

Dönemine Ayırksı Bir Yönetmen: Alp Zeki Heper ve 'Auteur Kuram' Çerçevesinde Eserleri¹

Seda AKTAŞ²

Öz

Sanat eserleri, üretildikleri dönemin toplumsal, ekonomik, kültürel şartlarından bağımsız değerlendirilemez. Türk Sineması'nın kendine özgü yapım ve dağıtım pratiklerinin hâkim olduğu 1960-75 yılları arasında, Alp Zeki Heper, dönemin biçimsel ve tematik unsurlarından farklı bir üretim yapmak isteyen, yaşamı ve eserleri, Türkiye sinema tarihinde çok fazla konuşulmayan yönetmenlerdendir. Kendi ve eserleri hakkında dönem içerisinde yayınlanmış röportajları ve bir iki inceleme dışında neredeyse hiç kaynak bulunmayışı nedeni ile gizemini günümüze kadar korumuştur. Heper'in özellikle *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* (1966) adlı eseri, sansür nedeni ile hiç bir yerde yayınlanmamış, ölümünden sonra yapılmak istenen gösterimi ise vasiyeti üzerine iptal edilmiştir. Bu makalede, Heper'in kısaca yaşam öyküsü ve üretim yaptığı yıllar içerisindeki, sansür ve yapım pratikleri ile olan mücadelesi aktarılmakta, Heper'in auteur kuramı çerçevesinde, eserleri ve yaşamı incelenmektedir. Çalışmada, Heper'in eserleri arasından ulaşabildiğimiz iki kısa filmi seçilerek, bu filmler, betimsel analiz ve içerik analizi kullanılarak çözümlenmiştir.

Anahtar Sözcükler: *Alp Zeki Heper, Auteur, Sansür, Yeşilçam*

A Director Distinctive to His Period: Alp Zeki Heper and His Works within the Frame of Auteur Theory

Abstract

Artists, cannot be evaluated independently from the social and cultural conditions of the period in which they live. In Turkey, between 1960-1970, where Yeşilçam had its own unique production and distribution techniques, Alp Zeki Heper tried to be a pioneer and wanted to make different films with different themes and forms. He is one of the filmmakers who have kept the mystery to this day since there is nearly no resource of his life and films without a few reviews and some published interviews. Heper's work "Love Stories of the Pale Night" was not screened anywhere and a screening in a festival after his death was canceled upon his will. This article aims to convey the struggle of Heper against censorship and production practices during the period and to witness his change through his life by analyzing his films that we can watch.

Keywords: *Alp Zeki Heper, Auteur, Censorship, Yeşilçam*

¹ Geliş Tarihi: 03.01.2021 – Kabul Tarihi: 05.05.2021

² İstanbul Esenyurt Üniversitesi, Dr. Öğretim Üyesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü
Orcid No: 0000-0002-1735-699X, sedaaktas@esenyurt.edu.tr
DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i13003

Giriş

Alp Zeki Heper, Türk Sinema tarihine dair kaynaklar içerisinde, adına çok sık rastlamadığımız, hakkında birçok farklı görüş bulunan yönetmenlerden biridir. Heper'in üzerine en çok konuşulan *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* adlı eseri sansür ve daha sonra kendi isteği üzerine izleyici ile buluşamamıştır. Çalışmada, Heper'i, eserleri çerçevesinde değerlendirmek ve bir yönetmen olarak Heper'in filmlerinde tekrar ettiği tema ve biçimsel formları saptamak adına ilk olarak 'auteur' kuram hakkında bir literatür taramasına yer verilmektedir. Heper'in kısa filmlerini incelemeye geçilmeden önce onu, dönemin diğer yönetmenlerinden ayıran özellikleri saptamak adına, dönemin üretim koşulları ve Yeşilçam'da hâkim olan anlatı formuna bakılmıştır. Heper'in çalışma kapsamında incelenen, 1963 yılında çektiği iki kısa filmi: *Şafak* ve *Bir Kadın*, odağında kadınların bulunduğu hikâyelerdir. Heper'in anne ve babası ile olan ilişkilerinden ve yaşamındaki anne figüründen izler taşıdığı görülen anlatıların çözümlenmesi için çalışmanın diğer bölümünde, Heper'in yaşam öyküsüne kısaca yer verilmiştir. Çalışmanın son bölümünde ise, bahsi geçen kısa filmlerin, filmlerden görseller eşliğinde, biçimsel ve tematik analizleri yapılmaktadır.

Amaç ve Yöntem

Çalışma kapsamında incelenmek üzere, Alp Zeki Heper'in seçilme nedeni, onun hakkında var olan literatürün yetersiz olması ve bir yönetmen için en önemli veri olan eserlerinin birçoğuna ulaşamamamız dolayısı ile merak edilen bir isim olmasıdır. Çalışmanın amacı, 1960'lı 70'li yılların Yeşilçam sistemi içerisinde, hem tema hem de biçim olarak farklı üretimler yapmayı deneyen Heper'in az bilinen öyküsünü aktarmak ve bu bağlamda literatüre katkı sağlamaktır. Çalışmada auteur analiz kullanılma nedeni, bu kuramın, yönetmenlerin eserlerinin, yönetmenin yaşamı, kişiliği ve kendileri hakkında birçok bilgiye erişmemizi sağlayacağını belirtmesi ve eserler içerisinde tekrar eden temalar ve benzerliklerin bulunması ile yönetmen hakkında bilgi edinebilecek olmamızdır. Heper hakkında erişebildiğimiz bilgiler kısıtlı olduğundan,

eserlerinden hareketle yönetmeni, anlamaya çalışmamızdır. Çalışmada incelenmek üzere Heper'in aynı tarihte çekilmiş iki kısa filmi seçilmiştir. Bu filmlerin seçilmesinin sebebi, bu filmlerin, onun Yeşilçam üretim pratikleri dışında ürettiği ve kendine özgü tarzını yansıttığı filmler olmasıdır. Ayrıca filmlerin odağında bulunan ve ev içi hapsedilmiş görünen kadın teması Heper'in yaşamı ve annesi ile olan ilişkisine dair izler taşımaktadır. Bahsi geçen iki kısa film, içerisinde birbirine benzer temalar bulundurması açısından birlikte analiz edilmiştir. Bu analiz esnasında, çalışma evreni içerisinde seçilen *Şafak* ve *Bir Kadın* adlı iki örnek filmin içerisinde yer alan göstergeler, yönetmenin çekim tercihleri, anlatım dili bağlamında incelenerek, beraberinde tematik analiz sunulmaktadır. Böylelikle eserlerin betimsel bir analizi yapılmakta ve Heper'in eserleri arasında var olan benzer temalar saptanmaktadır.

Auteur Kuram

Auteur kuram hakkında, birbirine benzer olsa da, farklılıklar gösteren tanımlamalar bulunmaktadır. Bu tanımları ve auteur kavramını anlayabilmek için kavramın tarihsel gelişimine bakmak gerekmektedir. Sinema sanatının gelişim ve değişimi ile birlikte, sinemada film üretme biçimleri hakkında eleştiriler ve tartışmalar başlamıştır. Ancak Fransız *Cahiers Du Cinema* dergisinde yayınlanan, derginin ana yazarlarından olan Francois Truffaut'un 1954 yılında çıkan dergide yer alan, "Une Certaine Tendance Du Cinema Français" (A Certain Tendency in French Cinema) adlı makalesi, yeni bir sinema anlayışının manifestosu sayılmaktadır. 'Yaratıcı Yönetmen' olarak tanımlanan 'auteur' kavramının tartışmalarına zemin hazırlayan bu yazı, 'yeni dalga' akımının doğuşuna da öncülük etmiştir (Akt: İri, 2011:65). Truffaut tarafından bu kavram dile getirilmeden önce, 1948 yılında Alexandre Astruc, *L'avenir Du Cinema* adlı yazısında; film yönetmeninin yaratıcılığının, yazarın yaratımına benzer olduğunu ve bu nedenle edebi yapıtlarda olduğu gibi, yönetmenin düşünce ve duygularının dışavurumunun filmler yoluyla gerçekleştiğini belirtmektedir. Ancak bu durumda, tanımlanan

“auteur yönetmen”, senaryosunu da kendi yazan kişi konumundadır (Kovacs, 2010:231). ‘Cahiers Du Cinema’ dergisinde bahsi geçen kavramda ise, bu ayırım dışında, ‘Auteur’ ve ‘Metteur en scene’ ayrımı olarak, başka bir belirleyiciden bahsedilmektedir. ‘Metteur en scene’ (sahneleme ustası) olarak tanımlanan yönetmen, başarılı bir sahne düzenleyicisidir. Senaryo yazarının yazdıklarını, başarılı biçimde görselleştirir. Auteur ise kendi düşünce ve duygularını yani kişiliğini filmlerinde yansıtan ve yarattığı özgün biçim ile film üreten kişidir (Büker ve Topçu, 2010: 277). ‘Cahiers Du Cinema’ içerisinde başlangıçta ‘Auteur Politikaları’ olarak yer alan kavram, Amerikalı kuramcı ve eleştirmen, Andrew Sarris’in kavramı belirli ilkelere dayandırması ile kuram olarak tanımlanmaya başlamıştır. ‘Cahiers du Cinema’ tarzı yaratıcılık kavramının dayandığı nokta, yapıtların tek tek sanatsal değerlerinin değerlendirilmesinden çok, yapıtlarda yinelenen ayırt edici nitelikler ve kişisel üslubun saptanmasıdır (Kovacs, 2010:253). Andrew Sarris’in auteur politikasını bir kurama dönüştürmeye kaynaklık eden yazısında; auteur yönetmenin üç özelliğe sahip olması gerektiği belirtilmektedir; teknik yetenek, kişisel üslup ve iç(sel) anlam (Butler, 2011: 41). Sarris üç özelliğin, iç içe geçmiş daireler ile açıklanabileceğini söyler, en dıştaki daire teknik ve film dilini kullanma kabiliyeti, ikinci daire kişisel stil ve filmlerdeki ortak estetik düzeyi ve en son daire ise içsel anlam, yani yönetmenin kişisel dünya görüşüdür (Büker ve Topçu, 2010: 69). ‘Auteur olmanın şartı olarak, filme yönetmenin kişisel imzasını atmasını ön gören bu tanımdan yola çıkan ‘auteurist’ film eleştirmenleri, aynı yönetmenin filmlerinde var olan ortak temaları, tekrarlanan öğeleri, benzerlik gösteren yönleri, filmlerin temel karakteristik özelliklerini ve yönetmenin kişiliğinin filmlere nasıl yansıdığını bulmaya çalışmaktadırlar (a.g.e: 71). Andrew Sarris ile Pauline Kael arasında zaman zaman bu konuda yazılı fikir paylaşımları ve tartışmalar yaşanmıştır. Pauline Kael; sanat yapıtından çok sanatçıya önem vermeyi eleştirmekte ve türsel gelenekler dışında film üreten yönetmenlerin, kişilikleri ve malzemeleri arasında bir gerilim olmadığından, onların filmlerinden içsel anlam

çıkarmanın mantıksız olduğunu belirtmektedir Kael; belirli türsel film gelenekleri içinde çalışan yönetmenlerin, anlatı gelenekleri içerisinde kendi dışavurumlarını sağlamak amacıyla, ellerinde hazır bulunan malzemeye farklı anlamlar yüklemesi gerektiğini söylemekte ve ‘auteur yönetmenin, kişiliği ile malzemesi arasında bulunan gerilimin içsel anlamı oluşturduğunu’ belirtmektedir (Özden, 2004:131). ‘Auteurist yaklaşım’, yönetmenin temel kaygılarını, filmlerinde tekrarlayan genel motifleri, filmlerin içerik ve biçimlerini, yönetmenin kişiliğinin yansımaları bağlamında ve diğer yapıtlarıyla ilişkisi içinde değerlendirmektedir. Bu yaklaşımda, ‘auteur’ olarak tanımlanan yönetmenler, çeşitli sektörel kısıtlamaların üstesinden gelerek, kendi dışavurumlarını gerçekleştirmektedirler. Bu eleştiri biçiminde, yönetmenlerin kişiliği bağlamında yapıtları incelediğinden, incelemenin konusu tek bir yönetime ait yapıtlardır (Özden:131). II. Dünya Savaşı sonrası Fransa’daki sinema ortamında ortaya çıkan ‘auteur kuramı’, ideolojik eleştiri yapan eleştirmenler tarafından; filmleri sosyolojik ve ideolojik etmenlerin uzağında yönetmenlerin kişiliklerine bağlı olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, kuram, filmlerin ideolojik işlevlerinin göz ardı edilmesine sebep olduğu yönünde eleştirilse de, ‘auteur kuramı’ günümüzde, filmleri değerlendirmede önemini korumaktadır (a.g.e: 137). Sonuç olarak ‘auteur kuramı’ ortaya çıkışından bu yana, değişim geçirmiş ve ilk ‘auteur’ tanımı, sektör içerisinde, kendilerini belirli bir üslup ile ifade edebilen yönetmenler için kullanılırken, günümüzde popüler anlatıya hiç değinmeden, bağımsız tarzda film yapan ve kendi üslubunu yansıtan yönetmenler için de kullanılmaktadır.

Dönemin Genel Özellikleri ve Sinema Sektörü

Türk Sinemasında dönemlendirme yapılırken, Nijat Özön, Alim Şerif Onaran, Metin Erksan gibi birçok isim, 1950-1970 yılları arasındaki dönemi, *Sinemacılar Dönemi* olarak adlandırmaktadırlar. Türk Sinema Tarihi, Şükran Kuyucak Esen’in, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları* (2002) adlı eserinde, altı döneme ayrılarak incelenmektedir. Bunlar kitapta; 1914-1922 arası İlk Dönem, 1922-1939 arası Tiyatrocular Dönemi, 1939-1950 arası

Geçiş Dönemi, 1950-1970 arası Sinemacılar Dönemi, 1970 sonrası Karşıtlıklar Dönemi ve 1980 sonrası Darbe Dönemi olarak adlandırılmaktadır. *Tiyatrocular Dönemi*, tek bir yönetmen ve dolayısıyla tek bir tarzda üretilen filmler ile geçmiş ve zaman zaman katı eleştiriler almış bir dönemdir. Ancak, Rekin Teksoy, Muhsin Ertuğrul'un Türk sinemasına yaptığı katkıların göz ardı edilmemesi gerektiğini belirtmekte ve dönem içerisinde başka yönetmen yetişmeyişinin onun tekel olmasından değil kültürel ortam ve sermayenin çekimser tutumu dolayısıyla olduğunu söylemektedir. Uzun yıllar, tek bir yönetmen ve belli bir tarz ile varlığını sürdüren Türk sineması, Türkiye ve dünyada yaşanan gelişmelerinde dolaylı olarak etkilemesi ile yeni bir döneme girer. *Geçiş Dönemi* olarak da adlandırılan bu dönemin başlangıcı, 1939 yılında Faruk Kenç tarafından çekilen 'Taş Parçası' adlı film olarak kabul edilmektedir. Halil Kami, yurtdışında okuyan ve Türkiye'ye dönen Faruk Kenç ile çalışmış ve bu ilk film, sinema dilindeki farklılık, amatör oyuncular kullanması nedeniyle oluşan doğallık ile Muhsin Ertuğrul sinemasından farklı ve başarılı bulunmuştur. Gene bu dönem içerisinde yürürlüğe giren, '1939 Filmlerin Kontrolü Nizamnamesi' ile sinemacılar çekilen filmlerin içerikleri konusunda kısıtlanmışlardır. Ancak dönem içerisinde gerçekleşen ve Türk sinemasına katkısı olan diğer bir gelişme ise, Faruk Kenç öncülüğünde kurulan 'Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin de katkılarıyla, yerli filmlerden alınan vergilerde indirim uygulanması ve bu gelişmenin, sinemayı karlı bir iş durumuna getirerek, sinemanın sektör olmasının yolunun açılmasıdır (Saydam, 2011:279). Daha önceki dönemde, 1932 yılında bir dernek kurulması çalışmaları, Kemal Film sahipleri Kemal ve Seden kardeşler başta olmak üzere, Ha-Ka filmin sahibi Halil Kamil, Fahir İpekçi ve dönemin önde gelen ithalatçıları ve işletmecileri ile yapılmış ancak dernek kısa süre içinde dağılmıştır (Akçura, 1995: 132-134). Yurt dışındakinin aksine, sermaye grupları ve desteği olmayan Türk sinemasında, İş Bankası yerli girişimi ve sanayiye korumak adına Ankara Sinema İşleri LTD.'yi kurmuş ve daha sonra krize giren İpekçilerle ortaklık yapmışlardır. Bu girişim Türk sinemasının sektörleşmesi yolunda bir adımdır (Kocabaşoğlu, 2001: 153). 1937 yılında

FİTAŞ kurulmuştur. Şirket, İpekçilerden aldıkları filmleri, sahibi oldukları Yeni Halk ve Sümer sinemasında gösterime sokmaktadır. Bu dönemde seyircinin istek ve taleplerinin, yapımcılar üzerinde etkili olmaya başladığı görülmektedir. Yapılan vergi indirimi ve yeni yönetmenlerin ortaya çıkışı ile sinemanın kârlı bir iş olabileceğinin anlaşılması, yapım şirketlerinin sayısını arttırmış, para kazanma amacı ile şirket kuran yapımcılar, kar elde etmek için seyircinin isteği doğrultusunda filmler üretme çabasına girmişlerdir. Kurulan yapım şirketleri, çok uzun ömürlü olmasa da, bu dönem Türk sinema endüstrisinin ve Yeşilçam'ın başlangıcı olan 50'li yıllara bir geçiş niteliği taşımış ve Yeşilçam için uygun koşulları hazırlamıştır. Bu dönemin olumlu ve olumsuz gelişmeleri aşağıdaki biçimde sıralanabilir:

Olumlu yönler: İlk derneğin kurulması, sinemasal dilin oluşmaya başlaması, yeni sinemacıların ortaya çıkışı, ilk film yarışması, vergi indirimi olarak sıralanabilirken, olumsuz yönler ise, sansür tüzüğü ve dublaj alışkanlığı olarak sıralanabilir. Sosyal ve politik alanda, 50'li yıllar tek partili yaşamdan, çok partili yaşama geçiş ve var olan yeni politikalar dolayısıyla Türk tarihi açısından da bir değişim sürecidir. Bu değişim süreci ve 50'li yılların ilk yarısında gerçekleşen gelişmeler dolayısıyla, Türk sineması da olumlu ve olumsuz gelişmelere sahne olmuştur. Türk Sinema sektörü adına önemli bir gelişme olan 1948 yılında çıkarılan yasa ile film yapımının kârlı bir iş haline gelmesi, yeni yapımcıların meydana çıkarmıştır. Bu dönemde, başka sektörlerden, sırf para kazanma amacı ile sinema sektörüne girenler olduğu gibi, daha önce sektörün içinde bulunan kişilerin de yapımcılık yapmaya başladığı görülmektedir. Demokrat Parti döneminde, karayollarının ülke geneline yayılması, Anadolu sermayesinin güçlenmesi ve elektriğin yaygınlaşması sonucu sinema filmlerinin köy ve kasabalardaki seyirci ile buluşması mümkün olmuştur. Bu gelişmeler, aynı zamanda, sinemanın ulaştığı ve büyük şehir özlemi çeken insanların yaşadığı bu bölgelerde, yapım şirketlerinin, hem sinemalardaki işleyişini kontrol etmesini hem de bölgedeki izleyicinin taleplerini bilmesi gerekliliğini doğurmuş ve

60'lı yıllarda sinemada tekel haline gelen 'bölge işletmeciliği' sistemi ortaya çıkmıştır. Para kazanmak isteyen yapımcıların, halkın isteklerini öncelikli tutması sonucu, halk için sinema, gündelik yaşamın bir parçası haline gelmiş ve sinemaya gitmek bir alışkanlık haline almıştır. Her türden izleyici sinemaya çekme amacıyla, anlaşılır ve kolay tüketilir ürünler yapan yapımcıların filmleri, beyazperdeye yansımaktadır. Filmlerde sınıf farkı ve sınıflar arası geçiş görülmez ve herkes birbiri ile iyi ilişkiler içerisinde. 50'li yıllarda, içerisinde köyden kente göç olgusu yer alan filmlere ilgi artmıştır. Gecekondu halkının oluşması, gecekondu kültürü ve arabesk tarzı yapımlara da ilgiyi arttırmıştır. Köy tipi melodramlar ve Muharrem Gürses filmleri dönemin ilgi görenleri arasındadır. Dönemin iktidarının, muhafazakâr etkisiyle filmlerde muhafazakâr öğeler de yer almaya başlamıştır. Bu dönemde yapımcıların seyirci çekme isteği ile yıldız oyuncu kavramı ve yıldız olgusunun yaratılması söz konusudur. Tüketime ve lükse olan ilginin, ülke politikalarıyla da desteklenmesi, yıldız tabir edilen oyuncuların yaşam tarzlarının dergi ve magazinlerde yansıtılması, onlar gibi olmanın özendirilmesiyle perçinlenmektedir. 1960'lı yıllar, Türk Sinemasının altın çağı olarak adlandırılan ve üretimin bir şekilde hızlandığı yıllardır. 1960 ve 1970 yılları arasında yılda 300'e yakın film üretilen Türk Sinemasındaki üretimler ile ilgili, Giovanni Scognamillo, Agah Özgüç'ün verdiği bilgilere dayanarak bir çizelge hazırlamıştır. Bu çizelgeye göre 1960- 69 yılları arasında açılan yapım şirketleri ve çekilen film sayısı şöyledir:

Bu ortamda Türk sinemasında, farklı görüşler ve sinema yapma pratikleri ortaya çıkmış, 'Sinematek' gibi dernekler kurularak, *devrimci sinema akımı* gibi akımlar var olmuştur. Bu dönemde tartışmaya başlanılan sinema kuramları, genel olarak üç başlık altında toplanabilir; Devrimci Sinema, Milli Sinema ve Ulusal Sinema (Esen, 2010:71-72). Neyi anlatmak gerektiği konusunu tartışan sinemacılar, 1960'ların sosyal ortamına bağlı olarak 'toplumsal gerçekçi' denilebilecek örnek filmler üretmişlerdir. 1960 sonlarında, 'Yeşilçam

Tablo 1: 1960-69 Yılları Arası Yapım Şirketleri ve Yapım Sayıları

Yıl	Yapım Sayısı	Yeni Şirket Sayısı
1960	85	15
1961	123	23
1962	131	20
1963	117	15
1964	181	22
1965	215	25
1966	241	30
1967	209	25
1968	177	18
1969	231	31

Kaynak: Barış Saydam, *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*, Küre, 2011 İstanbul s;268

Sineması' olarak tanımlanan filmler, nitelik açısından yetersiz bulunarak, devrimci, ilerici bir sinemanın gerekliliği tartışılmıştır. 1965 yılında kurulan ve Alp Zeki Heper'inde çeşitli tartışmalarına katıldığı 'Sinematek Derneği' yurt içinde vizyona giremeyen ve seyircinin izleme olanağı bulamadığı filmlerin gösterimini yaparak, bu filmler hakkında fikir alışverişi yapılmasını sağlayan ortamlar yaratmıştır. Dernek, Yeşilçam'ın Hollywood tarzı, izleyiciyi uyuşturan filmlerini eleştirmiştir. Dernek, 'Yeni Sinema' adlı yayınlarında, Yeşilçam'ın evrensel sinema değerlerine göre gelişmesini talep eden yazıları ile sinema konusundaki görüşlerini belirtmiştir (Saydam:230). 'Sinematek' adeta bir okul görevi görerek, dünya sinemasının ticari olmayan örnekleri ile Türkiye'deki sinemacıları buluşturmuş ve üretilen filmlere eleştirel bir gözle bakarak, Yeşilçam sistematiği dışında bir sinema dili gelişmesi, daha eleştirel içeriklerde filmler üretilmesi düşüncesini kazandırmıştır. Bu yönleri ile "Sinematek", 1970'li yılların 'Genç Sinemacıları'nın yetişmesinde etkili olmuştur (Esen, 2010:129). Ancak farklı sinema yapma pratikleri olsa da, Yeşilçam'ın altın çağı olarak da adlandırılan 'Sinemacılar Dönemi', üretilen filmler, sektörün kendi kendini çevirmek için paraya duyduğu ihtiyaç nedeni ile ortak özellikler

taşıyan, belli kalıplara uyan, kolay anlaşılabilir, yıldız olgusunu kullanarak seyircide özdeşleşme duygusunu arttıran filmlerle doludur. Yeşilçam'a bakıldığında, Türkiye'de sinemanın kendi pratikleriyle yapıldığını değil, birtakım faktörlere göre şekil aldığını görmekteyiz. Artan yapım ve yapım evleri sonucunda çoğalan film üretimi ile, sektörde senaryo sıkıntısı ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, ismarlama senaryolar kazanılacak parayı garantilemek için kullanılırken, daha önce tutulmuş formüllerin uygulanması söz konusu olmaktadır. Dönem içerisinde yapım harcamalarının kısıtlanması için, bir film çekilirken aynı anda başka bir filmin de çekilmesi, iki, üç günde tamamlanan senaryo ve filmler ile aynı anda birden çok filmde oynayan yıldız oyuncular olduğu görülmektedir. Bu dönemde zengin kız, fakir oğlan hasta kız ya da hasta adam, kavuşamayan sevgililer gibi melodramlarda kullanılan kalıp tipler çokça kullanılır (Saydam, 2011:296). Film sayısının artması ile film kalitesi ve filmlere gösterilen özen azalmış ve filmlerin estetik yönü, sanatsal değeri göz ardı edilmiştir. Dönemin filmleri, daha fazla seyirci çekmek ve henüz evlerinde televizyon olmayan aileyi, tüm fertleriyle salonlara çekmek için, herkesin izleyebileceği tarzda, hem dramatik, hem komik öğelerle bezeli melodramlar olmuştur (Kirel, 2005:124-125). Başlangıcından bu yana düzenli ve denetimli biçimde işlemeyen Türk sinema sektörü, kişisel çabalarla ilerleyen ve yurt dışından farklı dinamiklerle işleyen bir sistem oluşturmuştur. Çekim araçları, platolar, ham film stokları, sektörün ihtiyacını karşılayacak durumda değildir ve yurt dışından getirilen malzemeler dolayısıyla sektör, dövize endeksli konumdadır (Kıraç, 2008:176). Sektöre giren yapımcılar, 1958 devalüasyonu ve doların artması ile film ithalatında sıkıntı yaşamışlardır. Yerli film talebinin artmasına karşın, talebi karşılayacak imkân olmamıştır. Ülkenin girdiği ekonomik sıkıntı dolayısıyla, yapımcılar ve sinemacılar, sektör dışı finansman olmadığından, kendi kendilerini döndürecek yeni yollar bulmak zorunda kalmışlardır (Tunç, 2012:104). Kendi üretim koşullarını belirleyen ve dayatan bu

film yapma geleneği, Yeşilçam'da bir sistem haline almış ve sistemin kurallarına uymayanları dışına atmıştır. Yeşilçam'da seyirci isteği odaklı film yapımı, Yeşilçam'ın kendi kendine yetecek sermayesi olmayışı, kar etme zorunluluğunu da oluşturmuştur. Bu koşullar altında yapılan filmler için parayı veren kişiler, filmleri tüketilen bir meta olarak görmektedirler. Film yapımcıları, zaman içerisinde işletmecilerden aldıkları ön ödemeler ile iş yapar hale gelmişlerdir. Bu sistem 'bölge işletmeciliği' ve 'bölge işletmecilerini' doğurmuştur. Filme para yatıran yapımcının, yaptığı işin karşılığını alması, ya da filmin tamamlanması, filmin çekiminde borçlanılan miktarın ödenebilmesi için, yapılan filmin seyirci tarafından beğenilmesi ve biletlerin satılması gerekliliği, Yeşilçam'ı seyircilerin istediği biçimde yönlendirilen ve tutulan formüller üzerinden ilerleyen bir hale getirmiştir. Senaryo yazarlarının, birden çok senaryoyu aynı anda yazmak zorunda kaldıkları ve konu sıkıntısı nedeniyle, yabancı film ve romanlardan uyarlamalara başvurulduğu, kimi zaman da daha önce çekilen ve sevilen filmlerin yeniden çekimlerinin yapıldığı görülmektedir. Dönemin önemli senaristleri arasında; Safa Önal, Bülent Oran ve Erdoğan Tünaş sayılabilir. Safa Önal yazdığı senaryo sayısı ile 2005 yılında Guinness Rekorlar Kitabında yer almıştır. (Kirel, 2005: 120). Bölge işletmeciliği ve kar amaçlı film yapımının, Türk sinemasına kazandırdığı Hollywood benzeri bir olgu 'yıldız oyuncu' kavramıdır. Filmlerin yönetmenlerinden çok, oyuncularını ile anıldığı ve halkın beğenisini ilgisini toplayan, kendi ile özdeşleştirebildiği yıldız oyuncular ile seyirci toplayan bir sinema anlayışı görülmektedir. Seyircinin seçimleri doğrultusunda istek alan ve ünlenen yıldızlardan bazıları, düzenlenen yarışmalar ile oyuncu olmuşlardır. Yıldız olgusu geliştikçe, sinemanın yan ürünleri olarak, sinema yıldızlarını ve onların hayatlarını ele alan konular işleyen dergiler, magazinler ortaya çıkmıştır. Bu dönemin ilgi gören yıldız oyuncular arasında; Türkan Şoray, Belgin Doruk, Fatma Girik, Hülya Koçyiğit, Ayhan Işık, İzzet Günay, Göksel Arsoy, Tamer Yiğit, Ediz Hun, Sadri Alışık, Muhterem Nur, Filiz Akın, Eşref Kolçak, Ekrem Bora vb. gibi oyuncular

bulunmaktadır (Saydam, a.g.e. 157). Böylesi bir ortamda farklı tarzda film üretmeye çalışan Heper gibi yönetmenlerin fazla şansı olmadığı görülmektedir. Heper ilk filminde tanınmamış oyuncular ile çalışarak dönemin kurallarının dışına çıkmıştır. 1939 yılında çıkarılan 'Sansür Nizamnamesi' dönem içerisinde geçerliliğini korumakta olmasına rağmen, 1960'lı yıllar; 1961 Anayasasının getirdiği özgürlükçü ortam sayesinde her alanda olduğu gibi sinemada da, sinema dilinin geliştirilmesine ve Türk sinemasının nasıl olması gerektiğine dair kuramsal ve pratik çalışmaların yapıldığı bir dönem olmuştur. 1960'lı yıllarda, Yeşilçam'a özgü film yapım sistemi dışında, farklı tarzlarda film yapma arayışları ve denemeleri olsa da, var olan sistem içerisinde sistemin koşullarına uymayanların, sistem tarafından dışarı atıldığı ya da varlıklarını sürdürseler de, geniş halk kitlelerine ulaşamadıkları görülmektedir. Dönem içerisinde Lütfi Ö. Akad'ın çektiği *Beyaz Mendil*, Atıf Yılmaz'ın *Gelinin Muradı*, Metin Erksan'ın çektiği *Âşık Veysel'in Hayatı* gibi filmler, hem öykü dilleri hem de toplumsal içerikli konularıyla da dikkat çeken yapımlardır (Tunç, 2012: 89-90). Bu yönetmenler, anlatımı kuvvetlendirmek için, kamera kullanımında alan derinliği ve mizansenlerde farklılıklar denenmiş, tiyatro gösterisini andıran oyunculuk ve dekorlardan gerçek mekânların kullanımına geçilmiştir. Böylesi bir sistem içerisinde film üretmeye çalışan Alp Zeki Heper'in yaşadıkları, sistemin kabul etmediği ve sistemi kabul etmeyen bir yönetmenin örneğidir.

Alp Zeki Heper; Yaşam Öyküsü ve Filmografisi: İlk olarak, 'Gergedan Dergisi'nin 1988 yılı 14. sayısında yayınlanmış olan dosyada, Bayazoğlu tarafından derlenen bilgiler, daha sonra Bayazoğlu'nun *Uzun İnce Yolcular* adlı, otuz yedi kimsenin portresini yayınladığı kitabında yer almıştır. 'Gergedan' dergisinde yer alan dosyada, içerisinde, Ali Özgentürk, Enis Batur gibi yazarlarının görüşlerinin bulunduğu yazıların yanı sıra, yönetmenin o yıllarda kendisi ile yapılmış röportajları da yer almaktadır. Çalışma yapılırken, yönetmen hakkında çok kaynak

olmaması dışındaki diğer bir zorluk, yönetmenin filmlerinin kopyalarını yakmış olması ve elinde kalan son kopyayı kimseye gösterilmemesi şartı ile Profesör Sami Şekeroğlu'na teslim etmiş olmasıdır. Ümit Bayazoğlu'nun Heper hakkında bilgi almak için ilk başvurduğu kişi olan Doğan Hızlan, onu Oktay Kurtbüke'ye yönlendirir ve Kurtbüke'ye ulaşamayan Bayazoğlu, Agah Özgüç ile görüşerek Heper'in filmlerinin listesine ulaşır. Alp Zeki Heper, Paris'te öğrenci iken çektiği *Bir Kadın* (1963) ve Viyana Kültür Bakanlığı ödülünü kazandığı *Şafak* (1963) adlı kısa filmler sonrasında, Türkiye'ye dönerek "Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri" adlı uzun metraj filmi çekmiştir. 1966 yılında çekilen filmin oyuncularını; Halil Türkmen, Marliese Schneiderhan, Ayfer Feray ve Mine Cezzar'dır. Diğer filmleri; Fatma Girik ve İzzet Günay ile çektiği, *Dolmuş Şöförü* (1967), Cüneyt Arkın, Piraye Uzun, Aliye Rona, Erol Taş ve Hayati Hamzaoğlu ile çektiği *Haydut- Eşkiya Halil* (1968), Fikret Hakan ve Fatma Karanfil ile çektiği, *Kara Battal'ın Acısı* (1969) adlı filmlerdir (Bayazoğlu, 2004: 14).

Yaşam Öyküsü:

Heper'in filmlerinin anlaşılması ve auteur kuram bağlamında değerlendirilebilmesi için onun yaşam öyküsüne kısaca değinmek gerekmektedir. Ümit Bayazoğlu'nu aralarında; Agah Özgüç, Giovanni Scognamillo, Oktay Türküke, Cumhuriyetin arşivcisi Edip Sakarya, Füsun Erbulak, Onat Kutlar, Lütfü Akad, Sami Şekeroğlu, Enis Batur, Selim İleri, Atilla Dorsay gibi isimlerin bulunduğu görüşmelerinin sonunda, Bayazoğlu, Heper'in eski eşi Beysun Tarımer ile görüşme fırsatı bulmuş ve edindiği bilgileri birleştirerek kısaca Heper'in yaşam öyküsünü aktarmıştır. Yönetmen hakkında, ailesinin de tercihi sebebi ile fazla bilgiye ulaşamamasından kaynaklı, burada aktarılan bilgiler, farklı kişilerin görüşleri ve tanımlamaları dâhilinde aktarılmaktadır. Bu bilgiler doğrultusunda edinilen bilgiye göre, Galatasaray Lisesinde okuyan Heper'in annesi Atıfet Hanım ile sorunları vardır. Çevresindekiler tarafından, hırslı, otoriteci ve müdahaleci bir kadın olarak tanımlanan annesi, Kızılay'da memur olan eşinin imkânlarını da zorlayarak,

Anadolu Kulübünde ev kiralamakta ve ailecek yazları orada kalmaktadırlar. Heper, yazları kaldığı Anadolu Kulübünden komşuları olan, Adanalı Tarimer ailesinin kızı Beysun Tarimer ile 1959 yılında liseyi bitirir bitirmez evlenmiştir. Arkadaşları tarafından her ikisi de çekingen olarak tanımlansalar da, Alp Zeki Heper, lise yıllarında tiyatroya ve sanata duyduğu ilgiyi 'Kral Übü' oyununu başarılı bir temsil sahneye koyarak göstermiştir. Dönem içerisinde sinemaya olan ilgisi artan Heper, Galatasaray da okuduğu yıllarda, öğrencisi olduğu Ferruhzat Turaç tarafından, 'neşeliyken bile aniden sinirlenebilen bir yapıya sahip' olarak tarif edilmektedir (Bayazoğlu, 1988:106-110). Evlendikten sonra, eşinin ailesinin de desteğiyle İsviçre'ye giden Heper, bir hukuk okulunda eğitim almaya başlamış ancak bir sene sonra Paris'e geçerek ünlü sinema okulu IDHEC'te sinema eğitimi almıştır. İsviçre'de kaldığı süre boyunca, resim yaparak hayatını kazandığı eşi Beysun Tarimer tarafından belirtilen Heper, hukuk eğitiminden vazgeçmiştir. Okul yılları ile ilgili olarak, oldukça başarılı ve gelecek vaat eden bir öğrenci olduğu söylenen Heper'in, bu sırada çektiği iki kısa filmden birisi olan, kadının ezilmesi ve insanların cemiyetteki rolünü konu alan Şafak adlı kısa filmi, Viyana Kültür Bakanlığı tarafından ödüllendirilmiştir (Bayazoğlu, 1988:106-110). Büyük beklentiler ile Türkiye'ye dönen Heper, kısa bir süre Lütfü Ö. Akad'ın yanında çalışmış ancak daha sonra yolları ayrılmıştır. İlk uzun metrajlı filmi *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* adlı filmidir. Paris'te, 'Yeni Dalga' akımının etkili olduğu yıllarda okuyan Heper'in filmi, bu akımdan izler taşıyan ancak, sansür nedeni ile izleyici ile buluşamayan bir yapıdır. Heper, filminin sansür nedeni ile gösterilememesinden sonra, Adana'ya gitmiş ancak iki yıl sonra tekrar İstanbul'a dönmüştür. Haldun Dormen, Vedat Türkali, Yıldız ve Müşfik Kenter, Muhtar Kocataş gibi önemli isimlerle Prodüksiyon 13 adında bir şirket kurma girişimi olan Heper'in, bu girişimi yarım kalmıştır. Bu arada askerlik görevini tamamlayan Heper, *Mehmet ve Anası* adında bir senaryo yazmış, ancak bu senaryo filme dönüştürülemedi. Daha sonra çektiği üç filmde de beklediği

başarıyı yakalayamamıştır. Bunlar ve sağlık sorunlarından dolayı çocuklarından birinin vefat etmesi nedeni ile Heper üretime ara vermiş, özel hayatında ise eşi ile ayrılmıştır (Bayazoğlu, 2004:14-15). Dönem içerisinde kendisine rastlayan kimselerin aktardıklarına göre Heper, eski görüşlerinden tamamen farklı bir tutum sergilemeye başlamış ve daha muhafazakâr bir hayat tarzını benimsemiştir. Filminin kopyasını emanet ettiği tek kişi olan Sami Şekeroğlu, Heper'i; 'Saf ve utangaç bir delikanlı' olarak tarif etmektedir. Heper'i, 1962-1965 yılları arası düzenlenen açık oturumlar ile tanıdığını belirten Şekeroğlu, oturumlara düzenli katılan Heper'in, 'az ama doğru konuştuğunu' belirtmektedir. Filmi gören az sayıda kişinin bir kısmının filmde beğeni ile bahsetmesine karşın Onat Kutlar, Bayazoğlu ile yaptığı görüşmede, Heper'in Yeşilçam'ın kurallarına uymak için aslında çaba gösterdiğini, ancak bunu başaramadığını belirtmektedir. Tüm olanların da etkisiyle, Yeniköy'deki villasının önünde, tüm kitap resim ve filmlerini benzin döküp yakarak tepkisini dile getiren Heper, 9 Ocak 1984'te habis melanom kanseri teşhisi ile yattığı Amerikan Hastanesi'nde vefat etmiştir (Bayazoğlu,1988:106-110).

Filmleri, Sansür ve Sinema Hakkındaki Görüşleri:

Alp Zeki Heper, 1974 yılında 'Yeni Ortam' gazetesine verdiği röportajda, *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* filmi; 'özgürlükle baskıyı, şiddeti, işkenceyi karşı karşıya getirmeye çalıştığı, anılarla ilgili anlatımı zor bir film' olarak tarif etmektedir. Özgürlüğü, delice bir sevgi olarak tanımlayan ve sevginin baskıyı, işkenceyi yok etmesini dilediğini söyleyen Heper, *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*'nin, müstehcen bulunarak sansüre uğramasını eleştirmekte ve filmin *bir aşk filmi* olduğunu, 'aşkın hiçbir zaman müstehcen olmadığını, aşka karşı olan tutumun müstehcen olduğunu' belirtmektedir (Heper, 1974). Boğaziçi Üniversitesi'nin Sinema Kulübünün Yayın organı olan, 'Görüntü Dergisi'nin 1966 tarihli yazısında, Heper filmi; *delice aşk üzerine bir film* olarak tanımlamaktadır. Sinemayı, 'bir aşk

ve düş, daha güzel yaşamının özlemi, gerçeğin yıkılıp yeni baştan kuruluşu' olarak tanımlayan yönetmen, ilk filmi çekerken, kendi çocukluk anılarına değindiğini belirtmekte ve insan ilişkilerindeki esrarengiz yönün ilgisini çektiğini söylemektedir. Filmdeki genç adamın, 'delice bir aşk özlemi içerisinde iken, eşyaların, çevresinin ve ilişkilerinin onu kendi kendisini yitirmeye ittiğini' söyleyen Heper, filmin kendisi için bir deney olduğunu belirtmektedir (Heper, 1966). Heper, filmlerinin sansüre uğraması hakkındaki görüşlerini bildirdiği söyleşisinde, 'devlet sansürünün yanında aydın olarak tanımlanan kesimin de sansürü ile karşılaştığını' söylemektedir. Sansürün yasakladığı filmlerden, Danıştay'a kadar giden iki filmden birisinin kendi filmi olduğunu belirten Heper, 'sansür talimnamesinin en ağır maddesinin, sanatçıyı sansürce onaylanmış senaryoyu çekmeye mahkûm eden madde' olduğunu belirtmektedir. İkinci filmi olan *Dolmuş Şoförü*'nde senaryo sayfasına vurulan damgalar dolayısıyla, kendini 'duvarlar içinde hapis' hissedene ve sinemayı özgürlük olarak tanımlayan Heper, 'senaryosunu kendi bile çekmiş olsa, yönetmenin aradan geçen zaman içerisinde aynı konuyu aynı şekilde düşünmesinin imkânsız olduğunu' söylemekte ve 'bu madde ile sinemanın sinema oluşunun yasaklandığını, ne oyuncunun ne de yönetmenin kişiliğinin kalmadığını' belirtmektedir (Heper, 1974). Sinemayı 'toplumsal olduğu kadar da kişisel bir olay' olarak tanımlayan Heper, 'sinemaya en ağır zinciri vuranların onun gerçek esrarlı ve şiirsel yanını göremeyenler' olduğunu söylemektedir (Heper, 1966). Bu görüşleri ile Heper, sinemanın yönetmenin kişiliği ve dünya görüşü ile ilişkisini vurgulamakta ve bu yönüyle hem auteur kuram tanımına hem de sinemada yenilikleri denemeyi öneren, şiirsel anlatıma uygun olan deneysel bir sinema görüşüne sahip olduğunu göstermektedir. 'Yeni Sinema Dergisi'nin Mayıs ayı sayısında ise; Heper, 'sansür olmasına rağmen iyi filmler çekmenin mümkün olduğunu ve sansür nedeni ile kafaları betonlaştıran, iğrenç filmleri çevirmeyi reddettiğini' belirtmektedir. 'Sansür kurulunun senaryoları okumaksızın kişiye göre

işlem uyguladığını' söyleyen Heper, 'belirli film yapımcıları ile ilişki kurmuş olsaydı, sansür talimnamesi hakkında daha bilgili olacağını ve filmlerinde bazı farklılıklar olabileceğini' belirtmektedir. 'Hem sansürü aşmak, hem evrensel, hem de ulusal, iyi sinema yapmak arayışında olduğunu' söyleyen yönetmen, 'düzen değişmeden sansürün değişmemesi hakkında, demek ki Türkiye'de özgürlükten, insanın kurtuluşundan, aştan, halktan yana film yapamayacağız' demektir ('Sansür Açık Oturumu', *Yeni Sinema Dergisi*, Mayıs 1970). Fransa'da sinema eğitimi alan Alp Zeki Heper, Türk Sinemasını, 'Batıdan taklit, yalancı bir ıskallık taşıyan, ölü bir sinema' olarak tanımlamaktadır. Ulusal olmak ile yöresel olmanın farklı olduğunu belirten yönetmen, "kendi kültürümüzü kendimiz oluşturmak zorundayız" demektir. Dönem içerisinde, sinemayla ve siyaset ile ilgili görüşleri de değişen Heper, Ulusal ve Milli sinema tartışmalarında, kendisini kabullenmeyen Ulusal Sinemacıların yanında yer almayarak, Halit Refiğ'in *Ulusal Sinema Kavgası* adlı kitabı ile aralarındaki düşünce ayrılıklarının su yüzüne çıktığını ve Batıyla Türk Toplumunu arasındaki farklılıkların, Batı düşmanlığı gerektirmediğini tam aksine yaklaşmayı gerektirdiğini belirtmiştir. (Heper, 1974). *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* adlı filmi, izleme olanağı bulan birkaç kişiden biri olan Enis Batur, Alp Zeki Heper'in 'doğru şeyleri yanlış bir zamanda söylediğini' belirtmekte ve 'arada kalmış toplumların, inatçı arayışları ve direnişleri, bu direnişçi sonunda başarısız olmuş olsa bile kabullenemediklerini' belirtmektedir. Batur, Heper'in 'kabul edilmek istenmediğini ve yaşadığını kabul etmek istemeyenlerin onun ölümünü de farketmediklerini' söyler. Enis Batur, Heper'in Sinematek'teki bir konuşmasında, Türk Sineması ve yönetmenleri eleştirerek; 'Yine sansürü savunmak zorunda kalacağım. Kendi filmim yasaklandığı halde. Türkiye'de film yönetmeni, yapımcısı yok. Mesele yönetmen meselesi, kim iyi film yapacak sansür olmasa?' dediğini belirtmekte ve Heper'in daha sonraları 'öteki' yakaya geçerek, bir şekilde onların içini rahatlattığını, çünkü böylece doğru söylese bile artık hükmü olmadığını düşündüklerini

söylemektedir. (Batur, 2007:48). Yeşilçam'ın sistemi dışında, kendi parası ile filmini çekecek olan bu yönetmeni, ilk olarak oyuncu seçmek için geldiği Türkiye Milli Talebe Birliğine Bağlı Gençlik Tiyatrosunda gördüğünü söyleyen Özgentürk, sinemaya başladığı 1974 yılı ve sonrasında Heper'i sinemacıların yoğun olduğu sokaklarda dolaşip kişisel sinema dünyasını anlatan, tüm Türk filmlerini izleyip yönetmenler hakkında kimsenin dile getirmediklerini söyleyen biri olarak tanımlamaktadır. Özgentürk, Heper'in sinemaya başladığı yıllarda, 'kalın duvarlara çarptığını ve bir yandan Yeşilçam'ın yaratıcılığa prim vermeyen ortamı, bir yandan da solun sadece kiteselleşmeyi kabul gören, zihinsel faaliyet çizgisi ile karşı karşıya kaldığını' belirtmektedir (Özgentürk, 1988:113-114).

Filmleri

Aşağıda künyeleri ile birlikte verilen filmler, Alp Zeki Heper'in çektiği, ancak kopyalarının yanması sonucu birçoğuna ulaşamayan filmlerdir. Heper'in makalede de ayrıntılı biçimde konusu geçen, *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* (1966) adlı yapıımı, kendi vasiyeti üzerine gösterilmemektedir. *Dolmuş Şoförü* (1967) ve *Kara Battal'ın Acısı* (1969) adlı filmleri ise, negatifleri yandığı için izlenememektedir. *Eşkiya Halil, Haydut* (1968) adlı filmin, yine negatif kopyası yandığı için, günümüze 41 dakikalık bir kısmı ulaşmıştır. Bu kısma internet üzerinden ulaşılabilir. Makalede incelenen, *Şafak ve Bir Kadın* (1963) adlı kısa filmler ise, internet üzerinde erişime açık olarak izlenebilmektedir.

***Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* (1966), Künye:**

Yönetmen: Alp Zeki Heper, **Senaryo:** Alp Zeki Heper, **Yapımcı:** Alp Zeki Heper

Görüntü Yönetmeni: Mengü Yeğin, **Süre:** 76 dk., **Tür:** Deneysel, Dram, Duygusal, Psikolojik, **Özellikler:** 35 mm, Siyah Beyaz, Ülke: Türkiye

Filmi yönetmeni, senaryo yazarı ve yapımcısı Alp Zeki Heper'dir. Yalnızca bu bilgilere bakıldığında bile, Heper'in, Yeşilçam'ın yapımcıların tekelinde olduğu dönemde, kendi yapım şirketini kurması ve salonları doldurmanın ön koşulu olan

popüler oyuncuların filmde yer vermek yerine, bazıları amatör olan, tanınmamış oyuncular tercih etmesi nedeniyle diğer yapımlardan ayrıldığı görülmektedir. Heper, iyi ilişkileri olan yapımcılar, bölge işletmecileri ve salon sahiplerinin kurmuş oldukları tröstler dışında kalarak, yurt dışından yeni gelmiş bir genç olması dolayısıyla hiçbir bağlantısı olmadan, Yeşilçam sistemi dışında bir film yapmıştır. Bu bilgilere bakıldığında, filmin ele aldığı sıra dışı konu ve biçimsel farklılık yanı sıra, yalnızca bu tercihleri ile bile *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*, bağımsız bir yapıt özelliği göstermektedir. Filmin Oyuncuları; Halil Türkmen, Ayfer Feray, Marliese Schneiderman, Mine Cezzar'dır. Film içerisinde, Yeşilçam ile ilişkili olarak yer alan tek kişi Görüntü Yönetmeni Mengü Yeğin'dir. Yeşilçam'da, toplam yetmiş dört filmin görüntü yönetmenliğini yapmış olan Mengü Yeğin, belki de Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı*'nda olduğu gibi, görsel olarak, üslup farkı belirgin olan yapıtlardaki varlığı nedeniyle Heper'in tercihi olmuştur. Film, sansür nedeniyle gösterim olanağı bulamayınca büyük bir hayal kırıklığı yaşayan Heper, *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* filmini, Prof. Dr. Sami Şekeroğlu'na, kimseye göstermemesi koşulu ile teslim eder. Heper'in isteği ve filmin bunun dışındaki 35 mm'lik kopyalarının yakılmış olması dolayısıyla, çalışma kapsamında filmi izlemek mümkün olmamıştır. Ancak film sinemaya ilgisi olanlar, dönemin ve günümüzde dahi bazı yönetmenlerin dilinde dolanan ve oldukça merak edilen bir yapıt olmuştur. Bu sebepler dolayısıyla, filmi izleyen sayılı kişilerden Enis Batur'un değerlendirmeleri önemlidir. Film izleyen Enis Batur'un gözünden *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*, 'anlatı geleneklerinin dışında, öykülemenin geri planda kaldığı, olabildiğince bulanık bir evrende ve libidinal tabakada gezinen bir kadın ve erkeğin istek kipleri üzerine kurulmuş bir film' olarak tanımlamakta ve filmin, asıl ayrıksılığının, Heper'in filmi, 'çocukluğunun tehlikeli koridorlarında gezinerek, bilinç dışı ve yasağın yüz yüze ve iç içe geçtiği, anne, kız kardeş ve sevgilinin tek bir kadın figüründe toplandığı bir tabu ve totem iklimi' olarak kurgulaması olduğu belirtilmektedir. Filmde yer alan yan motifleri;

'terk, ölüm, kaçış, uyku, gerçek, sanrı' olarak tanımlayan Batur, filmin, 'Türk sinemasında çok az görülen bir mekân düzenleme anlayışına sahip olduğunu ve odaların, yatakların, banyonun birer oyuncu gibi kullanıldıklarını' belirtmektedir (Batur, 1988:116). Filmin doruk noktasının, Dolmabahçe'nin nöbetçili ana kapısının karşısında, trafiğin yoğun olduğu saatte gerçekleşen sevişme sahnesi olduğunu söyleyen Batur, filminde yer alan eşyalar ve fetişler üzerinden Heper'in incelenmesi durumunda, kullanılan simgelerin bu incelemeye oldukça faydalı olacağını belirtmektedir. Batur; 'filmin bir ilk örnek olmasa bile, ilk örneğin tökezlemelerini yaşadığını' belirtmektedir (Batur,2007:51). *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*'nde anlatmak istediklerini Heper, 'delice bir aşk üzerine bir film yapmak, aşk üzerine efsanelerin yıkılışını ve gerçeğin yeni baştan kuruluşunu anlatmak istediğini' belirterek açıklamaktadır. Sinemayı 'bir düş ve aşk' olarak tanımlayan Heper, filmin ana karakterinin, 'delice bir aşk özlemi içerisinde zaman zaman bunalan ve çevresindeki eşyalar, kişiler, ilişkiler dolayısıyla ölüme yaklaşan bir karakter' olduğunu belirtmekte, ayrıca bu filmin kendi kişisel çocukluk anılarına dayanan bir deneme olduğunu söylemektedir. Heper, 'önceden ne söyleyeceğini bilmeden filme başladığını, eğer bilseydi bu filmi yapmayacağını' da belirtmektedir (Papucis, 1996).

Dolmuş Şoförü (1967), Künye:

Yönetmen: Alp Zeki Heper, **Senaryo:** Alp Zeki Heper, **Yapımcı:** Alp Zeki Heper

Görüntü Yönetmeni: Mengü Yeğin, **Tür:** Dram, Duygusal, **Özellikler:** 35 mm, Siyah Beyaz, **Ülke:** Türkiye

Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri'nin izleyiciyle buluşmaması üzerine, ülkesinde aradığını bulamayan Heper, Adana'ya kayınpederinin çiftliğine dönerek üniversite yıllarında yaptığı gibi resim çalışmalarına devam eder. Ancak bir süre sonra, sinema arzusu üstün gelen Heper, tekrar İstanbul'a dönerek ikinci filmi olan *Dolmuş Şoförü*'nü çeker. Senaryosunu ve yönetmenliğini gene kendi üstlendiği film,

Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri'nde olduğu gibi, negatiflerinin yanmış olması dolayısıyla günümüzde izlenememektedir. Bu film izleyiciyle buluşmuş olsa da, ilk filmi gibi sansür engeli ile karşılaşmış ve üzerinde değişiklikler yapılmıştır. Bu konuyla ilgili Heper; 'senaryo sayfasına vurulan damgalar dolayısıyla kendini duvarlar içinde hapis hissettiğini' belirtmiştir. Görüntü yönetmeni yine Mengü Yeğin olan film, Heper'in ilk filminden farklı olarak Yeşilçam'a biraz daha yakınlaşmasını niteler biçimde, dönemin popüler oyuncularından Fatma Girik ve İzzet Günay'ın rol aldığı bir film olmuştur. Filmlerinin seyirciye ulaşması için, Yeşilçam yapım sistemine yaklaşmayı deneyen Heper, bu filmi, Ankaralı bir yapımcı vasıtası ile sansür kuruluna gönderdiğini, ancak yanlış bir kişiyi seçmiş olduğunu belirtmektedir. Daha iyi ilişkileri olan yönetmen ve yapımcıların, sansürden geçmesi adına, filmlerinin üslup ve temaları hakkında onu uyarmış olsalardı daha farklı olacağını belirten Heper, 'filmin çekimi esnasında senaryonun her sayfasına vurulan damganın, düşünme yeteneğinin üzerine çekilmiş setler' gibi olduğunu belirtmektedir. Yönetmen Heper, bir anlamda kendi dışavurumunu, bu engeller yüzünden filme yansıtamamıştır (Heper, 1974).

Eşkuya Halil, Haydut (1968), Künye:

Yönetmen: Alp Zeki Heper, **Senaryo:** Alp Zeki Heper, Aydın Engin, **Yapımcı:** Alp Zeki Heper, **Görüntü Yönetmeni:** Cengiz Tacer, **Süre:** 41 dk., **Tür:** Dram, Duygusal, Macera, **Özellikler:** 35 mm, Siyah Beyaz, **Ülke:** Türkiye

Yönetmenliğini ve yapımcılığını yine kendisinin üstlendiği ve senaryosu da Heper'e ait olan *Eşkuya Halil, Haydut* adlı filmde, dönemin popüler oyuncuları yer almıştır. Görüntü yönetmenliğini Heper'in iki filminden farklı olarak Cengiz Tacer üstlenmiştir. Cüneyt Arkin, Piraye Uzun, Erol Taş, Aliye Rona, Hasan Ceylan, Müjdat Gezen, Mümtaz Ener, Bahri Özkan, Ali Şen, Süheyl Eğriboz, Günay Güner, Abdurrahman Palay, Gülen Kıpçak, Rıza Tüzün, Erdoğan Esenboğa, Zafer Önen, Timuçin Caymaz gibi oyuncuların rol aldığı film, kısa

filmleri dışında, günümüzde belirli bölümleri eksik de olsa izleme olanağı bulabildiğimiz tek Alp Zeki Heper filmidir. Filmin orijinal süresi yetmiş beş dakika iken, filmin 42 dakikalık bir bölümü izlenebilir durumdadır. Film içerik olarak, Yeşilçam popüler anlatı kalıplarına uygun bir tema işlese de, filmde, dönemin üretimlerinden farklı biçim ve teknikler kullanıldığı dikkat çekmektedir. Heper'in bu filmi de sansür kurulundan yapılan düzeltmeler sonrası çekildiğinden, metnin aslı bozulmuş olmakta ve ayrıca günümüze ulaşan bölümü eksik sekanslar içerdiğinden, yönetmenin asıl iletisini anlamak zorlaşmaktadır. Filmde, köylülerin topraklarını zorla almak isteyen ve babasını da öldürmüş olan ağaya karşı ayaklanan Halil'i canlandıran Cüneyt Arkın, başrolleri, Piraye Uzun ve Erol Taş ile paylaşmaktadır. Film, Cüneyt Arkın'ın alışlageldik aksiyon, çatışma sahnelerini farklı bir biçimde sunmaktadır. Filmin teması bilindik olmasına karşın, filmde diyalog kullanımı özellikle Cüneyt Arkın'ın rol aldığı sahnelerde popüler Yeşilçam filmlerinden oldukça farklıdır. Şiirsel ve kısa diyaloglar kullanmayı tercih eden yönetmen, insan psikolojisini genelde görüntüler ile anlatmayı tercih etmiştir. Filmde dikkat çeken biçimsel diğer bir özellik ise çerçeveleme ve kadrajlardaki belirginliktir. *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*'nde de mekânları ve eşyaları sanki birer insanmış gibi film karakteri olarak kullandığı belirtilen Heper'in, bu filminde de, mekânlar, filmin iletisini güçlendiren sinematografik öğeler olarak kullanılmıştır. Kullanılan geçitler ve kapılar, film içerisinde sekansların ve sahnelerin ilerlemesini haber verir biçimde yerleştirilmiştir. İkili ve daha kalabalık sahnelerde, verilmek istenen duyguya göre yakın ya da oldukça uzak çekimler yapılmıştır. Filmin bazı sahnelerinde, kullanılan dilin gerçekçilikten uzak olması, filmdeki karakterlerin, duygu ve düşüncelerinin genelde görsel öğeler ile dışavurumu, izleyicide, gerçeklik duygusunun oluşmasına engel olabileceği gibi, belki de tüm bu biçimsel ve tematik özellikler yönetmenin kişisel ve bilinçli tercihleri sonucu oluşmuştur.

Kara Battalın Acısı (1969), Künye:

Yönetmen: Alp Zeki Heper, **Senaryo:** Alp Zeki Heper, **Yapımcı:** Alp Zeki Heper **Görüntü Yönetmeni:** Cengiz Batuhan, **Tür:** Aksiyon, Dram, Macera, Tarihi, **Özellikler:** 35 mm, Siyah Beyaz, **Ülke:** Türkiye

Diğer filmlerinde de olduğu gibi, yönetmen yapımcı ve senarist Alp Zeki Heper'dir. Görüntü yönetmeni olarak, Cengizhan Batuhan ile çalışan Heper, bu son filmde de Fikret Hakan Fatma Karanfil, İsmet Erten, Erdoğan Seren, Nezihe Güler, Hayri Karakaş, Kayhan Yıldızoğlu gibi dönemin popüler oyuncularını ile çalışmıştır. İlk üç filmi de sansür engeliyle karşılayan ve seyirciyle buluşan filmleri de ticari başarı kazanamayan Heper, 1974 yılında 'Yeni Ortam Gazetesi'nde yayınlanan söyleşide, son filmi olan *Kara Battalın Acısı*'nda, 'Bizanslı sansürcüleri incelediğini ve bu filmi despot bir Bizans devletinde geçen bir aşk filmi' olarak çektiğini belirtmektedir. İlk filmindekine benzer tutkuların yer aldığını söylediği filminin, sansür kurulu tarafından, başka devletleri küçük düşürdüğü gerekçesiyle yasaklandığını ve aslında, 'Türk-İslam kültürünün güzelliğini yansıtmaya çalışırken Türk düşmanı olarak adlandırıldığını' söyleyen Heper, 'bunun kararını zaman bıraktığını ve filmin kopyası ile kararın kopyasının elinde bulunduğunu' söyler (Heper, 1974). Ancak bu film de, Heper'in geçirdiği bir rahatsızlık sonucu, tüm filmlerinin negatiflerini yakması nedeniyle günümüze ulaşamamış filmlerindendir.

Şafak (1963) ve Bir Kadın (1963) Filmleri Üzerinden Yönetmenin Sinema Dilinin İncelenmesi:

Yönetmenin 'Eşkya Halil, Haydut' filminden günümüze ulaşan bazı bölümler dışında, uzun metrajlı filmlerinin negatif ya da kopyalarına ulaşma imkânı olmadığından, Paris IDHC sinema okulunda öğrenci iken çektiği iki kısa film üzerinden, onun üslubu ve sinema dili konusunda bilgi sahibi olunmaya çalışılmıştır. Heper, 1963 yılında çektiği 'Bir Kadın' adlı film



Görsel 1. Bir Kadın (1963), Heper.



Görsel 2. Bir Kadın (1963), Heper.

ile IDHEC, 'Şafak' adlı film ile ise hem IDHEC hem de Avusturya Kültür Bakanlığı En İyi Film Ödülü'nü almıştır. Bu iki kısa film, 2006'da 17. Ankara Uluslararası Film Festivali'nde gösterilmiştir. İncelemede bu filmlerin tercih edilmesinin nedeni, bu filmlerin, Paris'te bir öğrenci olan Heper'in Yeşilçam sistem ve anlatı kalıplarına uyma zorunluluğu olmadan çektiği ve kendi kişiliğini yansıtabileceği yapıtlar olmasıdır.

Bir Kadın (1963), Künye:

Yönetmen: Alp Zeki Heper, **Süre:** 5 dk., **Tür:** Deneysel, Kısa, **Özellikler** :16 mm, **Ülke:** Türkiye

Kapalı bir kapının önünde, kapının açılmasını bekleyen bir kadının, arka plandan çekilen görüntüsüyle başlayan film, içeride kapalı kalınmış bir mekân izlenimi vermektedir. Mekân olarak kullanılan ev, anlatıda önemli bir yere sahiptir. Filmin iki karakterinden biri olan kadının, yine arkadan gösterilen başka bir kadın silüetinin tablosuna baktığını görmekteyiz. Kadının tabloya olan bakışı ve duruşu onun hayal kurduğu izlenimini uyandırmaktadır. Film tek bir mekânda geçtiğinden, kadının evin bir odasından başka bir bölüme geçer gibi görünen hareketi sonucunda aslında vardığı yer yine aynı odadır. Böyle döngüsel bir çizgi ile ilerleyen ve bu döngüsellığı, gerek kurgudaki gerek mekândaki bazı tekrarlar ile vurgulayan Heper, bireyin içinden çıkamadığı toplumsal kurallar ve uymak zorunda olduğu rollere vurgu yapmaktadır. Kadının bir perdenin arkasından geçmesi, hayatında sona eren ve yeni başlayan bir döneme işaret etmektedir. Ergenlik döneminin biterek evlilik hayatının

başlaması perdenin arkasındaki gelinlik ile simgelenmektedir.

Evlilik sonrası dönemi niteleyen sekansta, yüzüğüne bakan kadının açtığı pencereden dışarıyı görmesini engelleyen çitlerin görülmesi, onun evin içerisinde hapis olduğu hissini kuvvetlendirmektedir. Tekrar tekrar gösterilen pencerenin açılma hareketi, bu hissi pekiştirmektedir. Kadının evlendiği adamın buldukları mekân ve zamana uymayan gösterişli ancak eğreti duran kıyafetler giydiği görülmektedir. Elinde bulunan şampanya kadehi gibi göstergeler, onun lüks ve gösteriş merakını belirtmektedir. Duygudan yoksun görünen ve kukla benzeri bir görüntüye sahip olan adam için sanki tek önemli olan şey, başkalarına nasıl gözüktüğüdür. Aynı mekân içerisinde bulunan bu birbirinden farklı iki insanın iletişimsizliği, masada oturdukları sahnede vurgulanmaktadır. Adamın tekerlekli sandalyede oluşu gerçekten fiziksel bir engelle sahip olduğu biçiminde yorumlanabileceği gibi, kadının onu nasıl gördüğünün bir yansıması olarak izleyiciye sunulmuş olabilir. Heper'in filmlerinde, bilinçaltının çeşitli biçimlerde ve çeşitli göstergelerle iletilmesi, anlatılarında, hayal ve gerçeğin birbirinden ayrılmasını güçleştirmektedir. Mekân olarak yalın, sade, içerisinde az nesne bulunan ve kullanılan ışık ile de tiyatro sahnesi benzeri bir mizansen sunan Heper, filmde kullanılan her nesneyi, farklı bir simge olarak bilinçli bir şekilde kullanmaktadır. Pencere dışında, yanıp sönen ışık ile gece ve gündüzün geçişini, dolayısıyla zamanın akışını ve günlerin tekdüzeliğini hızlı bir biçimde yansıtan Heper, karakterleri durağan bir biçimde görüntülemektedir. Arka arkaya



Görsel 3. Şafak (1963), Heper.



Görsel 4. Şafak (1963), Heper.

çekilen diaların gösterilmesinden oluşmuş gibi duran film, kadının başladığı yer olan kapının önünde görülmesi ile sonlanırken, var olan döngüsel durum vurgulanmakta ve bu labirent benzeri, dışarıya çıkılamayan mekana hapsolmuş bireyin çaresizliği aktarılmaktadır. Kameranın kaydırılması ile gösterilen duvarın bir engel olarak görüldüğü son sahnede, kuralları yıkamayan bireyi simgelenmektedir.

Şafak (1963), Künye:

Yönetmen: Alp Zeki Heper, **Süre:** 7 dk., **Tür:** Deneysel, Kısa, **Özellikler:** 35 mm, **Ülke:** Türkiye

'Şafak' adlı kısa filmde, diğer kısa filmi 'Bir Kadın'da olduğu gibi, aynı mekânın içerisinde bulunan bir çiftin öyküsünü veren Heper, mekân kullanımı ve mizansenler ile bireyin kurallar ve toplumsal normlar arasında sıkışmışlığını anlatmaktadır. Filmde kullanılan, çerçeveler, kapılar, duvar gibi eve ait nesnelere, sınırların ve ihlal edilen/edilemeyen çizgilerin metaforu olarak kullanılmaktadır. Yüzü duvarı dönük bir kadın figürünün hareketsiz duruşu ile başlayan film, seçen değil, seçilen konumdaki kadının, yanına gelen adam ile olan ilişkisini gösterirken, kadının sanki içerisinde bulunduğu mekândan bağımsız, farklı bir mekânda olduğu hissi, oyuncunun bakış ve duruşuyla desteklenerek verilmektedir. Kadın yaşamın simgesi olan ağaç objesi önünde durmaktadır. Donuk ve isteksiz biçimde bu ilişkiye razı gelen kadın sanki hayal

ile gerçek arasında sıkışıp kalmıştır. Arkasından gelen sahnede, elini duvara yaslamış erkeğin görüntüsü, erkeğin bu ilişki üzerinde egemen olduğu iletisini vermektedir.

Bir sonraki planda, pencere çerçevesi içerisinde adeta bir tablonun içerisindeki figürler gibi hareketsiz duran kadın ve erkeğin dış dünyaya açılan pencereden dışarı baktıkları görülmektedir. Pencere metaforu, dış dünyayı ve pencereden bakan kişinin bakış açısını gösteren bir simgedir. Heper'in diğer kısa filmi 'Bir Kadın'da da olduğu gibi dışarı bakan kişinin dünyası pencereden görünen kadardır. Kadın ve erkeğin arkasında, yine tablo benzeri bir biçimde görünen bir adam silüeti kullanarak, Heper, bu bireylerin, tamamen farklı bakış açıları ile gördükleri farklı dünyalar olduğu izlenimi oluşturmaktadır. Kadın ile girdiği ilişki sonrası, aynı evin içerisinde, arka plandan yapılan çekim ile erkeğin tek kolunun olmadığı görülmektedir. Burada girilen ilişki sonrası kaybedilen kol, erkeğin kadını elde etme adına kaybettiği önemli bir şeyler olduğunu simgelemekte ve aynı zamanda 'Bir Kadın'da olduğu gibi erkeğin ilişki içerisindeki eksik konumunu vurgulamaktadır. Filmdeki evin diğer penceresinden görünen adamın, elleri kelepçeli bir biçimde gözükmesi ve arka fondaki asker adımlarına benzer ses kullanımı ile desteklenen anlatım, izleyiciye bu kişinin mecazi ya da gerçek anlamıyla suçlu olduğu iletisini vermektedir. Kelepçe, yapmak istediklerini belirli kurallar ve kısıtlamalar

dolayısıyla yapamayan bireyin çaresizliğini vurgulamak için simgesel olarak kullanılmış olabileceği gibi, bu kişinin gerçek anlamda aranan birisi olabileceğini de göstermekte olabilir. Burada Heper'in zaman ve mekân kullanımında bilinçli olarak yaptığı tercihler belirsizlik üzerinedir. Belirsiz bir dönemde geçen film, gerçek ve düş arasında gezinmekte ve görüntülerin, kişilerin zihninde oluşan tezahürler olabileceğini düşündürmektedir. Daha sonraki planda gösterilen sahneler, evin içerisindeki kadının, dışarıda duran diğer adama baktığını gören evdeki erkeğin zihninde tezahür ediyor izlenimi uyandırmaktadır. Kadının, yakın plan çekim ile diyalog olmadan sözsüz biçimde aktarılan yalvarışı karşısında, zihninden geçenleri yapmaktan vazgeçen adamın görüntüsüne, olacakların habercisi olarak fırtına benzeri sesler eşlik etmektedir. Filmde ses ve müziğin, olacakların habercisi olarak kullanıldığı görülmektedir.

Diğer filmi 'Bir Kadın'da olduğu gibi, arkası kameraya dönük, yüzü gözükmeyen silüetler, bu filmde de sıklıkla kullanılmaktadır. Duvara yaslanmış olan evin dışındaki erkeğin, duvardan süzülen kan ile yavaşça yere yığılması ve bu sırada evdeki erkeğin yüzüne yapılan kesmeler ile kadın ve erkek arasında yaşandığı ya da yaşanabileceği muhtemel olan yasak ilişki sonrasında olacaklar simgelenmektedir. Burada, kadına dokunduğu görülen elleri kelepçeli adamın, duvardan süzülen kan sonrasında yerde yatarken ki görüntüsü, evdeki adamın yapmayı tasarladığı, belki de yalnızca zihninden geçenerin dışavurumu olan bir sahnedir. Yüze yapılan kesmeler, izleyiciye bunların karakterin zihnindekilerin yansıması olabileceğini göstermektedir. Sonrasında gelen planda, evin içerisinde anlatının başladığı konuma dönülmesi de, bu görüntülerin gerçek mi yoksa düş mü olduğu konusunda izleyicide soru işaretleri yaratmaktadır. Kapıdan eve giren misafirin yarattığı etki, yine müziğin kullanımı ile desteklenmektedir. Anlatı, aynı mekân içerisinde bulunan üç karakterin, birbirlerinden bağımsızlarmış gibi farklı noktalara bakması ile sona ermektedir. Anlatı, 'Bir Kadın'da olduğu

gibi, art arda gelen diaların sunumu gibi ilerlemektedir. İçerisi ve dışarı, kadın ve erkek, ışık ve karanlık, yaşam ve ölüm karşıtlıkları, kullanılan ağaç, kan, kapı, pencere, duvar gibi sembollerle desteklenerek sunulmaktadır. Diğer kısa filminde de bu tarz bir üslup kullanan Heper, filmlerinde seçilen oyuncular, seçilen yalın ve sade mekânlar, ışık ve mizansen içindeki nesnelere ile farklı bir sinema dili oluşturmaktadır. Karakterlerin sanki gerçek değil de, tiyatro sahnesinde yukarıdan yönetilen kuklalar oldukları düşüncesi uyandıran bu üslup içerisinde, sade bir anlatım olsa da kullanılan sembolik dil dolayısıyla anlatılar çok katmanlı ve izleyicinin yorumuna açıktır.

Sonuç

Çalışmada, hakkında ulaşılabilen kaynak sayısının kısıtlı olması ve ürettiği filmlerin birçoğuna ulaşamaması nedeni ile Türkiye sinema tarihinde bahsi az geçen bir yönetmen olan Heper'in, sinema anlayışına dair bir değerlendirme yapılmaktadır. Bunu yaparken Heper'in filmleri ve yaşam öyküsü arasında bir ilişki kurulmaya çalışılmış, özellikle çektiği iki kısa filminin, Heper'in sinema anlayışını daha serbest biçimde yansıtmının yanı sıra, tema olarak da yaşantısından, anne ve babası ile olan ilişkisinden izler taşıyan eserler olduğu görülmüştür. Andrew Sarris'in, auteur politikasını kurama dönüştürmeye kaynaklık eden yazısında bahsi geçen unsurlara göre, auteur yönetmenin üç özelliğe sahip olması gerektiği belirtilmektedir; 'teknik yetenek, kişisel üslup ve iç anlam'. 'Cahiers Du Cinema' tarzı auteur anlayışında, aynı yönetmenin filmlerinde var olan ortak temalara, tekrarlanan öğelere, benzerlik gösteren yönere, filmlerin temel karakteristik özelliklerine bakılarak, yönetmenin kişiliğinin filmlere nasıl yansıdığı bulunmaya çalışılmaktadır. Çalışmada, Alp Zeki Heper'in incelenen 2 kısa filmi, ulaşılabilen bir uzun metraj filmi ve izleyenlerin ve kendi aktardıkları doğrultusunda, diğer filmlerinin bir değerlendirmesi yapılmıştır. Bunun sonucunda, Heper'in filmlerinde birbirine benzeyen tematik ve biçimsel özellikler bulunduğu görülmektedir.

Heper'in sansür ve başka sebepler ile izleyici ile buluşamayan yapıtları arasında, izlenebilir olanağı bulunan iki kısa film ve uzun metrajlı filmlerinden *Eşkiya Halil*'in bir bölümü üzerinden yapılan değerlendirmede, yönetmenin, dönemin sinema anlayışından farklı olarak, var olan kalıplar dışında, kendi kişisel üslubunu oluşturmaya çalıştığı görülmektedir. Filmlerinde var olan, biçimsel ve tematik benzerlikler belirgin olduğu gibi, Heper'in, sinemayı iç dünyasının yansıması gibi gördüğü ve dışavurumunu filmleri ile yansıtmaya çalıştığı söylenebilir. Filmlerindeki biçimsel ve tematik benzerliklere bakıldığında; Heper'in yapıtlarının, gerek Yeşilçam'dan bağımsız, gerek Yeşilçam sistemi içerisinde çıktıkları dâhil, biçimsel olarak dönemin diğer yapıtlarından farklılık gösterdikleri görülmektedir. Fazla filmini izleme olanağı bulamadığımızdan, izleme olanağı bulduğumuz filmleri üzerinden yapılan incelemede, özellikle çerçeveleme ve kadrajlarda farklı bir üslubu olduğu gözlenen Heper, yalın ve sade bir anlatım tercih etmekte, ancak filmlerdeki duraganlığı farklı biçimlerde kullandığı kamera hareketleriyle dengelemektedir. Enis Batur, Heper'in *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* adlı filmi için, 'Türk sinemasında çok az görülen bir mekân düzenleme anlayışına sahip olduğunu' söylemektedir (Batur, 1988:116). Sahnelemede, kadraj içinde ikinci bir kadraj gibi, çerçeveleme biçiminde de, kapı ve pencereleri sıklıkla kullanan Heper, filmlerinde az sayıda nesne ve mekân kullanarak, tiyatro benzeri bir atmosfer yaratmaktadır. Heper'in diğer filmlerinde de görülen kapı metaforu, bir mekândan diğerine geçişi gösterdiği kadar, bir dönemin bitişi ve başka bir döneme başlayışı niteleyen, değişimi simgeleyen bir obje konumundadır. Az sayıda nesneyi simgesel biçimde kullanan Heper'in filmleri, sembolik anlatımlar içermekte ve onun iç dünyasını, bilinç ve bilinçaltını simgeler aracılığıyla dışa vurmaktadır. Karakterlerin hareketli olmadığı ve sahnelerin sanki arka arkaya gösterilen fotoğraf kareleri gibi durduğu filmlerde, kameranın hareketli olması nedeniyle duraganlık dengelenmektedir. Tematik olarak benzerlikler gösteren kısa

filmlerinde, bireyin sıkışmışlığını, baskı altındaki yaşamları, yalnızlığını Heper, düş ve gerçeklik arasında gezinen bir dil ile anlatmaktadır. İki kısa filmde de bulunan kolu eksik ve tekerlekli sandalyedeki erkek figürleri ile Heper'in, ilişki içerisinde erkeğin daima eksik ya da kusurlu olduğunu vurgularken, burada kendi yaşamı içerisinde baskın olan anne ve daha pasif olan baba figürüne gönderme yapmış olma ihtimali bulunmaktadır. Kadının, evlilik içerisindeki mutsuz ve eve hapsedilmiş sunumu ise yine Heper'in annesi ile olan ilişkisine gönderme yapmakta ve sürekli bulunduğu sosyal ortamdan daha farklı bir ortam arayışı içerisinde olan Heper'in annesinin, evlilik içi durumunu göstermektedir. Ancak Heper'in, kendi yaşamında, annesinin tutumu dolayısıyla rahatsız olduğu ve annesinin lüks ve gösteriş merakını eleştirdiği bilinmektedir. Filmlerindeki kadın figürleri ise, annesinden bu yönleriyle ayrılmaktadırlar. Film içerisindeki kadın figürleri, bastırılmaya çalışılan, istek ve arzularından vazgeçerek bir ev içerisinde yaşamaya mecbur kalan ve dış dünyaya özlemle bakan figürlerdir. Heper'in filmlerindeki kadın ve erkekler, sistem içerisinde hapsolmuş gibidirler. Bireylerin sıkışmışlık duygusu ile aynı mekânda olmalarına rağmen, kendi hayal dünyalarında yaşamları anlatılırken, bir arada bulunan bireylerin, birbirlerinden bağımsız hayatlar sürdürdükleri görülmektedir. Heper, yaşam içerisindeki arayışını, gerçekleştiremeyen arzu ve isteklerini, otoriter bir anne ile yetişmesinin yarattığı baskıyı, filmlerinde, mekânlar içerisinde hapsolmuş, kendilerini ifade edemeyen karakterler ile göstermektedir. Ancak, filmlerindeki kadın karakterler ile kurduğu ilişki, annesi ile olan ilişkisinden farklıdır. Annesine içten içe kızan Heper'in, aslında annesine olan bağlılığı belki de filmlerinde görülmektedir. Enis Batur tarafından 'bilinç dışı ve yasağın yüz yüze ve iç içe geçtiği, anne, kız kardeş ve sevgilinin tek bir kadın figüründe toplandığı bir tabu ve totem iklimi' (Batur, 1988:116) olarak tanımlanan, *Suluk Gece'nin Aşk Hikâyeleri*'nde, kısa filmlerinde de olduğu gibi, kadın figürüne birçok anlam yükleyen Heper, yaşamından ve çocukluğundan izleri, filmleri aracılığıyla

yansıtmaktadır. Filmde yer alan yan motifleri; 'terk, ölüm, kaçış, uyku, gerçek, sanrı', olarak tanımlayan Batur'un bahsettiği temalara benzer temalar, Heper'in izleyebildiğimiz diğer filmlerinde de bulunmaktadır. Heper, "en sonunda yazan, yöneten, kurgulayan, görüntüleyen, oynayan, yapımcı ve seyirci de olabilirim. Yani tek başıma da izlemek zorunda kalabilirim filmlerimi" diyerek, sinemaya dair arzusunu ve düş kırıklıklarını ifade etmiştir. Bir yönetmen ve bir birey olarak kendini ifade etme olanağı bulamayan ve iç dünyasını yansıttığı yapıtlarını seyirci ile buluşturamayan Heper'i, kendi döneminde ve sonrasında farklı insanların söyledikleri ile tanımaya çalıştık. Birçok kişi, Heper'i, Türk sinemasının bağımsız yönetmenlerinden Zeki Demirkubuz'un ilk filmi olan C Blok adlı çalışmasının başında filmin Alp Zeki Heper'e ithaf edildiği yazısı ile tanımıştır. Zeki Demirkubuz, filmini Heper'e ithaf etmesi hakkında; 'bunun sebebinin mazlumlara ilgi duyması değil, düşünüşe ilgi duyması olduğunu söylemekte ve göz göre göre düşünüşü seçmenin kendisinde de aynı potansiyeli gördüğü için onu heyecanlandırdığını' belirtmektedir (Demirkubuz,2006). Bütün bu değerlendirmeler doğrultusunda, Heper'in, dönemin üretim koşulları dışında üretimler yapma gayreti içerisinde olduğu, özellikle *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* adlı filminde, hem ele aldığı konu, hem de anlatım dili ile, avangart/deneysel bir film çekmek istediği görülmektedir. Dönemin koşulları nedeni ile hem sansür baskısı hem de izleyicinin, alışkın olduğu kalıplar dışında olan yapımlara ilgi göstermiyor olması, Heper'in ilk çektiği kısa filmlerdeki sinema dilini, uzun metraj filmlerinde değiştirmesine neden olsa da, kendine has biçimsel özellikleri tüm filmlerinde görülmektedir. Çalışmada, Heper, bu bağlamda, filmlerinde tekrarlayan biçimsel ve tematik özellikler nedeni ile auteur bir yönetmen olarak tanımlanmaktadır.

Kaynakça

Adanır, O. (1986). İşıtsel ve Görsel Anlam Üretimi. İzmir.

Akçura, G. (1995). *Aile Boyu Sinema*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Batur, E. (2007). *Enis Batur'dan Sinema Yayınları*. İstanbul: Es Yayınları.

Batur, E. (1988). "Alp Zeki Heper Prens Ubu, Sinemacı, Kurban", *Gergedan Dergisi*, Sayı: 14: 116-117.

Bayazoğlu, Ü. (2004). Bayazoğlu Ümit, *Uzun İnce Yolcular*. İstanbul: YKY.

Bayazoğlu, Ü. (1988). «Barok Kanaviçe», *Gergedan Dergisi*, Sayı: 14: 106-110.

Butler, M. A. (2011). *Film Çalışmaları*. (Çev. Ali Toprak), İstanbul: Kalkedon.

Büker, S. ve Topçu, G. (2010). *Sinema, Tarih, Kuram, Eleştiri*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

Heper, A. Z. (1974). "Sansür Bir Güvence Değildir", *Yeni Ortam Gazetesi*.

Kablamacı Deniz, M. (2011). *Auteur Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri*, Sinema Araştırmaları, (Der. Murat İri), İstanbul: Derin.

Kaliç, S.(1992). *Deneysel Sinema'nın Kısa Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları.

Kıraç, R. (2008). *Hürrem Erman*. İstanbul: Can Yayınları.

Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.

Kocabaşoğlu, U. (2001). *Türkiye İş Bankası Tarihi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Kongar, E. (1998). *21. Yüzyılda Türkiye: 2000'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*. İstanbul: Remzi.

Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek*. çev. Ertan Yılmaz, Ankara: De Ki.

Kuyucak, E. Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora.

Papucis, A. (1966). "Alp Zeki Heper Sinemamızda Yeni Bir İsim", *Görüntü Dergisi*.

Saydam, B. (2011). *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*. İstanbul: Küre.

Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kbalcı.

Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar*. İstanbul: İmge.

Özgentürk, A.(1988). "Gerçek Bir Sinema Marjinali İçin", *Gergedan Dergisi*, Sayı: 14: 113-114.

Özön, N. (1981). *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*.

TDK, Ankara. 'Sansür Açık Oturumu' (Mayıs 1970). *Yeni Sinema Dergisi*, s:30.

Sheldon, R. (1967). *An Introduction to Amerikan Underground Film*. New York: Dutton and Co.Inc.

Teksoy, Rekin. (2007). *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*. İstanbul: Oğlak Yayınları.

Tunç, E. (2012). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005.)* İstanbul: Doruk.

İnternet Kaynakları

http://zekidemirkubuz.com/tr/basin/filmler/c-blok/beni_korkutan_bana_aci_veren_belirsizlikdir.htm/ Söyleşiyi Yapan; S. Ruken Öztürk. Ankara: Dost, Ankara Sinema Derneği. 2006