yıldızlık olgusu, özellikle 1950’lerin ikinci yarısında tamamen yerleşmiştir.

<sup>21</sup> Dönemin yerli film yapımcıları prestij açısından filmlerinin ilk vizyonlarını Beyoğlu’ndaki sinemalarda yapmak isterler. İşletmecilik ve dağıtımıcılıkla uğraşmayan yapımcılar için “Taksim sineması” Türk filmi işleten ender bir Beyoğlu sinemasıdır. Bu sinemanın haftalık kira ücretini arttırması yapımcıyı zor durumda bırakır. Daha ayrıntılı bilgi için 55. dipnota bakılabilir.

<sup>22</sup> Yani gelişinceye kadar.

gibi bir takım teşvik edici tedbirlere başvurulabilir (“Türk Filmciliğinin”, 1953).

Bu reçetenin oluşturanları, sinemacının düşünsel özgürlük<sup>23</sup> ve mesleki örgütlenme ihtiyacı ile sinemanın devlet yardımı alması ve ekonomik olarak devlet koruması altına girmesi zorunluluğudur. Şakir Sırmalı'nın 1950'li yıllarda söyledikleri, özellikle 60'lı yılların Türk sineması ortamında en çok tartışılan konular olmaya devam edecektir. Bu sebepten öncü olmadığı söylenemez.

Şakir Sırmalı adına, 1952 yılında “Türk filmciliğinin sanat bakımından inkişafını ve milletlerarası filmcilik âleminde mümtaz bir mevkie ulaşmasını temin için her türlü faaliyeti göstermek gayesiyle kurulan”<sup>24</sup>, *Türk Film Dostları Derneği*'nin 1955 yılında bastırıldığı broşürde<sup>25</sup> üye olarak rastlanır. *Türk Filmciliği Hakkında Rapor*,<sup>26</sup> Türk filmciliğinin ve sinemacılığının sorunlarını ele alır ve bu alanların yeniden düzenlenmesi için tedbirler sunar. Bu rapor, Türk aydınlarına ve Büyük Millet Meclisi üyelerine de gönderilmiştir (Arpad, 1959, s. 8). 1950'lerin ortasında etkin bir konumu olan, Türk sinemasının sorunları üzerine düzenlediği konferanslar ile dikkat çeken ve Türk film festivalleri düzenleyen bu entelektüel dernek 1959'da tarihe karıştığı son üyelerinden birisi de Şakir Sırmalı'dır. 1950–1960 arasında Türk sinema eleştirisinin önde gelen bir figürü olan Semih Tuğrul, haftalık aktüalite dergisi *Devir*'de Türk sinemasını kapak konusu yaptığıda yine Şakir Sırmalı'nın adına rastlanır. Eleştirmen Tuğrul, entelektüel–sinemacı Sırmalı'yı şöyle tarif eder:

Şakir, sinema konusu üzerinde en fazla düşünen, durmadan okuyan, titiz fakat pek seyrek eser veren rejisörlerimizdendir (Tuğrul, 1954, s. 17).

Şakir Sırmalı'nın, *Efelerin Efesi*'nin yapımcısı Duru Film'le olan birlikteliği kısa sürer. 1954 sonunda *Vahşi İntikam* adlı bir filmin fotoğrafı *Vatan*'da çıkar.<sup>27</sup> Yönetmen olarak Şakir Sırmalı görünse de film gösterime girdiğinde gerçek anlaşılır. *Vahşi İntikam*'ın senaryosunu da yazan Şakir Sırmalı; çalışma koşullarının yetersizliği, bazı artistlerin kayıtsızlığı ve yapımcının karışmaları yüzünden çevrimine başladığı filmi tamamlamamıştır (Güney, 1955, s. 4). Belki de bu nedenden bir sonraki filminin yapımını kendisi üstlenir. Ancak bu son filmiyle birlikte Sırmalı'nın eleştiri kurumuyla olan uyumu bozulur. Yönetmen ve sanatçı olarak bakış açısı, sinema eleştirmenlerinin bakış açısıyla çatışır. Bu da kopukluğa sebep olur. Oysa 1950'lerin sonunda Türk sineması alanında yönetmenler ile eleştirmenler arasında bir işbirliği doğar. Sırmalı'nın konumu ise istisna olarak kalır.

<sup>23</sup> Türkiye'de ise devlet, sinemayı bir sanat biçimi olarak kabul etmemiş, diğer kitle iletişim araçlarından daha tehlikeli saydığı bu kolu tek taraflı olarak, tekeli bir zihniyetle yıllarca sıkı denetim altında tutmuştur. Anti–demokratik yapıdaki bu film sansürü sadece devleti idare edenler tarafında uygulanmıştır. 19 Temmuz 1939 tarih ve 2/11551 sayılı sansür nizamnamesinin maddelerini yorumlayacak sansür heyetinin ilgili vekil ve müsteşarlardan değil de küçük dereceli ve yetkisiz memurlar tarafından vekâleten vazife gördüğü haberleri basında yer almıştır (bkz. “Film Sansürü İçin”, 1955, s. 2).

<sup>24</sup> Bkz. “Türk Film Dostları Derneği”, 1952, s. 3.

<sup>25</sup> 30 Aralık 1954 tarihliidir.

<sup>26</sup> Bkz. Beşinci ve altıncı ekler.

<sup>27</sup> Bkz. Yedinci ek.

#### 4. Kamelyalı Kadın Etrafında Yönetmen–Eleştirmen Anlaşmazlığı

*Alımlama estetiği*<sup>28</sup> açısından bakıldığında; sinema tarihi bir estetik alımlama ve üretim sürecidir. Bu süreç, bir yanda sinema metinlerini (yani filmleri) alımlayan/algılayan seyirci, öte yanda düşünen, tasarlayan ve filmleri yaratan yönetmen tarafından gerçekleştirilebilir. Ancak, yeni filmleri seyredip onlar üzerine yargı veren, onlara değer biçen eleştirmen de yönetmen ile seyirci arasında bir aracı (Fr. *médiateur*) işlevi görerek söz konusu filmlerin alımlanması veya alımlanmaması üzerinde etkili olabilir. Türk sinemasının 1950 dönemi düşünüldüğünde yönetmenle eleştirmen(ler) arasında neredeyse bir savaş çıkaran film, Şakir Sırmalı'nın 1957'de gösterime giren *Kamelyalı Kadın* filmidir. Film hakkında yazılmış bazı üst-metinlere (Fr. *métatexte*) yani eleştirilere, bizzat karşı–yazılarıyla cevap veren yönetmen Sırmalı bu alanda da adını Türk sinema tarihine geçirmiştir. Kendi dönemindeki sinema eleştirisi anlayışını, yöntemini ve biçimini yerden yere vuran, eleştirmenlerin sinema bilgisini (kurgu kuramı ve sinema tekniği temelinde) sorgulayan Şakir Sırmalı'nın makaleleri ve makalelerine aldığı cevaplar sinemada “eleştirmen –yönetmen ilişkisi” üzerine örnek olur ve bir sonraki on yılda Türk sinemasında yaşanacakları yine önceler.

Şakir Sırmalı, *Kamelyalı Kadın*'ın iki yapımcısından biri (Sırmalı Film, Mual Film), senaryocusu (Alexandre Dumas Fils'in romanının uyarlaması) ve yönetmenidir. Yani filmin her aşamasında tek hâkim kişidir. Filmde, Fikret Hakan ve Çolpan İlhan (ilk sinema filmi) başrollerdedir. Film gösterime girmeden yönetmen–senaryocu Şakir Sırmalı ile yapılan bir söyleşi ulusal basında çıkar. Sırmalı'nın daha önce sinemada yapılan *Kamelyalı Kadın* temsillerini romantik bulduğunu, ancak kendisinin daha realist bir tarz benimsediğini ve bunu yaparken de filmde vakanın zamanı ile mekânını özellikle belirtmediğini öğreniriz. Ayrıca fon müziği kullanmamış ve doğa seslerinden bir armoni yaratmaya çalışmıştır. Amacı sinemayı müziğin boyunduruğundan kurtarmaktır (Andak, 1957, s. 5). Yönetmenin bu estetik tercihlerine rağmen 16 Ocak 1957'de İstanbul'da *Saray* ve *İnci* sinemalarında ön gösterimi yapılan<sup>29</sup> film hakkında çıkan bütün eleştiriler (dergi ve gazetelerde) çok sert biçimde yönetmene saldırır. Bunlar ana hatlarıyla şöyledir:

Cılız bir senaryonun çatısı üzerine oturtulan ‘Kamelyalı Kadın’ her şeyden evvel, sinema anlayışı kıt, sinema ifadesi çok zayıf bir rejisör eline düştüğü için, Türk filmciliği tarihinde unutulmayacak bir ayıbı yarattı. (...) Şakir Sırmalı, sinemayı bilmeyen ve takip etmeyen bir sinema adamı olarak bu kordelâda fenaydı. Hemen hiç bir kamera hareketi, artist mizansenli olmayan filmde bütün oyuncular elleri kolları bağıydılar (Sinema Adamı, 1957, s. 11).

Burada eleştirmen senaryoyu, alıcının sabit oluşunu ve oyuncuların hareketsiz oluşlarını olumsuz biçimde eleştirmektedir. Eleştiriler arasında daha sertlerine de rastlanır:

<sup>28</sup> Bu estetik hakkında daha fazla bilgi için bkz. Tunalı, 2007, s. 121–126 ve Rifat, 2008, s. 48–49.

<sup>29</sup> Filmin gazete ilanı için sekizinci eke bakınız.

Türk seyircisi çoktan beri en kötü filmleri görmeye mecbur ediliyordu. Ama bu derece garibine, iptidaisine, can sıkıcısına, kötüsüne, maksatsızına sinemanın ilk günlerinden beri muhtemelen kimse rastlamamıştı. 'Kamelyalı Kadın' sinema tarihinin en kötü filmi sıfatını kazanmaya her bakımdan en kuvvetli namzettii. (...) 'Kamelyalı Kadın' belirsiz bir yerde, meçhul kahramanların temsil ettiği kâbus gibi kopuk kopuk, birbiriyle alâkası olmayan bazı esrareniz vaka kırıntılarından meydana geliyor. (...) 'Kamelyalı Kadın' adındaki sinema garibesinin yaratıcısı Şakir Sırmalı sinemadaki mekân düzenini tamamen alt üst etmiş. Taksim meydanındaki bahçeli evler, Büyükkada'da taksi diye bağırıp, Dolmabahçe'de otomobile binmeler ve benzeri hokkabazlıklar karşısında budala yerine konan seyirci filme isyan ediyor ("Kamelyalı Kadın", 1957, s. 33).

Bu alıntıda ise, Şakir Sırmalı'nın sebep-sonuç ilişkisine dayanan bir sinema anlatımından (yani egemen sinema anlatımından) vazgeçmesi ve sinemasal mekânın sürekliliğini, devamlılığını, tutarlılığını göze batacak bir şekilde bozması eleştiri konusu olmuştur. Sinema eleştirmenlerinin beklenti ufkuna göre yapılan eleştiriler çeşitlenir. Bazıları filmde sinemasal hatalar olduğunu yazarken, seyircinin tepkilerini de yansıtır:

Başarısız filmin de bir dereceye kadar iyisi vardır. Kamelyalı Kadın ögle değil, kötünün kötüsü. Baştan sona saçmalıklarla dolu bir sinema eseri. Bir an için harp sonrasında beri muhtelif memleketlerde gelişen millî filmcilik hareketlerini unutalım ve biz de, Bay Şakir Sırmalı gibi, millî konularımızı, kendi meselelerimizi topyekûn inkâr ederek, Kamelyalı Kadını Türkiye'de çevirmek akıllı bir iştir diyelim. O takdirde rejisörden ilk isteyeceğimiz şey karşımıza tahammül edilebilir bir film çıkarması; sinema sanatının hiç olmazsa temel kaidelerine bağlı kalarak, hatasız bir sinematografik gramer kullanmasıdır. Fakat nerede? Sırmalı, Kamelyalı Kadını sinema sanatının bütün kuralları ile alay edencesine bir anlayışla çevirmiş. (...) Rejisörün en acayip işlerinden biri de mekân alanında karşımıza koyduğu içinden çıkılmaz bilmece. Taksim meydanında sayfiye evleri, şehirden adalara garip atlamalar ve bunlara benzer bir yığın garipliktir. (...) Koca Saray sinemasında benim bulunduğum seansta seyirciler Kamelyalı Kadına tahammül edemediler. Kendileriyle alay edildiğini, hepsinin teker teker budala yerine konduğunu anlayınca kakkahalarla gülmeye, filmle, artistlerle ve onlardan önce rejisörle alaya başladılar (Tuğrul, 1957, s. 3 ve 5).

Yukarıdaki alıntıda eleştirmen Semih Tuğrul öncelikle filmin konusunun milli sinemada yeri olmadığını ileri sürmektedir. Yönetmenin sinemasal tercihlerinin film sanatına aykırı düşüğünü iddia etmekte ve bu görüşünü desteklemek için de seyircilerin olumsuz tepkisini yazısına dâhil etmektedir. Filme dair bir başka olumsuz görüş ise şöyledir:

Şakir Sırmalı; Lütfü Ö. Akad, Metin Erksan, Atf Yılmaz gibi kalburüstü rejisörlerimizden de eski. Üstelik sinema sanatı üzerine, toplum sorunları üzerine gazete ve dergilerde yazılar yazmış, bir bakıma manifestosunu<sup>30</sup> söylemiş bir kişi. (...) Sözüünü ettiğimiz yazılarına, önceki filmlerinden edindiğimiz kaniye göre, tipini şartlarımız içinde inceleyeceğini, ustaca bir dekupa ile sunacağını umuyor, Fikret Hakan gibi sinemamızın başarılı bir oyuncusu ile çalıştığını bilerek, daha bir merakla bekliyoruz. Derken, Saray sinemasında 'mezkûr' film arz-ı endam ettiriliyor. Tek kelime ile: yıkılıyor (Gruda, 1957, s. 4).

<sup>30</sup> Fr. Manifeste = Tr. Bildiri.

Şakir Sırmalı, Mart ayı içinde, önce *Yeditepe*'de serbest görüşler sütununda Yılmaz Gruda'ya ve onun üzerinden diğer eleştirmenleri eleştirecek, sonra da *Tercüman*'da Semih Tuğrul'u tekzip edecektir. Çıkan tartışmaya başka eleştirmenler de dâhil olacak ve onların Sırmalı'ya cevap vermesi olayı büyütecektir.

Yönetmen Sırmalı, eleştirmen Gruda'nın eleştirisini temel alarak Türk sinema eleştirisinin yönemsizliğine vurgu yapar:

Benim bildiğim, eleştirme, eleştirilecek yapıtı ortaya kor, bunun iyi kötü yanlarını belirterek hem sanatçıya hem sanat alıcısına faydalı olmaya çalışır. *Kamelyalı Kadın* için yapılan eleştirmelerin hiçbirinde böyle bir metoda rastlamadım. Gelişi güzel çiziltilmiş yazılardı bunlar. (...) Eleştirmeciler bana *Kamelyalı Kadın*'ın kötü bir film olduğunu söylerken, hangi ölçülere dayandıklarını belirtmiyorlar. (...) Çünkü kendisi sinema tekniği ile teorilerini bilmiyor. Bunu eleştirmesinin her satırından kolayca anlıyoruz. Yılmaz Gruda sinema tekniği ile teorilerini bilse, bize filmin akışından, sentezinden, olayların birbirine yaklaştırılmasından, kamera hareketlerinden, kamera artist kombinezonlarından, plân ölçüsüzlüklerinden, mizansenden v. s. örneklerle söz açacaktır (Sırmalı, "Kamelyalı Kadın Üzerine", 1957, s. 4 ve 7).

Yukarıda görüldüğü gibi Şakir Sırmalı, yönetmen ile seyirci arasında aracı konumundaki eleştiri kurumunun filmi oluşturan öğelerden somut örnekler vererek bir eleştirel yazı sunması, filmin biçimsel oluşturanlarına referans (gönderme) yaparak eleştiri yazması gerektiğini söylemektedir. Bunun olması için de eleştirmenlerin sinema tekniği ve kuramı altyapılarının olması zorunludur. Daha biçimsel bir eleştiri istemektedir. Yazısının devamında Sırmalı, kendi yaptığı, ama eleştirmenin göremediği yeniliklerden bahseder:

Bazı seyircilerin yadırgadığı nesne, *Kamelyalı Kadın*'da 'Sinema skolâstığı' dışı yeni formüller araştırmış olmamdır. (...) *Kamelyalı Kadın* romanı, bağımsız sinema sanatına uygun bir yapıt olmadığı halde onu daha çok, bazı güçlükleri yenme fırsatını bulmak için seçtim. (...) 'Sinema Skolâstikleri'nin korkunç hatâ sayacakları uzun plânlar meydana geldi. Bu uzun plânlar içinde birtakım kamera artist münasebetleri denedim. Klâsik sinemanın aksine 'uzunluklar' esasına göre çalışırken, sahnelerimin fon müzikten imdat dilenmeyecek sağlamlıkta olmalarına gayret ettim. (...) Arada fırsat buldukça, Arman'ın aşkını söylemesi sekansında olduğu gibi sahnenin havasına uyarak, saniyelik plânların imkânlarını da yokladım. (...) Kamera hareketlerinin, Alfred Hitchcock yahut Orson Welles'deki gibi bir caka değil, bir lüzum olmalarına dikkat ettim. (...) Sözün kısası, *Kamelyalı Kadın*'da sadeliği esas tutarak, bağımsız sinema sanatına giden yolu araştırdım (Sırmalı, "Kamelyalı Kadın Üzerine", 1957, s. 4 ve 7).

Sırmalı planlarını uzun tutmuş, mizansenini bu uzun çekimler üzerine kurmuş, alıcısının hareketini güdümlenmiş (bir anlamda motive etmiş), müziği fonda kullanmamış ve kendi sinema anlayışına göre "bağımsız bir film" yapmıştır. Klasik sinemanın kurallarını hiçe saymayı göze alabilmiştir. Sırmalı, yazısını bitirirken daha sert davranır ve eleştirmenlere eksiklerini kapatmaları için akıl verir.

Özetlersek, sinema eleştirmeciliğine özenen arkadaşlarımız kendilerine en kolay yolu seçmişlerdir: Fıkraçılık<sup>31</sup>. Onların, yabancı basın sinema

<sup>31</sup> Fıkra: Gazete ve dergilerde genel başlık altında çeşitli konuları bir görüş ve düşünceye bağlayarak yorumlayan ciddi veya eğlendirici yazı türü.

edebiyatına bağlı uysal okurlar olmakla yetinmeyerek, sinema teorisi ile tekniğini öğrenmelerini, teknik teorik bilgiler içinde sinema problemlerini ele almalarını, aldanmaktan korkmaksızın bir filmin iyi yanlarını görebilecek hale gelmelerini temenni ederiz. Sinemamız, artık eleştirmeciye lüzum gösterecek bir çağa girmiştir (Sırmalı, “Kamelyalı Kadın Üzerine”, 1957, s. 7).

Şakir Sırmalı'nın, eleştirmen Tuğrul'u *Tercüman*'da tezkiz eden yazısı ise filmde teknik kusurlar olmadığını açıklar ve keskin biçimde eleştirmeni bilgisizlikle suçlar.

Gazetenizin 19 Ocak 1957 tarihli sayısında, çevirmiş olduğumuz Kamelyalı Kadın filmi, Yazı İşleri Müdürünüz, Semih Tuğrul'un kalemiyle tenkit edilmektedir. Yazarının sinema bilgisinden yoksun olduğunu belirten bu yazı, akademik olarak ele alınmaz (Sırmalı, “Kamelyalı Kadın Filminin”, 1957, s. 3).

Sırmalı, Nijat Özön'ün yayımladığı ve Semih Tuğrul'un övdüğü *Sinema Sanatı* adlı kitaptan Kuleşov'un kurgu deneyleri<sup>32</sup> üzerine alıntılar yaparak *Kamelyalı Kadın*'da mekân hatası olmadığını açıklığa kavuşturur.

Yılmaz Gruda ise, Şakir Sırmalı'ya doğrudan hitap eden açık bir mektupla cevap verir. Diğer eleştirmenlere yapılan eleştirileri bir kenara bırakıp, sadece kendi yazısının karşı-eleştirisine açıklama yapar. Amacı bir kez daha *Kamelyalı Kadın* filminin neden kötü olduğunu göstermektir. Ona göre bir filmin iyi kötü yanlarıyla ortaya konması için, yeni bir açıdan bir şeyler söyleme çabası taşıyan bir yapıt olması gerekmektedir. Ancak, *Kamelyalı Kadın* filmi zayıf olduğu için böyle bir eleştiriye gerektirmemektedir. Şakir Sırmalı'nın yarattığı tipin gerçeklerimize uymadığını düşünmektedir. Konusu ve mesajı olmayan bir film düşünemeyen Gruda, eleştirdiği filmde tutarlı bir konusuzluktan başka bağımsız bir taraf olmadığını yazar. Sırmalı'nın sabit kamera tercihinin, basit anlamıyla fotoğrafçılık olduğunu belirtir. Dahası yakın çekim kullanımını Muharrem Gürses'in biçimine benzetir.

Ortada pansız, hareketsiz, genel ve orta genel plânlardan başka bir şey yoktu. Arada bir görünen, oyuncuların burun kanatlarının kıvılcığını, sürmeli gözlerini tesbit eden baş plânları, sanmam ki dediğiniz deneme olsun. Bu türün daha iyilerini sinemamızın pentatloncusu Muharrem Gürses de yapıyor (Gruda, “Kamelyalı Kadın Film”, 1957, s. 6).

Son paragrafta, yazar Sırmalı'nın olumlu görüş ve düşüncelerine aykırı eserler ortaya koyan yönetmen Sırmalı'ya daima karşı olduğunu söyleyerek yazısını bitirir.

Sırmalı'nın daha biçimsel, somut eleştiri istemesi (kelimenin bugünkü anlamıyla metinsel çözümlmeye yaklaşan) ve bu yönü eksik olan sinema eleştirmenlerine çatması, bazı eleştirmenlerin bu tartışmaya katılmasına sebep olur. *Akis*'in sinema eleştirmeni<sup>33</sup> alaycı bir yazı yazar. Şakir Sırmalı'nın eleştirilerinin film gösterime girdikten iki ay sonra yayımlanması ona göre

<sup>32</sup> Bunlar “yaratıcı coğrafya” ve “hayali kadın”dır.

<sup>33</sup> Bu kişi Halit Refiğ'dir. Ancak yazıları isimsiz çıkmaktadır. Çok genç yaşta eleştirmenliğe başlayan Halit Refiğ'in *Akis*'te çıkan yerli film eleştirileri başka yönetmenlerin de tepkisini çekmiştir. Mesela Çetin Karamanbey 16 Eylül 1956 tarihli *Pazar Postası*'nda genç eleştirmen Refiğ'i yeren bir yazı kaleme almıştır.



filmin, *Bulvar* sinemasında Nisan<sup>34</sup> ayında yeniden gösterime çıkmasıyla ilgilidir ve kaçan seyircinin ilgisini çekmeye yöneliktir. Bu yazı, Sırmalı'nın, *Tercüman*'da çıkan tezkibine değinir. Kuleşov'un kurgu denemelerine gönderme yaparak Sırmalı'nın filminde mekân hatasının olmadığını iddia etmesinin yanlış olduğunu söyler.

35 yıl önce film laboratuvarlarında yapılan denemeleri Şakir Sırmalı'nın konulu bir filmde kullanması çok gecikmiş ve zararlı bir hareketti ("Kadri Bilinmeyen", 1957, s. 31).

Eleştirmene göre film günlük yaşayıştan, günün meselelerinden uzaktır ve Semih Tuğrul'un yazdığı gibi milli sinema hareketi alanında hiçbir rolü yoktur. Sırmalı'nın tematik seçimi eleştirmenlerin genel olarak tepkisini çekmiştir. Sırmalı'ya göre ideal bir film eleştirmeninin dikkat etmesi gereken konuların da aslında yönetmenleri ilgilendirdiğini, bir eleştirmenin işinin ise filmin öyküsünün tesiri, kahramanlar ile çevrenin çakışmaları ve eserin ortaya koymak istediği fikir üzerinde düşünmek olduğunu yazmaktadır. Yazısının son paragrafı ise yönetmeni daha küçümseyicidir.

Muhakkak ki Şakir Sırmalı'yı 'Kamelyalı Kadın'ı çevirmeye iten kuvvetli sebepler vardı. Bu sebeplerin ne olduğu ortaya çıkmadıkça ne mecburi dekupaj, ne de fon müziksiz sahneler, sinemamızın bu fırtınalı yaratıcısının dehasına delil sayılamayacaktı ("Kadri Bilinmeyen", 1957, s. 31).

Şakir Sırmalı, *Akis*'in eleştirmeninin bu tepkisine üç ay sonra cevap verir. *Tercüman*'da Semih Tuğrul'a cevap vermediğini aksine onu tekzip ettiğini bir kez daha yineler. O yazısından alıntılar yapar. Yazısının devamında İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sinemada ortaya çıkan "milli değerler, gerçekçilik, günlük yaşayış, günlük meseleler ve milli sinema hareketi" konularına geçer. Bu konulara kendi yorumunu getirir. Eleştirmenlerin görmek istediği bu unsurlar *Kamelyalı Kadın*'da yok diye eleştirilmesini sert biçimde eleştirir:

Semih Tuğrul'la<sup>35</sup> çömezlerinin hâlâ 1945 de yaşamalarına karışamam. Dünya 1957 yılındadır. İkinci dünya savaşının bitiminde değil, o vakitten beri olayların 17 yıllık<sup>36</sup> gelişimi içindeyiz. Ne batı ne doğu memleketleri 1945'deki durumlarında değildirlir. Neorealit sinema ekolünün dün problem diye eline aldıkları, şimdi su götürmez gerçekler halindedir. Dünya filmciliği kendine yeni bir yol bulmak zorundadır. Devletlerde bir dayanışma, birbirine karşı bir sorumluluk başladığına, hiçbir devlet artık kendi başına buyruk olmadığına göre, sinemada gerçekçiliğin beşeri bir görüşle geliştirilmesi gerekmektedir. İkinci dünya savaşından sonra sinemada yapılmış olmak, şüphe yok, bugün de yapılması gerekme anlamına gelmez. Olayları yerinde donduran, kitap dışına çıkamayan, düne yapışık skolâstik düşünceler kadar 'milli sinema hareketi'ni geride bırakacak ikinci bir faktör daha yoktur (Sırmalı, "Bugünkü Basın", 1957, s. 31).

Görüldüğü gibi, Sırmalı'nın bağımsız biçimde, özgül olarak kendi sinema beğenisine göre gerçekleştirdiği filmi, 1950'lerdeki Türk sinema

<sup>34</sup> Burada önemli bir yanlış yapar çünkü film İstanbul ilinde *Bulvar*'da, 27 Mart 1957'den itibaren yeniden gösterime çıkar.

<sup>35</sup> Sırmalı'ya göre Semih Tuğrul, Türk sinema eleştirmenlerinin lideri sayılmaktadır.

<sup>36</sup> Burada bir toplama hatası olduğu görülüyor. Yazar 12 yerine 17 yazmış.

eleştirmenlerinin beklenti ufkundaki film biçimi ve içeriğiyle<sup>37</sup> çelişmiştir. Film hakkında hiç olumlu yazı çıkmamıştır. Sırmalı'nın geri adım atmada filmi savunması (yani sanatını savunması) ve eleştirmenlerin olumsuz tutumlarını eleştirmesi süratle devam eder. Bu ilginç tartışma başkalarını da içine çeker. Adnan Ufuk da (Nijat Özön) buna dâhil olur. Eleştirmen, *Kamelyalı Kadın* üzerinden değil de Şakir Sırmalı'nın, *Yeditepe* ve *Tercüman*'da çıkan cevap yazıları üzerinden “sinemacı–eleştirmen ilişkisini” ele alır. Sırmalı'nın yazılarından –onun, eleştirmenlerden neler beklediğini gösteren– alıntılar yapar. Ancak Sırmalı'nın, sinema eleştirisinin tek çeşit olmadığını unuttuğunu düşünür. Çünkü sinema dergilerindeki, gündelik gazetelerdeki ve sanat dergilerindeki sinema eleştirilerinin hacim ve özellik bakımından birbirlerine benzemediklerini not düşer. Ona göre Şakir Sırmalı, eleştirmenlerden bir sinema dergisinde, kitabında ya da broşüründe olabilecek genişlikte ve derinlikte yazılar beklemektedir. Günlük gazetelerdeki yarım sinema sütununda eleştiri yazan bir eleştirmenin bunları yapabilmesine olanak yoktur. Adnan Ufuk, eleştirmenleri savunur:

En iyisi, B.<sup>38</sup> Sırmalı'nın, dünyanın her yerinde olduğu gibi bizde de gazetelerdeki sinema eleştirmelerini kendi sınırları içinde kabul etmesi (Ufuk, “Bir Tartışma”, 1957, s. 2).

Sırmalı'nın yazılarında yer alan bazı terimleri ve filmdeki biçimsel yeniliği anlayamadığını açıklar:

‘Klâsik’ ya da ‘skolâstik’ sinema nedir? Nerede başlar, nerede biter? Bugüne kadarki sinema tarihinde hangi devreyi, hangi eserleri –kötü anlamda kullanıldığı belli olan– ‘klâsik’, ‘skolâstik’ sayacağız? B. Sırmalı'nın eserinden başka bu ‘skolâstik’, ‘klâsik’ sinemanın dışına çıkmış eserler var mıdır? Bunlar belirtilmiyor. Bununla birlikte B. Sırmalı ‘skolâstik’, ‘klâsik’ sinemanın dışında denediği kendi ‘néo-cinéma’sından örnekler veriyor, bunlar da dönüp dolaşıp diyaloglu uzun sahneler üzerinde toplanmaktadır. (...) Kameranın oyuncuya ya da oyuncunun kameraya göre durumu üzerinde oynamak, plân bölümlemesinin az kullanıldığı ya da hiç kullanılmadığı vakit hemen her sinemacının başvurduğu bir yoldur. B. Sırmalı'nın yenilik diye gösterdiği bu mudur? (...) B. Sırmalı'nın büyük bir yenilik diye ileri sürdüğü uzun plânların, karşılıklı uzun konuşmaların en iyi örnekleri Welles’in eserlerinde; bir filmi yalnız tek plândan meydana getirecek kadar denemeyi ileri götürüp bu plân içinde kamera–oyuncu münasebetlerini denemek de sadece Hitchcock’un filminde<sup>39</sup> görülmüştür (Ufuk, “Bir Tartışma”, 1957, s. 2).

Burada Adnan Ufuk, Şakir Sırmalı'nın önceki metninde geçen Orson Welles ile Alfred Hitchcock isimlerini anar. Onların mizansen ve kurgu tarzlarını açıklar. Ancak bu kurgu ve mizansen biçiminin Türk sinemasındaki yeri hakkında bir şey yazmaz. Yani bunlar o dönemin Türk filmlerinde var mıdır, yok mudur? Bizim yönetmenlerimizin filmlerinde bu tarzdaki sinemasal anlatımın yeri nedir? Bu açıdan neden bakmaz ve Sırmalı'nın yaptıklarını –yazısının geri kalanında– Türk sinemasının biçimsel gelişimi (başka bir deyişle formel tarihi)

<sup>37</sup> Bu eleştirmenlerden yukarıda yaptığımız alıntılardaki bazı biçim ve içerik kıstasları ne o dönemin ne de bugünün sinemasında ve sinema eleştirisinde geçerlidir.

<sup>38</sup> Bu kısaltma Bay anlamındadır.

<sup>39</sup> *The Rope* (Ölüm Kararı, 1948, ABD).

içinde olumlu ve olumsuz olarak neden değerlendirmez? Bu anlaşılılmaktadır. Sırmalı'nın yaptığı uzamsal atlamaların (yani eksiltelerin, Fr. *ellipse*) kurgu kuralına uymadığını yazar. Lev Kuleşov'un *yaratıcı coğrafya* diye adlandırdığı bu sinemasal mekânın tek ve yeni bir mekân olduğunu, ancak Sırmalı'nın iki belirli mekânı (Taksim meydanı ile Büyükkada'yı) akıl dışı biçimde zamansal eksiltelerle bir araya getirdiğini bunun da seyircilerle eleştirmenlerin tepkisini çektiğini belirtir. Son paragrafta ise sinema eleştirmenlerine sinema tekniği ile teorisini öğrenmeyi öğütleyen Sırmalı'nın samimi olmadığını söyler. Çünkü bu bilgiler, Türkçe kaynak eksikliği yüzünden, yalnız Sırmalı'nın yasak ettiği yabancı basındaki sinema yazılarından edinilebilir.<sup>40</sup>

Adnan Ufuk'a, Şakir Sırmalı'nın cevabı gecikmez. Artık tartışma *Yeditepe* dergisinde sürer. Bu sefer de yönetmen, eleştirmenleri topa tutar. İsim vermeden “üçüncü adam”<sup>41</sup> adını verdiği bir eleştirmeni ağır eleştirir. Çünkü bu eleştirmen *Kamelyalı Kadın* filminde “mekân” potunu kıran kişidir. Bu eleştirmenin sinema bilgisini Tünel'deki *Hachette* kütüphanesine, sinema magazinleriyle dergilerine borçlu olduğunu iddia eder. “Sinema” ile “sinema edebiyatı” birbirinden ayrılırsa ancak gülünç durumlara düşmeden sinema eleştirmeleri yazılabileceğini söyler. Eleştirmenlerin sadece set üstü deneylerle, sinema plâtolarında eleştirme yapmayı öğrenebileceklerini öne sürer:

Bizim sinema eleştirmecilerinin hiçbirinde plâto çabası yoktur. Onlar, bilgede pişmek olan sinemanın bu güçlük çağını yaşamamıştır. Dean'in<sup>42</sup> iki filmi gören, birkaç sahnenin çevrilişini seyreden, herhangi bir rafta rastladığı bir iki kitabı okuyup bir iki makale okumuş bir başkası ile lâf tokuşturan, kaleme sarıldı mı eleştirmeci kesiliyor. Eskiden şiirimizin başına gelen şimdi sinemamıza musallat oldu (Sırmalı, “Eleştirmeciler”, 1957, s. 3 ve 7).

Semih Tuğrul'un, Yılmaz Gruda'nın, *Akis*'in eleştirilerinden cümleler aktararak kendi deyişle “klişe yargıları” gösterir. Eleştiren cümlelerin *Kamelyalı Kadın*'dan örnek vermeden yapıldığını yineler. Eleştirmenleri filmleri görmeden eleştirel yazılar hazırlamakla suçlar:

Birçok eleştirmecimiz, eleştirmeleri bu formüllere göre daha filmi görmeden yazmakta, boş bıraktıkları birkaç yeri, filmi gördükten sonra doldurarak yazılarını sıcağı sıcağına yayımlamaktadırlar. Eleştirmenin bu çeşidi neye yarar, kime yarar, niçin yapılır? (Sırmalı, “Eleştirmeciler”, 1957, s. 3 ve 7).

Türk sinema eleştirmenlerinin kalitesizliğinden yakınır, sağduyusunun ona eleştiride bir özellik arattığını yazar ve Adnan Ufuk'un sinema eleştirisi çeşitlerini savunmasını eleştirir:

Eleştirmelerin gazeteye, okuyucuya göre yazılması durumuna gelince; eleştirme, onu yazan sanat bilgininin bir yapıt hakkında düşüncelerini ortaya koyması bakımından, eleştirmecinin kişilik damgasını taşır. Okuyucuya göre, dergiye göre yazılınca, bir yazı kişisizliği temsil edebilir, idarei maslahatçılık,

<sup>40</sup> Haziran 1948'de yerli filmler lehine yapılan vergi indiriminden sonra film yapımı nicelik olarak artar. Bu artış 1950'ler Türkiye'sinde sinema eleştirisinin gündelik genel basında ve haftalık, on beş günlük süreli yayınlarda (sanat, fikir ve siyaset üzerine çıkan) düzenli olarak yer edinmesine sebep olur. Sürekli olarak film yönetmenlerini bilgisizlikle suçlayan eleştirmenlerin kendileri, sinema eleştirisi hakkındaki bilgilerini batı kökenli yazılı kaynaklara borçludur.

<sup>41</sup> Bu kişi Semih Tuğrul'dur.

<sup>42</sup> Eğer yazımda yanlışlık yoksa Amerikalı aktör James Dean'in oynadığı filmleri kastediyor.

ticaret olabilir, ama eleştirme olamaz (Sırmalı, “Eleştirmeciler”, 1957, s. 3 ve 7).

Yazısının ikinci bölümünde “bir cevap” adı altında Yılmaz Gruda'ya hitap eder. Onun sinema bilgisinden, sanat anlayışından şüphe ettiğini yazar. Aynı zamanda dikkatsiz olduğunu da düşünüyor. Kameranın sabit olduğu eleştirisine (!) *Kamelyalı Kadın*'ın dörtte üçünde kamera hareketi olduğunu söyleyen teknik bir ayrıntıyla şöyle cevap verir.

Stüdyolarımızdaki arabalar kombine pan-tavelling'leri yapmaya elvermediğinden, sözü geçen filmin çevrilebilmesi için, yürürken 359 derece üstünden yön değiştiren özel bir araba yaptırılmıştır. Yılmaz Gruda, bir plâto çağı yaşamış olsaydı, lokal çalışmalarda dekoru geniş göstermek için pan-travelling'lerden başka çare olmadığını bilir, filmi bu bilgiyle seyrederek hareketleri gözden kaçırmazdı (Sırmalı, “Eleştirmeciler”, 1957, s. 7).

Savunması sağlam temel üzerine kuruludur, çünkü filminde kullanmak istediği kameranın çevrinme-kaydırma devinimi için özel bir şaryo bile yaptırmıştır! Sonra sinema skolâstigi-bağımsızlığı ikilemine geçer. Bağımsızlığın sanatın soysuzlaşmasını önleyen etken olduğunu yineler. Bu bağlamda sinema sanatçısına akıl verir:

Sinemayı bağımsızlaştırmak, onu müziğin, hikâyenin, tiyatronun, stadyumun tutsağı olmaktan kurtarmak, günümüz sinema sanatçısının birinci ödevidir (Sırmalı, “Eleştirmeciler”, 1957, s. 7)

Şakir Sırmalı'nın bu yazısı, *Yeditepe*'de iki tepki alır. Biri eleştirmen Adnan Ufuk'tan öteki de eleştirmenlikten gelen bir yönetmen olan Metin Erksan'dandır. İki yazar seyretmedikleri *Kamelyalı Kadın* hakkında değil de, yönetmen Sırmalı'nın *Yeditepe*'de çıkan eleştirmen eleştirileri üzerine odaklanırlar. Adnan Ufuk, kendisine “sinema eleştirilerinin kalitesizliğini savunuyor” diyen Sırmalı'yı yazdıklarını saptırmakla suçlar. Sırmalı'ya, eleştirmenlerin ele aldıkları filmi değerine, önemine göre yer verdiklerini yine hatırlatır. Ancak onun; sinema eleştirilerinin derginin, gazetenin cinsine, okuyucusuna göre değişebileceğini kabul etmediğini yazar. Sırmalı'nın, eleştirmenleri “sinema bilgisinden yoksun ve sinema tekniği ile teorilerini bilmiyor” olmakla suçlamasının asıl konuyu ileri götürmeyeceğini belirtir. Adnan Ufuk, Sırmalı'nın bir önceki yazısında kaydırma-çevrinme üzerine verdiği kesin teknik bilgiyi atlar, görmezlikten gelir. Yine *Kamelyalı Kadın*'daki uzamsal eksiltilere yönelir. Sırmalı'nın en gündelik sinema trükü<sup>43</sup> diye nitelediği mekân formülünün akıldışı, tabiat dışı atlamalar olduğunu öne sürer. Sinemalarda oynayan diğer filmlerde bu tür atlamalara bir örnek bile gösteremediği takdirde Sırmalı'nın kimseyi inandıramayacağını açıklar. Sırmalı'nın bu atlamaları teknik yanlış olarak kabul etmemesinin de konuyu Sırmalı bakımından bir adım bile ileri götürmediğinin altını çizerek yazısını bitirir (Ufuk, “Bir Açıklama”, 1957. s. 5 ve 8). Görüldüğü gibi onun *Kamelyalı Kadın*'ı algılamasında bir değişiklik olmamıştır. Yazdıkları özünde, eleştirmenin bir filmi istediği gibi eleştirme hakkı ve bu hakkın yönetmen tarafından kayıtsız şartsız kabul edilmesi gerekliliği üzerine kuruludur.

<sup>43</sup> Fr. *Truc* = Tr. (*Sinemacılıkta*) *Film hilesidir*.

Yönetmen Metin Erksan'ın yazısı ise neredeyse aynı görüşleri savunur. Filmi görmemiş olan Erksan, *Kamelyalı Kadın* hakkında çıkan eleştiriler ile Şakir Sırmalı'nın bu eleştirilere verdiği cevaplar üzerine yazısını kurar. O tarihte Türk basınında film eleştirisi içeren gazeteleri, dergileri ve film eleştirmenlerini saymakla işe başlar. Bunlar İstanbul'da *Yeni Sabah* (Halit Refiğ), *Tercüman* (Semih Tuğrul), *Milliyet* (Tuncan Okan), *Yeditepe* (Yılmaz Gruda) ve Ankara'da Adnan Ufuk ile T. Kakinç'tır.<sup>44</sup> Metin Erksan tamamen eleştirmenleri koruyan bir konum alır.<sup>45</sup> Eleştirmenleri bilgisizlikle suçlayan Şakir Sırmalı'nın bir de kendisine bakmasını söyler. Türk sineması için sinemacılarla eleştirmenler arasındaki birliği ve eleştirmenlerin değerini şöyle savunur:

Oysa ki bir yazının sonunda B. Sırmalı 'Sinemamız artık eleştirmeciye lüzum gösterecek bir çağa girmiştir' diyordu. O halde eleştirmecilere bu hücum niye? Neden kötülüyor bu kadar onları. Diyelim ki o gerçek eleştirmeciler istiyor. Peki, ama B. Sırmalı mı tâyin edecek onların gerçek olup olmadığını? Üstelik bu eleştirmeciler şimdiye kadar yazdıkları yazılarla kültür ve sinemayla ilgili çevrelere değerlerini gösterdiler. Ayrıca B. Sırmalı da onları değerlendiremez. Şurada kırk kişiyiz birbirimizin ne olduğunu biliriz. Biz Türk sinema adamları bu konuda bir şeyler yapmaya gerçekten karar verdikse, bu işi ancak B. Sırmalı'nın 'yabancı basın sinema edebiyatına bağlı uysal okurlar' dediği Türk sinema eleştiricileriyle beraber yapabiliriz. 1947 de yalnız ben sinema eleştirmesi yapardım. O da gündelik gazetelerde değil. Koyacak yazı bulamayan mecmualarda. On yıl sonra gündelik gazetelerde bu kadar değerli eleştirici olması ne mutlu. B. Sırmalı serinkanlı bir zamanında düşünse bunu gerçekten hak verecek bana (Erksan, 1957, s. 5 ve 8).

Metin Erksan Türk sinema eleştirisinin gelişimini ve meşruiyetini savunurken, Türk sineması için yönetmenlerle eleştirmenler arasındaki ittifaktan yanadır. Şakir Sırmalı'yı da bunu anlamaya davet etmektedir. Bu noktadan sonra Erksan, Sırmalı'nın büyük bir yenilik olarak gösterdiği uzun plânlar boyunca yapılan karşılıklı konuşmaların aslında sinemanın başlangıcı olduğunu söyler ve Sırmalı'yı "Türk filmlerinde böyle çabalar var mı" diye düşünmeye çağırır. Sırmalı'nın bu biçim hakkındaki sözlerini Arşimet kanununu yeniden bulmaya benzetir. Erksan, Sırmalı'nın film yapımcılarını sevmeyen, onlardan senaryo siparişi koparamayan eleştirmenlerin kasıtlı olarak kötü eleştiriler yazdığı iddiasının da gücüne gittiğini yazar. Yazısının devamında Sırmalı'nın, *Cumhuriyet* ve *Yeditepe*'de çıkan demeçlerini (özel olarak sinema sanatı, genel olarak da sanat dalları üzerine) yedi madde altında ele alıp, ayrıntılı biçimde eleştirir. İlk olarak, önceki *Kamelyalı Kadın* filmlerinin senaryolarını roman ile piyes karışımına benzeten Sırmalı'nın kendi filminde diyalog denemeleri yapmasının bir çelişki olduğunu şöyle yazar:

Ayrıca diyalog denemesi ya hikâyede veya tiyatrodan yapılır. Sinemanın bol imkânları diyalog unsurunu bu sanat kolunda geri plânlara itmiştir (Erksan, 1957, s. 5 ve 8).

<sup>44</sup> Adnan Ufuk *Yeditepe*'de sinema üzerine, Tarık Kakinç ise *Pazar Postası*'nda film eleştirileri yazmaktadır.

<sup>45</sup> 1960'lı yılların ikinci yarısından itibaren Metin Erksan'ın bizzat eleştirmenlerle yaşayacağı tartışmalar düşünüldüğünde bu durum hem ilginç hem de ironiktir.

Sırmalı'nın, romanın yazarı Alexandre Dumas Fils'in realist olmaya özendiğini ancak, yaşadığı devir ve gençliği dolayısıyla buna cesaret edemediğini hissettiğini söylemesini, Erksan edebiyat eleştirmenleri ile tarihçilerinin iştmediği garip bir yargı olarak algılar. Yönetmen Sırmalı'nın, ikili konuşmaları klasik sinemadaki gibi bir sürü plana bölmeyip mecburi dekopaja gitmesini de hafife alır:

Sinemada psiko-sosyal davranışlar ve buna uygun kamera açı ve hareketleri diye bir problem vardır. Gerçek sinema rejisörlerinin tümü bunu bilir (Erksan, 1957, s. 5 ve 8).

Sonra sinema eleştirmenlerinin plato tecrübesi yaşaması gerektiğini söyleyen Sırmalı'ya karşı çıkar. Ona göre bir sanat kolunun eleştirmeni olmak için doğrudan o konuyla uğraşmak gerekmez. Müzik eleştirmenlerinin çetin bir enstrüman devresi olduğunu hatırlatan ve buna dayanarak da sinema eleştirmenlerinin plato denemeleri yapmaları gerektiğini öne süren Sırmalı'nın kendini haklı çıkarmaya çalıştığını Upton Sinclair ve Bernard Shaw örneklerini vererek çürütür. Bu romancı ile piyes yazarı, müzik eleştirileri de yazmışlar ancak enstrüman devresi geçirmemişlerdir. Bir sonraki madde Sırmalı'nın pano-travelling denemeleri için yaptırdığı özel arabayı abarttığı yönündedir ve Türk sinemasının teknik durumu hakkında önemli ayrıntılar içerir:

B. Sırmalı'nın bizim stüdyolarımızı gezmediği Türk filmlerine gitmediği belli. Konu ettiği arabalardan biri eski Atlas yeni Acar film stüdyosunda mevcut. Yapılış tarihi 1949. Diğeri And film stüdyosunda. Yapılış tarihi 1950. Ayrıca B. Sırmalı'nın istediği şeyi yapmak için en küçük film şirketinin sahip olduğu chariot'lar –ray üzerinde giden araba– yeter (Erksan, 1957, s. 5 ve 8).

Sonraki maddeye Erksan yine müzik ve şiirle başlar. Devamında Şakir Sırmalı'nın Amerikan sinemasını stadyum heyecanına dayandığı için sevmediğini söylemesini büyük bir lâf olarak niteler ve bu büyük lâfa ayrı ve uzun bir yazı hazırlayacağını belirterek yazısını bitirir. Metin Erksan sinemacı olarak eleştirmenlerin tarafında yer alıp *Kamelyalı Kadın*'ı değil de, o filmin yönetmeninin yazdıklarını eleştirmiştir. Bu sebepten filmin iyi ve kötü taraflarını belirlemeden düşüncelerini açıklamıştır. Hedefi ise açıkça sinemacı Şakir Sırmalı'nın eleştirmenlere karşı olan söylemidir.

Şakir Sırmalı hemen ona da cevabını iletir. Peyami Safa'nın *Cingöz Recai*'sini 1954'te sinemaya uyarlayan Erksan'dan “Arsen Lüpen rejisörü” diye bahseder.<sup>46</sup> Filmden örneklere dayanmayan, açıktan yargılarla yazılan eleştirilerin samimiyetinden şüphe edilebileceğini belirttiğini yineler. Metin Erksan'ın ise sinema eleştirmenlerinin savunmasını toptan üstüne aldığı ve işin perde arkasında kimin kendisine ne tekliflerde bulunduğunu bilmediğini açıklar. Müzik ve şiir hakkındaki kendi görüşlerini eleştiren Erksan'ı ayak direteceği için ikna etmeye çalışmayacağını söyler. Yazısını yine sinema eleştirisi üzerine odaklar ve sinema eleştirmeninde öz olması gerektiğini vurgular. Eleştirmenin eleştirdiği sanatla doğrudan uğraşması gerektiğini söyleyen Erksan'a ise güler. Üstelik ona göre, bu “bedava eleştiri sisteminin yöntemine dair bir yargı” Erksan'ın yazısından da

<sup>46</sup> Lütfi Akad, Şakir Sırmalı ile Metin Erksan'ın birbirlerini hiç sevmediklerinden bahseder (2004, s. 42).

çıkılmaz. Onun böyle bir yöntemi düşünüp, ortaya çıkarmaya lüzum görmediğini belirtir:

Yıllarca önce tartışılıp ortaya çıkan gerçekle (!) yetinmiş. Bizim de yetinmemizi istiyor. İstiyor ki biz de ortaya çıkan o gerçeğe uyup, bir sanata alın teri dökmeden o sanatta eleştirme gibi güç bir işin altından kalkılabileceğine inanalım. Yersiz buluyor 'Arsen Lüpen' filminin rejisörü. Ataç gibi, ille de işi ciddiye almış eleştirmeciler istememizi (Sırmalı, "Arsen Lüpen", 1957, s. 78).

Sonunda kendi kafasındaki sinema eleştirmeni düşüncesini somutlaştırır. Nurullah Ataç<sup>47</sup> gibi eleştirmenleri sinema alanında istemektedir. İş kendi mizansen biçiminin Hitchcock ile yapılan karşılaştırmasına<sup>48</sup> getirir. Anlaşılacağı gibi çözümleyici (Fr. *analytique*) değil de bireşimci (Fr. *synthétique*) kurgudan yanadır. Bu konuda da hayli iddialıdır:

Benim yapmak istediğim hokkabazlık değil. Plânları harcamamak, plân bölüntüsünü sentezde rol oynayan bir unsur haline getirmek, plânları senteze doğru yürütürken, sentezi de plânlara göre ayarlamak muradım benim. Fikrimce, Hitchcock'un yaptığını yapmak, bir filmi tek bir plânda çevirmeği denemek, alıkları sinemaya çekip onların sayısını öğrenmekten başka işe yaramaz (Sırmalı, "Arsen Lüpen", 1957, s. 78).

Görüldüğü gibi *Kamelyalı Kadın* tartışması 1957'nin Ocak ayından Ağustos ayına kadar devam etmiştir. 1950'ler Türkiye'sinde artan film sayısı sinema eleştirisinin ulusal basında yer almasına yol açmıştır. *Kamelyalı Kadın* üzerindeki yönetmen–eleştirmen çatışması önemli sonuçlar doğurmuştur. Öncelikle filmi kendi yönetmeninden başka savunan bir sinemacı (sinemanın içinden gelen biri) çıkmamış, aksine sinema çevresinden gelen tek destek<sup>49</sup> (yönetmen Metin Erksan üzerinden) eleştirmen kurumuna yönelik olmuştur. Eleştirmenler, Türk sinemasının içinde bulunduğu kötü durumdan en başta yönetmenleri, yapımcıları ve senaryocuları sorumlu tutarken, Şakir Sırmalı'nın karşı–eleştirileri, eleştirmenlerin de dokunulmaz olmadıklarını ve (niteliksel olarak bile) sorgulanabileceklerini göstermiştir. Belki bu sebepten Nijat Özön, Türkiye'de sinema eleştirisinin 1950 sonrası tarihçesi ile sinema eleştirmenlerinin özgeçmişleri hakkında ayrıntılı bir yazıyı neredeyse aynı dönemde yayınlamak zorunda kalmış ve "geleneksizlikten" yakınmıştır (bkz. Özön, 1957, s. 31-33). Nijat Özön ve Halit Refiğ gibi eleştirmenlerin sonraları, özel olarak bir film üzerine yaptıkları eleştiriler de daha özenli, titiz ve ayrıntılı

<sup>47</sup> Nurullah Ataç (1898–1957): Dil alanında tutkulu bir Türkçü olan, Türkçe kökenli olmayan sözcükleri kullanmaktan alabildiğine kaçınan deneme yazarı ve eleştirmendir (bkz. Heper, 2006, s. 143).

<sup>48</sup> Burada bahsi geçen film daha önce de yazdığımız gibi *Ölüm Kararı*'dir. Patrick Hamilton'un tiyatro piyesini Hitchcock sinemaya uyarlamıştır. Tiyatro oyunu, öykünün geçtiği gerçek zaman içinde oynanıp biter ve olaylar perdenin açıldığı andan yeniden kapanıncaya kadar kesintisiz sürer. Hitchcock aynı yöntemi kullanarak filme almanın teknik yönden mümkün olup olmayacağı üzerinde düşünüp filmi kesintisiz tek bir çekimde (aslında sekiz çekimde) gerçekleştirmiştir. Daha sonra, bunun bir hüner gösterisi olduğunu kabul edip, yaptığını oldukça saçma olarak nitelemiştir. Bu kurgu biçiminin kendi kurgu kuramına ters düşüğünü ifade etmiştir (Truffaut, 1987, s. 174–175).

<sup>49</sup> Aradan yıllar geçtikten sonra, Lütfi Akad anılarında, *Kamelyalı Kadın* konusunda kuramsal olarak Şakir Sırmalı'nın haklı görüldüğünü, filmin ticari başarısızlığının da Metin Erksan'a hak verdiğini yazmıştır (bkz. Akad, 2004, s. 42).

olmuştur.<sup>50</sup> Unutmayalım ki, bir sonraki on yılda da Türk sinema eleştirisine “içeriden gelen” ciddi eleştirilere rastlanacaktır. *Yeni Sinema* dergisi yazarı ve eleştirmeni olan Onat Kutlar, Yılmaz Güney'in *Seyyit Han* (1968) filmi eleştirisinde, kurgu masası/moviola eksikliğinden ötürü filmin kurgusunu tam olarak inceleyemediğini ve çözümleyemediğini itiraf etmektedir (bkz. Kutlar, 1968, s. 12).

*Kamelyalı Kadın*'dan sonra yönetmenlikten çekilen Şakir Sırmalı 1960'larda Duru Film için senaryolar<sup>51</sup> yazmıştır. Yönetmenlikten kopmasına bağımsız filminin uğradığı ticari başarısızlık sebep olarak gösterilse de yazdıklarına bakarsak kendine göre iyi, doğru ve güzel olan sinemayı Türkiye'nin kültürel ortamı ile toplumsal koşullarında yapamayacağını anladığı için yönetmenlikten vazgeçmiştir diyebiliriz. Yani ekonomik koşulları tek sebep olarak kabul edemeyiz. 1957 biterken *Yeditepe*'de çıkan makalesi hem bu görüşümüzü destekler, hem de o dönemki Türk filmlerinin düşük niteliksel seviyelerinin farklı yapıdaki nedenlerini açıklar.<sup>52</sup> Zekice yazılmış bu makale; bir yandan Türk sinemasının ciddi sorunlarını ifşa eder, öte yandan da Sırmalı'nın film yapımında kendi başına gelenlerin parodisini yapar. Sırmalı, bu yazısına da yönetmenleri, yapımcıları ve senaryocuları hedef alan eleştirmenlere cevap vererek başlar:

Bana sorarsanız, bütün toplum problemlerinde olduğu gibi, gereken şartlar sağlanmadıkça sinemada da kişilerden bir şey beklenemez. Filmciliğimizi kaldırmak istiyorsak, kişilere çatismaktan çok, sinemamızı kötüleştiren sebepleri bulup, onlara karşı tedbir almalıyız (Sırmalı, “Sinema Dediğimiz”, 1957, s. 3).

İlginç saptamalar yaparak devam eder. Türk filmlerini üreten yapımcıları hiçbir işte dikiş tutturamamış kişiler ve onların filmlerini talep eden seyirci kitlesini de kültür temasları yapamadığı için geri kalmış İç Anadolu'dakiler olarak niteler. 1950'lerin Türk sinema seyircisini sosyo-kültürel ve coğrafi olarak ikiye kategoriye böler:

Filimci olarak yıllardır yaptığımız denemeler, bize Türk sinema seyircisinin ikiye ayrıldığını göstermektedir: 1- Sinemaya avunmak için gelen, bir mevlût, iki göbek sahnesiyle kolayca avunan, yukarıda sözünü ettiğimiz İç Anadolu seyircimiz (şehir varoşları seyircimiz de bu kategoridendir) 2- Kültür temasları yapmaya başladığı için filmlerde kalite arayan şehir ortaları seyircimiz (Sırmalı, “Sinema Dediğimiz”, 1957, s. 3).

Ona göre şehir merkezindeki seyircinin sayısı bir yerli filmin maliyetinin ancak %15-20'sini karşılayabilir. Ayrıca bu seyirci nitelikli film peşinde koştuğundan Türk filmlerine sırtını dönmüştür. Bu yüzden bu seyircinin beğenisine göre filmin niteliğini ayarlamak, müşterisizlikten ve rağbetsizlikten batmayı göze almak demektir. Oysa İç Anadolu seyircisi ile şehir varoşları seyircisinin Türk filmlerinin hazır müşterisi olduğunu vurgular. Bazen bir Türk filmine yarım milyona yakın kâr sağladıklarını belirtir. Bu seyirci bir melodramın içine yerleştirilmiş iki göbek, bir mevlitle avunup kolayca hâsılat

<sup>50</sup> Bu ikilinin 1959 yılının *Pazar Postası*'nda çıkan yazılarına bakılabilir.

<sup>51</sup> Bunlar *Dişi Örumcek* (1964) ile *Aşk ve Kin* (1965) adlı filmlerdir.

<sup>52</sup> Bu makaleyi görmek için dokuzuncu eke bakınız.



vermektedir. İşte bu sebeplerden yapımcı hedef kitle olarak İç Anadolu'yu seçer. En az emekle en çok kazancın peşindedir. Türk filmlerinin kalitesini düşüren sebeplerin başında bunlar gelir.

Daha kötümser bir bakış açısından Türkiye'de iyi film yapmanın bazı "parazit engeller" yüzünden imkânsız olduğunu yazar. Buradaki sebepler ise kurumsaldır. Milli Korunma Kanunu<sup>53</sup> sebebiyle yeterince kullanılmamış negatif film elde edememenin,<sup>54</sup> yapımcıları salaş film yapmaya ittiğini belirtir. Ama en önemli kurumsal sorun toplumsal konuların sinemada ele alınmasını, işlenmesini engelleyen film denetlemesidir:

İyi senaryo söz konusu olunca, yeni bir parazit engelle karşılaşırız: 1939 da Nazilerden aktarılmış sansür nizamnamemiz. Kezban'la Memiş'in mevlûtlü, göbekli, kanlı bıçaklı saf aşkı, yalnız Anadolu'yu avutup kolay kazançlar edinmek gayretinden değil, azıcık da bu nizamnameden doğmuştur. Çünkü çocukça olmayan, sosyal konulara dayanan bir senaryonun bu nizamnameyi aşması imkânsız gibidir (Sırmalı, "Sinema Dediğimiz", 1957, s. 3).

Bir şekilde Milli Korunma Kanunu ile sansür atlatılsa bile yapılan iyi filmin seyirciyle buluşması için sinema salonu bulamayacağını söyler.

Şehir ortası sinemaları eskiden Türk filmi kapışırken, seyircilerinin yabancı filmlere yatmasıyla, prestij bakımından şimdi Türk filmi oynamamaya başlamışlardır. Oysa bizim filmimiz kalite arayan seyirciye göre ayarlanmıştır. Amortisman konusunda Taksim<sup>55</sup> sineması ile onun devamı İç Anadolu sinemalarından bir sonuç elde edilemez (Sırmalı, "Sinema Dediğimiz", 1957, s. 3).

Şehir merkezlerindeki sinemaların fahiş garantilerle kiralınması yoluna gidilince de gişe hâsılatının kiralari karşılayamayacağını ve filmin maliyetini çıkaramayacağını yazar. İronik bir şekilde, yazısını bitirirken yine reçete sunar:

'Ulvi hisler'le içine atıldığımız 'kaliteli film yapma' maceramızı, sonunda sinema piyasasının alay konusu haline gelmiş olarak tamamlarız. (...) Bu şartlar altında ağır başlı prodüksiyonla anlayışlı seyirci düzeninin memleketimizde kurulması beklenemez. 1- Kaliteli film yapanları ziyandan korumanın, 2- Kaliteli film yapmak isteyenleri destekleyecek parazit engelleri ortadan kaldırmanın, çaresine bakmalıyız (Sırmalı, "Sinema Dediğimiz", 1957, s. 3).

*Kamelyalı Kadın*'dan sonra bir süre düşünsel alanda sessiz kalan Şakir Sırmalı 1950'lerin sonunda bu sefer sinema işletmecileri ve film ithal eden dağıtımcılar aleyhine *Vatan*'da yazılar yayınlamaya başlar.

<sup>53</sup> 1950'lerde Türkiye'de ithalat sınırlamalarına gidildiğini not düşeriz.

<sup>54</sup> Bir sinemacının payına üç-dört yılda yapılan dağıtımlardan en fazla 20 kutu negatif düştüğünü yazar. Oysa o dönemde en az negatif harcamakla övünen Fransızların bile 90 kutu ile çalıştıklarının altını çizer.

<sup>55</sup> İstanbul'un Beyoğlu ilçesinde bulunan bu sinema, Giovanni Scognamillo'ya göre, 1946'dan sonra programlarının çoğunu, zaman zaman tümünü, yerli filmlerle oluşturmuştur (bkz. 1991, s. 76). Semih Tuğrul da *Taksim* sinemasının İstanbul'da Türk filmi kabul eden yegâne sinema olduğunu, ancak işletmecisinin, yapımcılardan haftalık 7000 lira kira ücreti aldığını yazar (bkz. 1954, s. 17).

## 5. Sonuç: “1950’ler Biterken Sinemacılara Karşı Şakir Sırmalı”

Türkiye'nin on yıllık döneminin ikinci yarısında, 1958 yılına kadar dış ticaret rejimi, her yıl çıkarılan Bakanlar Kurulu kararlarının belirlediği kurallar ve sınırlamalar içinde sürdürülmüştür (Boratav, 2005, s. 110). Yani serbest ticaret rejiminin dış açılara sebep olması, dış ticaret rejiminde denetime ve korumacılığa gidilmesine yol açmıştır. Ancak 4 Ağustos 1958'de Türk Lira'sının değeri düşürülünce iktisadi yaşantıda değişiklikler meydana gelmiştir. Doların resmi fiyatı 1946'da Türk parasıyla 280 kuruşken, Ağustos 1958'deki primle 900 kuruşa çıkarılmıştır (Tekeli, 1958, s. 2). Doların, TL karşısında değerlendirilmesi ABD'den film ithal eden dağıtımçıları ve onların filmlerini geçen sinema işletmecilerini de doğrudan etkilemiştir. Yeni primli kurla yabancı filmlerin pahalanaacağını ileri süren sinema işletmecileri bilet fiyatlarına zam yapılmasını istemişler ve basında isteklerini dile getirerek bunda başarılı olmuşlardır. İstanbul'da, Belediye Encümeni tarafından yüzde elli civarında zamlı olan yeni sinema bileti tarifesinin kabul edildiği açıklanmış, yazlık ve kışlık sinemalarda yeni ücret tarifesi de belirlenmiştir (“Sinema Fiatlarına %50 Zam”, 1959, s. 1 ve 5). Şakir Sırmalı da burada devreye girerek bilet ücretlerindeki bu artışları eleştiren iki yazı yayınlamıştır. “365 Güne 400 Film” adlı ilk makalesine eski ticaret rejimine gönderme yaparak daha önceki yazılarında ele aldığı yabancı film ithalâtı sorunuyla başlar.

Eski ticaret rejimimizde, yabancı film, döviz kısıntısına uğramayan nadir nesnelereydi. Uluslararası bir anlaşmaya<sup>56</sup> uymak zorunda kalarak, yabancı sinema prodüksiyonlarının yurda girişini sınırlandıramıyorduk. Sözü geçen anlaşmaya dayanan sinemamız, sayısız denecek kadar bol film getirtiyordu. Öylesine bol ki, her film sinemada ancak bir hafta gösterilebiliyor, hafta sonunda salon tıklım tıklım dolu olsa bile, o film çoğu zaman çıkarılarak, yerine sıra bekleyen yüzlerceinden bir yenisi konuyordu (“365 Güne”, 1959, s. 2).

Sırmalı, Türk Film İmalâtçıları Derneği'nin yayınladığı broşürden alıntı yaparak Türkiye'nin altı yüz sinemasında yıllık ortalama dört yüz Amerikan filmi geçtiğini yazar. Bu broşüre göre Türkiye 1950'de 382 yabancı filme 1.531.469 liralık döviz, 1958'de de 403 filme 3.383.589 liralık döviz harcamıştır. Ancak yeni ticaret rejimine bağlı olarak yeni kurla yabancı filmler artık üç misline mal olacağından aşırı film ithalâtının önüne geçilebilecektir. Oysa sinema işletmecilerinin belediyeler ile anlaşmaya vararak biletlere zam yaptırması döviz konusundaki karmaşının da devam etmesine yol açacaktır. Sırmalı'nın istediği ise bilet fiyatlarına zam yapılmaması, böylece de sinemacıların dikkatli davranarak kâr etmenin yollarını bulmasıdır. Görüldüğü gibi, Şakir Sırmalı'nın bu yazısı, yabancı filmlerin sayısı düştüğü takdirde sinema salonlarının Türk filmlerine yöneleceğini, bu talebin de film yapımını arttıracığını ima etmektedir.

Sırmalı'nın ertesi gün çıkan “Sinemaya Zam” adlı makalesi de aynı doğrultudadır. Yapılan zammı ve sinema işletmecilerinin tutumunu eleştirmeye

<sup>56</sup> Şakir Sırmalı'nın adını vermediği bu anlaşma IMG'dir (International Media Garantie).

devam eder. Sinema bileti ücreti üç liraya çıkarılmıştır, ancak bunun nasıl bir ölçüye dayanarak yapıldığı anlaşılmamıştır. Şakir Sırmalı, “sinemacıyı” iki yönlü tüccar olarak görür: Sinemacı, bir yanda sinema binası işleticisi, öte yanda ise film ithalâtçısıdır. Ona göre *yeni ticaret rejimi*<sup>57</sup> sinema binası işleticisi olarak sinemacıyı, ancak hayat pahalılığının artmasından dolayı, çalıştırdığı dar gelirli hizmetlilerin (bir müdür, bir oyuncu ile yardımcısı, iki üç bilet satıcısı, dört beş yer gösteren, birkaç hademe gibi...) ücretlerine zam yapması bakımından etkileyebilir. Bu zam da, gerektiği takdirde, bilet fiyatına yapılacak iki kuruşluk bir artışla karşılanabilir. Sırmalı'ya göre bir sinemacı aylık elli, altmış bin lira net kâr sağlar ve yıllık kazancı yarım milyon sularındadır. Film ithalâtçısı olarak sinemacının ise satın alacağı yabancı filmlere artık üç kat daha fazla para ödemesinin bilet fiyatlarına da benzer bir paralel artışı gerektirmediğini vurgular:

Sinemacı ithal edeceği filmi yalnız kendi sinemasında değil, Anadolu sinemalarında da (600 sinema) göstererek asıl büyük kazancı oradan sağlayacaktır. Bütün belediyelerimizin, yeni ticaret rejimi dolayısıyla, sinema biletlerine ortalama birer lira zam yaptıklarını düşünsek, 2 milyona yakın seyircimizden yarısı her filmi seyretse, film başına 1 milyon liralık fazla hâsılat sağlar ki, bundan belediye resmi çıktıktan sonra geriye altı yüz bin lira kalır. Bu altı yüz bin liranın üç yüz bini, yüzde elli porsantaj hakkı olarak filmi oynatan sinemaların, öbür üç yüz bini filmin sahibi sinemacının hakkıdır. Demek, belediyeler, sinema biletlerini birer lira arttırsa, sinemacı getireceği her yabancı film başına fazladan, ortalama üçer yüz bin lira kâr sağlayacaktır. Buna karşılık onun, yeni ticaret rejimi dolayısıyla her yabancı filme ödeyeceği en fazla on bin, yirmi bin, bilemedin otuz bin liradır (Sırmalı, “Sinemaya Zam”, 1959, s. 2).

Sözü, daha önceki yazılarında yaptığı gibi, yabancı filmlerle yerli filmlerin karşılaştırmasına da getirir. Vergi indiriminin nasıl uygulandığını açıklar ve bilet fiyatlarındaki bu artışı yerli film açısından da değerlendirir:

Sinema biletlerine bir zam yapılırken bunun miktarı hakkında bir ölçüye varabilmek için, pahalı çıktıkları hesaplanarak, yerli filmlerimize tatbik edilen rejimi göz önünde tutmak faydalı olur: Şimdiye kadar, Türkçeye duble edilmiş bir yabancı film ortalama otuz bin liraya mal olurken, yerli filmler ortalama yüz bin liraya çıkıyordu. Üç misline mal olan yerli filmi ondan üç kere daha ucuza mal olan yabancı filmle piyasamızda denkleştirmek için bugüne kadar yapılan şey yerli filme yüzde yirmi bir avantaj tanımaktan ibaretti. Nitekim şimdiki halde belediyeler, yabancı filmlerden yüzde kırk, yerlilerden yüzde yirmi vergi kesmektedirler. Prodüksiyonlarını yabancı filmlerden üç misli pahalıya mal ettiği halde, yerli film endüstrimiz kendisine lira başına tanınan bu yirmi kuruşluk farkla yaşamaktadır (Sırmalı, “Sinemaya Zam”, 1959, s. 2 ve 5).

Yerli filmciye tanınan bu yirmi kuruşluk fark Türkiye’de sinema seyircisinin dört, beş yüz bin kişi olduğu 1948’e rastlar.<sup>58</sup> Şakir Sırmalı'ya göre aradan geçen on yılda sinema seyircisi sayısı iki milyona yaklaştığından, il başına sinema biletlerine yapılacak onar kuruşluk zam, sinemacının yeni ticaret rejimi dolayısıyla yabancı filme ödeyeceği fazla parayı karşılayacak hatta ona

<sup>57</sup> Daha fazla bilgi için bkz. “Dış Ticaret Rejimi Hakkında Karar”, 1958.

<sup>58</sup> Oysa, İstanbul Belediyesi istatistiğine göre 1948 yılında İstanbul’daki seyirci sayısı 10.292.000 kişidir.

kâr bile bırakacaktır. Ayrıca depolar eski dolar kurundan satın alınmış filmlerle dolu olduğundan sinemaya zam yapılması yersizdir. Mutlaka bir zam yapmak gerekirse de, bunun bir kanunla tespit edilmesi gerekeceğini yazarak noktayı koyar.

Şakir Sırmalı'nın tamamen kendi bakış açısından Türkiye'deki sinema ekonomisini işlediği bu yazısına sinema loncasından (sinemacılar ve filmcilerden) gelen tepki gecikmez. Bir mektupla cevap verirler ve Sırmalı'yı resmi rakamlarla tekzip ederler. Bu açık mektup, Sırmalı'yı yazısını inceleme yapmadan tahmini ve kendine göre hazırlamakla eleştirir. Film ithalcilerinin depolarında bulunan ve eski dolar kuruyla satın alınmış yabancı filmlerin toplam 20–25 kadar olduğunu, bunların da üç haftada gösterilip birinci gösterimlerini tamamlayacaklarını açıklar. Sırmalı'nın Türkiye'de sinemacıların kârları hakkında verdiği bilgileri sorgular:

Yazı sahibinin, sinemacının her ay ortalama 50.000–60.000 TL kâr ettiğini ve bu kârın senelik 500.000 lira kadar tuttuğunu beyan etmesi de bir hayaldir. Bu yazar acaba hangi sinemanın hesaplarını tetkik ederek<sup>59</sup> bu neticeye varmıştır. Esasen yazı sahibi Şakir Sırmalı biraz sonra kendi kendisini tekzip etmektedir. Çünkü iddia ettiği gibi Türkiye'de mevcut 600–700 sinemadan ancak bir ikisi bir milyon sularında bilet satabilmektedir. Bu satışın doğru olduğu kabul edilse bile her filmin hasılatından belediye rüsumu, sinema kirası, film bedeli, müstahdem<sup>60</sup> maaşları, elektrik, kömür, reklâm ve ilân masrafları çıkarıldıktan sonra müesseseye kalacak kazanç o kadar makul bir haddir ki başka mesleklerde elde edilecek kazançla mukayese edilmeyecek kadar azdır. Cemiyetimiz mensubu ve en büyük sinemacı ve filmci olarak tanınan bir şirket yedi büyük sinema işletmesine ve en seçme filmler göstermesine rağmen sağladığı kâr nispeti ancak % 6'dır. Bu iddiamız en sahih ve tasdikli kayıtlarla sabittir (“Sinemacılar ve Filmciler”, 1959, s. 4).

Sıra sinema biletleri fiyatlarına yapılan zammın haklılığına gelir:

Fakat yeni kur üzerinden film ithali dolayısıyla fiatların artışı ve sinemacılığa ait bircümle masrafların eskiye nazaran birkaç misli yükselmesi cemiyetimizin sinema fiatlarının arttırılması hususunda teşebbüse geçmesini icap ettirmiştir. Ve her şehirde bu artışın yapılması bugünkü film fiatları ve artan masraflar yüzünden zarurî olduğu da bir hakikattir (“Sinemacılar ve Filmciler”, 1959, s. 4).

Şakir Sırmalı'nın yerli filmlerle yabancı filmleri karşılaştırırken yerli filmlerin lehine tutum takınması da tepki çeker. Mektup, Türk Film Prodüktörleri Cemiyeti'nin, Türk sinemasının gelişimi için daha bilgili kişilerin eleştirilerini beklediğini yazar. Türk film yapımcılarıyla, yabancı film getiren ve oynatan dağıtımçı–işletmecileri aynı çatı altında toplayan bu cemiyet toptan Şakir Sırmalı'ya saldırır. Sırmalı'nın bilet fiyatlarının artışına karşı takındığı tavır, sinema çevresinden destek almaz. O, tıpkı yerli film sansürü ile *Kamelyalı Kadın* savunmasında olduğu gibi yalnız kalır, eleştirilir ve tepki görür! Daha açık bir ifadeyle dışlanır. Mektup biterken, Türkiye'de sinemacılık ile filmciliğin astronomik kârlar sağlamadığını o dönemki bazı filmlerin gösterim

<sup>59</sup> İnceleyerek.

<sup>60</sup> Yani hizmetli.

bedellerinden örnekler vererek kanıtlamaya çalışır. Bu amaçla –biraz örtük kaçan– “film hâsılat cetveli” yayınlar.<sup>61</sup>

On yıllık süre boyunca Şakir Sırmalı'nın genel ve özel basında ürettiği yazılı metinlere seri biçimde baktığımızda onun Türk sinema alanındaki etkisini anlarız. Kendine has düşünceleri ile görüşleri olumlu ya da olumsuz olarak dikkat çekmiş, tepki almış ve yaptığı etki döneme izini bırakmayı bilmiştir. Bir sonraki on yılda da sinema çevrelerinde tartışılacak kronik sorunlar üzerinde (resmi–kurumsal–merkezi sansürün baskısı, yönetmen–eleştirmen çatışması, devlet–sinema ilişkisi, yapımcı–dağıtımçı/işletmeciler ilişkisi, seyirci–sinema ilişkisi), Şakir Sırmalı düşüncelerini hiç çekinmeden yaymak istemiş, bunun sonucunda da kendisine sinema çevresinden yapılan eleştirileri göze almayı bilmiştir.

Dönemin sinema loncasının (Fr. *corporation*) ekonomik tutumuna ve eleştiri kurumunun Türk filmlerine karşı olan ön yargılı tavrına karşı yaptığı eleştiriler yüzünden Sırmalı, bu çevrelerin dışına itilmiştir. Bütün bunlar 1950'ler boyunca eleştirmenlerin, sinema loncasının (bir arada örgütlenmiş yapımcılar, dağıtımçıları ile işletmeciler) ve aydınların Türk sinemasının sanatsal, iktisadi ve kültürel gelişimi için uzlaşmaya varamadığını göstermektedir. Şakir Sırmalı'nın ödün vermeden kendi fikirlerini savunması Türk sinema ortamında git gide daha çok rahatsızlık yaratmıştır. Öte yandan, 1950'ler Türk sinemasının iktisadi, toplumsal ve kültürel bağlamı Sırmalı'nın kendi yapımcılık ve yönetmenlik anlayışıyla çatıştığından, Sırmalı bu “piyasa”dan uzaklaşmak zorunda kalmıştır. Bizim için önemli olan nokta içeriden bakan bir figür olarak Şakir Sırmalı'nın ne pahasına olursa olsun, Türk sinemasının sorunlarını medyatize etmiş olması ve kamuoyunun dikkatini bu sorunlara çekmiş olmasında yatmaktadır. Aynı dönemde Türk sineması üzerine yazan başka eleştirmen ve aydınlar vardır. Fakat, yönetmen Sırmalı sinema ortamından gelen bir figür olarak tespitlerini yapmış, çözüm önerilerini daha ısrarlı biçimde devamlı olarak savunmuştur. Sonuç olarak, Türk sineması hakkındaki söylemini oluşturan yazılı metinler düşünüldüğünde, Şakir Sırmalı'nın öncü ve ihtilâflı bir yönetmen–entelektüel olduğu gerçektir. Onu etkisi kendisini bilinçli yahut bilinçsiz olarak 1960'lar Türk sinema ortamında gösterir. Türkiye'de sinema endüstrisinin büyüdüğü ve film sanatının daha olgunlaştığı bu on yılda, dönemin bazı önemli sinemacılarının Türk sineması üzerine söylemleri düşünüldüğünde Şakir Sırmalı'nın 1950'lerde yazdıkları dolaylı yoldan olsa bile akla gelmelidir.

<sup>61</sup> Bkz. Onuncu ek.

## Ekler



### ① Unutulan Sır/Domanıç Yolcusu İlâmı (Çalapala, 1947)

Sema Film, Türk sinemasında sadece 1 tane film üretebilen yapımcı şirketlerdendir.



② **Efelerin Efesi**

**Filminin İlanları**  
(*İstanbul Ekspres*, 9  
Ekim 1952)

Efeleri konu alan bir film olan *Efelerin Efesi*'nin dış sahneleri sahicilik açısından Efeler diyarı olarak anılan Aydın'da çevrilmiştir.



(*İstanbul Ekspres*, 15 Ekim 1952)

*Efelerin Efesi*'nin yaşamöyküsel bir film olduğu belirtilmiştir. Diğer Türk filmlerinden daha nitelikli olduğu iddialı bir şekilde (yerli filmlerin de efesidir) vurgulanmıştır. İstanbul'un merkez sinemaları ile semt sinemalarında gösterilen filmin Anadolu şehirlerindeki gösterimi ile ilgili de bilgiler verilmiştir.



③ **Şakir Sırmalı Portresi**  
(*Vatan Sinema İlâvesi*, 7 1953)

Şakir Sırmalı'nın portresi Orhon Arıburnu, Şadan Kamil, Lütfi Akad, Mehmet Muhtar gibi yönetmenlerle birlikte çıkmıştır.



**Efelerin Efesi Çalışma Fotoğrafı**  
(*Vatan Sinema İlâvesi*, 7 1953)

Gazete ekinde *Efelerin Efesi* mevsimin en iyi beş Türk filmi arasında gösterilmektedir.





⑤ **Türk Filmciliği Hakkında Rapor (TFDD, 1955)**

TFDD raporunun kapak kısmı üstte görünmektedir.  
Bu raporun hazırlanmasında aslan payı eleştirmen Semih Tuğrul'a aittir.

İstanbul		30/12/954	TÜRK FİLM DOSTLARI DERNEĞİ	
Başkan		Genel Sekreter		İkinci Başkan
Burhan Arpad		Asüde Zeybekoğlu		Semih Tuğrul
Üye		Üye		Mürakıp
Şakir Sırmalı		İlhan Arakon		Lutfi Akad

⑥ Türk Film Dostları Derneği

(TFDD, 1955)

Yukarıdaki ayrıntıda, TFDD üyelerinden biri olan Şakir Sırmalı'nın ismi, raporun son sayfasındaki TFDD'yi oluşturan kişilerin isimleri arasında yer almaktadır.



⑦ Vahşi İntikam Filminin Çalışma Fotoğrafı

(Vatan, 21 Kasım 1954)

Fotoğrafın altına konmuş yazıda yönetmen olarak Şakir Sırmalı'nın ismi yazılmıştır.



### ⑧ Kamelyalı Kadın Filminin İlanı

(Cumhuriyet, 15 Ocak 1957)

*Kamelyalı Kadın* filminin diğer ismi *Günahsız Fahişe*'dir. *Sırmalı* ve *Mual Film* ortak yapımı olan bu filmin işletmesini *Yurd Film* üstlenmiştir. Yönetmene ve senaryo yazarına ilânda rastlanmazken, öncelik oyunculara verilmiştir. Yine hayli iddialı olan bu ilânda Türk filmciliğinin yeni hamlelerle ilerlediği ve *Kamelyalı Kadın*'ın kusursuz bir film olarak en iyi yabancı filmlerle karşılaştırılabileceği yazılmaktadır. Filmin galası 16 Ocak 1957 gecesinde aynı anda iki ayrı İstanbul sinemasında (*Saray* ve *İnci*) yapılmıştır.

⑨ Şakir Sırmalı'ya Göre “Sinema Dedikimiz” (Yeditepe, 1 Kasım 1957)

Şakir Sırmalı yazısında, Türk filmlerindeki nitelik sorununu dört temel sebebe (ilk ikisi kurumsal, diğeri sosyo-kültürel, sonuncusu da ekonomik) bağlar:

1. Milli Korunma Kanunu yüzünden film çevrimi için yeterli sayıda negatif ham film bulunmamaktadır. Bu yüzden yönetmen, çevirim aşamasında yeterli sayıda tekrar yapamamaktadır.
2. Sansür Nizamnamesinin baskısı yüzünden senaryolarda toplumsal konulara yer verilmemektedir.
3. Türk filmlerine rağbet eden seyirci kitlesinin (yani İç Anadolu ile büyük şehir varoşlarında yaşayan seyircilerin) kültür seviyesi düşüktür. Şehir merkezlerindeki seyirci ise Türk filmlerine karşı ilgisizdir.
4. Şehir merkezlerindeki ana sinemalar Türk filmlerini geçmemektedir.



Nefice, sinemacılık ve filmcilik, yazarın iddia ettiği gibi astronomik rakamlar haliyle kâr sağlayamaz. Birkaç filmin vizyon bedellerini aşağıda sıralamak süretiyle en kuvvetli misali veriyoruz.

Türkiyede mevcut en iyi sine-  
(Devamı Sa. 5, Sü. 1 de)

VATAN — 13 ŞUBAT 1959

**VATANA MEKTUP**

**SINEMACILAR VE**  
**FILMCİLER**

(Bağ 4 içinde)

matarla ve en iyi şartlar altında  
ile yapılabilecek büyük bir müessesenin film hasılatı cetveli.

A. filmi 953 senesinden 954 senesine kadar 5 kopye ile 44 vizyonda 30.200,— lira hasılat sağlamıştır.

B. filmi 953 senesinden 954 senesine kadar 201 vizyonda 28.300,— lira hasılat sağlamıştır.

C. filmi 954 senesinden 955 senesine kadar 98 vizyonda 55.500,— lira hasılat sağlamıştır.

D. filmi 954 senesinden 955 senesine kadar 213 vizyonda 197.200,— lira hasılat sağlamıştır.

E. filmi 954 senesinden 955 senesine kadar 202 vizyonda 116.800,— lira hasılat sağlamıştır.

F. filmi 954 senesinden 955 senesine kadar 139 vizyonda 25.000,— lira hasılat sağlamıştır.

G. filmi 954 senesinden 955 senesine kadar 242 vizyonda 48.700,— lira hasılat sağlamıştır.

**10 Büyük Bir Müessesenin Film  
Hasılat Cetveli  
(Vatan, 13 Şubat 1959)**

Bu örtük film hasılat cetvelinin hangi sinema işletmesine (büyük bir müessese?) ait olduğu belli edilmemiştir. Ne kadar hasılat yaptıkları yazılan filmlerin, isimleri ve kökenleri de (yabancı mı yerli mi?) saklı tutulmuştur.

## Kaynakça

- AFRHC [Association française de recherche sur l'histoire du cinéma] (2008, 6 Temmuz). *Rencontre: Écrire et Éditer L'Histoire Du Cinéma Aujourd'hui* [Toplantı, sözlü kaynak]. <http://www.cinematheque.fr>.
- Akad, L. (2004). *Işıklı Karanlık Arasında*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Andak, S. (1957, 16 Ocak). Kamelyalı Kadın Filminin Rejisörü ile Bir Konuşma. *Cumhuriyet*, s. 5.
- Andrew, D. (1989). Histoire esthétique ou Histoire culturelle. J. Aumont, A. Gaudreault & M. Marie (Ed), *Histoire Du Cinéma. Nouvelles Approches* (s. 89-100). Paris: Sorbonne.
- Arpad, B. (1959, 15 Temmuz). Türk Sinemasının Kırk Yılı (1919–1959). *Sinema – Tiyatro* 5, s. 6–8.
- Atay, F.R. (1953, 20 Nisan). Bir de Yerli Film Derdi Çıktı. *Dünya*, s. 1 ve 7.
- Barzun, J. & Graff, H.F. (2004). *Modern Araştırmacı*. (F. Dilber, Çev.). Ankara: TÜBİTAK.
- Bessière, I. & Gili, J. (Ed.) (2002). *Histoire Du Cinéma – Problématique Des Sources*. Paris: Institut National d'Histoire de l'Art, Maison des Sciences de l'Homme, Université de Paris I.
- Boratav, K. (2005). *Türkiye İktisat Tarihi: 1908–2005*. İstanbul: İmge.
- Burke, P. (2008). *Kültür Tarihi*. Çev: M. Tunçay. İstanbul: Bilgi Üniversitesi.
- Chartier, R. (1998). *Yeniden Geçmiş*. (L. Arslan, Çev.). Ankara: Dost.
- Çalapala, R. (1947). *Türkiye'de Filmcilik – Filmlerimiz*. İstanbul: YFYC.
- Dış Ticaret Rejimi Hakkında Karar. *Resmi Gazete*, 9990 (1958, 25 Ağustos).
- Efelerin Efesi İlânı (1952, 9 Eylül). *İstanbul Ekspres*, s. 3.
- Efelerin Efesi İlânı (1952, 15 Ekim). *İstanbul Ekspres*, s. 2.
- Erksan, M. (1957, 1 Temmuz). Eleştirmecilerle Bir Rejisör. *Yeditepe*, s. 5 ve 8.
- Film Festivalinin Neticesi Alındı (1953, 30 Nisan). *Vatan*, s. 1 ve 7.
- Film Sansürü İçin Yeni Bir Nizamname Hazırlanıyor (1955, 20 Mart). *Vatan*, s. 2.
- Filmciler de 'Göbek Atma' ve Sansürden Şikâyetçi (1955, 26 Ocak). *Vatan*, s. 3.
- Gruda, Y. (1957, 1 Şubat). Kamelyalı Kadın. *Yeditepe*, s. 4.
- Gruda, Y. (1957, 1 Nisan). Kamelyalı Kadın Filmi. *Yeditepe*, s. 6.
- Güney, B. (1955, 1 Şubat). Vahşi İntikam. *Yeditepe*, s. 4.
- Heper, M. (2006). *Türkiye Sözlüğü: Siyaset, Toplum ve Kültür*. (Z. Mertoğlu, Çev.). Ankara: Doğu Batı.

- İlhan, A. & Arpad, B. (1952, 6 Kasım). Sinema Tenkidleri: İki Yeni Türk Filmi. *Vatan*, s. 4 ve 7.
- Kadri Bilinmeyen Deha (1957, 13 Nisan). *Akis 153*, s. 31.
- Kamelyalı Kadın (1957, 26 Ocak). *Akis 142*, s. 33.
- Kamelyalı Kadın İlânı (1957, 15 Ocak). *Cumhuriyet*, s. 2.
- Kutlar, O. (1968, Kasım). Seyyit Han Üzerine. *Yeni Sinema 24*, s. 5–12.
- Lagney, M. (1992). *De L'Histoire Du Cinéma. Méthode Historique et Histoire Du Cinéma*. Paris: Armand Collin.
- Lüks Koltuktaki Adam (1952, 18 Ekim). Efelerin Efesi. *Yıldız 95*, s. 7.
- Marie, M. (1980). Histoire du cinéma (Problématique de l'). Der: J. Collet, M. Marie, D. Percheron, J.P. Simon & M. Vernet, *Lectures Du Film* (s. 115-124). Paris: Albatros.
- Özkırım, Ç. (1961, 8 Mayıs). Reji Alanında Yeni İsimler ve Edebiyatçılarımızın Sinemaya İlgisi. *Yeni Sabah*, s. 2.
- Özön, N. (1957, 7 Eylül). Yazarlar. *Akis 174*, s. 31–33.
- Özön, N. (1968, 1 Ocak). Türk Sinemasına Toplu Bakış. *Türk Dili 196*, s. 266–291.
- Rifat, M. (2008). *Yaklaşımlarıyla Eleştiri Kuramcıları*. İstanbul: Sel.
- Seden O. (T.Y.). *Anılar* (yayımlanmamış eser).
- Serceau, D. (2004). *La Théorie De L'Art Au Risque Des A Priori*. Paris: L'Harmattan.
- Scognamillo, G. (1991). *Cadde-i Kebir'de Sinema*. İstanbul: Metis.
- Sırmalı, Ş. (1952, 8 Kasım). Türk Filmciliğini Kalkındırmak İçin Sansür Sistemimiz Değiştirilmelidir. *Vatan*, s. 4.
- Sırmalı, Ş. (1953, 1 Mayıs). Yerli Filmciliğin Durumu. *Dünya*, s. 2.
- Sırmalı, Ş. (1953, 1 Haziran). Bizim Sansür Sistemi. *Dünya*, s. 2.
- Sırmalı, Ş. (1953, 14 Ağustos). Bu Nasıl Sansür? *Cumhuriyet Pazar İlâvesi*, s. 7.
- Sırmalı, Ş. (1953, 14 Ağustos). Küçük Filmcilik Tasfiye mi Edilmek İsteniyor? *Vatan*, s. 5.
- Sırmalı, Ş. (1957, 15 Mart). Kamelyalı Kadın Üzerine. *Yeditepe*, s. 4 ve 7.
- Sırmalı, Ş. (1957, 27 Mart). Kamelyalı Kadın Filminin Prodüktörünün Cevabı *Tercüman*, s. 3.
- Sırmalı, Ş. (1957, 15 Mayıs). Eleştirmeciler. *Yeditepe*, s. 3 ve 7.
- Sırmalı, Ş. (1957, 20 Temmuz). Bugünkü Basın Kanununa Lâyık Gazeteciler. *Akis 167*, s. 31.
- Sırmalı, Ş. (1957, 1 Ağustos). Arsen Lüpen Rejisörü. *Yeditepe*, s. 7–8.
- Sırmalı, Ş. (1957, 1 Kasım). Sinema Dediğimiz. *Yeditepe*, s. 3.
- Sırmalı, Ş. (1959, 10 Şubat). 365 Güne 400 Film. *Vatan*, s. 2.
- Sırmalı, Ş. (1959, 11 Şubat). Sinemaya Zam. *Vatan*, s. 2 ve 5.
- Sinema Adamı (1957). Kamelyalı Kadın. *Yeni Yıldız 89*, s. 11.
- Sinema Fiatlarına % 50 Zam Yapıldı (1959, 4 Şubat). *Vatan*, s. 1 ve 5.
- Sinemacılar ve Filmciler ve Türk Film Prodüktörleri Cemiyetinden Aldığımız Mektup (1959, 13 Şubat). *Vatan*, s. 4–5.

- Şakir Sırmalı (1952, 19 Nisan). *Yıldız 69*, s.10.
- Şehirde Bu Gün, Bu Gece (1957, 16 Ocak). *Tercüman*, s. 2.
- Tekeli, E. (1958, 7 Ağustos). Paramızın Değeri Hakkında Alınan Yeni Karar ve Dış Krediler. *Cumhuriyet*, s. 3.
- TFDD (1955). *Türk Filmciliği Hakkında Rapor*. İstanbul: TFDD.
- Tilgen, N. (1956, 16 Mart). Bugüne Kadar Türk Filmciliği. *Yeni Yıldız 42*, s. 20–21.
- Truffaut, F. (1987). *Hitchcock*. (İ. Hızlı, Çev.). İstanbul: AFA.
- Tuğrul, S. (1954, 11 Aralık). Türkiye'de Filmcilik ve Sinemacılık. *Devir 16*, s. 16–21.
- Tuğrul, S. (1957, 19 Ocak). Kamelyalı Kadın veya Parlak Bir Fiyasko *Tercüman*, s. 3 ve 5.
- Tunalı, İ. (2007). *Estetik*. İstanbul: Remzi.
- Türk Film Dostları Derneği Kuruldu (1952, 2 Ağustos). *Yıldız 84*, s. 3.
- Türk Filmciliğini Geri Bırakan Amiller Nelerdir? Beş Türk Rejisörü Cevap Verdi (1953, 7 Ekim). *Vatan Sinema İlâvesi*.
- Ufuk, A. (1957, 15 Nisan). Bir Tartışma Üzerine. *Yeditepe*, s. 2.
- Ufuk, A. (1957, 1 Temmuz). Bir Açıklama. *Yeditepe*, s. 5 ve 8.
- Vahşi İntikam Fotoğrafı (1954, 21 Kasım). *Vatan*, s. 5.