

**T.C.
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**ALP ZEKİ HEPER'İN HAYATI VE
“SOLUK GECENİN AŞK HİKAYELERİ”**

Oktay ALTEKİN

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
GÜZEL SANATLAR ANABİLİM DALI
SİNEMA TELEVİZYON PROGRAMI**

**DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Murat TIRPAN**

İstanbul Ağustos 2019

**T.C.
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**ALP ZEKİ HEPER'İN HAYATI VE
“SOLUK GECENİN AŞK HİKAYELERİ”**

**Oktay ALTEKİN
(162056002)**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
GÜZEL SANATLAR ANABİLİM DALI
SİNEMA TELEVİZYON PROGRAMI**

**DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Murat TIRPAN**

İstanbul Ağustos 2019

T.C
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ALP ZEKİ HEPER'İN HAYATI VE
“SOLUK GECENİN AŞK HİKÂYESLERİ”

Oktay ALTEKİN
(162056002)

YÜKSEK LİSANS TEZİ
GÜZEL SANATLAR ANABİLİM DALI
SİNEMA TELEVİZYON PROGRAMI

Tezin Enstitüye Teslim Edildiği Tarih :

Tezin Savunulduğu Tarih :

Tez Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Murat Tırpan
(İstanbul Okan Üniversitesi)

Diğer Jüri Üyeleri : Dr. Öğr. Üyesi Bahar Kılıç Adilçe
(İstanbul Okan Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Yüksel Balaban
(İstanbul Üniversitesi)

İSTANBUL, Ağustos 2019

ÖNSÖZ

Çalışmamızın asıl konusuna geçmeden önce, henüz böyle bir “literatür” kabul edilmemiş olursa da kullandığımız bir *ifade* ilgili kısa ön bilgi vermekte fayda var. Bilindiği gibi son yıllarda “Türk Sineması” ve “Türkiye Sineması” gibi görünürde birbirine yakın fakat çok ayrı anlam ve kapsamları olan bu kavramlarla ilgili düşük yoğunluklu tartışmalar yürütülmektedir. Tartışmayla ilgili kayda değer bir çalışma olmadığından konunun sınırları da pek kestirilememekte, tartışmaya da sığ yaklaşılmaktadır. Bu tartışma başlı başına başka bir tez konusu da olabilir fakat biz çalışmamızda ilgili yerlerde “Türk Sineması” yerine “Türkiye Sineması” mefhumunu kullandık. Yararlandığımız kaynaklarda kullanılan biçimine ise sadık kaldık. Böyle bir eleştirel literatürü neden benimsediğimizi kısaca anlattıktan sonra girizgâh bölümüne geçeceğiz. 19. yüzyılın sonlarına doğru Batı Avrupa devletlerinin kıtaları dışındaki toprakları yalnızca politik ve ekonomik anlamda değil kültürel anlamda da nüfuz altına almaya çalıştığı bir dönemde Auguste ile Louis Lumière kardeşler sinematograf makinesini icat etmiş, endüstriyel bir yenilik olarak sinema, yolculuğuna 1895’te Paris’te gerçekleştirilen halka açık ilk gösterimi ile başlamıştı. İlk yıllarında bir panayır eğlencesi olarak algılanan sinema, çok geçmeden birkaç yıl içerisinde dünyanın dört bir yanına ulaşacak ve en önemli sanat haline gelecekti. Böylece salt teknolojik bir gelişme olarak değil, aksine önemli küresel bir eğlence aracına dönüşen sinema, yolculuğu boyunca ulus aşırı özelliklere de sahip oldu. Bununla birlikte ülkeler arası film satışı, teknik ve estetik bakımdan daha gelişkin sinemalardan etkilenme, diğer ülke filmlerinden uyarlamalar yapılması gibi faaliyetler sinemanın ilk birkaç on yılında başlamıştı. Sinemasal ortaklıkların yanı sıra üretilen filmlerdeki konular ve tipler de filmin mesajını tek bir ulusun ya da ulusal sınırların dışına çıkarabiliyordu. Sinemanın en azından belirli bir fraksiyonunun günümüzde ulusötesi bir doğaya sahip olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Uluslararası festivaller, fonlar, ortak yapımlar, filmlerin küresel kültürün ürünlerine dönüşmesi, diaspora sineması gibi kavramlar tek bir ulus-devlet yapılanması ile sınırlandırılmayacak nitelikteki sinemasal faaliyetlerdir. Sinemanın bu ve benzeri ortaklıklar ve faaliyetler ile ulus-devlet

bağlamını aşan yapısı, sinema literatüründe *ulusötesi* sinema kavramı ile açıklanır. Ulusötesi sinema kavramı, paranın, bilginin ve insanların küresel bir ölçekte hızlı bir şekilde yer değiştirebildiği günümüzde hem yapım, dağıtım ve gösterim ilişkileri bakımından hem de estetik ve anlatım teknikleri bakımından ulusal bir bağlamdan ziyade küresel bir ölçekte değerlendirildiğinde anlaşılabilir olacak sinemasal oluşumları açıklamak için kullanılır. Günümüz sinemasal çalışmalarının ulusötesi bir doğaya sahip olmasında, ulusal sınırların geçirgenliğini artıran dijital teknolojilerin önemli bir yeri vardır. Bu bağlamda sinemanın aldığı yeni forma eleştirel bir gözle bakmalı, sosyal ve ekonomik boyutlarda dikkate alınmayan güç ilişkilerini göz önünde bulundurmakta fayda var. Ayrıca film üretiminin teknik ve sanatsal kadrosunda bulunanların yeri de düzenleme isteyen bir konuydu. Avrupa Konseyi, aldığı bir kararla Avrupa ülkeleri arasındaki üç ya da daha fazla ülkeden oluşacak ortak yapımlar için bir düzenleme getirdi. Buna göre, üretimi yapılan film, ortak yapımcılarının ait oldukları ülkelerin hepsinin “ulusal” filmi olarak kabul edilmektedir. Özellikle son yirmi yıl içinde ülke dışında yaşayan Türkiyeli göçmenlerin sinemasal çalışmaları ve Avrupa Birliği fonlarıyla (Eurimages) Türkiye’de yapılan filmlerin bu bağlamda ele alınması gerektiği kanısındayız.

TEŞEKKÜR

Hoőgörösü ve samimiyeti dolayısıyla hocam *Murat Tırpan*'a ve her türlü emeği için sevgili eőim *Kenzi Özge*'ye içtenlikle teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
TEŞEKKÜR.....	III
İÇİNDEKİLER.....	IV
ÖZET.....	VI
SUMMARY.....	VII
KISALTMALAR.....	VIII
GİRİŞ.....	1

I. BÖLÜM 1960'LAR DÜNYASINDA SİYASET VE SİNEMA

1.1. 1960'LAR DÜNYASININ SOSYAL ve SİYASAL ORTAMI.....	4
1.2. 1960'LARDA DÜNYADA SİNEMA.....	7

II. BÖLÜM 1960'LARDA TÜRKİYE'NİN SİYASET VE SANAT ORTAMI

2.1 1960'LAR TÜRKİYE'SİNİN SOSYAL ve SİYASAL ORTAMI.....	16
2.2. 1960'LARDA TÜRKİYE'DE SİNEMA VE SANAT ORTAMI	24
2.2.1. HALK SİNEMASI VE ULUSAL SİNEMASI.....	29
2.2.2. GENÇ SİNEMA (DEVİRİMCİ SİNEMA)	31
2.2.3. MİLLİ SİNEMA.....	33
2.3. ULUSALLIK- EVRENSELLİK TARTIŞMALARI.....	34
2.3.1. ÖZGÜR/ ULUSAL SİNEMA DERGİSİ.....	36

2.3.2. YENİ SİNEMA DERGİSİ.....	37
2.4. DÖNEMİN SANSÜR SORUNU.....	43

III. BÖLÜM ALP ZEKİ HEPER'İN HAYATI VE SİNEMASI

3.1 ALP ZEKİ HEPER'İN HAYATI.....	51
3.2. ALP ZEKİ HEPER'İN SİNEMASI.....	61
3.2.1. ALP ZEKİ HEPER'İN KISA FİLMLERİ.....	64
3.2.2. SOLUK GECENİN AŞK HİKAYELERİ.....	66
3.2.2.1. FİLMİN PSİKANALİTİK AÇIDAN İNCELENMESİ.....	76
SONUÇ.....	87
KAYNAKÇA.....	89
EKLER.....	98
ÖZGEÇMİŞ.....	129

ÖZET

Bu çalışmanın amacı Türkiye Sineması'nın aykırı yönetmeni Alp Zeki Heper sinemasına ve Alp Zeki Heper'in hayatına dair temel kaynakları gün ışığına çıkarmak aynı zamanda eleştirel bir bakış açısı getirerek Heper'in sinemasına dair müphem noktaları aydınlığa çıkarmak. Alp Zeki Heper ile ilgili başvuru kaynağı çok az olduğundan, uzun süren çalışmamız boyunca ortaya çıkan yeni bilgiler de göz önüne alındığında, Heper ile ilgili bu çalışmamız ola ki akademik çalışmaların başlamasına kapı açacaktır. Kapsayıcı ve titiz bir çalışma oluşturulması için öncelikle yönetmenin aktif olarak film yaptığı 1965-1970 yılları arasında Türkiye Sineması'nın genel yapısı ve özellikleri incelenmiştir. Çalışmamızda, bu süreçte Türkiye ile eşzamanlı olarak dünyanın farklı ülkelerinin de deneyimlediği iktidar değişiklikleri, işçi ve öğrenci hareketleri, iç göç ve kentleşme gibi sorunlara da kısaca yer verilmiştir. Türkiye'deki sinema tartışmalarına yer verilmiş özellikle Alp Zeki Heper'in dönem içindeki konumu mercek altına alınmıştır. Hayatıyla ilgili kapsayıcı bir hikaye ortaya çıkan üçüncü bölümde ise kısa ve *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* filmlerini daha iyi yorumlayabilmek için özgün film dili incelenmiştir. Çalışmada son olarak birkaç gösterim dışında halkla buluşmayan ve hakkında çeşitli dönemlerde tartışmalar yürütülen *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* filmi ele alınmış şimdiye kadar en kapsayıcı ve ilk defa bu çalışmada ortaya çıkarılan belgelerle de çalışma güçlendirilmiştir. *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* filmi sinema arşivi bünyesinde izlendikten sonra daha önceki tüm "efsaneler" ve eleştirilere de cevap olacak mahiyette en güncel film değerlendirilmesi yapılmıştır. Böylece Türkiye Sineması'nın bu sıradışı yönetmenin bahsinin geçtiği en geniş ve en özgün çalışma ortaya çıktı. Türkiye sinemasında kendisine has bir sinema tarzını ve anlatı dilini oluşturmaya çalışan Heper'in sinema çabası bu bağlamda incelenmeye değer görülmüştür. Ekler bölümünde ise Alp Zeki Heper'le ilgili arşiv kaynakların yanı sıra birebir yaptığımız görüşmelere yer verdik.

Anahtar Kelimeler: Alp Zeki Heper, *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri*, Sinema

SUMMARY

The aim of this study is anomalous director Alp Zeki Heper's cinema of Turkey cinema and the main sources of Alp Zeki Heper's life are to bring to light. At the same time also to bring a critical approach of view and to say what has not been said before throughout Heper's cinema adventure. There are very few reference guide to Alp Zeki Heper. This study on Heper will open the door for the start of academic studies when new information emerged during our long-term study. First Turkey cinema's general structure and properties were investigated between 1965 and 1970, when the director made an active film. In our study, this process also experienced simultaneously with Turkey the change of potency of different countries of the world, the issues such as worker and student movements, internal migration and urbanization are also included. In this study it is given to the cinema debates in Turkey. Especially Alp Zeki Heper's position in the term has been examined. If in the third chapter, in order to be able to interpret the short films and *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri*, the original film language was examined. Finally in study, except a few of the presentations were not shown to the public and the discussion of the various stories about the *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* film is handled. By now, the most inclusive and for the first time, the study was strengthened with the documents revealed in this study. We tried to apply to every text where this unusual director was mentioned of Turkey cinema. Its own unique cinema style in Turkey and Heper's film effort, which tries to create the language of expression, has been deemed worthy of study in this context. In the attachments section, in addition to the archive resources about Heper, we have interviewed one to one.

Keywords: Alp Zeki Heper, Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri, Cinema.

KISALTMALAR

IDHEC	: Institut des Hautes Etudes Cinêgraphiques (Yüksek Sinema Bilimleri)
ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
DP	: Demokrat Parti
CIA	: The Central Intelligence Agency (Merkezî İstihbarat Teşkilatı)
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
MBK	: Milli Birlik Komitesi
AP	: Adalet Partisi
DİSK	: Türkiye Devrimci İşçi Konfederasyonu
MTTB	: Milli Türk Talebe Birliği
TSD	: Türk Sinematek Derneği
DGSA	: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi
A.G.E.	: Adı Geçen Eser
A.E.	: Aynı Eser
BKZ.	: Bakınız
C.	: Cilt
ÇEV.	: Çeviren

GİRİŞ

Hangi amaçla icra edilirse edilsin ekonomik ve kültürel bir olgu olan sinema kuşkusuz ki keşfinden beri her döneme damga vurmuş, önemli söylem ve yeniliklere imza atmıştır. Türkiye’de 50’li yıllarda kendi üslubunu oluşturmaya çalışan ve ticari kaygılarla üretilmeye başlayan filmleri basmakalıp ve tiyatral sistemiyle Yeşilçam Sineması’nın temelini oluşturmuştur. 60’lı yıllarda toplumsal olaylara, sorunlara değinen filmler çıkmaya başlamış fakat bu filmlerin üretimi gerek yönetimlerin baskısı, gerek imkansızlıklar nedeniyle bir türlü pozitif ivme kazanamamıştır. Türkiye sineması yeni bir yapılanmaya tam olarak ancak 1990’lı yıllarla birlikte girmiş ve Yeşilçam geleneğinin dışında filmler üretmeye, farklı anlatım biçimlerini ve farklı görüşteki yönetmenleri ortaya çıkarmaya başlamıştır.

1960’larda Türkiye’de 27 Mayıs askeri darbesi ile gerçekleşen iktidar değişikliği, 1961 Anayasası’nın getirdikleri, siyasal kutuplaşmalar ve toplumsal değişimler görsel dünya üzerinde önemli etkiye sahiptir. Bu sürecin siyasi ve toplumsal parametreleri sinema repertuarına girmiş, farklı söylemler ve estetik yaklaşımlar çerçevesinde işlenmiştir. Çalışmada Alp Zeki Heper’in sinemasına odaklanması hedeflenildiyse de, dönemin söz konusu siyasi ve toplumsal hareketliliğin yankıları da gözlenmiş ve çalışmaya dahil edilmiştir. Bu çalışma Fransa’da IDHEC’te (Institut des Hautes Etudes Cinégraphiques) sinema eğitimi alan yönetmen Alp Zeki Heper’in sinemasını ortaya çıkarmak ve daha yakından tanımak, fakat en önemlisi bu konudaki akademik çalışmalara bir katkı sunmak amacı taşımaktadır. Daha ilk filmi *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* sansüre takılan, yaşadığı dönemin kabuğunu kırmaya çalışan ve hakkında nitelikli bir çalışma bulunmayan Heper’in yönetmenlik deneyimi çok kısa sürse de dönemin sinema çevrelerinde yankı uyandırmayı başarmıştı. Bu doğrultuda “mikro-tarihsel” bir yaklaşım benimsenerek ele alınan dönem ve olgular sınırlandırılmış, 1968’in muhalif çoksesliliğine uzanan süreçte siyasetin görsel evren üzerindeki etkisine, belli başlı örnekler üzerinden odaklanılmıştır. Böylece dönem ele alınırken sadece Türkiye değil, Birinci bölümde dünya çapında yaşanan kırılma noktaları da

irdelenmeye çalışılmıştır. Dönemin sinemada öne çıkan konu/kavram ve tartışmaları süreli yayınlarda da taranmıştır. Türkiye ve Avrupa'daki siyasi, toplumsal ve kültürel değişimler özetlenmiş, batıda yaşanan tüm bu değişimlerin sinema ile ilişkisi irdelenmiştir. Bu doğrultuda söz konusu değişimlerin Türkiye'ye yansımaları ve tez kapsamında ele alınan Türkiyeli yönetmen ve sanatçıları ne ölçüde etkilediğini görmek mümkün olmuştur.

İkinci bölümde Türkiye'nin 1960'ları siyasi açıdan nasıl karşıladığı, dönemin sanat ortamında öne çıkan eğilimler ve tartışma konuları ele alınmıştır. Bu bölümde öte yandan düşünce dünyasında öne çıkan ulusallık-evrensellik tartışmalarının sanat dünyasına yansımaları, 27 Mayıs'ın sanat ortamındaki yankısı ve sinemadaki sansür uygulamaları değerlendirilmiştir. Dönemin siyasal ve kültürel yaşantısında önemli yer tutan hareketlerin sinemadaki temsilleri de bu bölümde irdelenmiştir. Böyle bir yöntemle Heper'in yaşadığı dönemi daha iyi kavramak ve nasıl bir atmosferde film çekmeye çalıştığını daha iyi anlamak amaçlanmıştır. Alp Zeki Heper'in sinema anlayışına giriş yapmadan önce uygun ve anlamlı bir temel oluşturmak amacıyla yönetmenin aktif olduğu yıllar içerisinde Türkiye Sineması'nın ve Yeşilçam'ın genel durumunu inceledik. Dönemin ruhunu her açıdan yansıtırken siyaset kavramını da parlamento ve/ya siyasî parti örgütlerine indirgeyerek değil, sosyolojik bir perspektiften ele almaya gayret ettik. Böylece bu bölümde, takvim yapraklarındaki kronolojiyi değil, Türkiye'nin hem kültürel hem de siyasal anlamdaki altmışlı yıllarını dikkate aldığımız gözden kaçmayacaktır. Bu sayede Alp Zeki Heper'i kendi dönemi ve içerisinde bulunduğu şartlar altında değerlendirebileceğiz.

Üçüncü bölümde ise Alp Zeki Heper'in hayatı, sinema dili, etkilendikleri ve sinemasal kaynakları ele alınmıştır. Araştırmamız esasen monograf olarak tanımlayabileceğimiz Alp Zeki Heper'in daha önce inlenmemiş hayatına ve akademik olarak da ilk defa bu çalışmayla incelenecek olan sinemasına odaklanıyor. Bu nedenle Alp Zeki Heper'in yasaklanan ve hala izleyiciyle buluşamayan, bizim de çalışma kapsamında izleyebiliğimiz *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* filmi ayrı bir başlık altında

incelenmiştir. Filmin değerlendirildiği bölümde ilk olarak önceki/eski tarihli eleştirilere, ardından ise filmi izledikten sonraki “kendi” değerlendirmemize yer verdik. Bunu yaparken de psikanaliz üzerinden bir okumayı yeğledik. Psikanalitik bağlamıyla ele almamızın nedeni filmde kullanılan imge, karakterlerin psişeleri ve cinsiyet rollerinin ancak böyle bir modelle anlaşılabilceğinin kaçınılmazlığıdır. Aynı yöntemle Alp Zeki Heper’in kısa filmleri için de başvurduk. Çalışmanın sonunda yer alan ekler bölümünde ise yapılan birebir görüşmelere, Alp Zeki Heper’le ilgili nadir kaynaklara ve Heper’in kendi kaleminden yazılarına yer verilmiştir.

I. BÖLÜM

1960'LAR DÜNYASINDA SİYASET VE SİNEMA

1.1. 1960'LAR DÜNYASININ SOSYAL ve SİYASAL ORTAMI

1960'ların dünyası bir yandan Soğuk Savaş'a sahne olurken, diğer taraftan emperyalist merkezlerin, dünyanın pek çok coğrafyasında (Latin Amerika'dan Ortadoğu'ya, Afrika'dan Uzakdoğu'ya kadar) darbeler ve politik komplolar düzenlendiği bir dönem aynı zamanda. Bu açıdan yaklaşırsa, Soğuk Savaş'ın soğukluğu, özellikle Amerika Birleşik Devletleri (ABD), Fransa ve İngiltere nezdinde pek de öyle işlemiyordu. Emperyalizm, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'ne (SSCB) doğrudan saldıramıyor ama azgınlık başka mecralarda ve zeminlerde oldukça yoğun bir şekilde cereyan ediyordu. İş öyle bir noktaya geldi ki, emperyalist metropollerin kendileri de iç politik mücadelelere ve cinayetlere sahne oluyordu sıklıkla: John F. Kennedy 1963'te, Malcolm X 1965'te, Robert Kennedy ve Martin Luther King de 1968'de suikastlar sonucu öldürülüyordu. Bu yıllar İkinci Savaş sonrasında rüyalarının ve doğrudan refah toplumunun sorgulanmaya başladığı yıllar aynı zamanda.¹

1960'lar bütün dünyada hayatın bir çok alanında kırılmaların ve değişimlerin olduğu yıllardır. Bu durumu belirleyen etkenler özellikle 2. Dünya Savaşı'ndan sonra değişen güç dengeleri sonucu gelişmiştir. Daha önce yegane gücü elinde bulunduran İngiltere'nin nüfuzunu kaybetmesiyle yerine geçmeye çalışan ABD merkezli küresel sermaye de 1950'lerden itibaren yeni bir oluşuma liderlik yapmıştır. Bu uluslararası güçlerin karşılıklı çıkar ilişkilerine dayanan Emperyalizmin dayattığı sömürgecilik de giderek boyut değiştirmiş, emperyalizmi oluşturan üretim ağları tüm dünyada kendine yer bularak ve kökleşerek yeniden bir üretim gayretine girmiştir. 1950'lilerde görece

¹ Kınıkoğlu Ç. "Eleştirmenin ve Aşmanın Yollarını Döşemek, Z/Ölümsüz", *İsyan ve Devrim Filmleri*, Editör: Dinçer Y, Yordam Kitap, İstanbul, 2013: 129-130.

güç kazanan bu emperyalist sistem, 60'lı yıllara gelindiğinde uzak doğu ile Avrupa merkezli sermaye gruplarının güçlenmesi ve ABD ekonomisinin yeganeliğini zayıflatmasıyla ortaya çıkan Pazar krizleriyle beraber güç kaybetmiştir. Bu durumun en büyük göstergesi de dönemin (1965-1967) büyük kentlerinde yaşanan ekonomik durağanlık ve artan işsizlik ve oranlarıdır.² Jean Baudrillard bu dönemle ilgili şu çarpıcı analizi yapar:

“ABD'de 50'li yıllar, özlemi her zaman duyulabilen en güçlü dönemdir. Gücün neden olduğu olduğu esrime yılları, gücün gücünü gösterdiği yıllardır bunlar. 70'li yıllarda ise güç hâlâ yerindedir ama büyü bozulmuştur. Dönem uçarılık dönemidir. Bugüne gelince, orji sona ermiştir. Amerika'da herkes gibi yumuşak bir dünya düzeni, yumuşak bir dünya durumu içinde. Bu da gücün güçsüzlüğü demektir. Ancak, Amerika'nın artık dünya gücünün tekeli merkezi olmaması onun bu gücü yitirdiği anlamına gelmez; bunun nedeni yalnızca o merkezin artık var olmamasıdır. ABD daha çok , herkesin sözünü ettiği bir hayali gücün yörüngesi durumuna geldi. Rekabet, hegemonya ve 'emperyalizm' açısından kuşkusuz bir hayli puan kaybettiler, ama büyüme rakamı açısından kazançlı çıktılar.”³

21. yüzyılın en büyük düşünürlerinden Immanuel Wallerstein de savaşın ABD'nin dünyanın başat ekonomik gücü durumuna darbe indirdiğini ve ABD'nin 1945'lerden sonra ciddi derecede büyüyen altın rezervelerini de neredeyse bitirdiğini dile getirir. ABD'ye yönelik en büyük darbenin ise Batı Avrupa ile Japonya'nın önce ekonomik olarak toparlanması, sonra da gelişmesi olduğunu belirten Wallerstein dönemi şöyle değerlendirir:

“ABD bu maliyetleri, tam da Batı Avrupa ve Japonya ciddi bir ekonomik yükseliş yaşarken karşılamak durumunda kaldı. Bu koşullar ABD'nin küresel ekonomi içindeki üstünlüğünü sona erdirdi. Bu üçlünün mensupları, 1960'ların sonlarından beri

² Kürkçü E. *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, C. 5. İstanbul, 1988: 1503-1504.

³ Baudrillard J. *Amerika*, Çev, Avunç Y. Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013: 125-126.

ekonomik bakımdan birbirine neredeyse eşitti, her biri belli dönemlerde diğerlerinden daha iyi bir performans göstermekle birlikte hiçbiri çok öne çıkmıyordu. Dünyanın dört bir yanında 1968 devrimleri patlak verdiğinde, Vietnamlılara verilen destek çok önemli bir retorik bileşen haline geldi. ABD'dekiler de dahil birçok sokakta 'Bir, iki, üç, daha fazla Vietnam' ve 'Ho, Ho, Ho Chi Minh' sloganları atılıyordu. Ama 1968'liler ABD hegemonyasını mahkûm etmekle kalmıyorlar, Sovyetlerin ABD ile yaptığı danışıklı dövüşü de mahkûm ediyorlardı.”⁴

Fredric Jameson ünlü “1960'ları Dönemselleştirmek” adlı yazısında, o döneme atfedilen kültürel ve politik atmosferin, öncelikle “Üçüncü Dünya” diye isimlendirilen ülkelerde başladığını dile getirir.⁵ Aynı metne atıfta bulunan Nurdan Gürbilek de şunları kaydeder:

“İngiltere ve Fransa'nın Afrika'daki sömürgelerini kaybetmesi, Üçüncü Dünya ülkelerinde yeni direniş biçimlerinin ortaya çıkması, Birinci Dünya'nın “60'lar”ının habercisi, hazırlayıcısıdır. 60'lar bir bakıma, Batı'nın Üçüncü Dünya'yı keşfetmesiyle başlar. Ama Batı'nın üçüncü Dünya'yı, kendi dışındaki 'yerliler'i keşfetmesi, bir başka keşfe daha yol acar. Batı 60'larda Cezayir'le, Vietnam'la birlikte, kendi 'yerliler'ini de kendi içindeki 'üçüncü dünyalar'ı da keşfeder; Kendi içinde bastırdığını, kadınları, siyahları, eşcinselleri, marjinaleri fark eder.”⁶

1960'lar aynı zamanda teknolojik gelişmelerin ve ABD ile Sovyet Rusya arasındaki uzay rekabetinin arttığı, sinema ve televizyon alanında da ciddi ilerlemelerin yaşandığı bir süreçtir. Gelişen yeni küresel iletişim sistemiyle 1960'lardan itibaren telekomünikasyon uydularına bazı amaçlar için başvuruldu. Özellikle ordular ve büyük sermaye şirketleri ihtiyaçları için kullanırken, küresel şirketler de bu iletişimin

⁴ Wallerstein I. *Amerikan Gücünün Gerileyişi, Kaotik Bir Dünyada ABD*, Çev, Birkan T, Metis Yayınları, İstanbul 2004: 23.50.

⁵ Jameson F. “Periodizing the 60's”, *The Ideologies of Theory. Vol. 2*. University of Minnesota Pres, 1988: 178-208.

⁶ Gürbilek N. *Vitrinde Yaşamak, 1980'lerin Kültürel İklimi*, Metis Yayınları, İstanbul, 2001: 105.

yaygınlaşmasını sağladı. Bunun yanında uydular diğer iletişim hizmetlerindeki uluslararası trafiğin artan sorumluluğunu da alarak tedricen normal telekomünikasyon ağlarıyla birleşti.⁷ Bu yıllarda Amerika'da genç nüfus Vietnam işgaline katılmayı redderken,⁸ dünyanın bir çok noktası ise geniş ve çeşitli halk muhalefetlerine sahne oluyordu. Tüm dünya için özgün bir dönem olan 60'lı yıllar getirdiği bakiyeyle bir değişime girmiş ve 70'li ilk yılları da etkilemiştir. Avrupa ülkelerinde ise işçi hareketleri, göç sorunları ve öğrenci protestolarına sahne olmuştur. Değişen ve gelişen yeni dünya düzeni içindeki bütün bu siyasi ve toplumsal göstergelere bakıldığında sanat oramı da bu değişimlerden etkilenmiş, iktidarların bu kazanımlara yönelik caydırıcı politikaları da eleştirilene konu olmuştur. Sanatın her alanında olduğu gibi sinemada da özgürlükçü yaklaşımların desteğiyle Almanya'da *Genç Sinema*, Fransa'da *Yeni Dalga* ve İngiltere'de *Özgür Sinema* diye nitelendirilen sinema ekolleri ortaya çıkmıştır.

1960'lar, yukarıda da belirttiğimiz gibi kapitalist sistemin durgunlaştığı ABD'nin yeni dünya düzeni öncülüğüne soyunduğu ve bir anlamda kendisine bağlı yeni güç merkezlerini yaratmaya giriştiği yıllardır. 1960'ların kriziyle karşılaşana kadar bu minvalde politika üreten batılı devletler Soğuk Savaş döneminde de bu kirizi atlattırmaya çalışmışlardır.⁹ Almanya, İtalya ve özellikle Fransa'da üniversite öğrencilerinin protestoları Üniversiteler tarafından da karşılık bulmuş, avrupanın bir çok kentinde *68 Kuşağı* olarak anılacak olan kitlelerin eylemlerine sahne olmuştur. Değişen bu atmosferin etkisiyle sinema da kendine özgü bir değişim geçirmiştir.

1.2. 1960'LARDA DÜNYA'DA SİNEMA

1960'larda batıdaki gelişmelere baktığımızda toplumsal ve siyasi değişimler, teknolojik olanakların yanı sıra sinemayı da etkilemiştir. Dönemin ruhunu daha iyi

⁷ Thompson J. B. *Medya Ve Modernite*, Çev, Öztürk S, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2008: 245-246

⁸ Ryan M., Kellner D. *Politik Kamera, Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, Çev. Özsayar E, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010: 302.

⁹ Erten A. B. *Türkiye'de 68. Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce/Sol C. 8*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008: 834-835.

yansıtabilmek ve benzer dinamiklerin Türkiye sineması üzerindeki etkilerini de görebilmek için bu bölümde dünyada öne çıkan sinema hareketlerini ve yönetmenlerini genel bir çerçevede içinde sunmaya çalıştık.

Dönemin film endüstrisindeki değişimler Hollywood stüdyo sistemini köklü bir değişime zorlamıştır. Eski stüdyolardan kalan ve artık kullanılmayanların çoğu özel şirketlere veya büyük sermaye gruplarına satıldı. Filmler ve dağıtımları tedricen bağımsız şirket veya ajanslar tarafından yapılmaya başlandı. Böylece stüdyo sisteminin çökmesine üzerine film yapımcıları görece daha özgürleşmiş bu durum da muhalif ve yenilikçi filmlerin yapılmasını etkiledi. Bu durum sansürlenmiş konulara yönelmeyi tetiklemiş aynı zamanda yeni bir genç yönetmen kuşağının yetişmesini de sağlamıştır. Böylece Hollywood filmlerinin biçim ve içerikleri değişmiş, Avrupa'daki sinema akımlarına kapılar aralanmıştır. Özellikle İngilteredeki sinemacıların, Fransız Yeni Dalga yönetmenlerinin, Bergman ve Fellini gibi büyük yönetmenlerin etkisi görülmüştür. 1960'lı yılları Amerikan sineması için özgün kılan bir diğer önemli etken de dönemin toplumsal hareketlerinde görülen muhalif, radikal çıkışlar ve eşcinsel özgürleşmelerine yönelik katı baskıların yumuşamasıdır.¹⁰ 1960'lı yıllara gelindiğinde tekelleşen sinema endüstrisi dağılmış, bu eski sistem yükselen yenilikçi hareketlerin karşısında güç kaybetmiştir. Hollywood sisteminin güç kaybetmesinin sonucunda sansürcü politikalar da çökmüştür. Kendini yeniden gözden geçirmek zorunda kalan Hollywood liberalleşme yoluna giderek yoluna devam etmiştir.¹¹ Bu durum Amerikan sinemasının geleneksel sinema biçimini değiştirmiştir ve yeni bir yapısal dönüşüme evrilmesini sağlamıştır. Buna işaret eden göstergeler en çok *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), *Cool Hand Luke* (Stuart Rosenberg, 1967), *The Graduate* (Mike Nichols, 1967), *M.A.S.H.* (Robert Altman, 1970), *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) ve *They Shoot Horses, Don't They?* (Sydney Pollack, 1969) filmlerinde göze çarpmaktadır.¹²

¹⁰Ryan M., Kellner D. a.g.e, 2010: 25.

¹¹ Nowell-Smith G. "Sanat Sineması", Editör: Nowell-Smith G, *Dünya Sinema Tarihi*, Kabcacı Yayınevi, İstanbul, 2008: 525-526.

¹² Yılmaz E. *68 ve Sinema*, Hayalet Kitap, İstanbul, 2009: 64-70.

Bu yıllarda Fransız Sineması'nda dikkate değer ve etkileri günümüzde de süren gelişmeler yaşanır. *Yeni Dalga* akımı geniş halk kitlelerine ulaşmaya başlamış ve *auteur* filmlerin sayısı gittikçe artmıştır. Bu akım 1950'li yıllarda oluşmaya başlamış ve sinemada köklü değişikliklerin yaşanmasına ön ayak olmuştur.

İlk kez L'Express dergisinde "Nouvelle Vague" olarak adı anılan *Yeni Dalga* kavramı¹³ ancak 1960'lı yılların başına doğru etkisini göstermeye başlamıştır. Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Jacques Rivette, Agnès Varda, Jacques Doniol Valcroze, Jacques Demy, Claude Chabrol, Eric Rohmer, François Truffaut, Alain Resnais, Chris Marker ve Louis Malle, gibi yönetmen ve sinema yazarı birkaç sanat dergisinin özellikle namıdiğer *Cahiers du Cinéma* dergisinin çatısında birleşerek akımı oluşturmuşlardır.¹⁴ Andre Bazin'in kurucularından olduğu *Cahiers du Cinéma* dergisi sinema eleştirmenlerinin başını çektiği bu akım, merkezileşen ve stüdyoya bağımlı kaldığı için eleştirilere maruz kalan gelenekselci anaakıma karşı doğmuştur. *Cahiers du Cinéma* etrafında birleşen yazar ve sinemasever büyük bir grup, sinemanın var olan çıkmazlarına çare aramış, olası çözümlerine yönelik tartışmalar yürütmüş ve sinemada *auteur* (yazar-yaratıcı) kavramını dile getirmişlerdir. Bu yapıcı tartışmalar sayesinde sinemasever gençler İtalyan ve Amerikan sinemasıyla tanışmışlardır.¹⁵

Bu gelişmeler etkisini göstermiş ve 1950'lerin sonuna doğru ilk meyvelerini uzun metrajlı filmlerle vermiştir. Kamuoyunun ve sinema çevrelerinin dikkatini çeken ilk filmler Claude Chabrol (*Le Beau Serge*, 1958) ve François Truffaut (*Les Quatre Cents Coups*, 1959) tarafından çekilmiştir. Daha sonra Jacques Rivette, Eric Rohmer ve Jean-Luc Godard bu akımın içine dahil olmuşlardır.¹⁶ Yeni Dalga, sinemaya getirdiği yeni soluğun yanında akıma yön veren genç yönetmenler de sinema için özgürlükçü bir

¹³ Derman, D. *Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*, Değişim Yayınları, Ankara, 1989:49.

¹⁴ Castex, P.-G. ve P. Surer. *Manuel des Etudes Littéraires Françaises-XXeSiècle*, Librairie Hachette, Paris 1966: 192.

¹⁵ Coşkun E. *Dünya Sinemasında Akımlar*, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2011: 203.

¹⁶ Graham, P. "Fransız Sinemasında Yeni Yönelimler", Editör: Nowell-Smith G, *Dünya Sinema Tarihi*, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 2008: 653.

yol arıyorlardı. Akımın tek kadın temsilcisi olan ve yakın dönemde hayatını kaybeden yönetmen Agn s Varda (1928-2019) da daha sonra ‘‘Yeni Dalga akımının büyükannesi’’ olarak anılacaktı. Yeni Dalga’nın yarattığı estetik, aynı dönemlerde İngiltere’de oluşmaya başlayan * g r Sinema* ve Amerika’daki *Underground* hareketleri başta olmak üzere bir çok sinemayı etkilemiş ve temel olarak kendi gerçekçi geleneğini geliştirmeyi de başarmıştır.

Godard verdiği bir mülakatta Yeni Dalga’yı şoyle açıklıyor: ‘‘Yeni Dalga’nın getirdiği yenilik, kendi işini kendi görmeye iten sinema aşkı, film yapmadan önce film seyretmesi oldu. Dünyaya bakacağına, filmlere baktı, sorunu tersine çevirdi. Ama sonradan da bunu sorun haline getirdi. Bizim aramızda, Sinematek’e gitmek, film yapmaktı, ikisi arasında fark yoktu.’’¹⁷ Etkileri günümüze dek süren bu sinema akımı bünyesinde sayısız filme imza atılmıştır. Fakat kısaca değindiğimiz Yeni Dalga’yı burada bir bütün olarak ele almak mümkün değildir.

60’lı yıllar İtalyan sineması için ise ‘‘altın  ağı’’ olarak adlandırılır. Hem çevrilen film sayısı hem de yapılan filmlerin nitelik bakımından bu yıllar İtalyan sinemasının en parlak dönemi olarak nitelendirilir. Elbette böyle bir ivmenin yaşanmasının en önemli nedeni ülkede yaşanan toplumsal ve siyasi değişimlerin yarattığı  zg rl k  atmosferdir. 50’li yıllardan beri devam eden bu gelişmeler 1960’lara geldiğinde üst seviyeye ulaşmış beraberinde endüstrileşmeyi de geliştirmiştir. 1960’da yıkılan sağ merkezli iktidar yerine sol görüşlerin de ülke siyasetinde yer bulduğu bir kolisyon kurulunca sinema için da ugun bir alan oluşmuş yeni İtalyan sineması doğmuştur. 1966 yılında 145 film yapılırken 1966 yılına geldiğinde da sinemadan elde edilen toplam gişe kazançlarının %50’sini geçmiştir.¹⁸

1960 yılında çekilen Luchino Visconti’nin *Roccoei suoi Fratelli*, Federico Fellini’nin *La Dolce Vita* ve Michelangelo Antonioni’nin *L’Avventura* filmleri büyük

¹⁷ Godard J L. *Godard Godard’ı Anlatıyor*,  ev, Derman A, Metis Yayınevi, İstanbul, 2014: 271.

¹⁸ Sivas  . *İtalyan Sinemasına Bakış*, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2010: 72-73.

ses getirmiş İtalyan sineması için yenilikçi gelişmelerin öncüsü olmuştur. Daha sonra ise Pasolini, Bertolucci, Taviani Kardeşler, Valentino Orsini ve Marco Bellocchio gibi yönetmenler ilk filmlerini çekmiştir.¹⁹ Bu dönem öncesinde gelişen İtalyan Yeni Gerçekçilik sineması da evrilerek yeni İtalyan sinemasını oluşturmuştur. Yeni Gerçekçilik mirasını kendilerine özgü bir biçimle yorumlayan Francesco Rosi ve Vittoria de Seta öne çıkan yönetmenlerdir. Rosi, *Salvatore Giuliano* (1960) ve *Le mani sulla citta* (1963) filmleriyle; Seta ise *Banditi a Orgosolo* (1961) filmiyle siyasal ve toplumsal konulara değinmiş ve bu filmlere sinema otoritelerince pozitif eleştiriler getirilmiştir.²⁰

İtalyan filmlerinin gerçekçiliği Amerikan filmlerinin estetizmine tamamen, Fransızlarınkine de kısmen muhaliftir. *Potemkin Zirhlisi* örneğinde olduğu gibi, *Hemşeri* (Paisa) (Rossellini, 1946), *Kaldırım Çocukları* (*Sciussia*) (De Sica, 1946), *Roma Açık Şehir* (*La Citta Aperta*) (Rossellini, 1945), sinemada daha önce var olan geleneksel gerçekçiliği ve estetizmi yeni bir aşamaya ulaştırıyor.²¹ Aslında yeni gerçekçilik, önceleri 1930'ların başında çekilen Fransız filmlerine gönderme yapan bir terim iken artık İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalyan sinemasını anlatmak için kullanılan bir terime dönüşmüştür. Cesare Zavattini "yeni gerçekçi biçemi kullanan yönetmenlerin asıl amacının toplumsal eşitsizlikler, işsizlik ve yoksullaşma gibi temel toplumsal gerçekliklerle ilgili özlü hakikat anları/tablolari yaratmak olduğu" yorumunu yapmıştır.²² İtalya'da Yeni-Gerçekçiliğin kısa süren canlanması temel olarak 1961 sonrasında bilinçli olarak bu gelenekten hareket eden yeni yönetmenleri içerdi. 1950'lerin sonundaki Sovyet ve Polonya sinemaları ve 1960'ların başındaki Çek sineması için Yeni-Gerçekçiliğe dönüş, modern sinemaya doğru geçiş anlamına geldi. Sonuç olarak modernizmin Batı Avrupa'da atılım yaptığı dönemde Sovyetler

¹⁹ Morandini M. "İtalya: Auteur'ler ve Sonrası", Editör: Nowell-Smith G, Dünya Sinema Tarihi, Kabalci Yayınevi, İstanbul, 2008: 663.

²⁰ Morandini M. a.g.e., 2008: 666.

²¹ Özarlan Z. *Sinema Kuramlari, Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcilar*, Su Yayınevi, İstanbul, 2010: 182.

²² Clarke J. *Sinem Akımlari, Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler*, Çev, Babaoğlu E Ç, Kalkedon Yayıncılık, İstanbul, 2012: 47.

Birliği'nde ve Polonya'da Yeni-Gerçekçilik kahramanlık geleneğinin yeniden sorgulanması için kullanıldı.²³

Benzer süreci Almanya sineması için de söylemek mümkün. Almanya'daki Nazi faşizminden kalma geleneksel sinemanın reddedilişiyile beraber sinema yeni bir özgürlükçü kimlik arayışına girmiştir. 1960'lı yıllarda yenilikçi film örneklerini üretmeye başlayan bu fikir *Genç Alman Sineması*'nın (Das Neue Kino) temelleri de atmıştır. 1962'de *Oberhausen* bildirişiyile de "Biz, yeni Alman Sinemasını yaratma isteğimizi açıklıyoruz. Bu yeni sinema, yeni özgürlükleri gerek sinmektedir. Alman filminde yerleşmiş alışkanlık lardan özgür olma. Mali çevrelerin etkilerinden özgür olma. Biz, kendimize yeni Alman sinemasının yapımında kesin biçimsel, tinsel ve ekonomik amaçlar koyduk. Bizler bu yolda, bütün mali rizikoları göze alıyoruz." amaçlarını deklare etmişlerdir.²⁴ Düzenlenen bir festival ile kamuoyuyla paylaşılan ve Alman sinemasının içinde bulunduğu duruma sert eleştiri getiren ve sözcülüğünü yönetmen Alexander Kluge'nin yaptığı bu bildiriye 26 genç yönetmen imza atmıştır.²⁵

Das Neue Kino, faşizm döneminden kalma, geleneksel kitle eğlence endüstrisine, şaşalı yapımların görsel zevkine, konformist normlara ve politikalara direnç göstermiştir. Bu sayikle film yapan yönetmenler deneysel ürünler vermiş, toplumun kapitalist yönelimlerine karşı da eleştiri yöneltmişlerdir. *Das Neue Kino*'nun ilk temsilcilerinden Alexander Kluge olmuş, 1966'da çektiği *Abschied von gestern* ve 1968'de çektiği *Die Artisten in der Zirkuskuppel* (1968) filmleriyle de politik bağlamları güçlü olan yapımlar üretmiştir.

Das Neue Kino'nun üretken ve entelektüel çevrelerin de dikkatini çeken yönetmen Rainer Werner Fassbinder, Nazilerle bütünleşen rijit yapıya karşı baş

²³ Kovács A B. *Modernizmi Seyretmek, Avrupa Sanat Sineması 1950-1980* Çev, Yılmaz E, Deki Yayınevi, 2010: 301.

²⁴ Alpöge O. Atasoy F. "Genç Alman Sineması" *Yeni Sinema*, 1968: 15: 17-19.

²⁵ Kaes A. "Yeni Alman Sineması", Editör: Nowell-Smith G, *Dünya Sinema Tarihi*, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 2008: 692.

kaldıran isyancı bir kuşağın simgesi haline gelen başka bir yönetmen olmuştur. Aynı zamanda anarşist olan Fassbinder, radikal tahayyüllerinden geri durmamış, 1969'da çektiği *Liebe ist kalter als der Tod* ve *Katzelmacher* filmleri bu yönedeki en belirgin örnekleridir.²⁶

1960'larda İngiliz sinemasına baktığımızda ise Fransız ile Alman sinemasında olduğu gibi muhalif sinemacı ve eleştirmenlerin yetkinliği göze çarpmaktadır. İngiliz Sinema Enstitüsü tarafından da desteklenen ve Tony Richardson, Lindsay Anderson ve Karel Reisz gibi muhaliflerin oluşturduğu *Özgür Sinema* (Free Cinema) hareketi sürece damgasını vurmuştur.²⁷ Geçmiş 1950'lerin ortalarında başlayan hareket, özünde İngiliz belge filmi olarak tanımlanan film deneyimine dayanır. Özellikle *Sequence* ve *Sight and Sound* ve bir çok sinema dergisine yazan dönemin etikli isimleri, İngiliz sinemasındaki köklü yenilik isteklerini kaleme almış ve olması gereken değişimi dile getirmişleridir. Eleştirmekle yetinmeyen bu yazarlar daha sonra belgeseller de çekerek aktif bir yol izlemiş ve 1956'da bir bildiri yayımlayarak *Free Cinema*'yı oluşturmuşlardır.²⁸

Dönemin İsveç sinemasında için de aynı şeyleri söylemek mümkün. Ingmar Bergman'ın başını çektiği bir grup teolojik ve psikolojik kavram sorgulamaları ağır basan filmler çekmiş, 1965'te *Persona*, 1967'de *Vargtimmen* ve 1968'de çektiği *Skammen* üçlemesiyle de ilk filmlere benzer arayışları, yeni teknik planları deneme yoluna gitmiştir. Aynı dönemde bir çok isveçli genç yönetmen daha adından söz ettirmiştir. Vilgot Sjöman, 1967-68'de çektiği *Jag är nyfiken - en film i gult en film i blatt*, Jörn Donner 1964'te çektiği *Att alaska*, Bo Widerberg ise 1967'de çektiği *Elvira Madigan* filmiyle uluslararası alanda tanınmıştır.²⁹

²⁶ Kaes A. a.g.e., 2008: 696.

²⁷ Petrie D. "İngiliz Sineması: Kimlik Arayışı" Editör: Nowell-Smith G, *Dünya Sinema Tarihi*, Kabalca Yayınevi, İstanbul, 2008: 681.

²⁸ Coşkun E. a.g.e., 2011: 236.

²⁹ Monaco J. *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*, Çev, Yılmaz E. Oğlak Yayınları, İstanbul, 2008: 312.

Dönemin Sovyetler Birliği'nde de Stalinist rejimin baskısı altında kurumsallaşan ve katı bir denetim haline gelen kontroller film yapımını zorlaştırmış ilk dönemlerinde çok az film ülke dışında izlenme olanağı bulmuştur. Bunlardan Sergey Paradyanov'un 1964'te *Teni zabytykh predkov* ve 1969'da çektiği *Sayat Nova* filmleri büyük bir beğeni almıştır. Rus sinemasının en etkili ismi Andrey Tarkovski de yine 1962'de çektiği coşkulu filmi *Ivanovo detsvo* ile uluslararası alanda ödül kazanmış, görsel zenginliği ile dikkat çeken *Andrei Rubliov* (1966) filmiyle de adından söz etmeye başlamıştır. Gelişimini devam ettiren Japon sineması ise 1960'larda pozitif bir ivme kazanmış Akira Kurosawa 1963'te *Tengoku to jigoku*, 1965'te *Akahige* filmlerini çekmiştir. Bu dönemin ilgi çekici diğer yönetmenleri arasında Hiroshi Teshigahara 1964'te çektiği *Suna no onna* filmiyle öne çıkar. Film kısa sürede alegorik sinemanın bir klasiği haline gelir. Nagisa Oshima da 1968'de çektiği *Shinjuku dorobo nikki* filmiyle geleneksel bağdan kopmuş, kuşağın önemli yönetmenleri arasına girer.³⁰

1960'lar Doğu Avrupa sinemasında da yeniden bir biçim kazanma girişimi olmuş, toplumsal ve siyasal şartların da değişmesinden etkilenmiştir. 1950'lerin ikinci yarısında başlayan ve sert rejimin 1960'ların sonlarına doğru yumuşamasıyla Polonya sinemasındaki gelişmeleri Macar, Yugoslav ve Çek sinemalarının radikal dönüşümü izlemiştir. Bu dönem Roman Polanski, Andrzej Wajda ve Jerzy Skolimovski Polonya'dan, Miklos Jancso Macaristan'dan, Jiri Menzel, Milos Forman ve Vera Chytilova Çekoslovakya'dan, Dusan Makavejev ise Yugoslavya'dan öne çıkan ve başarılı sinema örnekleri veren yönetmenlerdir.³¹

Diğer taraftan sanat ve sinemadaki değişimler 60'lardaki film kültürünü etkilemeye devam etmiş, sinemanın bu yeni yönelimleri ABD ile gelişmiş diğer Avrupa ülkelerinin tekeline çıkmış, sınırları aşarak "az gelişmiş üçüncü dünya" olarak nitelendirilen ülkelere de karşılık bulmuştur. Yukarıda bahsettiğimiz batı Avrupa

³⁰ Monaco J. a.g.e., 2008: 314-319.

³¹ Hendrykowski M. "Doğu Avrupa'da Değişen Durumlar." Editör: Nowell-Smith G, *Dünya Sinema Tarihi*, Kabcacı Yayınevi, İstanbul, 2008: 716.

lkelerinde olduğu gibi buralarda da deneysel yapımlar denenmiŐ, kurmaca olmayan bir sinemayı tutkuyla icra etmişlerdir. Bu süreçte Brezilya’da çığır açan *Yeni Sinema* (Cinema Novo) hareketi sinemada boy göstermeye başlamıştır. *Cinema Novo* bir çok zorluğa göğüs germiŐ, 1964’te faŐist bir iktidarın baŐa geŐmesine rağmen düşük yoğunluklu olsa da etkinliğini sürdürmeyi baŐarmıŐtır. Hareketin etkili isimleri Ruy Guerra, Pedro de Andrade ve Glauber Rocha ürettikleri muhalif filmlerle dikkatleri çekmiş akımın sesi olmuşlardır.³² Sinemanın en etkili isimlerinden biri olan ve o dönem daha çok Meksika sinemasıyla anılan sürrealist yönetmen Luis Bunuel bu süreçte dikkat çekici film örnekleri vermiş 1961’de yurdu olan İspanya’ya dönerek ünlü filmi *Viridiana*’yı tamamlamıştır. Fakat daha çok Fransa’da yaşayan Bunuel, otoritelerce beğenilen, *Le Journal d’une femme de chambre* (1964), *Belle de jour* (1967) ve *La Voie lacte* (1969) gibi daha bir çok filmle adından söz ettirmiştir.³³

Sinemanın gerçeklik ile bağının somut olarak en iyi grldĞu yıllardır 1960’lar. Bu dönemde 68 diye tanımlanan tarihin kendine has bu kesiti de yine bu dönem içinde yaşanmıştır. Siyasal alanda meydana gelen sürtüŐme sinemada da hemen karşılığını bulmuştur. Güçlü bir muhalefetin olduğu Avrupa’da karşı bir sinemanın da var olması ve hayata geçmesi diğer lkere nazaran daha rahat olmuştur. Sinema açısından verimsiz bir dönem geçiren Türkiye ise tüm dünyayı kasıp kavuran 1968’den nasibini kısmen almış, Türkiye sineması ise kısır bir dönem geçirmiştir.³⁴

Özetle, İkinci Dünya Savaşı sonrasından altmışlı yılların sonuna doğru gelinirken artık bambaŐka bir dünya, o dünyanın da bambaŐka bir ruhu, Hegel’in sevdiği bir tanımla bir zeitgeist’i vardır. Zamanın ruhundaki dönüşüm, Türkiye’yi de derinden etkileyecektir. Artık Türkiye için de bambaŐka bir dünya vardır; Türkiye’nin kendi dünyası, zihniyet kalıpları da deĐiŐmektedir.³⁵

³² Clark, T. *Sanat ve Propaganda, Kitle Kültürü ağında Politik İmge*, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul, 2004: 188-194.

³³ Monaco J. a.g.e. 2008: 315-316.

³⁴ Yılmaz E. a.g.e., 2009: 12.

³⁵ Kaynar, K. M. *Türkiye’nin 1960’lı Yılları*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017: 27.

II. BÖLÜM

1960'LARDA TÜRKİYE'NİN SİYASET VE SANAT ORTAMI

2.1. 1960'LAR TÜRKİYE'SİNİN SOSYAL ve SİYASAL ORTAM

Her ne kadar altmışlı yıllar bütünüyle çalışmamızın konusu olmasa da önemli siyasi olaylar ve aktörlere de kısaca değindik. Bu nedenle altmışlı yıllar Türkiye'si denildiğinde, takvimdeki 1960'li yılların değil, siyasi ve kültürel anlamda 1960'li yılların kastedildiğini belirtelim. Bu dönemi anlatırken de geçilemeyen bir hat veya bir takvim dönemi değil, daha esnek bir tarihsel kesit ele aldık. Altmışlı yıllar, hem Dünya tarihinin hem de Türkiye tarihinin en önemli ve kendine özgü dönemlerinden birini oluşturmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı sonrası dünyasını, öncesindeki herhangi bir tarihsel döneme nispetle özgün kılan bu temel, savaş sonrası kurumsallaşan iki kutuplu dünya ve onun hediyesi olan Soğuk Savaş iklimidir. Bu iklim, aynı zamanda, küresel rekabetin içerisindeki her bir kesimi bir diğer ifadeyle her iki yarı küresel kampı ve bu kamplar içerisinde yer alan her bir ülkeyi de anlamlandıran iktisadî, siyasi, idarî, malî, askerî tüm uluslararası örgütlenmeleri de tanımlamaktadır. Bir anlamda, dünya tarihinin İkinci Dünya Savaşı sonrası kesiti, ülkelerin içi ve dışı arasındaki siyasi, sosyal, ekonomik her türlü duvarın aşındığı, ulusal ve uluslararası arasındaki ilişkiler arasındaki ayrımın öncesine nazaran önemini yitirdiği, muğlaklaştığı bir dönemdir. Örneklerin sadece kapitalist ülkelerden verilmesi, bu realitenin sadece kapitalist blok için anlamlı olmasıyla değil, Türkiye'nin kapitalist ekonomik zincirin bir halkası olarak kendisini konumlandırmasıyla alakalıdır. İkinci Dünya Savaşı sonrası teşkil edilmeye başlanan bu kapitalist zincir, ellili yıllar boyunca kurumsallaşmaya devam etmiş; toplumsal ve siyasi sonuçları da, bu yapıya yönelik tepkiler de altmışlı yıllarda tahsil edilmeye başlanmıştır. Altmışlı yıllarda Türkiye ve dünyada ortaya çıkan toplumsal hareketleri

tam da bu noktada konumlandırmak gerekiyor.³⁶ 1960-71 arası süreç toplumsal hareketlerin arttığı, gençlik eylemlerinin yükseldiği ve Amerikan karşıtı gösterilerin gerçekleştiği yıllar olarak bilinmektedir. Türkiye’de gelişen bu olayların daha iyi kavranabilmesi için öncelikle tek partili dönemden çok partili döneme geçiş sürecini hatırlatmak gerekmektedir.

Yapılan 1950 genel seçimleri sonrası iktidar partisi olan CHP (Cumhuriyet Halk Partisi), koltuğunu DP’ye (Demokrat Parti) bırakmış ve böylece çok partili döneme geçiş yaşanmıştır. DP’nin programı, demokrasi-özgürlük-liberalizm noktalarında toplanmakla birlikte, daha çok bir “vaadler topluluğu” görünümündedir.³⁷ DP dönemi genel olarak ülkenin dış politikasının Amerika’ya yakınlaştığı ve ekonomik düzeninin Batı’ya bağımlı şekilde geliştiği bir dönemdir. DP’nin iktidarı, 1960’a kadar sürmüş ve Türk siyasal hayatında birçok değişimi gerçekleştirmiştir. DP’nin ekonomik alandaki yanlış uygulamaları, dış borçların büyümesi ve ülkenin giderek dışa bağımlı hale gelmesi ülkede memnuniyetsizlik yaratmış, yasalarda insan haklarını ve özgürlükleri kısıtlayıcı uygulamalara gidilmesi Türkiye siyasal hayatında yeni bir dönemin başlamasına sebebiyet vermiştir.

1957 yılında yapılan seçimler DP için sonun başlangıcı olmuştur. DP seçimleri kazanmış, Meclis’teki iskelelerin çoğunluğunu almasına karşı, aldığı oy oranı, %50’nin altına düşmüştür.³⁸ 1958 yılına gelindiğinde ise iktidar olan DP yeniden baskıcı bir dönemi başlatmıştır. İktisadi bir bunalımın sonucu istikrar önlemleri ve ağır bir devalüasyon fiyatları fırlatmış, halk perişan olmuştur.³⁹ Enflasyon, maaşlı çalışanların yaşam standartlarını bir hayli aşağı çekmişti. Fiyat mekanizması altüst olmuş ve piyasalar normal işlevlerini kaybetmişlerdi. İthal ürünlerin fiyatları da fırlamıştı. Tüm bunların bir sonucu olarak devlet denetiminden ve bürokratik

³⁶ Kaynar, K. M. a.g.e., 2017: 25.

³⁷ Ekinci, N. *II. Dünya Savaşından Sonra Türkiye’de Çok Partili Düzene Geçişte Dış Etkenler*, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul, 1997: 307.

³⁸ Turhan M. *Siyasal Elitler*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 2000: 174.

³⁹ Akşin S. *Yakınçağ Türkiye Tarihi 1908-1980*, Milli Kitaplığı, 2003: 218.

formalitelere hiçbir verim alınmaz olmuştur. Dolayısıyla ekonomi tıkanı ve kaynak dağılımında yaşanan bozukluk, ekonominin genel olarak kötüleşmesine neden oldu.⁴⁰

Hıfzı Veldet Velidedeoğlu'na göre bütün bu memleketi tahrip edici olaylar, DP yöneticilerinin seçimle gelmiş oldukları iktidardan yine seçimle gidilebileceğini bir türlü kabul etmek istememelerinden kaynaklanmaktadır. “Halk hakimiyeti”, “Meclis hakimiyeti” gibi kavramlar hep bu uğurda kullanılmış, yıpratılmış ve nihayet büsbütün harcanmıştır. Bir Başbakan'ın TBMM (Türkiye Büyük Millet Meclisi) kürsüsünden üyelerine “Meclisin selahiyeti o kadar geniş ki, sizler isterseniz, hilafeti bile geri getirebilirsiniz” demesi, bu yıpratmanın en büyük örneklerinden biridir.⁴¹ Başta muhalefetin faaliyetlerini soruşturmak ve muhalif basını bastırmak için kurulan “Tahkikat Komisyonu” oldukça büyük bir tepki toplamıştır. Büyüyen toplumsal itirazlar sonucu başta Ankara olmak üzere birçok ilde öğrenci eylemleri başlamıştır.

1960'lar Türkiye'si siyasal çalkantılarla sarsılırken ekonomi açısından da durum aynıdır. Son Menderes döneminde büyüyen enflasyon rakamları sebebiyle yasadışı kazanç yöntemleri de baş göstermiştir.⁴²

Böylesi bir ortamda, bir grup orta rütbeli subay, 27 Mayıs 1960'ta yönetime el koymuştur. Başkanlığını Cemal Gürsel'in yaptığı MBK (Milli Birlik Komitesi) ülkenin yönetimini ele almış ve Kurucu Meclis'in yapılanmasıyla birlikte yeni anayasanın hazırlıkları başlamıştır. Askeri cuntadan sonra Kara Harp Okulu'na getirilen tutuklular arasında milletvekilleri, siyasetçiler ve üst düzey askerler de bulunuyordu. Darbenin gerçekleştiği gecenin sabahında önemli iletişim kanallarına da el konulmuş İstanbul ve Ankara radyosu da işgal edilmiştir. Darbenin bildirisini de sabah erken saatlerde bir grup askerle birlikte Ankara Radyosu'nu işgal eden Alparslan Türkeş okumuştur.⁴³

⁴⁰ Karpat H K. *Türk Siyasi Tairhi*, Çev, Elitez C, Timaş Yayınları, İstanbul, 2011: 144.

⁴¹ Velidedeoğlu H. V. *Türkiye'de Üç Devir*, Sinan Yayınları, İstanbul, 1974: 152.

⁴² Ahmad F. *Bir Kimlik Peşinde Türkiye*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2002: 142.

⁴³ Aydın S., Taşkın Y. *1960'tan Günümüz Türkiye Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014: 62.

Darbeyi yapan çoğu genç subaylardan ve toplamda 38 üyeden oluşan komite ilk iş hızla, içinde milletvekillerinin de olduğu, DP'yle ilişkisi olan üst düzey asker ve ismi yolsuzluklarla anılan sivilleri de derdest ederek toplamış, “özel” askeri mahkemelerde yargılanmaları için harekete geçmiştir. Yüksek Adalet Divanı diye adlandırılan bu mahkeme üç idam cezasını (Adnan Menderes, Fatin Rüştü Zorlu ve Hasan Polatkan) da onaylamıştır.⁴⁴ 13 Aralık 1960'da MBK, yeni Anayasa'yı hazırlayacak olan Kurucu Meclis'i kurmuştur. Meclis çalışmalarını kısa bir sürede bitirdikten sonra yeni anayasayı tamamlamıştır. 9 Temmuz'da yapılan 1961 anayasa referandumu halk tarafından kabul görmüş ve Türkiye'nin yeni anayasası olarak onaylanmıştır.⁴⁵ 1961-1965 arası, ülke geçici koalisyon hükümetleriyle yönetilmiş ve 1965 yılında DP'nin devamı niteliğinde olan Adalet Partisi (AP) iktidara gelmiştir.

27 Mayıs darbesi ve 1961 Anayasası bugün halen birçok araştırmaya konu olmaktadır. Belli bir çevre bu anayasayı demokratik olarak görürken toplumun başka bir bölümü de sonrasında yaşananları solcu kıyımı ve faşizm olarak nitelemektedir. Farklı eleştiriler getirilse de 1961 Anayasası sonrasında Türkiye'de demokratik bir ortamın eskiye nazaran gelişme göstermeye başladığı görüşü genel kabul görür.

Parlamente sisteminin kurulmasının ardından yapılan bu ilk darbenin Türkiye'deki tarih yazımındaki değerlendirilişi, poplizm ve bürokratik reformizm mücadelesini yakın dönemin temel noktası olarak belirten bir görüşü yansıtır. 1960 darbesi ve anayasası ya çok olumlu eleştirilerle değerlendirilir ya da bu müdahale gözden düşmüş devletin eski halini alma girişimi olarak görülür.⁴⁶ Çağlar Keyder bu dönemi şöyle anlatıyor:

“1950'den sonra, ferdi teşebbüs ve pazar ödülleri dayanan bir toplum modeli geleneksel tarihi dengeleri iyice zorlamıştı. Bu gelişme bürokrasinin ve askerlerin

⁴⁴ Özdemir H. “Siyasal Tarih (1960-1980)”, Editör: Akşin S, *Türkiye Tarihi 4: Çağdaş Türkiye 1908-1980*, Cem Yayınevi, İstanbul, 2005: 234.

⁴⁵ Türker T. N. *Anahatlarıyla Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*, Çantay Kitabevi, İstanbul, 2006: 248.

⁴⁶ Keyder Ç. *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014: 175.

Menderes rejiminden duyduğu hoşnutsuzlukla ortaya çıkan bir restorasyonculuğa yol açmıştı. 1950- 60 arasında ekonomi, piyasa mantığı çerçevesinde gelişmiş ve çıkarlar evrimleşerek ekonominin temel biçiminin ters çerilmesini güçleştirmişti. Fiziki ve toplumsal hareketlilik, hem burjuvazinin hem de köylülüğün iktisadi gelişmesi, toplumsal statüsünü kaybetmiş olan sivil ve askeri bürokrasinin hoşnutsuzluğunu önemsiz kılacak toplumsal güçler oluşturuyordu.”⁴⁷

27 Mayıs’ı bir “devrim” olarak tanımlayan İsmail Cem’e göre, farklı nedenlerin birlikteliği itibariyle 27 Mayıs yalnızca rejim sorunlarıyla ilgilenmemiş, yeni sosyo-ekonomik dizaynlar geliştirmiş ve bu konuda üstesinden gelinebilecek bir ortam sağlayarak yeni bir anayasayı hazırlamıştır.⁴⁸ 27 Mayıs, burjuva içerikli demokratlaşma hareketinin Türkiye’deki son atılımı ve en son durağı oldu. Esas olarak, egemen sınıflar arasındaki çelişkileri çözmek için ve askeri darbe yöntemiyle gelmesine rağmen, dayandığı aktif yığın hareketi onu belli ölçülerde ileriye itti. 27 Mayıs’ın, sınıfsal işlevi bakımından, devletin, güçlenen sanayi sermayesinin çıkarları doğrultusunda yeniden düzenlenmesi, üstyapının kapitalist gelişmenin gereksinmelerine yanıt verecek biçimde yeniden örgütlenmesini hedeflediğini söyleyebiliriz.⁴⁹

Darbeye ilişkin en ilginç yorumu İlber Ortaylı ise şöyle yapar: “27 Mayıs 1960 darbesi, Türkiye’de maaşlı sınıfın hayatından memnun olmamasının bir sonucudur. Sivil olsun, asker olsun tüm memurların gayrimemnun olmasından kaynaklanan bir huzursuzluk vardı.”⁵⁰

İlk kez 1960’lı yıllarda, ülkenin geleneksel siyasetine ve dış politikasına karşı bir meydan okuyan bir sol ortaya çıkmıştır. Her sınıftan insan bu dönemde Marksist literatüre rahatlıkla erişebilmiş, dünyadaki gelişmeleri takip edebilmiş ve öğrenme olanağı bulmuşlardır. O yıllarda sınıf bilincine sahip, rahat ilerleyebilen, politik bir işçi

⁴⁷ Keyder Ç. a.g.e., 2014: 175.

⁴⁸ Cem İ. *Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1970: 299.

⁴⁹ Yurtsever H. *Yükseliş ve Düşüş*, Yordam Kitap, İstanbul 2008: 29.

⁵⁰ Ortaylı İ., Küçükkaya İ. *Cumhuriyetin İlk Yüzyılı 1923-2023*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2012: 106.

sınıfı mevcuttur. Türkiye İşçi Sendikaları 31 Temmuz 1952’de birkaç işçi sendikasının bir araya gelmesiyle kurulmuştur. 13 Şubat 1967’de ise bu sendikadan çıkan ilerici birkaç sendika güçlerini birleştirerek Devrimci İşçi Konfederasyonu’nu (DİSK) oluşturmuşlardır.⁵¹

27 Mayıs yönetimince ilk defa 1960’larda başlatılan “Planlı Ekonomi” dönemi sayesinde, 1950’lerde verilen ekonomik kararların kötü sonuçları onarılmış böylece planlı bir ekonomik politika uygulanmaya çalışılmıştır. Bu duruma paralel olarak 1960’da Devlet Planlama Teşkilatı kurulmuştur.⁵² Bu dönemde Türkiye bir ithal ikameci ekonomi politikalar nedeniyle sanayileşme artmış, yurtiçi ve yurtdışına yoğun bir göç hareketi de başlamıştır. Korkut Boratav’a göre:

“Birinci Beş Yıllık Plan’ın çok açık stratejik tercihi olan ithal ikameci sanayileşme, 1960’lı yılların sosyopolitik yapısı ve bölüşüm ilişkileri tarafından biçimlendirilecekti. Kentli ve taşralı burjuvazinin ulaştığı gelir düzeyleri bu sınıfların tüketim tercihlerinin kaynak tahsisine egemen olmasına yol açacak bir dürtü oluşturmaktaydı... Devlete egemen olan sınıfların ve siyasi karar alma sürecini denetleyen grupların zevk ve eğilimlerini yansıtan bu tüketim talebinin karşılanması kaçınılmazdı.”⁵³

1960’larda farklı sorunlar hakkında bir çok entelektüel tartışmalar yaşanmıştır. 1960’larda oluşan politik ortam ve solun güç kazanması elbette sadece Türkiye’ye özgü değildi. Tüm dünyada yaşanan öğrenci hareketleri Türkiye’de de mevcut iktidarın değişmesinde ve yeni anayasasının oluşmasında katkıda bulunmuştur. Güçlenen dönemin üniversiteleri de kendilerini bu doğrultuda konumlandırmıştır.⁵⁴

⁵¹ Ahmad F. a.g.e., 2002: 155-158.

⁵² Keyder, Ç. “İktisadi Gelişmenin Evreleri”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi C.4 İletişim Yayınları*, İstanbul, 2002: 1070.

⁵³ Boratav K. *Türkiye İktisat Tarihi*, İmge Yayınevi, Ankara, 2003: 118-119.

⁵⁴ Zürcher E, J. *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*, Çev, Saner Y, İletişim Yayınları, 2000: 371.

Politik olayların tırmandığı 1960-71 dönemi önemli gelişmeleri içinde barındırmıştır. Bu yıllar toplumsal hareketlerin arttığı, muhalif gençlik-öğrenci hareketleri ve nam-ı diğer “68 kuşağı” eylemlerinin yükseldiği ve Amerikan karşıtı gösterilerin gerçekleştiği yıllar olarak bilinmektedir.

Türkiye'nin 1960'lar gençliği de Amerikan karşıtı bir tavırla, hem 6. Filo'nun 1967'de Türkiye'ye gelişini protesto etmişler hem de özel sermayeye ait okulların eğitim eşitliği önünde engel teşkil ettiği gerekçesiyle devlete devredilmesi gerektiği talebiyle İstanbul'dan başkent Ankara'ya yürüyüş düzenlemişlerdir. 1968 yılına gelindiğine ise eylemlerin dozu artmış, öğrenciler birçok üniversiteyi işgal etmişlerdir.⁵⁵ 1968 yılındaki toplumsal hareketler tarihteki bir kırılma noktasıdır. 68 toplumsal hareketi hem daha önceki hareketlere yenilik getirmiş hem de birbirinden farklı fikirleri ve örgütlenme biçimlerini toplumun eleştirisine sunmuştur.⁵⁶

Bir çok tarihi anı fotoğraflayan gazeteci Ergin Konuksever daha sonra 6. Filo olayında yaşananları Birgün gazetesine verdiği “*Ah o parka ve o güzel çocuklar*” başlıklı mülakatında şöyle anlatmıştır:

“Sultanahmet'ten Dolmabahçe'ye kadar indik. Çocuklar, orada demirlemiş 6. Filo'ya tepki gösterdiler. Gidiyorduk aslında. Ama yukarıdan gelen 6 askeri gördüler. Sırtlarında çantalar, golf oynamış dönüyorlar. Zaten bilenmişlerdi, hücum ettiler. Golf sopaları yerlere savruldu. Kapıp ve Amerikalılara daldılar. Adamlar çareyi kendilerini denize atmakta buldu. İşte bütün hikâye bu! Orada benden başka gazeteci yoktu.⁵⁷

Dönemin bir başka tartışma konusu da Kürt aydın ve öğrencilerinin üzerindeki baskılar olmuştur. Her anlamda bu darbenin tartışıldığını ancak Kürt sorunu hakkında

⁵⁵ Aydın S., Taşkın, Y. *1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014: 163.

⁵⁶ Çetinkaya Y. D. *Toplumsal Hareketler: Tarih, Teori ve Deneyim*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014: 27-60.

⁵⁷ Birgün Gazetesi, “Babıali'nin Ağabeyi Ergin Konuksever: Ah o parka ve o güzel çocuklar”, Erişim: 25 Mart 2019. <https://www.birgun.net/haber/babiali-nin-agabeyi-ergin-konuksever-ah-o-parka-ve-o-guzel-cocuklar-78340>

bilinçli olarak bahsedilmediğini ve tartışılmadığını anlatan İsmail Beşikçi'ye göre 1980'e kadarki üç darbenin de önemli nedenlerinden biri Kürt sorunuydu. Beşikçi o dönemi şöyle anlatıyor:

“17 Aralık 1959'da, Ankara ve İstanbul'da yapılan çok gizli operasyonlarla 50 öğrenci ve aydın gözaltına alındı. Gözaltına alınanlar, birer birer İstanbul'da Harbiye hücrelerine konuldular. “40 hücre olduğu için 40 öğrenci tutuklandı” şeklinde bir anlayış var. Tutuklu öğrencilerden Mehmet Emin Batu hücrede vefat etti. Geriye kalan dokuz kişi tutuksuz olarak yargılandı. Bu davaya 49'lar davası deniyor.”⁵⁸

Altmışlı yılları kısaca incelediğimiz bu dönemde Türkiye'de yaşanan siyasal ve kültürel gelişmelerin topluma yansımaları açık bir şekilde görülebilmektedir. 1961 Anayasası'nın ülkeye görece de olsa düşünsel, sosyal ve kültürel anlamda kazandırdığı en önemli yararlarından bir tanesi, diğer dönemlere oranla basın ve yayın faaliyetlerine tanıdığı özgürlüklerdir. Yaşanan bu değişim sayesinde edebiyattan müziğe, resimden sinemaya kadar pek çok alanda önemli değişimler yaşanmıştır. 1960'lardan itibaren Türkiye sineması da bir özgürlük ortamına girmiş, sinemacılar çoğu özgün ürünlerini bu dönemde vermeye başlamışlardır. Sinemanın çeşitli yayın organları etrafında tartışıldığı bu yıllar aynı zamanda belli başlı sinema dergilerinin de öne çıktığı bir dönemdir. Sinema için “Milli”, “Ulusal”, “Devrimci”, “Halk”, “Toplumsal Gerçekçi”, sinema gibi tanımlamalar ve tartışmalar yapılmış ve sinemada belirli “kuramlar” oluşturma gayreti içine girilmiştir. Çalışmamızın asıl konusunu oluşturan yönetmen Alp Zeki Heper ise bu dönemde belli tartışmalara katılmış ve belli bir sinema anlayışının tarafı olmuştur. Bu anlamda Heper'in konumunu daha iyi anlayabilmek için aşağıdaki bölümde öncelikli olarak dönemin sanat ve sinema tartışmalarını ele aldık.

⁵⁸ Beşikçi İ. “27 Mayıs ve Kürtler” Editör: Ersoy T., Çetinbaş H. *Resmi Tarih Tartışmaları 9. 27 Mayıs: Bir Darbenin Anatomisi*, Türkiye ve Ortadoğu Formu Vakfı Yayınları, İstanbul, 2010: 161.

2.2. 1960'LARDA TÜRKİYE'DE SİNEMA VE SANAT ORTAMI

Türkiye’de sinema, ekonominin kötü oluşu ve sinemaya yeterli ilginin gösterilmemesi nedeniyle ancak 1950’li yılların sonuna doğru ve 60’lı yıllarda gözle görülür bir gelişme kaydetmiştir. 50’li yıllarda teknolojinin daha yaygın bir kullanıma ulaşması ve kitlelerin ilgileri doğrultusunda Türkiye sineması da kendi “Dilini” yaratma çabasına girmiştir. Hem dünya hem de Türkiye ölçeğinde sinemacıları böylesi bir tutum almaya sevk eden toplumsal, siyasi ve konjonktürel gerekçeler vardır. Dünyada giderek sol söylemin yükselmeye başlaması ve eşitlik, adalet, hak gibi değerlerin ön plana çıkartılması bu bağlamda altı çizilmesi gereken en önemli nedenlerdir. 1960-75 döneminde yaratılan sinema dili, sinemanın hem nitelik hem de nicelik olarak önceki dönemlere nazaran sağladığı başarı ve özellikle de sinemadaki toplumsal duyarlılık sosyal bilimciler için bu dönem üzerine çalışmaya değer kılmaktadır.

Türkiye sineması tarihsel anlamda toplumla olan ilişkileri açısından incelendiğinde, toplumsal yaşamdaki değişmelerin ve bunların etkilerinin film içeriklerine yansıdığı görülmektedir. Bu anlamda, sinemamızda değişimlerinin yaşandığı bu 10 yıllık dönem, Türkiye’de bir çok alanda değişim ve dönüşümün ortaya çıktığı dönemlerdir.⁵⁹ Şükran Esen’e göre Türkiye sinema tarihi dönemsel olarak incelendiğinde;

“İlk Dönem (1914-1922), Tiyatrocular Dönemi (1922-1939), Geçiş Dönemi (1939-1950), Sinemacılar Dönemi (1950-1970), 1970’ler: Karşıtlıklar Dönemi (1970-1980) ve 1980 Sonrası Darbe Dönemi (1980-2010)” olarak ayrılmaktadır.⁶⁰

Türk sineması I. Dünya Savaşı’nın başlangıcından 1950’li yıllara kadar varlığını yeterince hissettirememiştir. Cumhuriyet’in ilk yıllarında oldukça yavaş bir gelişim sergileyen sinemamız, 1940’lı yılların başlangıcından 1950’li yılların sonuna kadar

⁵⁹ Güçhan G. *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, İmge Kitabevi, Ankara, 1992: 70-71.

⁶⁰ Esen Ş. K. *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2010: 2.

emekleme dönemini yaşamıştır. Sinema bu yıllarda daha çok tiyatro kökenli Muhsin Ertuğrul'un etkisinde kalmıştır ve sinemaya tiyatronun tekniklerini adapte ettiği, bu nedenle de sinemanın gelişimine engel olduğuna dair eleştiriler yöneltilmiştir.⁶¹

Cumhuriyet'in kuruluş yılları ve sonrasında sinemaya yeterince önem verilmemiş olduğu sinema tarihçilerimiz tarafından sık sık tekrarlanan bir olgudur. Bu durum ülkede köklü bir sinema endüstrisinin başlamasını geciktirmiş, uzun bir süre devam eden Muhsin Ertuğrul'un "Tiyatrocular Dönemi" tekeli de nitelikli bir sinemanın yaratılmasına engel olmuştur.⁶² "Sinemacılar Çağı" olarak adlandırılan 1950'li yıllarda bu döneme kadar üretim açısından bir yol kaydedemeyen, toplumun yapısından uzak görünen sinema, ülkedeki önemli değişimlerden etkilenmiş ve gerçek anlamda bir sinema olma yolunda önemli adımlar atılmıştır.⁶³ Nijat Özön 1950-1960 arasındaki dönemi şöyle anlatmaktadır:

"...1950-1960 döneminde, hele asıl girişimlerin son beş yılı içinde yer aldığı düşünülürse, bu son beş yıl içinde yapılanlar, daha önceki otuz yedi yılda yapılanları kat kat aşmaktaydı. Yine bu dönemde ilk kez bir sinema eleştirmesi çabasının, ciddi sinema yayımlarının başladığını, sinemacı-eleştirmen-izleyici arasında zaman zaman yararlı bağlar kurulduğunu belirtmek gerekir."⁶⁴

1950-60 arasındaki dönem, sinemacıların sinema dilini kullanma çabaları, ulaşım, elektirifikasyon gibi hizmetlerin genişlemesi ile sinemanın ilk kez Anadolu'ya yayılması, çeşitli şehirlerde sinema salonlarının sayısının artması ve halk arasında sinemaya gitme kavramının yerleşmesi bakımından önemli bir dönemdir. Türkiye toplumu ve sineması için dönüm noktası olan bu dönem, sinemanın da daha önceleri

⁶¹ Başgüney H. *Sinematik Derneği-Türkiye'de Sinema ve Politik Tartışma*, Libra Yayıncılık, İstanbul, 2009: 44.

⁶² Daldal A. *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, Homer Kitabevi, İstanbul, 2005: 63-64.

⁶³ Güçhan G. a.g.e., 1992: 78.

⁶⁴ Esen Ş. K. a.g.e., 2010: 57.

sırtını döndüğü toplumsal gerçeklere dikkati yönelttiği yıllardır.⁶⁵ Nilgün Abisel, 1960-1975 arasındaki dönemde ise Türkiye'nin kültür hayatında sinemanın, özellikle de yerli filmlerin büyük ağırlık taşıdığını söylemektedir. Öyle ki, dönemin parlak yıllarında eleştirilenlerin ve aydın kesimlerin sanatsal beklentilere dayalı eleştirilerine karşı, sinemayı savunmak amacıyla, “Ulusal Sinema” ve “Halk Sineması” gibi kavramsal açıklamalar geliştirilmiştir.⁶⁶ 1960'dan başlayarak Türk sinemasının, değişen ülke koşullarına, gelişmelere ve değişikliklere daha yakından baktığı görülmektedir. 1960 darbesinin ardından Türk sineması daha önce yasak sayılan konuları ve sorunları ele almış ve gayet bilinçli bir şekilde çeşitli eğilim ve biçimlerle işlemeye başlamıştır.⁶⁷ Bu dönemin kendine özgü en önemli özelliği, sinema üzerine yoğunlaşan düşünce üretimidir. Kimilerine göre *akım* kimilerine göre de *hareket* veya *eğilim* olarak adlandırılan bu tartışmalar halen günümüzde devam etmektedir. 1960'lar birçok siyasal ve toplumsal meseleler üzerine farklı bir entelektüel tartışmalara da sahne olmuştur. Bu dönemde Yılmaz Güney, Ertem Göreç, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Ertem Eğilmez, Lütfi Akad, Duygu Sağıroğlu, Memduh Ün, Bilge Olgaç gibi bir çok büyük yönetmen ve sinemacılar çektikleri filmlerle ülkenin sorunlarına yönelmeye çalışmışlardır.

Bilge Olgaç, ilk sinema deneyimlerini gerçekleştiren yönetmenler Duygu Sağıroğlu, Erdoğan Tokatlı ve Alp Zeki Heper ile aynı dönemlerde sinemaya başlar. Olgaç da bu erkek egemen sinemanın tek kadın yönetmeni olarak öne çıkar.⁶⁸

1960'tan sonra siyasal ve toplumsal bağlamda güçlü hareketler meydana geldi. Bunların yansıması olarak sanatta ve özellikle sinemada birtakım oluşumlar ortaya çıkmıştır. Ve bunlar ne yazık ki iyi niyetli hareketler olarak kalmış ve bir akım

⁶⁵ Güçhan G. a.e., 1992: 80-81.

⁶⁶ Abisel N. “Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine”, Editör: Büker S. *Onat Kutlar'a Armağan Sinema Yazıları*, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1997: 123-124

⁶⁷ Kaplan N. *Aile Sineması Yılları 1960'lar*, Es Yayınları, İstanbul, 2004: 75.

⁶⁸ Kablamacı M. D. A. “Auteur Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri”, Derleyen: İri M. *Sinema Araştırmaları: Kuramlar Kavramlar Yaklaşımlar*, Derin Yayınları, İstanbul, 2011: 84.

yaratamamıştır.⁶⁹ 1960-1965 arası döneme bakıldığında “toplumsal gerçekçi” konular daha cazip gelmiş ve bu minvalde filmler çekilmeye başlanmıştır.⁷⁰ Bu dönemin hemen başında 1959 yılında da Halit Refiğ’in evinde düzenlenen ve o dönem çok ses getiren “Kaliteye Prim Toplantıları” üretken bir sinema çevresinin varolması için çaba sağlamıştır. Toplumsal gerçekçilik, 27 Mayıs’ın ardından genç yönetmenlerin, yeni yeşeren bir sinema anlayışında bir sinema dilinin yaratılması için verdiği bir çabadır. 1960-65 yıllarında oluşan bu ilerici denilebilecek bir orta sınıfın sinemadaki yansıması “toplumsal gerçekçi hareketi”, ulusal bir kimlik arayışını yansıtmaktadır. Bu hareketin odağında bulunan yönetmenlerin neredeyse tamamı da siyasal olarak “angaje”dir. Akımın bünyesindeki filmler ise gündelik hayatın içindeki sorunlara eğilmiştir. Film hikayeleri de sıradışı kahramanlar üzerine kurulmamıştır.⁷¹ Bu yıllarda büyük film şirketlerinin kurulması, yasal düzenlemeler ve az çok özgür bir sinema ortamı sağlanmıştı. Toplumsal sorunlara duyarlı sinema kültürüne sahip yeni bir genç kuşak oluşmuştu. Bu durum daha sonra AP iktidarıyla beraber erozyona uğramış, akım olarak nitelenen “toplumsal gerçekçilik” de işlevsizleşerek etkisini kaybetmiştir.”⁷²

Fakat Türkiye sineması toplum sorunlarla ilgilenen bir sinema olarak devam etmiştir. Kamera ilk kez İstanbul caddelerinde sıradan insanları konu etmiştir. Gecekonducuların da sinemaya girmesi aynı zamanda sterilize edilmiş modern sinemaya karşıt, olumsuz sahnelerin perdeye taşınması demektir. *Gecelerin Ötesi*, *Yılanların Öcü*, *Susuz Yaz* gibi filmlerle, sinemaya kır ve kentin “steril olmayan” sahneleri taşınmıştır. *Keşanlı Ali Destanı* (Atıf Yılmaz, 1964), *Üç Arkadaş* (Menduh Ün, 1958), *Gurbet Kuşları*, gibi filmlerle modern ile köylülüğün gelgitinde kalan insanların hikayeleri anlatılırken, daha sonraki yıllarda çekilecek olan birçok film, kentsel gelgitlerin bunalımlarını taşıyan insanları resmedecektir.⁷³ Türkiye Sinemasına ilişkin Toplumsal Gerçekçiliği ilk kez Yücel Özturan 1964 yılında, *Artist* (1960) dergisinde yayımlanan

⁶⁹ Coşkun E. *Türk Sinemasında Akım Araştırması*, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2009: 16.

⁷⁰ Servet Tanilli, *Uygurculuk Tarihi*, Say Kitap Pazarlama Yayıncılık, İstanbul, 1981: 420.

⁷¹ Daldal A. a.g.e., 2005: 58-62

⁷² Coş N. “Örgütlenme Gerçeği”, *Ve Sinema*, 1987: 4: 52.

⁷³ Yıldız E. *Gecekondu Sineması*, Hayalet Kitap, İstanbul, 2008: 88.

bir yazısında açıklamaya çalışmıştır. Özturan akımın en önemli yanının, toplumu kendi gerçeği içinde vermeye çalıştığını söyler.⁷⁴ Onat Kutlar ise bu dönemi şöyle açıklamıştır:

“1961 Anayasası’nın getirdiği görece özgürlükler içinde, daha farklı bir sinema talebi önce seyircilerden geldi. Sinemacılarımız da biraz geç kalınmış bir gerçekliği 1960 sonrası bazı filmlerine yansıttılar. Özellikle Metin Erksan, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz, Lütfü Akad gibi yönetmenler gerçekçi sayabileceğimiz filmler yaptılar. Ancak bu filmler büyük ticari başarılar göstermediler. Bunun üzerine Yeşilçam’ın ticari yapısına çok fazla bağımlı olan yönetmenler bir umutsuzluğa düştüler.”⁷⁵

Halit Refiğ ve Metin Erksan, siyasi ilgilerini filmlerinde doğrudan öne sürmemişlerdir. Ertem Göreç ise, mesleğin içinden yetişmiş bir yönetmendir ve Vedat Türkali ile gerçekleştirdikleri iki önemli toplumsal gerçekçi film olan *Otobüs Yolcuları* ve *Karanlıkta Uyananlar*, bu hareketin en özel filmlerindendir. Toplumsal gerçekçi yaklaşımın ilk çalışması olarak değerlendirilen Metin Erksan’ın *Gecelerin Ötesi* (1960) filmi, “Her mahallede bir milyoner yaratma” politikasının sonuçlarını irdeleyen bir filmidir.⁷⁶ Erksan, Fakir Baykurt’un romanından uyarlanan *Yılanların Öcü* filminde ise köy sorunlarına eğilmiştir. Erksan’ın *Susuz Yaz* adlı filmi de Berlin Film Festivali’nde Atın Ayı ödülünü kazanmıştır.⁷⁷ Halit Refiğ’in çektiği *Gurbet Kuşları* (1964) filmi, iç göç olgusuna değinmiş ve ilgiyle karşılanmıştır.⁷⁸ Toplumsal gerçekçi hareketin önemli diğer yönetmenlerinden Duygu Sağıroğlu da yine bu dönemde öne çıkmaktadır. Çektiği etkili filmleri *Karanlıkta Uyananlar* ve *Bitmeyen Yol* da uzun süre sansürle mücadele ederek gösterime girebilmiştir.⁷⁹

⁷⁴ Scognamillo G. “Türk Sinemasında Tartışmalar/Polemikler/Kuramlar”, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 1998: 4: 48.

⁷⁵ Kutlar O. “Tarihsel Gelişme Hükmünü Veriyor”, *Ve Sinema*, Hil Yayınları, 1985: 1:18.

⁷⁶ Kayalı K. *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Deniz Kitabevi, Ankara, 2006: 26.

⁷⁷ Daldal A. a.e., 2005: 100.

⁷⁸ Makal O. *Sinemada Yedinci Adam-Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı*, Ege Yayıncılık, İzmir, 1994: 38-39

⁷⁹ Coşkun E. a.g.e 2009: 46.

1957 seçimlerinden galip çıkan DP'nin sanat ve fikir çalışmalarındaki baskıcı tutumunun da etkisiyle aralarında eleştirmen ve yazarların bulunduğu bir ekip, yeni sinemacı kuşağıyla işbirliği içerisine girerek sinemadaki gelişmeleri yakından takip etmişlerdir. Bu işbirliğinin en önemli örneklerinden biri de Halit Refiğ'in evinde tertip edilen "Kaliteye Prim Toplantıları" dır. Bu toplantılarda eleştirmen; Semih Tuğrul, Tuncan Okan, yönetmen; Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Memduh Ün ve aynı zamanda Galatasaray Lisesi Sinema Kulübü üyeleri olan Erdoğan Tokatlı, Alp Zeki Heper, Cengiz Tacer, Baykan Sezer bulunmuştur. Bu kişiler belli günlerde bir araya gelmiş, seçilen filmler üzerine sohbetler etmiş ve bu konuda tartışmalar yapmışlardır.⁸⁰ 1965 seçimlerinde, Adalet Partisi'nin (AP) iktidara gelişiyle Türkiye sinemasının 27 Mayıs 1960'ta başlayan görece serbest devresi, 1970'lere doğru son bulmuştur. Ağırlaşan sansür ve siyasi baskı altında kalan yönetmenler "toplumcu" bir söylem ile Yeşilçam ve değişen yeni sisteminde var olamayacaklarını anlamışlardır.

Çeşitli ideolojik ve kişisel çatışmalar neticesinde toplumsal gerçekçilik yeterli ilgiyi, 1965 sonrasında, yazar ve yönetmenlerden görememiştir. Başta Halit Refiğ, Metin Erksan olmak üzere bazı sinemacılar "Halk Sineması" (Ulusal Sinema), Sinematek üyeleri ise "Devrimci Sinema" kavramlarıyla 1965 sonrasında oluşan gergin ortamın başrollerini üstlenmişlerdir.⁸¹

2.2.1 HALK SİNEMASI VE ULUSAL SİNEMA

Toplumsal gerçekçilik hareketinden sonra 1965 yılında ortaya atılan ve Halit Refiğ'in öncülük ettiği başta "Halk Sineması" ve sonradan geliştirilerek açıklanmaya çalışılan "Ulusal Sinema" kavramı birçok araştırmaya konu olmuştur. Toplumsal gerçekçilik hareketinin son bulmasından sonra bu hareket içerisindeki yönetmenler Yeşilçam'da iş bulamamışlar ve yeni arayışlara başlamışlardır. Sinemadan uzak kalmak

⁸⁰ Daldal A. a.g.e., 2005:103.

⁸¹ Güçhan G. a.e., 1992: 85.

istemeyen yönetmenler de gerçekçilik çabalarına ve entelektüel duruşlarına ters düşen bir gelişme göstermişlerdir.⁸²

Halit Refiğ'in savunduğu gibi bilimsel olmayan, tanımlamaya çalıştığı kuramı ve eleştirisi de herhangi bir veriye dayanmayan "Halk Sineması" kavramı toplumsal gerçekçilik hareketinin ardından kısa sürmüş ve uzun yıllar tartışma konusu olan Ulusal Sinema anlayışına dahil edilmiştir. Halk sineması kavramının yerini ulusal sinema kavramına bırakma sürecini ise birçok yazar ve eleştirmen Refiğ'in halk sineması hareketini bir kurama dayandırma çabasından kaynaklandığı şeklinde açıklamıştır. Bu eksikliğin farkında olan Refiğ, Erksan, Sağıroğlu ve diğerleri halk sineması kavramı yerine, hareketlerinin arkasına o günlerde çokça tartışılan Asya Tipi Üretim Tarzı fikrine dayanarak ulusal sinema hareketini ortaya atmışlardır. Coşkun, Halk Sinemasının Ulusal Sinemaya dönüştürülme sürecini şu şekilde açıklamıştır:

"Ulusal sinema kavramı, öncelikle aynı yönetmenler tarafından daha önce ortaya atılan Halk Sineması kavramının yanlışlarının temelinden yola çıkılarak oluşturulur. Batı sineması hayranlığına karşı oluş, bu sinema düşüncesinin diğer ayağıdır. Kaynağı ise Türk temaşa sanatlarıdır... Kemal Tahir ve Sencer Divitçioğlu'nun ortaya attığı Asya Tipi Üretim Biçimi, ulusal sinema düşüncesine kuramsal bir temel kazandırmak amacıyla kullanılmıştır."⁸³

Ulusal Sinema, halk sinemasının aksine Metin Erksan ve film arşivi gibi kurumlardan da destek alınarak teorisi tartışılan bir sinema olmuştur. Bu bakımdan ulusal sinema örnekleri *Haremde Dört Kadın* (1965), *Sevmek Zamanı*, *Kuyu* (1968) ve *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969) gibi birkaç filmi aşamamaktadır.⁸⁴ Rekin Teksoy'a göre Refiğ, *Gurbet Kuşları* ve *Harem'de Dört Kadın* filmlerinin seyirciden ilgi görmemesinin etkisiyle batı sinemasını, batılılaşmayı ve batı sinemasının ürünlerini

⁸² Daldal A. a.e., 2005: 120-121.

⁸³ Coşkun E. a.e., 2009: 52-59.

⁸⁴ Refiğ H. *Ulusal Sinema Kavgası*, Dergah Yayınları, İstanbul, 2009: 92.

övmekle suçladığı sinema yazarlarına karşı cephe alarak, Ulusal Sinema kavramını ortaya atmıştır.⁸⁵ Ulusal sinema anlayışı içerisinde yer alan diğer yönetmenler ise Lütfi Akad ve Atıf Yılmaz'dır. Ancak bu iki yönetmen diğerlerinden farklı olarak filmin içeriğine değil biçimine ağırlık vermiştir. Ulusal sinema anlayışı dahilinde çekilen filmler az da olsa 1970'li yılların sonuna kadar sürmüştür. 1960'lı yılların başındaki özgürlük havası yerini daha karamsar bir atmosfere bırakmaya başlamıştır. Ülkedeki bu havadan etkilenen Türkiye sineması 60'larla başlayan gerçekçi yönelimlerden uzaklaşarak milliyetçi sinema söylemine sahne olmuştur. Giderek tırmanan milliyetçi söylemler karşısında sol düşünceler ivme kazanmış ve eylemci bir sinema eksikliği fikri doğmuştur. Böylece 60'ların sonunda Sinematek çevresinden ayrılan sosyalist genç sinemacılar *Genç Sinema* hareketinin temelini atmıştır.

2.2.2. GENÇ SİNEMA

1961 Anayasası'nın oluşturduğu özgürlükçü ortam ve dünya genelinde başlayan 68 hareketinin etkisiyle sol görüşlü öğrenciler hareketlenmeye başlamıştır. 1967 yılında DİSK'in kurulması ve işçilerinde bu mücadeleye katılmasıyla siyasi ortam gerginleşmiş ve bilindiği üzere bu gelişmeler 1971 muhtırası ve anayasa değişiklikleriyle de sürmüştür. Bu durumun sinemaya yansımaları ise Genç Sinemacılar veya diğer adıyla Devrimci Sinemacılar tarafından gerçekleştirilmiştir. 1965'te Onat Kutlar'ın öncülük ettiği Sinematek Derneği'nin faaliyete geçmesiyle beraber başlayan bu hareket Yeşilçam ve Hollywood sineması yerine, halkçı, eşitlikçi ve özgürlükçü bir sinema önermesinde bulunmuştur.⁸⁶ Bu önerme doğrultusunda Genç Sinemacılar olarak adlandırılan bir grup sinemacı filmler yapmaya ve devrimci düşüncelerini sinemaya yansıtmaya çalışmışlardır. Yayımladıkları bir bildiriyle de Türkiye'de sinemanın yeniden ele alınması gerektiğini ve halka dönük, bağımsız bir sinema yaratılması inancında olduklarını dile getirmişlerdir.

⁸⁵ Teksoy R. *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, Cilt 2, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2009: 917

⁸⁶ Esen Ş. K. a.e., 2010: 74.

Sinematek çevresiyle işbirliği içerisinde hareket eden genç sinemacılar, belgesel ve kısa filmler çekerek sinemanın ve özellikle kısa filmlerin toplumsal işlevleri üzerine kafa yormuşlardır. Yeni Sinema'nın 27-28. sayısının önsözü genç sinemacılara ayrılmıştır. “Artık Bir Genç Sinema Var” başlıklı önsözde genç sinemanın siyasal niteliğini artık ortaya koyduğu ve kendini kabul ettirdiği belirtilmiştir.⁸⁷ Güçlü kuramsal temellerle yola çıkan Genç sinemacıların yaptığı birkaç kısa film dışında bu sinema anlayışına örnek olarak gösterilebilecek filmler yoktur. Genç Sinemacılar'ın bu filmleri “1. Devrim Sineması Şenliği” nde gösterilmiştir. Bu filmleri belgesel ve imgesel olarak ayırmak mümkündür.⁸⁸ Güney Amerika ülkelerindeki Yeni sinema hareketinden etkilendikleri düşünülen genç sinemacıların temsilcisi ise Yılmaz Güney olarak kabul edilmektedir. Güney'in özellikle *Umut* (1970) filmi bu sinema anlayışına örnek olarak gösterilir. Ulus Baker, Yılmaz Güney'i şöyle açıklıyor:

“Yılmaz Güney, her durumda başlangıçta Muhsin Ertugrul'a teslim edilip her türden özgün imaj arayışı ve deneyi engellenen Türkiye sinemasında evrensel bir yeniliğin tek örneği idi. Onu hâlâ “sosyal içerikli” film yaptı diye selamlanan ve kendi çapında çok iyi bir filmci olan Lütfü Akad'ın veya Metin Erksan'ın “devamı” ya da “mirasçısı” olarak görmeyi bırakmak gerekir.”⁸⁹

Asuman Suner'e göre 1970'lerin sonundan itibaren, film sektöründe yaşanan ekonomik kriz ve daralmaya ve zorlu koşullara rağmen, yönetmenler toplumcu bir sinema dili oluşturma çabası içine girmişlerdir. Suner, Türkiye'de 1960'ların ikinci yansından 80'lerin ortasına kadar, sınıfsal çelişkiler, toplumsal adaletsizlik, köyden kente göç ve toplumsal çelişkiler gibi problemleri eleştirel bir bakış açısıyla sorgulayan ‘toplumcu gerçekçi’ sinemanın öncüsü Yılmaz Güney'dir der.⁹⁰ Esin Coşkun da Yılmaz Güney ve birkaç film dışında Genç Sinema olarak adlandırılabilir filmlerin

⁸⁷ *Yeni Sinema*, “Artık Bir Genç Sinema Var! 1969: 28-29: 3.

⁸⁸ Bozan U. “Birinci Devrim Sineması Şenliği”, *Belgesel Sinema*, 2003: 3: 63.

⁸⁹ Baker U. “Montaj-Düşünce: Şok İmaj: Eisenstein, Güney, Lanzmann”, Derleyen: Berensel E. *Beyin Ekran*, Birikim Yayınları, İstanbul, 2011: 158.

⁹⁰ Suner A. *Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006: s.32.

olmadığını ve dolayısıyla böyle bir sinema oluşumunun teoride kaldığını ve çekilen birkaç filmin de böyle bir fikri desteklemediğini belirtmiştir.⁹¹ 12 Mart 1971 darbesinden sonra *Genç Sinema* topluluğu dağılmıştır. *Yeni Sinema* hareketinden etkilendikleri varsayılan genç sinemacıların karşısında ise aynı yıllarda dönemin sosyal ve siyasal ortamından kaynaklanan bir anlayışla *Milli Sinema*'cılar durmaktadır.

2.2.3 MİLLİ SİNEMA

1963 -64 yıllarından sonra çok nadir sinema yazılarında rastlanan *Milli Sinema* kavramı 1970'lerde çekilen birkaç filmle adından söz ettirmiştir. Türk milliyetçiliğini savunan ve temelde *Ulusal Sinema*'yla da örtüşen *Milli Sinema* kavramına, 1963-64 yıllarından sonra bazı sinema yazılarında rastlanmıştır. Türk-İslam sentezini savunan milliyetçi yönetmenler şunlardır: Sürreya Duru, Natuk Baytan, Yücel Çakmaklı, Salih Dirlik, Mehmet Tanrıseven, Feyzi Tuna ve Mesut Uçakan. Hilmi Maktav "Vatan, Millet, Sinema" adlı makalesinde söz konusu saikle yapılan filmleri şöyle açıklar:

"Türkiye sineması 'tarihî film' kategorisinde, endüstrisini bir türlü kuramamış olmanın getirdiği arkaik yapılanmanın da etkisiyle uzun yıllar gerek estetik, gerekse tarz olarak Malkoçoğlu'ndaki ruh halinden öteye geçememiştir. Bu yüzden Türkiye'de yaşı kırkın üzerinde olan ortalama bir seyirci için 'tarihî film', Malkoçoğlu, Kara Murat, Battal Gazi veya Tarkan filmlerini hatırlatır öncelikle. Tarihi beyazperdede sadece Türklerin zaferleriyle ardarda eklenen bir kahramanlık dizgesi olarak yorumlamanın sinemacıların özgün bakışı olmadığı aşikar. 1950'lerden itibaren, Abdullah Ziya Kozanoğlu, Rahmi Muratoğlu gibi yazarların çok satan romanlarından sinemaya uyarlanmış olan bu filmler, biliyoruz ki sadece yazar ve yönetmenlerin geniş muhayyilesinin değil, milliyetçi ideolojilerin süzgecinden geçerek oluşturulmuş bir kolektif belleğin tezahürü. Kahramanlar değişse de aynı hikayenin, hep aynı biçimde anlatılması bu 'tarihî filmlerin' en önemli özelliği. Kökleri Altaylar'da, Orta Asya'da

⁹¹ Coşkun E. a.g.e., 2009: 84.

olan bu kahramanlar, tarihte hiçbir zaman olmamış savaşlara girerek, baştan sona kötölükle donatılmış Bizanslıları, Macarları veya Çinlileri bozguna uğratıp ‘hiç olmamış zaferler kazanıp’ Avrupa’ya meydan okuyarak bir tarih yaratırlar.’⁹²

Ulusal sinema çok geçmeden İslamcı yönetmenler tarafından İslam dinine ve ahlakına uygun bir yaşam biçimini öneren milli sinema kavramına dönüştürüldü. Bu yönetmenlerin öncülüğünü yapan Yücel akmaklı, *Birleşen Yollar* adlı filminde inançlarından kopmuş bir genç kızla dinine bağlı bir üniversite öğrencisi arasındaki çatışmayı ele aldı.’⁹³ akmaklı, 1963’ten başlayarak 1969’a kadar çevrilen 50 kadar filmin yanısıra Alp Zeki Heper’in “Eşkiya Halil” ve “Dolmuş şoförü” filmlerinde de reji asistanlığı yapmıştır.⁹⁴ Teorik planda Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) Sinema Kulübü tarafından şekillendirilmeye çalışılan *Milli Sinema* görüşü, milliyetçi-muhafazakar kültürü ve bunun beslediği İslam dininin getirdiği dünya görüşünü benimsemiştir. Bir sinema “dil”ini kullanmaktan çok “Vatan-Millet” söyleminin propagandasını savunan bu sinemacılar yine edebiyattaki islamcı-milliyetçi yazarlardan destek görmüşlerdir. Özellikle Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Güner ve Üstün İnanç gibi isimlerden etkilenmişlerdir.

2.3. SİNEMADA ULUSALLIK - EVRENSELLİK TARTIşMALARI

Türkiye’de 1960’larda diğer alanlarda olduğu gibi sinemada da kendine özgü tartışmalar sürdürülmüştür. Yukarıda belirttiğimiz gibi bir “kuram” oluşturma fikri ve tartışmaları özellikle sinema dergileri üzerinden yürütülmüştür. Fikri tartışmalar diğer sanat dergilerinde de tartışılmıştır fakat *Ulusal Sinemacılar* ile Sinematek çevresi ve yayın organı *Yeni Sinema* dergisi arasındaki tartışmalar dikkat çekicidir. Zaman zaman diğer dergiler de bu tartışmaya katılmıştır ancak genel olarak bu iki sinema cephesi

⁹² Maktav H. “Vatan, Millet, Sinema”, *Birikim Dergisi*, 2006: 207: 71-83.

⁹³ Teksoy R. *Rekin Teksoy’un Türk Sineması*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2007: 47.

⁹⁴ Onaran ř A. *Türk Sineması*, cilt 1, Kitle Yayınları, C.İ. Ankara, 1994: 156.

yayın organlarının arasındaki tartışmalar günümüz akademik çalışmalarında da hâlâ etkisini göstermektedir.

Bu dönemde sinema çok hareketli ve coşkulu bir dönem yaşamıştır. Türkiye’de çekilen filmler Almanya, Rusya, İsviçre ve İskoçya gibi farklı ülkelerde festivallere katılmış ve prestijli ödüllerle dönmüştür.⁹⁵ 1960’lar hem sinemada hem de sinema dergiciliğinde patlama yaşanan yıllar olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkiye sinemasında yeni fikirler bakımından farklı filmlerin çekilmesi ve sinemanın daha önceki yıllara nazaran altın zamanlarını geçirmesi ülkedeki dergi yayımlarını da etkilemiştir.⁹⁶ Türk Sinematek Derneği (TSD) yayın organı olan *Yeni Sinema* (1966) dergisinin yanı sıra yayın hayatına başlayan ve oldukça ses getiren dergiler yine bu yıllarda ortaya çıkmıştır. Bu yayınlardan bazıları şunlardır: *Yedinci Sanat* (1960), *Si-Sa* (1960), *Artist* (1960), *Kolsuz Bebek* (1960), *Kamera* (1960), *İstanbul Hollywood Sinemagazin* (1960), *Sinema* (1960), *Artist Yıllığı* (1961), *Perde* (1961), *Film Roman* (1961), *Ses* (1961), *Sinema Albümü* (1961), *Sine-Film* (1962), *Film Dünyası* (1962), *Sinema Postası* (1962), *Türk Film* (1962), *Yıldız* (1962), *Teknik Film* (1963), *Kulis* (1963), *Sineses* (1963), *Güney Film Postası* (1964), *Sinema Ekspres* (1964), *Sinema 65* (1965), *Yıldız Magazin* (1965), *Görüntü* (1966), *Salıncak* (1966), *Genç Sinema* (1968), *Özgür Sinema* (1968), *Ulusal Sinema* (1968) ve *Akademik Sinema* (1969).⁹⁷

Nijat Özön’e göre ilk ciddi sinema dergisi 1956 Mart ayında yayımlanmıştır. Kendisinin ve Halit Refiğ’in yönetiminde yayımlanan *Sinema* (1956) adlı dergi Türkiyedeki sinema eleştirisi açısından bir dönüm noktasıdır. Refiğ ve Özön İtalyan Yeni Gerçekçi sineması ve Amerikan Kara Filmlerinden büyük ölçüde etkilenmişlerdir. Hatta dergiye 1940’larda İtalya’da yayın hayatına başlayan *Cinema* ile aynı ismi vermeleri bu etkilenmenin bir ispatıdır.⁹⁸ Özön’e göre bu dergiyi *Sinema-Tiyatro*

⁹⁵ Kırel S. *Yeşilçam Öykü Sineması*, Babil Yayınları, İstanbul, 2005: 44.

⁹⁶ Evren B. *Başlangıcından Günümüze Sinema Dergileri*, Korsan Yayıncılık, İstanbul, 1993: 19.

⁹⁷ Detaylı Bilgi İçin Bkz. Sinematek Dijital Arşivi: Sinematek Tv: (2019) <http://sinematek.tv/> Erişim: 8 Nisan 2019.

⁹⁸ Daldal A. a.e., 2005: 70.

(1959), *Sinema 59* (1959), *Si-Sa* (1960), *Yedinci Sanat* (1960) ve *Sine-Film* (1962) izlemiştir. Bu dergilerin büyük çoğunluğu gazete ya da küçük gazete boyutunda dört yapraklık, yine birçoğu cep harçlıkları birleştirilerek bayrak yarışı gibi elden ele aktarılarak yayımlanan dergilerdir. *Sine-Film*'den sonra araya üç yıllık bir boşluk girmiş ve 1964'te Güzel Sanatlar Akademisi Kulüp Sinema 7'nin yayını *Film, Sinema 65* ve nihayet 1966'da Sinematek Derneği'nin yayın organı *Yeni Sinema* dergisi yayın hayatına başlamıştır. Böylece sinema dergiciliği bir anlamda profesyonelleşmiştir.⁹⁹ 1969'da yayın hayatına başlayan *Akademik Sinema* dergisi ise sinema dergiciliğine yeni bir yorum getirmiştir. 60'lı yıllar farklı sinema dergilerinin de ilgiyle takip edildiği yıllardır. İki büyük sinema magazin yayını olan *Ses* ve *Artist* dergileri yine bu dönemde yayımlanmıştır.¹⁰⁰

2.3.1 ÖZGÜR-ULUSAL SİNEMA DERGİSİ

Türkiye'nin ilk sinema kulüplerinden biri olan *Kulüp Sinema 7*, Sami Şekeroğlu başkanlığında 1962 yılında kurulmuştur. Ağırlıklı olarak öğrencilerin kurduğu bu kulüp, filmler gösterip değerlendirmeler yapmıştır. 1960'ların ortalarına doğru *Film* adıyla bir dergi çıkaran Kulüp, bu dergiyi ancak üç sayı çıkarabilmiştir. Kulüp, daha sonra adını *Türk Film Arşivi* olarak değiştirmiş ve Ulusal Sinema hareketinin merkez üssü olmuştur. Bu kurum önce 1968 yılında *Özgür Sinema*, daha sonra yine aynı yıl isim değiştirerek Ulusal Sinema adıyla yeni bir sinema dergisi yayımlamıştır fakat yine kısa ömürlü olmuş ve toplamda ancak 4 sayı yayımlanmıştır. *Özgür Sinema*'nın çıkış yazısında Sami Şekeroğlu, Türk sinemasının iyi ya da kötü, bizim sinemamız olduğunu, ona bakmasını ona eğilmesini, onun ürünlerini toplayıp korumasını öğrenmek gerektiğini savunmuştur.¹⁰¹ Dergi adını değiştirdikten sonra 2. sayısını yayımlamıştır. Birinci sayıdan hemen sonra derginin 2. sayıda ismini değiştirmesi ilgi çekicidir. Bu durum, "Sinema sözcüğünün özgürlükten çok ulusallığa ihtiyacı vardır" cümlesiyle

⁹⁹ Özön N. "1960'larda Sinema Dergisi Çıkarmak", *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 1997: 2: 99.

¹⁰⁰ Evren B. a.g.e., 1993: 20.

¹⁰¹ Şekeroğlu S. "Ulusal Sinema", *Özgür Sinema*, 1968: 1: 2.

açıklanmıştır.¹⁰² *Yeni Sinema* dergisini etikisini kırmak için çıkan *Ulusal Sinema* dergisi milliyetçi sinema tartışmalarına yer vermiştir. Derginin önde gelen isimleri Metin Erksan, Halit Refiğ ve Sami Şekeroğlu daha çok “yerel değerler” üzerinde durmuşlardır.¹⁰³ Derginin Kasım 1968’de bir arada yayımlanan 3-4. sayısına “Bazin’in Getirdikleri” başlıklı yazısıyla Alp Zeki Heper de katkıda bulunmuştur.¹⁰⁴ Dergi toplamda 3 sayı yayımlanmış ve bir daha yayımlanmamıştır.

2.3.2 YENİ SİNEMA DERGİSİ

Türkiye’deki Sinematek Derneği’nin Şakir Eczacıbaşı ve Onat Kutlar’ın da çabalalarıyla kurulmasıyla *Yeni Sinema* dergisi de 1966 yılında Sinematek Derneği tarafından yayımlanmaya başlamıştır.¹⁰⁵ Kutlar derneğin ilk broşürünün hazırlanması ile ilgili anısını daha sonra şöyle anlatmıştır:

“Yeni alınmış ayakkabılarını ikide bir çıkarıp bakan bir çocuk gibi, Türk Sinematek Derneği’nin ilk broşürünü çıkardım. Sayfaları bir daha çevirdim. 1965 yılı için gerçekten yüz ağartıcı bir temizlikte ve güzellikte basılmış olan bu küçük broşürde uzun bir liste var... Neler yok ki... Bir Ulusun Doğuşu (Griffith), Altına Hücum (Chaplin), General (Keaton), Gazap Üzümleri (Ford), Yurttaş Kane (Welles)...”¹⁰⁶

Dernek önceleri haftada üç film göstermiş, yedinci yıla gelindiğinde bu sayı günde dört filme, hatta haftada yirmi filme çıkmıştır.¹⁰⁷ Dernek hemen kuruluşuyla birlikte içerisinde Fransa ile İtalya’nın, Doğu Avrupa ülkelerinin, Sovyetler Birliği’nin ve Amerikan sinemasının en iyi örneklerinin olduğu nitelikli bir programla yayın

¹⁰² Ufuk A. “1960’lardan Bir Dergi: Ulusal Sinema Dergisi”, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 1997: 3: 96.

¹⁰³ Başgüney H. *Türk Sinematek Derneği-Türkiye’de Sinema ve Politik Tartışma*, Libra Yayıncılık, İstanbul, 2009: 95.

¹⁰⁴ Şekeroğlu S. “Doğru, Namuslu, Gerçek ve İleri Olmak”, *Ulusal Sinema Dergisi*, 1968: 3-4: 1.

¹⁰⁵ Avcı Z. “Sinematek’ten İstanbul Film Festivali’ne” *Modern Zamanlar*, 2012: 26: 49.

¹⁰⁶ Kutlar O, *Sinema Bir Şenliktir*, Can Yayınları, İstanbul, 1991: 22.

¹⁰⁷ Avcı Z. a.g.e., 2012: 50.

hayatına başlamıştır.¹⁰⁸ Sinematek bünyesinde yapılan film gösterimleriyle birlikte yurtdışından konuklar getirilmiş, paneller, açık oturumlar yapılmış, Türkiye ve dünya sineması tartışmaya açılmıştır. Türkiye'deki seyirci sessiz sinemanın önde gelen filmlerini, Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga akımlarını, Alman dışavurumcu sinemasını Sinematek sayesinde tanıyabilmiştir.¹⁰⁹ Dernek 1965-66 döneminde İtalya Yeni Gerçekçiliği veya Yeni Dalga gibi akımların toplu gösterimlerini yapmıştır. Bunun dışında, İsveç, Japon, Polonya, Macar ve Sovyet sinemalarını hem *Yeni Sinema* aracılığıyla hem de film gösterimleriyle tanıtmayı amaçlamıştır.¹¹⁰ Sinematek Derneği ülkedeki solcu, ilerici çevreyi hedef gösteren ve sesini batırmaya çalışan 12 Eylül cuntası döneminde kapanmak zorunda kalmıştır. Derneğin kapanmasındaki en büyük unsurlardan diğeri ise, derneğin yayın organı *Yeni Sinema* dergisinin de 1970'de kapanması olarak gösterilir.

Dernek kurulduktan bir sene sonra 1966 yılının Mart ayında kendi yayın organı olan *Yeni Sinema* dergisini yayımlamaya başlamıştır. Önceleri aylık olarak yayımlanması planlanan derginin bazı sayıları iki aylık, bazı sayıları ise üç aylık olarak yayımlanmıştır.¹¹¹ İlk başlarda Onat Kutlar'ın editörlüğünde yayımlanan derginin yazar kadrosu da dönemin en renkli kalemlerinden oluşmuştur. *Yeni Sinema* dergisi İkinci kuşak dediğimiz eleştirmenler kuşağının kolektif bir ürünüydü.

On yıl aradan sonra 1980'de çıkan 31. sayısının önsözünde, demokratik mücadele doğrultusunda güçlü bir sinema yaratmanın, sinema alanındaki güçleri bu mücadele için birleştirip seferber etmenin kaçınılmaz bir görev olduğunu belirten dergi, bu görevin bilinciyle ve bu bilinci taşıyanların desteğiyle yayını sürdürüleceğini açıklamıştır.¹¹² *Yeni Sinema* devletin sinemaya bakışını belirleyebilmek için diğer ülkelerle Türkiye'yi karşılaştırmıştır. Ayrıca kısa filmler için özel bir yardımın

¹⁰⁸ H. Başgüney. a.e., 2009: 68.

¹⁰⁹ Evren B. a.g.e., 1993: 52.

¹¹⁰ Başgüney H. a.g.e., a.e., 2009: 73-74.

¹¹¹ Başgüney H. a.e., 2009: 75.

¹¹² "Yeniden Çıkarken", *Yeni Sinema*, 1980: 31: 1.

yapılmadığı, genç filmcileri desteklemek için herhangi bir sistemin olmadığı, dağıtımcılara veya sinema sahiplerine film gösterimi için herhangi bir yardımın olmadığı diğer ülkelerle mukayese edilerek verilmiştir.¹¹³ Dergi aynı sayıda (5) Brüksel’de İbrahim Denker’in *Cahiers du Cinéma* yazarları ve bazı yönetmenlerle yaptığı ve Türkiye sinemasının sorunlarını ele aldığı açık oturuma da yer vermiştir. Oturumda “iyi bir sinemacı olmasına karşılık Türkiye’de büyük güçlüklerle karşılaşan ve filmi (*Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri -1966*) yasaklanan Alp Zeki Heper” de ele alınmış ve onun meslek hayatı da kısaca anlatılmıştır.¹¹⁴

Derginin sinema ve devlet ilişkilerinde sıkça gündeme getirdiği konulardan biri sansür sorunudur. Örneğin; Onat Kutlar yazılarında sansür sorununu sıklıkla işlemiştir. Bir yazısında; sansür kurulunun en kötü filmlere yeşil ışık yakarken, yılda bir ikiyi geçmeyen iyi niyetli filmin yapımcılarını danıştay kapılarına kadar kovaladığından bahsetmiştir.¹¹⁵ Türkiye sinemasına özel olarak çıkartılan 17. Sayıda ise Nijat Özön, sinemacılarımızın, otuz yıldır dünyanın en gerici ve baskı düzenlerinde rastlanabilecek bir demir çember içine alındığını, sansür ile birlikte yapılan iyi yapıtların yollarının tıkanıp dille getirmişti. Ona göre bu denetlemeyle, çevrilme izni almış bir senaryonun bile sonradan sakınca görüldüğünde yasaklanabileceği anlamı taşımaktadır.¹¹⁶ 30. sayıda sansür açikoturumu yapan dergi, birçok sinemacıyı ve yazarı bir araya getirmiştir. Senaryo ve afişlerin kontrol edilmeleri basın üzerindeki sansürü güçlendirdiği düşünülmüştür. Bu konuda yazarlar dönemin basın yasasının da Anayasa’ya aykırılığı konusunda tartışmışlardır.¹¹⁷ Yazarlara göre bir başka sansür de eleştirilenlerin uyguladıkları sansürdür. Açık oturumda sansüre karşı yapımcılardan değil de, daha çok derneklerden, sinemaseverlerden, basından, genç sinema çevrelerinden ve eleştirilenlerden tepkiler geldiği ve bu tepkilerin yetersiz kaldığına dikkat çekilmiştir. Baykan Sezer ise konuyla ilgili şu sözleri dile getirmiştir:

¹¹³ “Devlet ve Sinema Açık Oturumu”, *Yeni Sinema*, 1967: 5: 43-45.

¹¹⁴ Denker İ. “Yuvarlak Masa-1, Türk Sinemasının Bugünkü Sorunları Konusunda Bir Açık Oturum: Delahaye, Moullet, Straub, Denker.”, *Yeni Sinema*, 1967: 5: 20.

¹¹⁵ Kutlar O. “Ulusal Türk Sineması İçin Alan Araştırmaları: 1 Giriş”, *Yeni Sinema*, 1967: 10/11: 29.

¹¹⁶ Özön N. “Türk Sinemasının Sorunları”, *Yeni Sinema*, 1968: 17: 13.

¹¹⁷ “Sansür Açikoturumu”, *Yeni Sinema*, 1970: 30: 80.

“Sansürle mücadele yöntemimiz ne olmalıdır? Şimdi ortada iki film var. Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol*'u ve Alp Zeki Heper'in *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* (1966). Bu filmler sansüre rağmen vardılar ve sansür ne karar verirse versin onların varlıklarını ya da varoluşlarını engelleyememiştir. Yasaklanan filmler değil, biz seyircilerin bu filmleri görmeleridir. Yasak doğrudan seyircinin tepesindedir. Bu yüzden sansüre karşı mücadele seyircinin bilinçlenmesi ve bu filmleri görmek için mücadeleyi yürütmesi gerekir.”¹¹⁸

Derginin Eleştirme Özel Sayısı olan 8. Sayıda eleştirmenlerin ve sinemacıların Türkiyede çekilen filmleri eleştirmesi konusundaki düşüncelerine yer verileceği ifade edilmiştir. Dergi, Türkiye’de sinema eleştirmesinin vardığı noktayı, geçmişteki etkilerini ve sinemacı-eleştirmen ilişkilerini toplu bir biçimde değerlendirebilmek amacıyla sinemacılar ile eleştirmenler arasında soruşturma yapmıştır. İlk soruşturmada bazı eleştirmenlere sorular yöneltilmiştir ve eleştirinin nasıl olması gerektiği üzerine düşüncelerini dile getirmişlerdir. İkinci soruşturma kapsamında ise yönetmenlere sorular yöneltilmiştir. Fakat bu soruşturmaya katılmak istemeyen bazı yönetmenler soruşturmayı reddetmiş; ortak bir deklarasyon yayınlayarak derginin düzenlediği ankete de katılmayacaklarını duyurmuşlardır. Daha sonra da *Yeni Sinema*'ya cevap niteliğinde bir bildiri göndermişlerdir. Memduh Ün, Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Lütfi Akad, Duygu Sağıroğlu, Alp Zeki Heper, Osman Seden ve Halit Refiğ'in imzaladığı “9 Haziran 1967 tarihli soruşturmanıza cevaptır” başlıklı bildiride yönetmenler; Sinematek Derneği'ni sert bir dille eleştirmişlerdir. Bildiride Sinematek'in ülkeyi ziyaret eden yabancı sinemacılar Türkiye sinemasını jurnal ettiğini, radyo ve basın aracılığıyla devleti ve halkı Türk sinemacılarına karşı kışkırttığını ileri sürmüşlerdir. Buna cevaben *Yeni Sinema*, sinemacıların içine düştüğü çaresizliğin ibretle izlendiği açıklamıştır. Dergi ayrıca bu sert tartışmaya rağmen bildiride imzası bulunan yönetmenlerden Duygu Sağıroğlu'nun, Alp Zeki Heper'in ve Lütfi Akad'ın “ilginç” bulunduğu filmleri hakkında hep olumlu ve tanıtıcı haberler yaptığını, bu davranışın

¹¹⁸ A.e., 1970: 88-89

bundan böyle de devam edeceğini bildirmiştir.¹¹⁹ “İlginç” olan filmlerin isimleri verilme de burada *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* filminin kastedildiğini düşünmekteyiz.

Dergi verdiği cevapta halkın günlük yaşamına girmiş olan ve sanatı yozlaştırarak halkı ve sanatçıyı sömüren bir düzene karşı çıktıklarını belirtir. Dergiye göre sinemacıların kendi ulusal kaynaklarından yararlanması, halkıyla köklü ilişkiler kurma çabası, toplum yapısını inceleyerek kendi sanatı için bundan dersler çıkarması desteklenecek görüşlerdir.¹²⁰ Türk Film Arşivi ve TSD arasındaki tartışmalar dergiler aracılığıyla yapılmış ve tartışmalar gittikçe şiddetlenmiştir. 1966’da yapılan açık oturum bir kıvılcım oluşturmuş ve iki kutup iyice belirginleşmiştir. Sonraki yıllarda ise kurum arası tartışmalar, görüş ayrılıkları ve suçlamalar zaman zaman ölçsüzlüğe varmıştır. Sami Şekeroğlu Onat Kutlar’ı jurnalcilikle suçlamış, Onat Kutlar ise buna karşılık Şekeroğlu’nu bazı filmleri iade etmediği için İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (DGSA) Müdürü’ne rapor etmiş, diğer taraftan Halit Refiğ TSD’nin kuruluşunu CIA’ye bağlamıştır. Ve doğal olarak bu durum sinema yazarlarına yansımıştır. Tartışmalar bitmek bilmemiş *Yeni Sinema* dergisi dışında dönemin önemli dergilerinden olan *Papirüs* ve *Ant* dergilerinde konuşulmaya devam edilmiştir.

Sinematek üyeleri ve sinema yazarları *Yeni Sinema* dergisinde özellikle Türkiye sineması yerine sanat veya “evrensel sinema” diyebileceğimiz bir sinema anlayışını savunmuşlardır. *Yeşilçam* sinemasının içinden çıkıp ama alternatif olma söylemleriyle dikkat çeken yönetmenleri de samimi bulmamışlardır. Dönemin tartışmalarına bakıldığında karşı cephede olanlar ise *Ulusal Sinemacılar*’dır. Ulusal Sinemacılar ilerici, demokrat çevreleri ve yenilikçi entelektüelleri de “batı hayranı” ve taklitçilikle suçlamıştır. Dönemin *Yeni Sinema* dergisi editörlerinden Sungu Çapan uzun yıllar sonra yaşananları şöyle anlatmıştır:

¹¹⁹ “Soruşturma 2: Yönetmenlere Sorular”, *Yeni Sinema*, 1967: 8: 34-35.

¹²⁰ “İkilem Yanlış Konunca”, *Yeni Sinema*, 1968: 19/20: 3-4.

“1968-69 yıllarında Türkiye'de sinemacılar arasında bir savaş koptu. Bir grup, "Emperyalist, Batı ajanı” diyerek Sinematek'i reddetti. Oysa hiç alakası yoktu. Ülkenin pek çok önemli sinemacısı yetişti Sinematek'ten. Erden Kıral, Ömer Kavur, Ali Habib Özgentürk... Sinematek'te her gün film gösteriliyor, Türkiye'ye hiç uğramamış filmler, Eisensteinlar ilk kez gösteriliyor; Okul gibi. Polonya film afişleri sergisi yapmıştık 1967-68 yıllarında. Grafik anlamında da pek çok şey görüyorduk Sinematek'te. Bize karşı olan Sami Şekeroğlu, Yeni Sinema'ya rakip bir dergi çıkardı, adı Ulusal Sinema. Ancak birkaç sayı çıkarabildiler. "Bunlar Batı'nın uşakları, Şakir Eczacıbaşı'nın Sinematek'i," gibi laflarla bize saldırıyorlardı. Sonuçta Sinematek kazandı tabii.”¹²¹

Dönemin ilginç anekdotlarından birisi de Halit Refiğ, daha 1967 yılında yazdığı bir yazıda, Toplumsal Gerçekçiliğin aydınlar tarafından niçin desteklenmediğini açıklarken, onların Yeni Dalga hareketinden etkilenerek daha kişisel, daha bireyci, yani daha Batılı filmler istediğini söylemektedir. Ardından da, Türkiye'de bu tür sinemanın da denemesinin yapıldığını söyler ve örnekler verir. Verdiği örnekler arasında Alp Zeki Heper'in *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* ve birkaç filmin yanı sıra Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* filmi de vardır. Böylece *Bitmeyen Yol* filmi üç ayrı film akımı içinde gösterilmiştir. Hatta Refiğ, bu tür filmlerin neden tutmadığını açıklarken, "Böylece, Toplumsal Gerçekçi akıma göre daha aşırı Batıcı hareket olan, daha temelsiz bu denemelerin başarısızlığı daha da ağır olmuştur” der. Oysa aynı film, Sağıroğlu tarafından, “Batıcılığa” karşı olmakla başlayan bir düşüncenin örneği olarak gösterilir.¹²² Halit Refiğ, çok açık bir şekilde Türkiye aydınını Tanzimat'tan beri süregelen kopyacı bir Batılılaşma sürecinin sembolü olarak görmüştür. *Yeni Sinema* dergisi yazarları ise böyle bir benzerlik kurulmasına şiddetle karşı çıkmış ve kendi halkçı duyarlılıklarının kesinlikle böyle bir benzerliği boşa düşüreceğini deklare etmişlerdir.¹²³

¹²¹ Seyhan E. “Yeni Sinema, Sungu Çapan İle Söyleşi”, Derleyen: Aysan Y. *Afişe Çıkmak, 1963-1980: Solun Görsel Servüveni*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013: 423.

¹²² Coşkun E. a.g.e., 2009: 72-73.

¹²³ Başgüney H. a.e., 2009: 97.

Belirtmek gerekir ki Heper, her ne kadar Halit Reğif ve *Ulusal Sinemacı*'larla yan yana gösterilmeye çalışılsa ve sansür ile ilgili konumu çarpıtılsa da temelde hem sinema anlayışları hem de dünya anlayışları bakımından ayrılmaktadırlar. Aşağıda daha detaylı üzerinde duracağız ama Heper'in daha sonra bu yakıştırmaya yönelik bizzat cevabı şöyle: "Düşünce anlamında bu yönetmenlerle hiçbir yakınlığım yok şu an... Yani tümüyle her konuda bir ayrılık var aramızda, tarihi ve sanatsal olayları tümüyle ayrı açılardan yorumluyoruz."¹²⁴

Özetle 1960'lı yıllar aynı zamanda Türkiye'de sinemanın kurumsallaşmaya ve tartışılmaya başlandığı yıllar olmuştur. Sinemanın yaşadığı dönüşüm sinemacı-eleştirmen çatışmaları da yine 1960'lı yıllara damgasını vurmuştur. Sinemacılar eleştirmenleri batı kültürü özentisi içinde olmakla, başka bir deyişle evrensel bir bakışa sahip olmakla, dünyadaki sinema tartışmalarını takip etmekle suçlamışlardır. Dayatılan sömürü ortamını eleştiren ve *Yeşilçam*'ı reddeden bir tavırla işe koyulan *Yeni Sinema* 1970'e kadar canlı bir sinema tartışma ortamı oluşturmuş ve birçok sinemasever genci yetiştirmiştir. İlk sayısı 1966'da çıkan dergi son olarak 1980'de 32. sayısını yayımladıktan sonra tamamen kapanmıştır.

2.4. DÖNEMİN SANSÜR SORUNU

Devletin iktidar tekeliyle uygulanan otoriter sansür biçimleri, çoğulcu demokrasinin olmadığı ölkelerde görölen bir özellik. Totaliter rejimlerde bir iktidar pratiği olan sansür çoğu sanat dalında olduğu gibi sinemada da filmlerin içeriklerinin devlet aygıtlarınınca denetimi olarak ortaya çıkar. Bu uygulamalar belirli bir kültür ve siyasal temsillerinin üzerinde bir panoptikon görevi görür. İlk dönemler dışında uluslararası bir endüstri haline geldikten sonra merkezileşen sinema bu sansür biçimleri tarafından gerek örtük gerek açık bir biçimde bir etkileşim halinde olageldiler. Sermaye

124 Bayar Z. "Yönetmen Alp Zeki Heper: 'Sansür Bir Güvence Değildir' Diyor", *Yeni Ortam Gazetesi*, 13. 2. 1974: 7.

siyaseti, siyaset de sermayeyi zayıf gördüğü noktalarda destekledi veya sermaye iktidar olabilecek başka siyasi otoriteyi destekledi. Film sansürünün büyük bölümü de ideolojilerin veya siyasal hassasiyetlerin ifadesinin yanı sıra cinsellik ve şiddetle ilgili olmuştur. Sinemadaki sansür tartışmaları bir çok başlık altında tartışılmakta ve soruna ilişkin her geçen gün yeni kavramlar da eklenmektedir. Türkiye’de sinema ile ilgili kaynaklarda sansürle ilgili alıntılara bakıldığında bir anlamda ezber kaynaklara atıfta bulunur. Sinema, dünyada olduğu gibi Türkiye’de de basınla beraber, siyasal iktidarın gözünde önemli araç olmuş ve sansüre uğramıştır. Fakat sinema üzerindeki ilk baskıların nasıl geliştiğine dair detaylı veya nitelikli bir çalışmanın yapılmamış olması Türkiye’nin hem sinema hem de iletişim tarihi açısından ayrı bir eksikliktir. Türkiye sinemasında sansürün ilk hangi filme uygulandığı da tartışma konusu olmuştur. Sansürle ilgili çalışmamızın temel ritmini korumak açısından sadece güncel önemli bir tartışmaya yer verdikten sonra esasen Alp Zeki Heper’in nasıl bir dönemde film çekmeye çalıştığını ve daha ilk filminin sansüre uğramasının nedenini daha iyi anlamak adına yol gösterici olacağını düşünüyoruz.

Türkiye’de ilk film sansürüne dair bazı yazarlar herhangi bir kaynağa gerek duymadan benzer bir nitelemede bulunur. Agah Özgüç, “Türk Sineması Sansür Dosyası”nda bir kaynağa gerek duymamakla beraber *Mürebbiye* (1919, Ahmet Fehim) filminin Türkiye sinema tarihinde “ilk sansür” uygulanan film olduğunu savunur.¹²⁵ A. Şerif Onaran da bir eserinde kime dayandığını belirtmeden *Mürebbiye* filminin sansüre uğrayan “ilk film” olduğunu dile getirir.¹²⁶ Günümüzde, *Mürebbiye*’nin ilk sansürün uygulandığı film olduğu iddiası bir istisna dışında genel kabul görür. Sonuçta ilk sansür konusunda *Mürebbiye* filmine ilişkin savunuların çoğu da Nijat Özün’ün eserlerine dayandırılır. Bunun nedeni de yukarıda belirttiğimiz gibi Özün’ün bir imâda bulunmadığı halde yapılan öznel yorumlardan kaynaklandığı görülmektedir. Bu bağlamda tarihçilerin ve sinema yazarlarının büyük bir çoğunluğunun üzerinde konsensüse vardıkları filmdir *Mürebbiye*. Genel kabul gören ilk sansürlenmiş film

¹²⁵ Özgüç A. *Türk Sineması Sansür Dosyası*, Koza Yayınevi, İstanbul, 1976: 22.

¹²⁶ Onaran Ş. A. *Türk Sineması*, Cilt:1, Kitle Yayınları, İstanbul, 1999: 15.

“mitine” Burçak Evren itiraz eder. Evren’e göre Osmanlı Hükümeti sansüre yönelik ilk kararı 1908’de alır. Böylece Fransız olan iki yönetmene film çekimi için gerekli izin çıkmamıştır. Burçak Evren için *Mürebbiye* filmi Türkiye sinemasının ilk sansürlenmiş filmi olamaz çünkü o dönemin “işgal kuvvetlerince rencide edilen bir ulusun bireyi”nden dolayı yasaklanmıştır film. Evren’e göre asıl sansür 1908’de Fransızların filmi yasaklayan aşağıdaki fermanıdır:

“İki Fransızın, Şirket-i Hayriye’nin seferden alınmış vapurlarından 18 numaralı vapurunu Boğaziçi sahilleri iskeleleri ile Adalar ve Bakırköy ve İzmit Körfezi sahillerinde römorklar ile çekerek ve içine sinematograf makinesi koyup güya halka sinematograf resimleri göstermek için kiralama teşebbüsünde buldukları haber verildiğinden sakıncaları dolayısıyla buna izin verilmemesi padişahın yüksek emir ve fermanı icabından olmakla bu hususta emir ve ferman sahibidir.”¹²⁷

Dolayısıyla Evren sansür tarihini biraz daha geriye götürür; 1919’dan 1908 yılına. Ancak ifade edilen film örneklerinde de yoruma çok açık yaklaşımlar görülmektedir. Bir imparatorluğun yıkılması, yeni bir devletin kurulması aşamasına denk gelen “İlk”ler mefhumu Türkiye’de olduğu gibi benzer ülke sinemalarında da ortaya çıkmıştır. Zaman geçtikçe yeni araştırmalar sonucu yeni kaynakların ortaya çıkacağı ve genel kabul gören bir çok yaklaşımın da değişeceği kanısındayız. Yukarıda da belirtildiği gibi aslında genel kanın aksine 1961 Anayasası aslında tam bir özgürlük ortamı sağlayamamış, sansür kurullarının politikaları tamamıyla değişmemiştir. Bu yüzden sinemacılar sansür engelini aşmak için mücadele etmeye devam etmişlerdir.

Ünsal Oskay, 1960’lara doğru Türkiye sinemasının gerçekçi anlatım arayışlarının iktidara rağmen maddi ve manevi maliyetlerinin büyük kısmını yüklenmiş olmanın getirdiği uyanışın ya da farkındalığın başlaması sayesinde oluştuğunu, toplumun yaşadığı sorunların farkına vardığı ve bu sorunları çözmeye çalıştığını dile

¹²⁷ Evren B. “Türk Sinemasındaki İlk Sansür ya da Abdulhamid ve Sinema”, Derleyen: Özgüç A. *Türk Sinemasında Sansür*, Kitle Yayınları, Ankara, 2000: 138.

getirir.¹²⁸ Özkan Tikveş, sansürün genel anlamda var olan (dar ve geniş) iki anlamı arasında zıtlıklar olduğunu vurgular. Tikveş'e göre sansür, geniş anlamıyla fikirlerin, haber alma özgürlüklerinin veya bunların iletilmesi anlamındaki eylemlere karşı getirilen tüm engellemeleri kapsar. Dar anlamla da bütün yayımlara yönelik baskıcı devlet kontrülünden bahseder. Bu bağlamda hukukta da sansür daha çok “Önleyici Konrol” anlamıyla kullanılmaktadır.¹²⁹ Her ne kadar sansür çalışmamızın genel olarak konusu olmasa da sinema çalışmalarındaki bu güncel bu tartışmanın gerisinde kalamazdık. Elbette tartışma sadece ilk sansür konusuyla ve belli bir dönemle sınırlı değil. 2000’li yıllara gelene kadar birçok düzenleme geçirmiş; değişikliğe uğramış mevzuatlarla karşı karşıyayız. Nitekim en son 2019 yılının hemen başında da muhalif yazar ve sinemacıların “sansür kanunu” olarak tanımladıkları yeni 7163 numaralı kanun* resmi gazetede yayımlanarak yürürlüğe girdi.

Kanuna göre oluşturulacak komisyonda üye 8 kişi olacak ve filmler, gösterime girmeden önce ele alınıp tasnifi yapılacak. Bu değerlendirmelere uygun görülmeyen filmler dolaşıma sokulmayacak. Söz konusu kanuna göre bir yönetmenin çektiği filmin gösterilmesinin bir devlet kurumundan onay almasına bağlı olması anlamına geldiğini belirten Murat Tırpan dolayısıyla bir yönetmenin binbir emekle çektiği film, onay almadığı için hiç gösterilemeyebilir görüşünde. Tırpan’a göre, yeni sinema kanunu, destekleri belirleyecek kurulda yapılan değişiklikler, sınıflandırma sisteminde kolayca sansüre varabilecek bir denetleme mekanizmasının korunması, bağımsız sinemacıların yaşadığı zorluklara bir çözüm getirmemesi, tekelleşmeye dair bir müdahalede bulunmaması nedeniyle son derece sorunlu olduğu söylenebilir.¹³⁰

Görüldüğü gibi sansür “kurumu” kanun ismi değişse de sinema üzerinde

¹²⁸ Oskay Ü. “Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entellektüellik Tartışması,” Hazırlayan: Dinçer M. S. *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Doruk Yayınları, Ankara, 1996: 99.

¹²⁹ Tikveş Ö. *Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1968: s.7.

*Resmi Gazete İlanı İçin Bkz. (2019) <http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2019/01/20190130-7.htm> Erişim: 12 Mart 2019.

¹³⁰ Tırpan M. *Birgün Gazetesi*, (2019) <https://www.birgun.net/haber/yeni-sinema-kanunu-neler-goturuyor-244010> Erişim Tarihi: 2 Nisan 2019.

baskısını sürdürmüştür. Ancak sansür karşısında itirazlar da gittikçe büyümektedir. Çünkü artık çağdaş dünyada sansür, hiçbir tanımlamaya mahal vermeyecek şekilde açık, hiç bir kaba sığdıramayacak kadar kabul edilemez bir yasak, ve son tahlilde çağın getirdiği teknoloji olanakları sayesinde artık tamamiyle uygulanabilirliği de imkansızdır. Sansüre ayırdığımız bu alt başlıkta klasik anlamda kullanılan kronolojiyi kullanmamaya, uzun bir hikaye anlatımına girmeyip tekrara düşmeden özel olarak eğildiğimiz altmışlar dönemindeki sansür sorunlarını ele almayı uygun gördük. Bu dönemde yaşanan yasağcı politikaların sonucu bir çok film sansüre uğramıştır. Özellikle Heper'in *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* (1966) filmi etrafında gelişen tartışmaları aktaracağımız bu kısa bölümün hem daha sonraki bölümlerde işleyeceğimiz yönetmenin hayatına hem de yönetmenin sineması ve *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* filminin de tartışılacağı bölüme bir giriş mahiyetinde olacağını söyleyebiliriz.

Heper'in aktif olarak yönetmenlik yaptığı yıllar Türkiye sinemasının gerçek anlamda ilk dönemlerinin olduğu 1960'lı yıllar. 1960'larda Türkiye'nin siyasal ve toplumsal haritası olduğu gibi kültürel haritası da değişti. Türkiye'nin ayrıca buhranlı günler geçirdiği bu zamanlar değişimlerin de yaşandığı bir dönemdir. Sinemaya rağbetin çok olduğu 1960'lı yıllar, ayrıca sinemanın radyo dışında alternatifsiz olduğu yıllardır. Fakat darbe öncesi ve sonrasında da sinema üzerindeki sansür devam etmiştir. Dönemin genel kabul gören yaklaşımı da DP iktidarı döneminde sinemaya uygulanan baskıcı yöntemlerdir.

Türkiye sinemasında sansür sorununa değinen Nilgün Abisel, Türk sinemasının her zaman güdümlü bir yapıda olduğunu belirtir. Ona göre, ülkemizde “otoriter bir yönetim biçimine alışkın siyasal kültürü ve hayata bakışı bu biçimde belirlenmiş bir toplumda, batı kurumu olan sinema, kendine özgü bir doku kazanır.¹³¹ Temelde popülist sağ bir siyaset izleyen DP'nin sinemadaki karşılığı sansür endişesi olarak hayat buldu. Toplumcu bir perspektifle çekilen filmlerin ya sansür aracılığıyla önleri kesiliyordu ya da komünizm “suç”laması ile halkın rağbet göstermesi engelleniyordu. 1960 öncesinde

¹³¹ Abisel N. “Her Zaman Güdümlü Sinema”, *Hürriyet Gösteri*, İstanbul, 1968: 68: 94-95.

sansür, siyaset vb baskılar nedeniyle de bir çok yönetmen “etliye sütlüye karışmamış” sinematografisi olmayan filmler çekmiştir.

Zahit Atam’a göre ise bu dönemde sansür daha da normalleşmiştir. Atam 1961 anayasasında sansüre karşı yönetmenlere veya yapımcılara Danıştay’a itiraz hakkı tanınsa da daha sonra 1965’te Adalet Partisi’nin (AP) iktidara gelmesiyle sansürün yeniden uygulandığı görüşündedir.¹³² “Cumhuriyetin başından itibaren sinema sanatına ve sinema kültürüne ilişkin kendine biçtiği rol sakattır” diyen Atam, devletin sinemaya bakışını şöyle eleştirir:

“Cumhuriyet sinemayı toplumu modernleştirmenin bir aracı olarak görmemiş, aksine yıkıcı/kontrol edilmesi gereken/vergi alınması gereken bir ticari kol olarak düşünmüştür. Bunun sakıncası ise bir yandan sinemamızın hiçbir dönemde anlamlı bir sinema yasasına sahip olmaması, diğer yandan ise sanatın kendi içsel gelişmesinin "hizaya getirici dar kafalılarca" sanatın inkişafının boğulması olmuştur.”¹³³

Esin Coşkun da Türkiye sinemasının bu ilk dönemlerinden bahsederken sansür uygulamasına ilişkin, sinemanın Osmanlıya girişinden 1980’li yıllara kadar devletin sinemaya ilgisinin, 1948 yılındaki vergi indirimi dışında, sadece sansürle sınırlı kaldığını ifade eder.¹³⁴ Sansür, yalnızca Türkiye’de değil tüm dünyada uygulanmıştır, ancak bugün çoğulcu demokrasinin geçerli olduğu ülkelerde sinemada yalnızca sınırlama söz konusu olmakta ve sansür uygulanmamaktadır. 1960’ların başlarından 1970’lerin sonlarına doğru birçok filme farklı gerekçelerle sansür uygulanmıştır. Bazı yönetmenlerin neredeyse tüm filmleri sansüre uğramıştır. Bu zaman diliminde dikkate değer filmleri şöyle sayabiliriz: Duygu Sağıroğlu, *Bitmeyen Yol* (1965), Memduh Ün, *Mahallenin Sevgilisi* (1960), Lütfi Akad, *Hudutların Kanunu* (1965), Metin Erksan, *Karanlık Dünya* (1952), *Yılanların Öcü* (1962) ile *Sussuz Yaz* (1963), İlhan Ergin,

¹³² Atam Z. “Bitmeyen Yol’un Tarihsel Arka Planı” Hazırlayan: Dadak Z., Göl B. *60’ların Türk Sineması*, 46. Uluslararası Antalya Film Festivali Yayını, 2009: 94.

¹³³ Atam Z. *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*, Cadde Yayınları, İstanbul, 2011:4.

¹³⁴ Coşkun E. a.e., 2011: 31.

İstanbul Dehşet İçinde (1966) Halit Refiğ, *Şafak Bekçileri* (1963), Alp Zeki Heper *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* (1966) ve Yılmaz Güney'in *Umut* (1970) filmi.

Bir çok film daha sonra sansür engelini büyük mücadeleler sonucu aşsa da bazı filimler hala adı konulmayan bir sansürle engellenebiliyordu. *Yılanların Öcü* filmi daha sonra gösterime girebilmiş ise de bir çok şehirde 50'nin üzerinde sinema salonu, filmin gösterildiği ilk günde tahrip edilmiştir. Filmin gala gecesinde de taşkınlık yapan sağcı bir grup Fakir Baykurt'u "Kahrolsun komünistler" sloganı atarak darp etmiş Baykurt, filmin oyuncusu Erol Taş'ın yardımıyla güçlükle salonu terk edebilmiştir.¹³⁵ Sansür baskısı sadece toplumsal sorunları işleyen filmler üzerinde değildi. 1965 yılından sonra özellikle AP'nin iktidara gelmesini takip eden dönemde çekilen her film üzerinde kendisini hissettirdi. İşte böyle bir ortamda 1966'da "sansür belası"na takılan bir başka film *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* filmi. Film sansürlenmiş, en son Danıştay'a açılan davadan da sonuç alınamamıştı. Danıştay'ın 28 Mart 1967'de verdiği karar karar şöyle:

“Dava konusu filmin bütünü itibarıyla umumi ahlak ve adaba, aile müessesesinin kutsiyetine aykırı olduğu gerekçesiyle yasaklandığı anlaşılmaktadır. Filmin bu sebeple yasaklanmasının, yerinde olup olmadığının tespiti için Naip üye nezaretinde yapılan incelemede bilirkişi Vedat Tanır'ın 10 Şubat 67 tarihli raporunda (cinsel sorunların sinematografik yoldan ele alınmaya çalışıldığı filmin gösterilmesinde sakıncalı cihet görülmediği) bildirilmişse de; 3 Ocak 67 günü ara kararımız veçhiyle filmin ayrıca heyet halinde görülmesi uygun görülmüştür. Sahneden görülen eserler; değişik yaş ve seviyede kimseye hitap edilmesi itibarıyla, bunlarda, hususiyetle hukuka ve genel ahlak kuralları çerçevesi içinde ahlaka uyarlık aranması tabiidir. Tezi olmayan ve aksiyonlarında ahenk görülmeyen bahse konu filmde; insan hayatı, adeta şuur ve şuuraltı ile sadece cinsi arzular üzerine kurulmak istenmekte; gizli kalması gerekli arzu ve hareketler parklarda, umuma açık yerlerde, hatta trafiğin en yoğun olduğu cadde ortalarında cereyan ederken görülmekte; marazi tiplerin sahneye aktarılan ıstıraplı ruh hali, ar ve haya hislerini rencide etmektedir. Konunun iddia

¹³⁵ Özgüç A. *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1993: 155.

*edildiği gibi rüyada geçmiş birtakım kompleksleri ifadeye çalışmış olması, filmin tüm halinde seyredenler üzerinde bıraktığı izlerle ahlak ve adaba aykırı olduğunu kabule mani değildir. Bu itibarla adı geçen filmin halka gösterilmesinin ve yurt dışına çıkarılmasının yasaklanmasında Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne dair Nizamnamenin 7. maddesinin 6. fıkrası hükmüne aykırılık görülmediğinden davanın reddine 29 Mart 67 günü oybirliği ile karar verildi”.*¹³⁶

Oysa “Tezi” bulunmamakla ve “Ahengi” olmamakla itham edilen filmin pekala bir tezinin ve ahenginin olduğunu, tez kapsamında filmi izleyenlerin ortak görüşüdür. *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* filminin bütünüyle kotarılan bir film olduğunu ve filmin yukarıdaki afaki gerekçelerle maalesef yasaklanıp izleyicilerden uzak tutulduğu kanısındayız.

Heper’in daha sonra çekmiş olduğu üç filmi de sansürün engeline takılmış, gösterimleri de engellenmiştir. 1974’te Yeni Ortam Gazetesi’nin kendisiyle yaptığı bir söyleşide Heper, *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*’nde, “aşkla, yani özgürlükle baskıyı, şiddeti, işkenceyi karşı karşıya getirmeye”¹³⁷ çalıştığını dile getirmiştir. İlk uzun metraj deneyiminin böyle bir engelle karşılaşmasından sonra Heper bir süre sinemaya ara vermiştir. Ve daha sonra filmin bir kopyasını da Sami Şekeroğlu’na teslim etmiştir. Heper filminin hiç bir şekilde gösterilmemesi için de Şekeroğlu’na özellikle vasiyette bulunmutur. Aradan geçen zamanda bir kaç festival ve özel gösterim dışında *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* yönetmeninin de isteğiyle film halen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema-TV Merkezi’nin arşivindedir. Uzun bir süre kimsenin izleyemediği filmi Sami Şekeroğlu ancak üniversiteden emekli olduktan sonra sinema ve akademik çalışmalar için izlenmesine izin vermiştir.

¹³⁶ Çetin Y. *Siyasal İktidar Sanata Karşı*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1970: 229.

¹³⁷ Bayar Z. a.g.e., 1974.

III. BÖLÜM

ALP ZEKİ HEPER'İN HAYATI VE SİNEMASI

Alp Zeki Heper'in sinemasına olduğu gibi hayatına dair bilgiler de çok azdır. Özellikle çocukluk ve gençlik anılarına ilişkin neredeyse hiç bir yazılı kaynak yoktur. Birkaç çocukluk arkadaşının dolaylı anlatımından başka hayatına dair de pek bahsi geçmez. Heper'in sinemadaki aktif dönemine dair bilgilerimiz de buna benzer. Daha hazırlık aşamasındayken film çekmesi engellenen Alp Zeki Heper'in bir kaç "sansasyonel" çıkışı ve özel hayatına dair "ilginç" diye tabir edilen bilgilerin üzerinde duramamayı genel olarak sinema çabasını aktarmayı daha anlamlı bulduk.

3.1. ALP ZEKİ HEPER'İN HAYATI

Alp Zeki Heper 1939 Yılında İstanbul'da doğdu.¹³⁸ Çocukluk arkadaşı olan Mustafa Kemal Ağaoğlu, Alp Zeki Heper'le 1950'de 9 yaşlarında Büyükkada'dan tanışırlar. Alp Zeki, M. Kemal ve bir grup çocuk İstanbul'un yazın sıcak günlerini denize girerek, "yasak" denilen bahçelere de yine birlikte girip çıkarak geçirirler. Alp Zeki suda tuttuğunu boğmaya çalışmış. Özellikle de Mustafa Kemal'i. M. Kemal o anılarını şöyle anlatıyor: "Beni hep boğmaya çalışırdı. Ensemden bastırıp kafamı suya sokar, can havliyle çırpınışlarımı kahkahalar atarak seyretmekten korkunç zevk alırdı. Bu yüzden ciddi kızgınlıklar yaşadığımızı hatırlıyorum."¹³⁹ Yaz aylarında İstanbul'da Boğaz'da yalısı olmayanlar genellikle Adalar'a giderdi. Özellikle Büyükkada'da yazlıkçı olmak önemli bir sınıf göstergesi olarak görülürdü. Alp Zeki de annesi Atıfet Hanım ile adaya gelirmiş. Anadolu Kulübü'nde kalırlarmış.¹⁴⁰ Heper 1950'li yıllarda Büyükkada'da tanışır eşi Beysun Tarımer'le. Beysun hanım, Akbank'ın kurucularından

¹³⁸Yeres A. *65 Yönetmenimizden Yerlilik, Ulusallık, Evrensellik Geriliminde Sinemamız*, Donkişot Yayınları, İstanbul, 2005: 27.

¹³⁹ Bayazoğlu Ü. *Uzun, İnce Yolcular 37 Portre*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004: 11.

¹⁴⁰ Bayazoğlu Ü. a.g.e., 2004: 10.

Adanalı Tekstil fabrikatörü Recai Tarımer'in kızıdır. İki tanıştıklarında Tarımer Ailesi, Büyükkada'da Anadolu Kulüp yanındaki ikiz villada kalırlardı.¹⁴¹ Adanalı pamuk tüccarı, tekstil fabrikatörü Recai Tarımer, varlıklı bir bey her yaz bu yalayı kiralardı. Amerika'da atom fiziği okumuş bir oğlu ve biri çok güzel, iki kızı vardı. Kızların büyüğü Zeynep Tarımer her zaman ön planda, daha faal, insalarla daha içli dışlı ve daha güzeldi. Küçüğü Beysun Tarımer ise boylu poslu, esmer ve yıllarca ablasının gölgesinde kalmış daha mülayim bir kızdı.¹⁴² Alp Zeki Heper de çocukluğunu geçirdiği adaya yıllar sonra gelişlerinde ise annesi Atıfet Hanım'la Anadolu Kulübü'nde kalırdı. Alp Zeki, Beysun Tarımer'le evlendiğinde 20 yaşındaydı.¹⁴³ Bayazoğlu adanın o dönemki atmosferi ve Alp Zeki Haper'in ailesiyle ilgili aktardıkları şöyledir:

“Anadolu Kulübü'nde kalmak, hele o devirde hiç de kolay değil. Eğer burası olmazsa, Alp Zeki'nin annesi Atıfet Hanım ne yapar eder, mutlaka bir köşk kiralarlarmış. Atıfet Hanım biricik oğlunun hayatında her zaman müdahaleci ve otoriter bir kadın olmuş. Kızılay'da küçük bir memur olan kocasından hiç hazzetmezmiş, ondan utanır, hatta onu saklarmış. İmkanlarını zorlayarak ölünceye kadar ait olmadığı bir yaşamı sürmeye çalışmış. Bir başka tanık onu en son Elmadağ'da ağustos sıcağında sırtında kürk mantoyla Divan ile Hilton arasında gidip gelirken görmüş; çok yaşlıymış, güçlkle yürüyebiliyormuş.¹⁴⁴

Alp Zeki, Galatasaray Lisesi'nde yatılı okudu. Galatasaray Lisesi'nde öğrenimini yaparken de Alfred Jarry'nin Ubu Roi (Kral Übü) adlı oyununu Fransızca olarak sahneledi.¹⁴⁵ Lisenin Müze sorumlusu Ferruhzat Turaç, eski öğrencisi Alp Zeki hakkında şunları anlatıyor: "Sinirli bir gençti, çok neşeliyken de aniden sinirlenebiliyordu. Mezuniyetinden yıllar sonra bile okulla ilişkisini kesmemişti. Arada bir gelir, müzeyi acımasız ifadelerle eleştirirdi"¹⁴⁶ 1957-58 yıllığında XII. sınıf edebiyat

¹⁴¹ Özgüç A. *Türk Sinemasında İstanbul*, Horizon İnternational Yayıncılık, İstanbul, 2010: 197.

¹⁴² Bayazoğlu Ü. a.g.e., 2004: 12.

¹⁴³ Özgüç A. a.g.e., 2010: 197.

¹⁴⁴ Bayazoğlu Ü. a.g.e., 2004: 11.

¹⁴⁵ Yeres A. a.g.e., 2005: 27.

¹⁴⁶ Bayazoğlu Ü. a.g.e., 2004: 12.

öğrencilerinden 438 numaralı Alp Zeki Heper ile ilgili şunlar yazılıdır: "Kapağı, iki yıl sıra arkadaşlığından sonra tadına varabildiğim resimlerle süslü, içi ağzına kadar kitaplarla dolu bir sıra geldi aklıma Zeki deyince. Kıymetli 'Anadolu' kokan eşyalarını unutuyordum az kala. Adı gibi zeki olduğu muhakkak. Birlikte geçirdiğimiz iki yılda resimden başka bir şey yapmadı. Son derece hassastır da. Verem dispanserinin yakınında bir arkadaşın çöpler arasında bulup çıkardığı oyuncak kemanda, hiçbirimizin bulamadığı orijinalliği keşfetmesi, hassasiyetinin bir delili değil midir? Alp Zeki Heper, memleketimizde ilk defa, üstelik Fransızca olarak sahneye koyduğu Alfred Jarry'nin Ubu Roi (Kral Übü) adlı eserini, lise temsillerinden çok üstün seviyede yorumlamayı bildi. Değişik 'mise-en-scene' ve tatlı dekoruyla oyun bir harikaydı. Ayberk Çölok, Yılmaz Karaveli ve Füsün Şahin (Erbulak) amatör tiyatrocuların üstünde bir oyun çıkararak piyesin daha da çok muvaffak olmasını sağladılar." Alp Zeki'yi küçük yaşlardan itibaren tanıyan bir başka arkadaşı Füsün Erbulak. Alp Zeki Heper'le adadan tanışan Füsün Erbulak, Alp'in annesine dikkat çekiyor. Erbulak, Alp Zeki'nin Atıfet Hanım'a tepki olarak köşkün bahçıvan kulübesinde yatıp kalktığını ve annesinin yaşam tarzından hoşlanmamasına rağmen annesine karışmazdı diyor.¹⁴⁷

Erbulak *Niçin Geç Kaldım* adlı kitabında, o dönem Alp Zeki Heper'le yaşadıkları kısa anılarını ve Kral Übü oyunundan bahseder. 15 Mart 1958'de tuttuğu günlükte Alp Zeki'nin okul çıkışında kendisini bulup oyunculuk teklif ettiğini not düşer. Erbulak'ın günlük gibi tuttuğu kitabında geçen Alp Zeki Heper'le ilgili anıları şöyle: "(15 Mart 1958) Yazılacak o kadar çok şey birikti ki. Ama en önemlisi, Galatasaray Lisesi temsil koluna katılmış olmam. Çarşamba günü Alp, okul çıkışında beni bulup oyunculuk teklif etti. O denli şaşırdım ve sevindim ki. Annem bin bir güçlük çıkarttıktan sonra her nasılsa kabul etti... (30 Mart 1958) Dün iki haftanın en güzel günüydü. Her zamanki gibi saat ikide provaya gittim... Bugün provada kavga çıktı. Ali durumu düzeltti neyseki. Aynı saatte büyük salonda caz konseri veriliyordu. Benim aklım fikrim fırsat bulup oraya gitmekteydi. Alp de ciddiyetsizliğime kızmıştı. 'Tiyatro provası dururken b*ktan caz konserine gitmek de ne oluyor, bıktım kaprislerinden'

¹⁴⁷ Bayazoğlu Ü. a.g.e., 2004: 12-13.

diyordu... (28 Ekim 1958) Genç Oyunculardan Üstün, Ada'ya geldi benimle konuşmak için. Alp'in kulübesinde buluştuk. Alp, annesiyle babasının kiraladıkları lüks villada değil, bahçedeki kulübede oturuyordu... (24 Aralık 1958) Çarşamba günü Kral Übü'yü Cep Tiyatrosunda oynadık. Sadun bey beni, oyunumu, Fransızcamı beğendi ama sevinemiyorum. Seyreden öğrencilerine yarım saat övdü beni.”¹⁴⁸

Gergedan Dergisi 1988'de Heper ile ilgili bir sayı hazırladı. Dergi için bir çok kişiyle görüşen Ümit Bayazoğlu o güne kadar Heper ile ilgili çoğu bilgiyi de gün yüzüne çıkardı. Bayazoğlu daha sonra bu çalışmayı bazı detayları dışarıda bırakarak *Uzun, İnce Yolcular, 37 Portre* adlı kitabında yayımladı. Bayazoğlu'na Füsun Erbulak'ın o tarihlerde anlattıkları şöyle:

“O yıllar Galatasaray Lisesi'ne kız öğrenci alınmazdı. Bu yüzden beni Kral Übü'ye Dame de Sion'dan transfer etmişti. Bu oyunla profesyonelleri gölgede bırakmıştık. O sıra yolu İstanbul'a düşen Comedie Française, Saray Sineması'nda temsiller veriyordu. Davet ettik, bizi izlediler, çok beğendiler. O yıl Avignon Tiyatro Festivali'ne davet edildik. Yaz geldi, okullar tatil olunca yine adada buluştuk. Kimsenin birbirine yakıştıramadığı Alp Zeki ile Beysun o yaz sonu Büyükkada sosyetesinde çalkantıya neden olan bir sürpriz gerçekleştirdi. Alelacele evlendiler, daha doğrusu kaçarak evlendiler. (1959)” Alp Zeki Heper Beysun Tarımer'le evlendikten sonra kayınpederin yardımıyla İsviçre'ye gidip, Cenevre'de bir hukuk okuluna yazılır. Bir yıl sonra oradan Paris'e geçerler. Alp burada IDHEC'e (Institut des Hautes Etudes Cinégraphiques) devam etmeye başlar¹⁴⁹

Alp Zeki Heper lise öğreniminden sonra hukuk öğrenimi için gittiği Cenevre'de, geçimini sağlamak için yaptığı resimleri satar. Daha sonra hukuk öğrenimini yarım bırakarak oradan da Paris'e geçer. Fransa'da IDHEC diye bilinen Yüksek Sinema

¹⁴⁸ Erbulak F. *Niçin Geç Kaldım*, Ararat Yayınevi, İstanbul, 1974: 47-108.

¹⁴⁹ Bayazoğlu Ü. a.g.e., 2004: 13.

Bilimleri okuluna girer.¹⁵⁰ Heper, bu dönemde yönettiği *Bir Kadın* (Le Parfum de la Dame en Noir-1962) ve *Şafak* (L'Aube-1963) adlı kısa filmleri IDHEC ödüllerini alır; *Şafak* ayrıca Avusturya Kültür Bakanlığı Ödülü'nü kazanır.¹⁵¹ Dünyaca ünlü bir sinema okulu olan IDHEC'ten yönetmen Atilla Tokatlı da mezun olmuştur. Costa Gavras'la aynı sıraları paylaştığı IDHEC'ten mezun olan Heper, ülkeye döndüğünde ilk uzun metrajlı sinema filmi çeker.¹⁵² Paris'te çok iyi bir öğrencilik geçiren Heper anlatılanlara göre sıra arkadaşı Costa Gavras'tan bile üstünmüş. Alp Zeki çok büyük umutlarla Türkiye'ye dönünce, ilk yerli "Yeni Dalga" film sayılabilecek *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri*'ni çekmeye girişmişti.¹⁵³ Alp Zeki Heper'in durumu Türkiye sinema tarihindeki en özgün hikayelerden biridir. Heper girdiği Ulusal Sinema/Yeni Sinema kavgasında da tartışmanın başını çeken yönetmenlerin aksine daha çekimser kalmıştır. Yeşilçam ile girdiği düelloyu "kaybeden" veya kaybettirilen Heper Yeşilçam ile "Sanat Sineması" diye nitelendirilebilecek sinema arasındaki sürtüşmenin hem sembolü hem kurbanı olmuştur.

Türkiye'ye döndükten sonra *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* filmini çekmeden önce Lütfi Ömer Akad'ın yönetmen yardımcılığını yapar. Daha sonra Akad'la yollarını ayırarak bu görevinden ayrılır. Akad'ın "Çok kararsız biriydi" diye nitelendirdiği Alp Zeki Heper ile ilgili hatırladıkları şunlardır: "Net bir sinema görüşü ve hatta bilgisi yoktu. Sıkıldı, belki de bizim çalışmamızı beğenmedi. Onu 'Ya bana küfür edersin, ya da teşekkür' diyerek Vedat Türkali'ye tavsiye ettim. Hakkında hatırladığım hepsi bu."¹⁵⁴

1966'da Sinema Prodüksiyon Şirketi'ni kurup ve nihayet ilk o uzun metraj filmini *Suluk Gecenin Aşk Hikayelerini*'ni çeker. Ama Sansür Denetleme Kurulu filmin günümüze kadar uzanan tartışmasının fitilini ateşler. Filmin "Müstehcen" olduğuna kanaat getirerek filmin yurtiçi ve yurtdışında gösterime girmesini yasaklar. Alp Zeki

¹⁵⁰ Yeres A. a.g.e., 2005: 27.

¹⁵¹ Scognamillo G. *Türk Sinema Tarihi 1896-1997*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1998: 313.

¹⁵² Özgüç A. a.g.e., 2010: 197.

¹⁵³ Bayazoğlu Ü. a.g.e., 2004: 13.

¹⁵⁴ Bayazoğlu Ü. a.g.e., 2004: 16.

bunun üzerine Adana'daki kayınbabasının çiftliğine giderek burada inzivaya çekilir bir süre ve resim çalışmaları yapar. Bir süre sonra tekrar İstanbul'a dönüp yeni bir film şirketi kurar.¹⁵⁵ Ardından diğer üç filmini çeker. Fatma Girik İzzet Günay ikilisiyle *Dolmuş Şoförü*'nü (1967) Fikret Hakan'la, *Kara Battal'ın Acısı*'nı (1968) ve Cüneyt Arkın'la, *Haydut-Eşkîya Halil*'i (1968). Heper beklediğini, verdiği emeklerin karşılığını yine alamaz. Filmleri seyirciyle yine buluşamaz.¹⁵⁶ Aşağıda bu konuyu; sinematografisini ve sinemasal kaynaklarını detaylı olarak inceleyeceğiz.

Gençliğin verdiği özgüveni Türkiye'deki tekeli, tekdüze sinemacılar tarafından kırılan Heper daha sonra başka çıkış yolları aramaya başlar. Girdiği çoğu yolun önü kesilince de giderek ruh yapısı değişir. Heper'in tanıyan küçük bir azınlık dahi Ölüm haberini daha sonra öğrenir.¹⁵⁷ Araştırmamız boyunca Heper'in ölüm tarihi ve diğer bir çok bilginin de yanlış kaydedildiğini öğrendik. Bazı kaynaklarda Heper'in intihar ettiği bile yazıldı. "Edebi" olarak Tezer Özlü'ye olduğu gibi Alp Zeki Heper'e de böyle bir "son" yakıştırılmış olursa da ailesi reddetmediği sürece sanılanın aksine ikisi de yaşamına son vermemiştir.

Fakat Bayazoğlu'na konuşan Haldun Dormen, Alp Zeki için bir imada bulunur ve "Nitekim intihar etti" der çünkü kendisine daha önce "Paul Cézanne (1839-1906) gibi yaşamımı bitireceğim" dediğini söyler.¹⁵⁸ Bu ifade *Gergedan* dergisindeki yayımda yer almasına rağmen Bayazoğlu bu kısma *Uzun, İnce Yolcular, 37 Portre* adlı kitabında yer vermez. Alp Zeki Heper'in bazı dönemlerine ilişkin neredeyse hiç bilgi yoktur. Son dönemlerine ilişkin bazı tanıkların ifadeleri de çok çarpıcıdır. Çocukluk arkadaşı Mustafa Kemal, Alp'i "en son 1981 yılında pejmürde, yaşlanmış, düşkünleşmiş bir halde gördüğünü" ifade ediyor. Alp'in maddi durumu kötü olduğu için kendisinden kitap ve dergi istediğini, ayrıca başına çok kötü bir felaket geldiğini, bir kızının enjeksiyon apsesinden veya şokundan öldüğünü söylüyor. Ağaoglu'nun anlattıklarına

¹⁵⁵ Yeres A. a.g.e., 2005: 27-28.

¹⁵⁶ Özgüç A. a.g.e., 2010: 197.

¹⁵⁷ Bkz. Ekler Ek X.

¹⁵⁸ Bayazoğlu Ü. *Barok Kanaviçe*, Gergedan, 1988: 14: 108.

göre Alp Zeki kızının ağzından kendine mektuplar yazmaya başlamıştı ve kızının ölümünü hep, “Onu öldürdüler” diye yaşadı.¹⁵⁹ Heper’in yaşamını yitiren kızının daha gençlik çağında, dönemin Arnavutköy Eseniş Lisesi öğrencisi Elif Oya’nın olduğu anlaşılıyor. Heper 20 Şubat 1978’de Cumhuriyet Gazetesi’ne, “Sınıf başkanı canım kızım Elif Oya Heper’in cenazesine katılan sınıf arkadaşlarına, okulun öğretmen ve yöneticilerine teşekkürü görev bilirim” yazılı bir ilan verir.¹⁶⁰ Ailesi Mevlit ilanını da 22 Mart 1978’te Milliyet Gazetesi’ne verir.¹⁶¹



Resim 1. 1978 Milliyet Gazetesi Arşivi

“Son derece nazik bir insandı, kimsenin kalbini kırmazdı” diyen Edip Sakarya da Heper’in ölümünü sonradan öğrenir. Sakarya, Heper için "Onu delidir diye hiçbir zaman reddetmedim. Ayrıca deli olduğundan da emin değilim.” der. 1971 yılında sıkıyönetimin en baskıcı döneminde Alp Zeki ile bir dolmuşta karşılaşan Selim İleri, o gün yaşadıklarını şöyle anlatır: "Askerlerin aleyhine bağıra bağıra atıp tutmaya başladı. Paniğe kapıldım, arkaya dönerek yolculara 'aldırmayın' gibilerinden açıklama yapmak zorunda kaldım. Delilikle deha arasında gidip gelen biriydi. Bir gün Oktay Akbal'a 'Sen ancak tavukçuluk ve kümesçilik üzerine yazabilirsin' diye bağırmıştı. Onu en son Beşiktaş vapur iskelesinde gördüm, cinnet halindeydi." Kendisi için hep bir muamma olarak kaldığını, çılgınlığını doğrulayacak bir sinemasının olup olmadığını bilmediğini ve filmlerinin ortaya çıkarılmasının da büyük bir keşif olacağını düşünen Atilla Dorsay ise "Onu gördüğümde kaldırım değiştirdim" diyor.¹⁶²

Alp Zeki'nin *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* filminin kopyasını emanet ettiği Sami Şekeroğlu Alp'i ilk defa Fransız Kültür Derneği'nde düzenlenen bir davette tanışmış.

¹⁵⁹ Bayazoğlu Ü. a.g.e., 2004: 14-15.

¹⁶⁰ 20 Şubat 1978 tarihli Cumhuriyet Gazetesi arşivi sayfa 3.

¹⁶¹ 14 Şubat ve 22 Mart 1978 tarihli Milliyet gazetesi arşivi sayfa 13 ve 5.

¹⁶² Bayazoğlu Ü. a.g.e., 1988: 110.

Alp Zeki'nin o günkü halini "Saçları uzun ve kıvrıktı. Çok utandı. Saflık akan bir yüzü vardı" diye anlatan Şekeroğlu, Heper'in 1962-65 arası sinemayla ilgili her açık oturuma katıldığını belirtiyor. Şekeroğlu'na göre Alp, çok az konuşan ama konuştuğu zaman da doğru şeyler söyleyen; sabırlı bir dinleyiciydi. Sonra sabrı tükenen Alp konuşmaya başladı ve dengesi iyice bozulmuştu.¹⁶³

Alp Zeki, *Haydut- Eşkîya Halil* filminin çekimleri sırasında asker kaçağı diye ihbar edilir. *Kara Battal'ın Acısı*'nda Fikret Hakan rolünün gereğini yapmayarak çekimlerde sorunun çıkarır. Alp Zeki hakkında bu söylenenleri doğrulayan Alp'in o dönem aynı zamanda yapımcısı da olan eşi Beysun Tarımer. "Yardım için kime elini uzattıysa kolunu kopardılar" diye yakınan Beysun Tarımer Alp Zeki'yle ilgili şunları anlatıyor: "Onat Kutlar dürüst bir insan, yüzüne karşı da 'Oğlum, sende bir değer göremiyorum' derdi. Alp ilkokuldan başlayarak hep yatılı okudu. Bunu hiç hazmedemedi. Annesi Atıfet Hanım onunla hiçbir zaman ilgilenmedi. Alp, anne ve anneannesiyle yaşardı. Alp'e göre annesi anneanneye hiç bakmamış, onu herkesten saklarmış. Öldüğünde Alp cinayet diye tutturmuştu. Bu yüzden annesini hiç sevmezdi. Annesinin akli fikri giyim kuşamdaydı. Alp'ten beş çocuğum oldu, Atıfet Hanım torunlarını da hiç sevmedi, hiç aramadı."¹⁶⁴

Alp Zeki Heper'in önündeki duvar Hababam Sınıfı filminin dahi sansürlenmesiyle ifrada kaçır. Hababam filmini ilk defa Alp Zeki Heper çekmeyi düşünür. Heper hemen hazırlıklara başlar. Sinema kulübü üyeleri ve kulüp dışından ilgilenen birçok arkadaş bir araya gelir ve bir ekip meydana getirirler. Prodüksiyon müdürü Oğuz Bozkurt ve Alp Zeki Heper çekim programı dahi hazırlarlar. Dekor ve kostümler ayarlanır. Hatta o güne kadar Türkiye'de hiç denenmemiş bir yola gidilmiş ve film çekimi sırasında seslerin doğrudan doğruya kaydı için hazırlık yapılır. Alp Zeki Heper kameracı ve ışıkçıyla da anlaşır. Film ekibi çekim için tüm hazırlıkları bitirmişken ve ilk çekim sabahı olan 8 Şubat'ı beklerken ekip hiç beklemediği bir şeyle

¹⁶³ Bayazoğlu Ü. a.g.e., 2004: 19-20.

¹⁶⁴ Bayazoğlu Ü. a.g.e., 1988: 110.

karşılaşır. Sansür Kurulu'nun “umumî terbiye ve ahlâka aykırı olduğu” düşüncesiyle Hababam Sınıfı filminin çekilmesine izin vermediğini duyuran yazısı gelir.¹⁶⁵ Oysa o dönem çok popüler olan Rifat Ilgaz'ın Hababam Sınıfı kitabı baskı rekorları kırar. Daha ilk filmi *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* filmiyle sansür engelini aşamayan Alp Zeki Heper'in bu filmi de daha tasarı halindeyken engellenir. “Düşmanca” tavrı diğer filmlerine karşı da sergilenir.

Alp zeki bir gün Yeniköy'deki yalının önünde tüm kitaplarını, resimlerini, filmlerini gaz döküp yakar. Ve Beysun Tarımer ile 1975'te boşanır. Beysun Tarımer Alp Zeki'den yaklaşık 10 yıl hiç haber alamaz. Beysun hanım çok uzun süre sonra eski eşinin Habis Melanom kanserinden Çapa Hastanesi'nde yattığını duyar ve oğluyla birlikte Alp Zeki'nin imdadına koşar. Çapa'dan Amerikan Hastanesi'ne nakledilse 9 Ocak 1984'te genç yaşta (45) Alp Zeki Heper'in kısa ama zorlu yaşamı sona erer.¹⁶⁶

Alp Zeki Heper, kendi içinde pek çok tutarlı adım atmış biri oysa: Daha lise çağında Kral Übü'yü oyununu yönetmiş, sonra sinemaya gönül vermiş, sansürün en hararetle tartışıldığı günlerde de “Sansüre rağmen iyi film yapılabilir” diye sesini çıkarabilmiştir. Onu “Çizgidişi” biri olarak tanımlayan Enis Batur, “Direnen, *bu kadar* direnen insan, yalnız kalır.” Yorumunda bulunur. Alp Zeki Heper'le en son 1981'de karşılaşan Batur, hafızasında Alp'i Ankara'da her gün Tunalı Hilmi Caddesi'nde rastladığı, yoldan geçenlere sakince “Mecbursunuz” diyen adamla buluşturur.¹⁶⁷

Heper'in hayatının bir bölümüne tanıklık etmiş olanların bir çoğu artık hayatta değil. Bu nedenle hayattayken verdikleri mülakatlara başvurduk. Bazı tanıklar da daha önceki ifadelerini değiştirdi. Kendisiyle birebir görüştüğümüz Ümit Bayazoğlu yıllar sonra bir itirafta bulundu. *Gergedan*'daki referans çalışmasının bazı bölümlerinin mitomaniden ibaret olduğunu ifade etti. Bayazoğlu'na göre “Alp Zeki, sadece kısa bir

¹⁶⁵ Bkz. Ekler: Ek VII.

¹⁶⁶ Bayazoğlu Ü. a.g.e., 2004: 20.

¹⁶⁷ Batur E. *Kırkpare*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2001: 30.

hikayeden ibaret ve özenti bir işe kalkıştı.”¹⁶⁸ Füsun Erbulak’la yaptığımız birebir görüşmede kendisi daha önce söylediklerini onayladı fakat yeni bir iddia da ortaya attı. Elinde Japon kağıdına basılı, başucundan ayırmadığı Kral Übü kitabındaki Alp Zeki’nin o dönem çizdiği oyunla ilgili direktifler ve krokileri gösterdi. Kitapta neredeyse her sayfada oyunun sahnelenişiyle ilgili Alp Zeki’nin çizdiği şekilleri de görmek mümkün. Erbulak’ın anlattıklarına göre Alp Zeki Heper sadece yaratıcı genç bir tiyatro yönetmeni değil aynı zamanda iyi bir oyuncu olarak da karşımıza çıkıyor. Ona göre lise çağındaki Alp Zeki herkesin imrendiği ve oyunculuk yetenekleri iyi olan biriydi. Erbulak daha sonra hiçbir yerde ifade etmediği bir açıklamada bulundu. Ona göre Alp Zeki Heper intihar etti ve ailesi de bu gerçeği dedikodu olmasın diye sakladı. Daha önce böyle bir demeci olmayan Erbulak, Alp Zeki’nin eşi Beysun hanımdan dolayı bunu söylemediklerini ve Alp Zeki Heper’in akıl hastanesinde de yattığını ifade etti.¹⁶⁹ Kendisiyle görüştüğümüz Bayazoğlu ise bu konuda Erbulak’la farklı fikirde ve Alp Zeki’nin intihar etmediğini dile getirdi.¹⁷⁰

Alp Zeki Heper’in sinemasını anlamak veya incelemek için onun hayatına bakmak gerekir. Andrei Tarkovsky “bir film, yaratıcısı ve seyircisinin yaşantılarına bağımlıdır.” Der.¹⁷¹ Bu nedenle bu bölümde Alp Zeki Heper sinemasını yeşerten küçük öğeleri ve onun yaşam öyküsünü inceledik. Heper’in dönemin olaylarına nasıl reaksiyon verdiği ve nasıl bir atmosferde soluk aldığını anlamak adına değişen siyasi çehreleri de görmek lazım. Değişen bir çok şey gibi sermaye sınıfı da değiştikçe yeni burjuva cenahını doğurmuştur. Önceki bölümlerde detaylıca bahsettiğimiz gibi 1960 bir darbeye başlamış ve çalkantılı siyasi süreçler de günümüze kadar devam etmiştir.

Fakat özellikle Heper’in yaşadığı dönemi çocukluğunun geçtiği Büyükkada örneğinde vermemiz gerekirse Büyükkada “sosyetesinin” de aynı “sosyete” olmadığı, değiştiğini söyleyebiliriz. Ahmet Refik Altınay döneminde İttihat Terakki ve savaş

¹⁶⁸ Bkz. Ekler: Ek I.

¹⁶⁹ Bkz. Ekler: Ek II.

¹⁷⁰ Bkz. Ekler: Ek I.

¹⁷¹ Tarkovski A. *Mühürlenmiş Zaman*, Çev, Ant F. Agora Kitaplığı, İstanbul 2008: 158.

zenginleri bu sosyeteyi oluşturlarken, Yakup Kadri Karaosmanoğlu döneminde Kemalist devrimin Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) sosyetesini hakim ediyor. Alp Zeki Heper döneminde ise Büyükada sosyetesine Demokrat Parti (DP) zenginleri hakim. Yakup Kadri kendi döneminin değişimini özellikle *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* adlı kitabında anlatır.¹⁷² Yakup Kadri kendi döneminin Büyükada sosyetesini bu kitapta tanımlarken, Ahmet Refik Altınay ise bundan yaklaşık on beş- yirmi yıl geriye gidip İttihat ve Terakki döneminde Büyükada sosyetesinin nasıl bir sosyete olduğunun ipuçlarını *İki Komite İki Kıtal*¹⁷³ adlı kitabında veriyor. Burada Alp Zeki Heper de bu iki devrin devamında üçüncü bir devir olarak karşımıza çıkıyor.

3.2. ALP ZEKİ HEPER'İN SİNEMASI

1960'larda Türkiye'de bağımsız film yapmanın hiç kolay olmadığını yapılırsa dahi filmin bir çok engelle karşılaşacağını önceki bölümlerde gördük. Gerek devlet sansürü gerek “tekelleşen” sinema endüstrisinden dolayı bağımsız film yapmak oldukça zordu. Yeşilçam sistemi tam anlamıyla bir endüstri (stüdyo, plato, sermaye ilişkisi) sayılmasa da ürettiği film sayısının miktarı gerekse oluşturduğu çalışma disiplini bakımından üretim sistemi stüdyo sistemiyle benzerlik taşır. Alp Zeki Heper'in yaşadığı dönemi göz önünde bulundurursak Yeşilçam dışında bağımsız film çeken yönetmenlerin sayısı oldukça yetersizdir.

Bu yönetmenlerin başlıcaları şöyle, Yılmaz Güney, Metin Erksan, Atilla Tokatlı, Alp Zeki Heper, Ömer Kavur, Şerif Gören, Erden Kıral¹⁷⁴ son dönemlerde ise şu yönetmenleri sayabiliriz; Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim, Ahmet Uluçay, Kazım Öz, Ümit Ünal, Seçkin Yaşar, Handan İpekçi, Yüksel Aksu, Reha Erdem ve Nuri Bilge Ceylan. Günümüze gelene kadar çeşitli değişimler geçiren sinema empresyonistlerden, konstrüktivistlerden, fütüristlerden, kübistlerden, sürrealistlerden

¹⁷² Karaosmanoğlu Y. K. *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018.

¹⁷³ Altınay A R. *İki Komite İki Kıtal Kafkas Yollarında*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2010.

¹⁷⁴ Yusuf Kaplan, *Türk Sineması*, Dünya Sinema Tarihi, Kabalcı Yayınevi, Mayıs 2003: 744.

ve dadaistlerden beslenen bir gelenek *avangart* (avantgarde: yenilikçi, deneysel) çağlarını başlattı. Sinemada *avangardizm* için, 1900'lerde deneysel filmlerle birlikte başlayan, 1920 ve 1950'lerde yeni argümanları bünyesine katarak 1960'larla birlikte dönüşüme uğrayan *underground* olarak adlandırılan ve günümüzde yoluna “bağımsız sinema” adıyla ve yeni yorumla “video art” yoluyla devam eden bir kronolojik cetvel çizilebilir.¹⁷⁵ Nijat Özön, bağımsız sinemayı genel olarak “yapımcı ve yönetmenin kendi kaynaklarından sağladığı parayla çevrilen film” olarak tanımlamaktadır.¹⁷⁶

Böylece Türkiye'deki “bağımsız sinema”nın izini sürersek eğer; Alp Zeki Heper'le Paris'te aynı okulda sinema öğrenimi gören Atilla Tokatlı'nın, baş rolünü Ulvi Uraz'ın oynadığı, Fransız sineması etkileri taşıyan filmi *Denize İnen Sokak* (1960) filmini ve daha sonraki yıllarda, Alp Zeki Heper'in yönettiği *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* (1966)¹⁷⁷ filmini ilk örnekler olarak sayabiliriz. Çünkü Heper 1966'da Sinema Prodüksiyon şirketini kurup yapımcı -yönetmen olarak çalışmalarına başladı¹⁷⁸ ve Tokatlı da kendi imkanlarıyla filmi çekmiştir. Yine bu dönemde başka bir bağımsız yönetmen Metin Erksan öne çıkmaktadır. Erksan kendi kurduğu film şirketiyle çektiği 1965 yapımı *Sevmek Zamanı* filmiyle bu kategoriye giren başka bir bağımsız yönetmendir.

Alp Zeki Heper'in sineması veya ona atfedilen ciddi herhangi bir sinema biçimi yoktur. Çalışmanın başlarında elimizde birkaç kronolojik kaynak dışında nitelikli başvuru kaynağı da neredeyse yoktu. Bu çalışmayla birlikte Heper ile ilgili en geniş nitelikli arşive ulaşarak daha sonra bu konuyla ilgili yapılacak akademik çalışmalar için de bir başvuru kaynağı oluşturmaya gayret ettik. Aşağıda Alp Zeki Heper'in sinemaya dair fikirlerine, itirazlarına ve çektiği filmlere dair değerlendirmeler bulunuyor. Kronolojik olarak Alp Zeki Heper'in çektiği filmler şunlardır:

¹⁷⁵ Özdoğru P. Minimalizm ve Sinema, Es Yayınları, İstanbul, 2004: 37.

¹⁷⁶ Özön N. Sinema Televizyon, Video Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü, Kabcacı Yayınları, İstanbul, 2000: 83.

¹⁷⁷ Teksoy R. a.g.e, 2009: 916.

¹⁷⁸ Özgüç A. Türk Filmleri Yönetmenleri Sözlüğü, Afa Yayınları, İstanbul, 1995: 80.

Kısa Metrajlı Filmler

Bir Kadın - (Le parfüm de la Dame En Noir-1962)

Şafak – (L’Aube-1963)

Uzun Metrajlı Filmler

Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri (1966)

Dolmuş Şoförü (1967)

Haydut- Eşkuya Halil (1968)

Kara Battal’ın Acısı (1968)¹⁷⁹

Asıl olarak “Alp Zeki Heper’in Sineması”na dahil ettiğimiz filmler ise Paris’te öğrenciyken çektiği kısa filmleri *Bir Kadın* (Le parfüm de la Dame En Noir-1962) ve *Şafak* (L’Aube-1963) ile ilk uzun metrajlı *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* filmi. Bu ayrıma gitmemizin nedeni bu filmlerin elbette hem sinema plastiği hem de biçimi ile ayrı olmaları ve Yeşilçam sistemi dışında bulunmaları. *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* filmini ise detaylı olarak aşağıda ayrı bir başlık altında inceleyeceğiz.

Heper, ikinci uzun filmi *Dolmuş Şoförü*’nü, Fatma Girik ve İzzet Günay gibi o dönemin efsane oyuncularıyla çekmesine rağmen ticari açıdan istediği başarıyı yakalayamaz. Heper Cüneyt Arkın’ın başrolünde oynadığı ve yönetmenin ikinci filmini telafi etmesini düşündüğü tipik Yeşilçam filmi” *Eşkuya Halil/Haydut* ile daha geniş bir dağıtım şansını elde eder. Bu filmle de umduğunu bulamayan Heper, “genç bir Rum kızını öldürmekle suçlanan bir Türk delikanlısının öyküsünün anlattığı” *Kara Battalın Acısı* da son filmi olmuştur.¹⁸⁰ Ancak bu filmler yukarıda değindiğimiz gibi sansür engelinden sonra Alp Zeki Heper’in moral bulma ve bir anlamda Yeşilçam sinemasını

¹⁷⁹ Özgüç A. *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*, Horizon İnternational Yayıncılık, İstanbul, 2012: 231-267.

¹⁸⁰ Scognamillo G. a.g.e., 1998:313.

kavrama girişimleridir. Aşağıda esas olarak çektiği kısa ve *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* filmlerini inceleyeceğiz.

3.2.1. ALP ZEKİ HEPER'İN KISA FİLMLERİ

Çekildiği yıl IDHEC'te ödüllendirilen ve Türkiye'de seyirciyle ilk kez 2006'daki 17. Ankara Film Festivali'nde buluşan Alp Zeki Heper'in öykülerinin çok soyut olduğu bu kısa filmlerde, göndergeler belirli belirsiz olsa da yoğun simge, eğretileme ve "şey"lerle doldur. Müziğin kullanılmadığı *Bir Kadın*'da gerçek ile gerçeküstü arasında kalan yapay bir dünya kuruludur. Bir erkek ile bir kadının paylaştığı bu "kara ev" bir anlamda sığınak gibidir ve bu iki

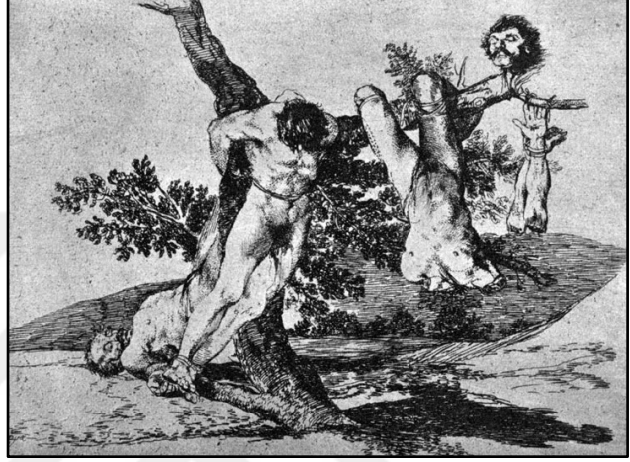


Resim 2. *Bir Kadın* Filminin Jeneriği

kişinin arasındaki arzuların merkezidir. Bu iki insanın bir olma durumunun işlendiği tek mekanın pencereleri de tahta veya benzer bir maddeyle kapatıldığı fakat tam sıkı kapatılmadığı için aralardaki yarıklardan dışarıdaki kaynağı belirsiz ışığın yanıp sönmeye de görülür. Zamana bir gönderme olarak düşündüğümüz bu "hareket" gece-gündüzü temsil eder. "İçeride" kazananı belli olmayan bir varoluşsal savaş sürerken "dışarıda", "içeriye" de bağlayan zaman hızla akmaktadır. Erkek "engelli" olmasına rağmen kadının üzerinde "korkutucu" bir etki yaratan taraf olarak karşımıza çıkar. Bu durum böyle sürer gider ta ki "kadın" masayı devirene kadar.

Heper'in aynı zamanda modern çağın kadın sorununu eleştirdiği ikinci kısa filmi *Şafak*'ta ise pencereler açık ve ev daha aydınlıktır. Evin iki tarafındaki iki pencere arasında tek bir alanda, biri kadın iki erkekten oluşan üçlü bir "aşk" ilişkisini izliyoruz. *Bir Kadın* filminin aksine bu filmde klasik bir müzik de kullanılmıştır. *Şafak* ilk kısa filminin devamı gibidir ve *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* filminin de habercisidir.

Burada “konuşan şeyler”den çok, kişiler ve mekan karşımıza çıkıyor. Filmde genç bir kadın, orta yaşlı bir erkek ve o erkeğe göre daha cılız, genç ve elleri bağlı, beyaz gömlek giyen bir erkek karakteri vardır. Sembolik anlatımların yoğun olduğu filmde yönetmen kendine has aşk, özgürlük, bağlılık, ölüm ve bir anlamda “savaş” gibi temaları işlemiştir. Çünkü filmin ortalarına doğru sahneyi aniden ünlü İspanyol ressam Francisco Goya’nın (1810-1820) Savaşın Felaketleri dizisinden 39 numaralı gravür kaplar (Res. 3). Goya’nın savaşın vahşi bir cinayete dönüşen yüzünü işlediği bu gravürleri Alp Zeki Heper



Resim 3. Francisco Goya, Savaşın Felaketleri.
(A Heroic Feat! With Dead Men!) Yale University Art Gallery

filmde eli bağlı genç erkeğin ölümünü bir düşük yoğunluklu “savaşın” felaketi olarak işler. İki erkeğin arasında kalan kadının veya bir kadın için savaşan iki erkeğin mücadelesi her şeye rağmen devam eder. Usü ile ruhu arasında debelenen kadın net olarak tarafını seçemese de (bu da bir seçenek) baskın tarafın görece daha iyi giyimli, “güçlü” olan erkeğin olduğunu görürüz.

“Alp Zeki Heper’in bu kısa filmleri sinema dilinin araçlarının plastik bir duygu yaratmak üzere nasıl kullanılacağını gösteren denemelerdir.” diyen Nejat Ulusay iki kısa film hakkında şu değerlendirmelerde bulunur: “*Bir Kadın*’da boş bir alanda (bir evin salonu) bir kadın ve bir erkek figürleriyle uzam-insan ilişkisi oluşturmaya çalışan yönetmen, tablo, küçük bir vazo gelinlikli bir manken, kapı ve pencere gibi nesnelere de yer verir. Kameranın önündeki genç kadın bu mekenâ hapsolmuş gibidir; kadın pencereyi açar, ancak önündeki açılmayan panjur dışarıyı görmemizi engeller; o sırada salondaki bir gizli kapıdan, yürüyen sandalyede fraklı ve şapkalı bir adam girer... *Şafak*, sırtını kameraya yüzünü duvara dönmüş bir kadın görüntüsüyle başlar; açık bir pencerenin önünde, kadından daha yaşlı bir adam yavaşça kameraya doğru ilerler;

ardından kamera yavaşça kadına doğru yaklaşır; adam kadının boynunu öperken kadın mutsuz bir ifade içinde yüzünü kameraya çevirir; daha sonra beyaz gömlekli, elleri kelepçeli genç ve zayıf bir adam çerçevede belirir. Heper'in, genel olarak uzun çekimlerden oluşan ve mizansen (*mise-en-scène*) konusundaki öznenin âşikar olduğu bu siyah-beyaz iki kısa filmde, tekli ikili ve üçlü çekimler, ışık-gölge kontrastlığı, alan derinliği ve az sayıdaki yavaş kamera hareketi dikkat çekicidir.”¹⁸¹ Alp Zeki Heper IDHEC'te ilk yılında *Bir Kadın'la* birincilik ödülü, ikinci yılında da yine *Şafak* filmiyle hem birincilik ödülü hem Viyana Kültür Bakanlığı Armağanı alır.

3.2.2. SOLUK GECENİN AŞK HİKAYELERİ

Türkiye'ye döndükten sonra yönetmen Lütfi Ö. Akad'a asistanlık yapan Alp Zeki Heper, 1966'da kendi sinema prodüksiyon şirketini kurar ve aynı yıl ilk filmi *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri*'ni yönetir. Film müstehcen olduğu gerekçesiyle Film Kontrol Komisyonu tarafından reddedilir.¹⁸² (Sansür gerekçesi için bkz. “Dönemin Sansür Sorunu”) Film çekildiği dönem sansürle anılsa da o günden günümüze dek çok az sinemasever ile sinema ve kültür alanında araştırma yapan insanın araştırmasına mazhar olmuştur. Sadece film değil yönetmeni Alp Zeki Heper de film çekilir çekilmez birkaç olumlu eleştiri dışında tepkiyle karşılaşır. Filmle ilgili tanıtım da neredeyse hiç yoktur. Üstelik filmin

FİLMİN KÜNYESİ:

Yönetmen ve Senaryo: Alp Zeki Heper

Görüntü Yönetmeni: Mengü Yeğin

Oyuncular: Marliese Schneiderhan, Halil Türkmen, Ayfer Feray, Mine Cezzar

Yapımcı: Beysun Heper (Sinema Film)

Yönetmen Asistanı: Osman Saffet Arolat

Stüdyo: Erman Film

Özellik: 35 mm Siyah-Beyaz

Müzik: Johann Sebastian Bach, Tomaso Albinoni, George Frideric Handel.

Yardımcı Yönetmen: Levent Dönmez

Kurgu: Turgut İnangiray

Işık: Fehmi Eryılmaz

Ses: Yorgo İlyadis

¹⁸¹ Ulusay N. *Melez İmgeler, Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2008: 132.

¹⁸² Özön N. *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)* Bilgi Yayınevi, Ankara, 1968: 189-190.

jeneriğinde stüdyo dönemin ünlü film şirketi Erman Film yazmasına rağmen Erman Film ne arşivinde ne de tarihçesinin anlatıldığı kitapta filmle ilgili en ufak bilgiye yer



Resim. 4 Film Afişi. Türk Sineması Araştırmaları
www.tsa.org.tr

vermemiştir. Çalışma boyunca araştırdığımız yazılı kaynakların birinde *Yeni Sinema* dergisinin ikinci sayısında haberler bölümünde, “Genç Yönetmen Alp Zeki Heper’in İlk Filmi Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri’nin Çekimi Tamamlandı” başlığıyla bir haber bulunur. Film duyurusunun devamında şunlar yazılıdır: “IDHEC mezunu genç yönetmen Alp Zeki Heper uzun bir süre gerçekleştiremeyen atılımlara giriştikten sonra kendi şirketini kurup ilk filmini çevirdi. Profesyonel yerine amatör oyuncularla çalışan ve kentimizin bir gece lokalinde strip-tease gösterileri yapan yabancı bir genç kız ile sinema

piyahasının iyi tanıdığı bir fotoğrafçıya rol veren genç yönetmen “Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri” adındaki bu ilk denemesini tamamlayıp uluslararası bir festivale sokmak niyetindedir.”¹⁸³

Filmi çektiği dönem diğer Yeşilçam filmlerinin baş tacı edildiği dönemde çekme gözü karalığında bulunmuştu Alp Zeki Heper. Bu yüzden karşısında hem resmi, hem sivil sansürü buldu. Aydınlar bu yeni sinemacının çabasını desteklemezken, sansürcüler de müstehcen diyerek onu düş kırıklığına uğrattı. *Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri*’ni izleyen birkaç kişiden biri olan Ümit Bayazoğlu, Alp Zeki Heper’in, filmin negatiflerini Sami Şekeroğlu’na teslim ettiğini ve Şekeroğlu’na “Kimseye göstermeyeceksin!”, diye

¹⁸³ *Yeni Sinema*, “Haberler”, 1966: 2: 44.

şart koştüğünü, “Filmi montajsız halde” izlediklerini” belirtir.¹⁸⁴ Birebir görüşmede de film senaryosunun çekimlerden sonra sansür kuruluna gönderildiğini anlatan Bayazoğlu, Heper’in bu arada kuruldan cevap beklerken montajla uğraştığını daha sonra gelen cevapta da filmin sansürlendiğini belirtti. Filmin “peş peşe akan görüntülerden” oluştuğunu, kurgusunun da yapılmadığını;¹⁸⁵ Belirten Beyazoğlu’nun filme dair biri birebir görüşmeden diğeri 1988 yılındaki değerlendirmesi şöyledir:

“Cevap bir geliyor ki sansürleniyor, filme engel var. Nasıl olmasın ana oğul sevişme sahnesi var filmde. Anne oğul! Ensestin dik alası var filmde mesela. Dolmabahçe Sarayı’nın taş önünde yirmi dakikalık yerde sevişme sahnesi var. Askerler de nöbet tutuyor orda iki tane kulübe var orda Dolmabahçe kapısının önünde. Onlar orda duruyor iki tane asker. Çekim gerçek çekim, kurgu değil. Hatta oradan trafik akıyor, onu da görüyorsun. Dolmuştakilerin gözleri fal taşı gibi oluyor. Yerde böyle tekerlenerek sevişiyorlar.¹⁸⁶ *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri*’nde yeni dalgacılar gibi amatör bir kadro ile çalışmış. Birtakım ön düşünceleri bulunmayan, yani profesyonel olmayan oyuncular, sanki bir müsameredeymiş gibi rol keserek, çetrefil senaryo ile boğuşuyorlar. Alp bir kadını üçe bölerek, ensest eğilimlerini Alman oyuncu Marliese Schneiderhan’la, kadının köle ruhunu Mine Cezzar’la ve fahişe kadını Ayfer Feray’la yorumlamaya çalışmış. Filmi ham bir halde, siyah-beyaz dia gösterisi gibi izledik.¹⁸⁷”

Filmi 1988’de *Gergedan* dergisi için Bayazoğlu ile birlikte izleyen Enis Batur, *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri*’nin “auteur” olduğunu söyler. “Bunuel ya da Resnais’yi *alıntı* gibi kullandığı sekanslar da dahil, yönetmenin plastik boyutu inşa ediş üslûbu üzerine dikkatle durmak gerektiğini düşünüyorum” diyen Enis Batur’a göre *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* “Bir ilk-örnek olmasa bile, bir ilk-örneğin tökezlemelerini yaşıyor.” Filmin, “anlatı geleneklerimizin bütün kurallarına aykırı bir mantıktan hareket ettiğini” belirten Batur filmle ilgili şu değerlendirmeyi yapar:

¹⁸⁴ Bayazoğlu Ü. a.g.e., 2004: 13-17.

¹⁸⁵ Birebir Görüşmeden Bkz Ekler: Ek I.

¹⁸⁶ Birebir Görüşmeden Bkz Ekler: Ek I.

¹⁸⁷ Bayazoğlu Ü. a.g.e., 1988: 14: 106-110.

“Yer yer yayınlık, geveze bir üslup; yer yer de fazla derişik, yoğun ekonomik. Ama bütününde *bete giden* bir film... Öykülenme geri plana, olabildiğince bulanık kılınmış bir yatay eksene, bilerek isteyerek itilmiş. Baştan uca, hep *libidinal tabaka*’da geziniyor kamera. Bir (kaç) kadının, bir (kaç) erkeğin “İstek kipleri” üzerine kurulu sahneler birbirilerine eklenirken, kaygan, her an elimizden sıvışıp gitmeye aday bir kesitte *seyrediyoruz*. “Cinéma d’auteur” tabii, ama ayrıksılığını belirleyen bu değil: Metin Erksan da, Tokatlı da geçiyor o yıllarda, oradan. Ayrıksılığını belirleyen başka şey: Alp Zeki Heper, Roeg’un kullandığı anlamıyla, ‘Türkiye’ye düşen adam’ın bakışını üstlenmiş kameranın arkasında. Çocukluğun (yani belleğin) uçarı, hatta tehlikeli koridorlarında gezinmiş. Bilinçdışı ve yasağın önce yüz yüze, sonra iç içe geçtiği öykü kırıntıları. Annenin, kız kardeşin, sevgilinin aynı, tek bir kadın figürüne çalıştığı bir ‘totem ve tabu’ iklimi... Yalnız iç mekânların kullanımında değil, dış mekânların seçilişinde de *oyunculuk payı* ağır basar. Ada kıyılarındaki, havuzlu bahçedeki, yaklaşımlar ve kaçışların arasında ustalıkla tasarlanmış satranç hamleleri okunur. Dolmabahçe’nin nöbetçili ana kapısının tam karşısında, trafiğin yoğun olduğu bir saatte, yolun ortasında *kurulan* (her iki anlamında) sevişme sahnesi ise doruğu oluşturur.”¹⁸⁸

Filmi izlediğini söyleyen biri daha Prof. Dr. Âlim Şerif Onaran filmi genel olarak beğendiğini, filmde “adeta seksin felsefesinin” yapıldığını belirtiyor. Sansür Kurulu’nun bazı üyelerinin olumsuz fikir beyan ettiğini, bu karara karşı kendisinin tavır takındığını söyleyen Onaran, *Suluk Gecenin Aşk Hikayeler*’ini şu şekilde değerlendiriyor: “Filmde bir nevi seks denemeleri yapılıyor, yani tam konuda yok bir nevi seks gösterileri, öpüşler, çıplak vücutlardan oluşma seksin adeta sinemada felsefesini yapar gibi... Bir deneme diyebileceğim film... Seks hayatın esasıdır... Yönetmen sinema yoluyla görsel zenginliği kullanarak seksin felsefesini yapmış. Bu bir yorumdur”¹⁸⁹ Filme dair en erken eleştirilerden birini 1967’de Üner Birecikli yapar. *Görüntü* dergisinde yayınlanan yazıda filme dair ağır eleştiriler vardır. Film için

¹⁸⁸ Batur E. “Alp Zeki Heper, Prens Ubu, Sinemacı, Kurban”, Gergedan, 1988: 14: 116-117.

¹⁸⁹ Ak B. *Türk Sinemasında Sansürün Tarihi-Siyahperde*, Bölüm 2, Konuşan: Onaran A Ş. 1994.

bütünlüğün bulunmadığı, beklentilerin alt üst olduğu yazılan değerlendirmede “Başarılı siyah-beyaz fotoğraflarla Mengü Yeğin'in kamerasının da tek başına filmi kurtaramadığı” ifadelerine yer verir. Birecikli, ünlü yönetmenlerden Vadim, Tuffaut, Fellini ve Godard'ın filmlerinden “açıkça aktarılmış bazı sahnelerin” filme gölge düşürdüğünü belirtir.¹⁹⁰ Batur'un hakkında “sinemamızın karanlık koridorlarına bir ışık topu atmıştı”¹⁹¹ dediği Alp Zeki Heper, Türkiye sinemasının belli başlı kuşak yenilemeleri; “1960'larda tazelenen ve yenileri getiren bir sinema hareketi” içinde gösterilir.¹⁹²

“Özenti” olarak nitelendirilen filme dair bir eleştiriyi de filmde Alp Zeki Heper'e asistanlık yapan Osman Saffet Arolat yapar ve filmin erkek oyuncu Halil Türkmen'i kendisinin bulduğunu Alman oyuncuyu ise Alp'in bir Beyoğlu pavyonunda revüye çıkan Fransız dansçılar arasından seçtiğini belirtir. Arolat'a göre “filmde erkek oyuncunun kadın heykeline ateş ettiği sahneyi Bunuel'den *araklamıştı*” Arolat bu durumu Alp Zeki Heper'e ima etmek için de ilginç bir yöntemle baş vurduğunu şöyle açıklar: “Bu çalıntıyı ima etmek için Bunuel'in o sahnesinden çekilmiş fotoğrafı Alp'in masasının üstüne bırakmıştık, çok sinirlendiğini hatırlıyorum.”¹⁹³

Giovanni Scognamillo'ya göre ise film, Bunuel'in ve gerçeküstücü akımın soyut ve ruhbilimsel etkilerini taşıyan, cinsel bunalımlar üzerine kuruludur.¹⁹⁴ Ağâh Özgüç, *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* için “biçime dayalı soyut bir deneme” olarak nitelendirdiği filmin “görüntü açısından estetik bir düzeyi olmasına karşılık yabancılaşma taşıyan içeriğiyle ilgi görmediğini” iddia eder oysa film hiçbir zaman tam anlamıyla halkla buluşmamıştır. Özgüç devamla filmin “Halk önüne çıkamayan bir deneme olarak yalnızca sinematek arşivlerinde ‘lanetli bir film’ olarak kaldığını”

¹⁹⁰ Birecikli Üner. “Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri: Alp Zeki Heper'in bir filmi.” *Görüntü Dergisi*, 1967: 3: 26-27.

¹⁹¹ Batur E. “Sinema İçin Mecnun”, *Ve Sinema*, 1985: 1: 12-13

¹⁹² Filim 74, “1970 Sonrası Yönetmenleri Hakkında.” 1974: 48: 3.

¹⁹³ Bayazoğlu Ü. a.g.e., 2004: 18

¹⁹⁴ Scognamillo G. a.g.e., 1998: 313.

belirtir.¹⁹⁵ Dönemin kültür çalışmaları için ne kadar sert geçtiğini gösteren en iyi örnek bir başka yazıda karşımıza çıkıyor. *Yedinci Sanat* dergisinin Bülent Oran'la yaptığı söyleşide Oran, Atilla Tokatlı ve Alp Zeki Heper'in filmlerinin “kolay gördükleri halktan uzak oldukları için, tutunamadılar” görüşündedir. Oran devamla şunları dile getirir: “Metin Erksan'ın "Sevmek Zamanı" da öyle. Bence iyi niyetli, ve güçlü sinemacılar, yalnızca teknik bilgiye değil, halka dayanarak çalışırlarsa bu işin ortasını bulabilirler sanırım. Zor, ama olanaksız değil.¹⁹⁶ Daha çok “üst tabaka aydınlarına hitap eden” ve Fransız Yeni Dalga'yı hatırlatan bir konusu olduğu söylenen filmin “Kişisel yönü ağır basan ve sanat değeri yüksek “diğer 1960 filmleri grubu’na sokmak gerektiği” düşünülür. “Bu çeşit filmler arasında” Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol*, Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* filmlerinin de eklenmesi düşünülen başka bir değerlendirmenin ilginç yönü ise *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* filmi daha izlenmeden böyle bir kaniya varılmış olmasıdır.¹⁹⁷ Alp Zeki Heper böylece “Yeşilçam'ın içinde Yeşilçam'a alternatif olmanın bedelini hem yönetmen, hem de yapımcı olarak fazlasıyla öder.”¹⁹⁸

Sansür komisyonu tarafından müstehcen olarak değerlendirip daha sonra tümüyle reddedilen *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* için Danıştay'a da başvuran Alp Zeki Heper'in bu beklentisi de gerçekleşmez.¹⁹⁹ (Danıştay kararı için “Dönemin Sansür Sorunu” bölümüne bakınız.) Dönemin bir çok filmin sansürlenmesinde imzası bulunan ve daha sonra “İş yaşamında ilklere imza atan başarılı kadın” olarak hayatı da filme çekilen²⁰⁰ Sansür Kurulu Üyelerinden Feriha Sanerk film için verdiği ret oyu gerekçesini şu şekilde özetliyor. “O günkü ölçülere göre filmi müstehcen bulduk.

¹⁹⁵ Agâh Ö. a.g.e., 1995: 80.

¹⁹⁶ Yedinci Sanat, “Aydın Konuşması: Senaryo Yazarı Bülent Oran'la Bir Konuşma”, 1973: 3: 23.

¹⁹⁷ Abut Semih. “Türk Filmleri Toplu Gösterisi, Görüntü, 1969: 6: 31.

¹⁹⁸ Evren B. *Türk Sinema Yönetmenleri Sözlüğü*, 43. Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayınları, Antalya, 2006: 217.

¹⁹⁹ Yeres A. *Sakıncalı 100 Film*. Es Yayınları, İstanbul 2006: 234.

²⁰⁰ “Başarılı Kadınların Hayatları Belgesellere Taşınıyor” Beyazperde. Erişim: 24 Nisan 2019. <http://www.beyazperde.com/haberler/filmler/haberler-16554/>

Neden müstehcen bulduk onu söyleyeyim. Film, iki insan arasındaki aşk değil de biraz çapraşık bir aşk gibiydi.”²⁰¹

Nijat Özön de sansürlenmiş filmlerle ilgili gözlemlerinin birinde 1967 Yılına kadar “kesinlikle” yasaklanmış filmlerin sayısını az bulur ve “yarım düzineyi” bulmaz der. 1967 Yılına sonuna dek kayda değer tek yasak kararının *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* için verildiğini belirtir. Yasak kararı için yine Alp Zeki Heper’i eleştiren Özön “Batı Özentisi” olmakla suçladığı Heper ile ilgili şunları söyler:

“Tuhaftır ama, bu ‘nazarlık’ yasağın da hiç olmazsa yönetmenince bugün artık yürekten benimsendiğine inanmak gerekir. Yurdumuzdaki düşünce dengesizliğinin açık ve çarpıcı bir örneği olan bu durumun nedeni şudur: *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* Fransa’da sinema öğrenimi yapan genç bir yönetmenin sindirilmemiş bir takım yabancı etkileri, özentisi ve öykülenmeyle yansıttığı, aşırı cinsel bunalımları işleyen ilk filmiydi. Şimdi şeriatçı basında “Ulu Hakan Abdülhamit’e övgüler düzen bu yönetmen, en katıksız örneğini kendi filminde verdiği batı özentisi şöyle dursun, en ufak batı eğilimini bile yerdığıne göre yasaklama kararını kaldırmak için Danıştay’a kadar uzanan uğraşlarından sonra, bugün bu yasak kararının en başta gelen onaylayıcısı olmalıdır.”²⁰²

Alp Zeki Heper ise dönemin gazetelerinden *Yeni Ortam*’a yaptığı açıklamada filminde aşk ile özgürlüğü işlediğini söyler. Filmin politik içeriğine dair “aşkla, yani özgürlükle baskıyı, şiddeti, işkenceyi karşı karşıya getirmeye çalıştığımı” dile getiren Alp Zeki Heper’in filmine dair yorumu şöyle: Anılarla ilgili, zor anlatımlı olan bir film. Sevginin, tutkunun işkence ile baskıyı yok etmesini dilemişim. Özgürlüğün delice bir sevgi olduğunu düşünüyordum. Öyle simgelemeye çalışmışım özgürlüğü.

²⁰¹ Öztürk A. *Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik Akımı ve Sansür (1960-1970 Dönemi)* (Tez) İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo- TV Ve Sinema Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi; 2013

²⁰² Nijat Ö. *Karagöz'den Sinemaya, Türk Sineması ve Sorunları*, Cilt.2. Kitle Yayınları, Ankara, 1995: 303-304.

Müstehcenlikle suçlandım. Altından kalkılması güç bir suçlamaydı bu.” Aynı röportajda “Sinema Özgürlüktür” diyen Heper, “batılı düşmanlığı” yakıştırmasını reddeder ve Ulusal Sinema ile ilgili yakınlığıyla da “Refiğ ve şürekası” ile “düşünce alanında bu yönetmenlerle hiçbir yakınlığım yok” der.²⁰³

İlk *Yeni Sinema* dergisinin 1968 yılının 18. sayısı için kaleme alınan yazıda Lütfi Ö. Akad, Atilla Tokatlı, Ertem Göreç, Atıf Yılmaz ve Alp Zeki Heper sert eleştirilerin hedefi olur. Derginin Genel yayın yönetmeni Onat Kutlar’ın yayınlanmasına izin vermemesi üzerine “Türk Toplumundan Kopmuşlar ya da Kaçış Sineması Üzerine” başlıklı yazıyı Ağâh Özgüç *Akademik Sinema* dergisinde yayımlar. Yazıda *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* ve *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan) filmleri bütünüyle “kaçak” sinema olarak nitelendirilir. Eleştirinin dozu daha da artırılarak “Heper kaçakçılık uğruna seyirciyi itmiş ve ortaya şaşırtıcı bir film çıkarmıştır” denilir.²⁰⁴ *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri*’ne dair uzun eleştiride devamla şunlar yazılır: “Heper’in kişileri konuşamayan, birbirilerine uzak uzak bakan, sonra da hayvancıl bir şehvet tutkusuyla sevişen, hasta ruhlu tiplerdir. Bir kadınla bir erkek arasındaki cinsel tutkuyu resimleyen Alp Zeki Heper, yer yer Fellini’nin Antonioni’in etkisinde kalmış. Giderek hem kendi kendinden, hem de yaşadığı toplumdan alabildiğince kopmuş ve ortaya kötü bir yabancılaşma örneği koymuş.” Daha sonra Erksan’ın sert tepki verdiği yazı şöyle bitiyor: “Biz Türkiye’de yaşıyoruz. Lütfen blöfü, gargarayı, göstermelik ilericiliği, aşınma biçimciliği bir kenara bırakıp kendi içimize, kendi toplumumuza dönelim beyler...”²⁰⁵ Aynı derginin 3. Sayısında ise Nijat Özön’ün “Türk Sineması Kronolojisi” adlı çalışmasına yönelik bir eleştiri bulunur. Nezih Coş, *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* filminin 1966 yılına konulmaması gerektiği görüşünde. O dönem sansürden geçemeyen *Bitmeyen Yol* ve *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* filmlerinin 1966’da piyasaya çıkamadığı dolayısıyla kamuya mal olmadığını belirtir. “Bir türü

²⁰³ Yeni Ortam Gazetesi, 13 Şubat 1974: 7.

²⁰⁴ Akademik Sinema 1969: 1: 36-41.

²⁰⁵ Özgüç A. “Türk Toplumundan Kopmuşlar ya da Kaçış Sineması Üzerine” *Akademik Sinema*, 1969: 1: 36-41

başlatıp çok iş yaptığını ya da özel bir eğilim getirdiğini” 1966’da söyleme olanağının olmadığını ifade eder.²⁰⁶

Gergedan dergisinin Alp Zeki Heper’le ilgili sayısında Ali Ögentürk de kaleme aldığı yazısında Heper’i “Marjinal” diye nitelendirir. Özentürk, *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* için “Türk sinemasının ilk “auteur” filmi, aynı zamanda hiçbir yerde profesyonelce oynatılmamış ilk filmi ortaya çıktı” der. Filmin ve yönetmenin akıbeti ile ilgili ise şu satırları ekler: “Sonraları da ne bir yerde oynatıldı, ne de adı anıldı. Belki de Alp Zeki bu kadir bilmezliğe, bu kültür mirası yoksulluğuna ya da tekkelerin, kliklerin “tek ses, tek yol” egemenliğine dayanamadı, kahrolup gitti... Alp Zeki Heper de ülkesini ve bütün bunları anlamak için çaba gösterdi ama dayanamadı. Gitti, kendisi gibi öldü. Kafasında cenin halinde filmleriyle.”²⁰⁷

Bırakmak zorunda kaldığı sinema serüvenini bir röportajda şöyle anlatır Alp Zeki Heper: “En sonunda yazan, yöneten, kurgulayan, görüntüleyen, oynayan, yapımcı ve seyirci de olabilirim. Yani tek başıma dahi izlemek zorunda kalabilirim filmlerimi.”²⁰⁸ Heper’in ismi uzun bir süre hiç bir yerde geçmez ve duyulmaz. En son yakın dönemde Zeki Demirkubuz *C Blok* filmini Alp Zeki Heper’e ithaf eder. Demirkubuz, Alp Zeki Heper’le ilgili “Hayat hikayesinden etkilenmişim. Ama asıl ithaf sebebi, o düşüşe duyduğum ilgi oldu” der.²⁰⁹ Filmin daha önce birkaç yerde gösterildiği ama bazı gösterimlerin tam nerede gösterildiği bilinmemektedir. *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri*’nin 1974’te “Türk Film Arşivi” bünyesinde Harbiye Yapı-Endüstri Merkezi Mart ayı gösterileri kapsamında toplamda 10 filmle dönemin en büyük yönetmenlerinin filmleriyle gösterildiğini görüyoruz.²¹⁰ Daha sonra hem sinemasever hem de sinemacılar tarafından Heper’in filmlerinin gösterilmesi için çaba sarf edilse de başarılı olunamamıştır. Gösterimi yasaklanmasından sonra günışığına

²⁰⁶ Coş N. “Genel Kronoloji ya Da Özön’e Misilleme”, *Akademik Sinema*, 1969: 3: 65-66.

²⁰⁷ Ali Özentürk “Gerçek Bir Sinema Marjinali İçin”, *Gergedan*, 1988: 113: 114.

²⁰⁸ Usta A. “Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri’nin Hikayesi” *Psiksinema*, 2016: 7: 31.

²⁰⁹ Usta A. a.g.e., 2016: 7: 31.

²¹⁰ *Yedinci Sanat*, “Türk Film Arşivi, Mart Ayı Gösterileri”, 1974: 13: 19.

çıkmayan ve 23. Ankara Uluslararası Film Festivali'nde gösterilmek istenen ancak yasal varislerini araya girmesiyle *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* yine beyaz perdeyle buluşamaz.²¹¹ Alp Zeki Heper'e ayrı dönemlerde sorulan "En iyi 10 Türk yönetmen" sorusuna verdiği cevap ilgi çekicidir. Kendisiyle yapılan röportajlarda saydığı filmler ve yönetmenler Heper'in film anlayışını kavramak adına ipucu niteliğindedir. Paşa Gündoğdu, Âlim Şerif Onaran, Fikret Hakan'la beraber kendisine de sorulan "Bugüne Kadar Çevrilen En İyi 10 Türk Film" sorusuna şu film yönetmenleri sıralar:

1. Yaprak Dökümü / Memduh Ün
2. Vatan ve Namık Kemal / Duygu Sağıroğlu
3. Yangın Var / Lütfi Akad
4. Sevmek Zamanı / Metin Erksan
5. Baba / Yılmaz Güney
6. Son Kuşlar / Erdoğan Tokatlı
7. Üç Arkadaş / Memduh Ün
8. Seyyit Han / Yılmaz Güney
9. Çalıkuşu / Osman Fahir Seden
10. Dikkat Kan Aranıyor / Temel Gürsu²¹²

Kendisiyle yapılan başka bir röportajda ise aşağıdaki filmleri beğendiğini dile getirir:

1. La Femme Galante – Mizoguchi.
2. Intendant Sancho - Mizoguchi
3. Yağmurdan Sonra Bulanık Ay Masalları - Mizoguchi
4. M. Verdoux - Charlie Chaplin
5. L'Age d'or - Bunuel
6. Potemkin Zırhlısı - Etsenstein
7. Hal ve Gidişten Sıfır - Vigo
8. Atalante - Vigo
9. Le Diable au Corps - CL A. Lara
10. La tête Contre les Murs - Franju
11. La Terra Tréma - Visconti
12. Viridiana – Bunuel²¹³

²¹¹ "Heper'in Filmi Arşivlerde Kaldı." *Altyazı 2012*: 116: 10.

²¹² Özgüç A. "Soruşturma: Bugüne Kadar Çevrilen En İyi 10 Türk Film." *Yedinci Sanat*, 1973: 4: 15.

²¹³ Andreas Papucib. "Alp Zeki Heper: Sinemamızda Yeni Bir İsim" *Görüntü*, 1966: 2: 20-31.

Az kişi tarafından izlenebilen ve “tuhaf” bulunan Alp Zeki Heper’in filmlerinin bugün izlenmesi durumunda “naif ve eskimiş, hatta belki özenti” bulunabileceğini fakat “Yaşadığı dönem düşünüldüğünde, Heper’in yenilikçi ve aykırı bir sinemacı olduğunu” söyleyen Nejat Ulusay, “bu yüzden reddedilmiş ve unutulmak istenmiş bir isim olan Alp Zeki Heper’in, mesleğini sürdürebildiği taktirde ‘özenti’ bulunan tarzını geliştirip ‘yerel’ malzemeyle daha fazla bir araya getirdiğinde neler yapabileceği merak edilebilecek bir konudur”²¹⁴ değerlendirmesinde bulunur.

Yakın dönem sayılabilecek ve filmi izleyebilen Onaran (1994), Batur ve Bayazoğlu eleştirileri (1988) dışında filme dair sağlıklı eleştiri neredeyse yoktur. Film hakkında o dönem kaleme alınan eleştirilere yukarıda yer verdik. Aşağıda ise film izlendikten sonra (13 Haziran 2019) yapılan en son film analizine yer verdik.

3.2.2.1 FİLMİN PSİKANALİTİK AÇIDAN İNCELENMESİ

Katmanlı bir yapıya sahip filmde *dönüt* diyebileceğimiz bir tür durum yaşanır. İlk jeneriğin ardından seyircinin erkek oyuncunun (Halil Türkmen) giyinik halde yatağa uzandığını gördükten hemen sonra filmin ikinci jeneriği girer. İkinci jenerik de bittikten sonra yarım kalan sahne kaldığı yerden devam eder. İlk jenerik ise görüntü üzerine yazılan klasik Yeşilçam fontu olan kalın beyaz yazıdır. Jeneriğe Alp Zeki Heper’in müdahalesinin olduğu çok açık. Dönemin hiçbir jeneriğine benzemeyen ve bir özgünlüğü olan jenerik beyaz zemin üzerine yazı tipi boyutu küçük ama tamamı büyük



Resim 5. Filmdeki çiniye benzeyen bu çinide de lale ve karanfil motifleri kullanılmıştır.

²¹⁴ Ulusay N. a.g.e., 2008: 134.

harflerle yazılıdır. Ekranın sol tarafı *yazı* için kullanılırken, sağ tarafında ise lale ve karanfil motifleriyle işlenmiş mütevazi yuvarlak bir çini tabak durur. Üretildikleri dönem hakkında önemli bilgiler elde edinmemizi sağlayan çini sanatında sık rastladığımız lale motifi *teslimiyet*'in yanı sıra *tozlu raflardaki* filmin *arkeolojik kazısı* için de büyük bir ipucu veriyor: *Sonsuz aşk!* Ayrıca Jung'a göre *daire*, insanın doğayla ilişkisi dâhil, psişenin bütünlüğünü ifade eder. Daire sembolü, geçmişten günümüz modern topluma kadar tüm kültürlerde ve ritüellerde daima hayatın nihai bütünlüğüne işaret eder.²¹⁵ Filmin daha jeneriğinde kullanılan bu ikiliğin karakterlerin psişelerine bir gönderme olduğu söylenebilir.

Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri psikanalitik açıdan çok yoğun bir film. Dönemin bir çok yerli filminde görülen sahne geçişlerindeki ve diğer teknik sorunlar burada karşımıza çıksa da filmin genel anlamda plastik bütünlüğünün kotarıldığını söyleyebiliriz. Filmde karakterleri ayırt edebileceğimiz herhangi bir ismi veya herhangi bir rol (anne, baba, sevgili, eş vs.) anlamına gelebilecek bir ifadeyi de yönetmen kullanmaz. Dış ses ve müzik dışında çok az diyalogun kullanıldığı filmde oyuncular ancak temsil ettikleri *roller* bağlamında değerlendirilebilir. Heper, annenin *ensest* eğilimlerini Alman oyuncu Marliese Schneiderhan'la, hizmetçinin *köle* ruhunu Mine Cezzar'la ve *vamp* kadını Ayfer Feray'la yorumlamıştır. Bu Oidipus nitelikli *üçgen aşkın erkek* oyuncusu ise Halil Türkmen'dir. Ayrıca Bach, Albinoni ve Handel'in seçimiyle de simgesel olarak yine aynı üçgene başka bir atıf olabilir. Film hakkındaki bu genel bilgilerden sonra filmi kronolojik akışıyla ele almayı daha uygun bulduk. Daha sonra analiz kısmında ise sırasıyla filmdeki imgeleri ve yönetmenin de hayatına dair ipuçlarını aradık.

Yataktan kalkan 20-25 yaşlarında bir erkek (Halil Türkmen) hemen yatağın yanı başındaki pencereyi açar ve seyirci de dışarıyı, İstanbul'u-denizi görür. Daha sonra yatağın demir başlıklarında küçük bir ayna görevi gören parlak bir yuvarlaktan kendine bakarak saçlarını eliyle tarar. Odanın içinde başında bir duvak olan ve bir eliyle sağ

²¹⁵ Jung G C. *İnsan ve Sembolleri*, çev, İlgün M H., Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2016: 236.

göğsünü tutan kadın büstüne bakar ve odadan ayrılarak İstanbul boğazını gören terasa çıkar. Terasta köşede topuklu ayakkabı giyen bir kadın (M. Schneiderhan) denizi seyretmektedir. İkisi birbirine yaklaşır daha sonra el ele yine odanın geniş bir balkonu gibi duran terastan içeriye girerler. Kamera odanın içinden onların içeriye girişini kaydeder. Oda evin çoğu bölümü gibi bom boştur ve hiçbir eşya veya mobilya yoktur. Kadın hafifçe yere uzanır ve erkek de boydan boya kadını okşadıktan sonra ayaklarına kadar gelip kadının sağ ayağındaki ayakkabıyı çıkarır.

Başka bir sahnede Halil'i sokakta yürürken ve yedi, sekiz katlı bir apartmana girerken görürüz. Kamera dışarıdan binayı çeker ve aşağıdan yukarıya hareket ederek en üst katı işaret eder. Devamındaki sahnede karşımıza başka bir teras çıkar. Burada İstanbul ve Ayasofya kilisesini görürüz. Terasa orta yaşlı bir adam gelir ve bir şeyler söyledikten sonra gider. Adamın sesini duymayız. İlk terastaki plana çok yakın planla köşede *siyah* giyinen bir kadın (Ayfer Feray) elinde sigara içerken durur. İlk kadın açık renkte giyinirken bu kadın ise siyah giyinmiştir. Terasın duvar (oda) tarafında duran *iki* sandalyeden birine de Halil oturmuştur ve *iki* ayakkabısını da çıkararak yana koyar. Daha sonra kadınla birlikte yandaki küçük odaya geçerler. Odanın küçük penceresinden dışarı seyreden kadın “İstanbul güzel mi?” diye sorar. Halil cevap vermez ve kadını omzundan öper. Çok az diyalogun oldu filmde kadın daha sonra Halil'den “Ceketini çıkar”masını ister ve yatağa geçerek “gelir misin?” der ve ikisi de yatağa girer. Terasta ilk görünen adam beklemektedir. Halil odadan çıktıktan sonra bekleyen adama biraz para verdikten sonra oradan ayrılır.

Filmin ana mekanı olan ve ilk sahnelerin de geçtiği yalıda Halil'le çok yaş farkı bulunmayan genç *anneyi* (Marliese Schneiderhan) üstünde kürkle tekrar görürüz. Dışarıda yağmur yağmaktadır. Kadın Halil'e yaklaşır “orada ne yapıyordun”, “dışarıda yağmur çok yağıyor mu?” diye sorularına devam eder ve son olarak şu soruyu sorar, “seviyor musun beni?” Halil ise cevap vermez ve sırtını döner. Kadın ısrarını sürdürür ve asıl sorularına geçer: “Niçin hep gidiyorsun, dışarı gidecek misin yine?” Halil yine cevap vermez ve bir odaya geçerek sevişirler. Burası üst kat gibi değildir ve duvarda

birkaç portre ve tablo asılıdır. Dışarıya bahçeye bakan büyük odanın *üç penceresi* vardır. Ortadaki pencere aynı zamanda *ayna* işlevi de görür. Halil için *pencere*'yken kadın için *ayna*'dır. Odanın içinden pencereyi-dışarıyı seyreden Halil ve izleyici elleri bağlı zayıf genç bir erkek (Halil'e benzer) ve küçük bir kız çocuğunu duvar dibine hizalayan silahlı iki askeri görür. Kısa bir süre sonra askerlerin ateş etmesiyle genç adam yere yığılır ama küçük kıza bir şey olmaz ve etrafına bakınır. Pencerenin iç tarafında ise makyaj masası vardır ve kadın *pencere*'yi *ayna* olarak kullanır. Kadın pencereye yaklaşır makyaj yapar ve kamera kadının *ayna*'sıdır.

Başka bir sahnede hizmetçi olan üçüncü kadını (Mine Cezzar) yerleri silerken görürüz. Evin içinde başka bir yeri silmeye giden kadın daha sonra sadece *sağ* ayağındaki topuklu ayakkabıyı çıkarır ve öylece topallayarak yürür. Halil evin içindeki ahşap merdivenlerde oturup kadını seyretmektedir. Kadın daha sonra bir erkek çocuğu evin içindeki hamam gibi bir yerin su taşında başını yıkar. Çocuk ağlamaktadır ve yıkanmak istememektedir. Halil'i daha sonra bir koltukta gazete okurken görürüz. Sonra kamera yakın planla gazetede Vietnam'dan olduğunu düşündüğümüz birkaç asker, sivil kadın ve çocuk fotoğraflarına odaklanır ve fonda silah/savaş sesleri duyulmaktadır.

Filmin devamında eve başka bir adam (Baba) girer. Salonda bir şeyler yer ve anneye odalarına giderler. Bu kısa sahneden sonra Halil'i ikinci kez *vamp* kadına (Ayfer Feray) giderken görürüz. Pavyon gibi bir yerde dans ederler. Kadın "paran var mı?" diye sorar. Kadının yüzü kapı tarafına dönüktür ve uzaktan kürkünü giymiş diğer kadının (Marliese Schneiderhan) yaklaşmakta olduğunu görür. Ve orada kısa bir süre bekleyip onları izler. Halil'in sırtı dönüktür ve Ayfer ona "belki başka şekilde olabilirdi" der. Halil de bunun üzerine "iki şeyi yapmak zorunda olmasaydım" diye söylenir. Marliese ise Halil'i oradan alır. Eve vardıklarında Halil'e bir kazak hediye almıştır. Daha sonra kadın kendisinden elbisenin fermuarını açmasını ister. Yakınlaştıklarında ise aralarında şu diyalog geçer:

- nasıl seviyorsun beni?
- seni herhangi bir kadın gibi sevmiyorum
- o halde nasıl?
- anlatılmaz çok güç.

Bu defa evde hizmetçi kadınla yan yana görünür Halil. Diğer kadınlara davrandığı gibi davranmaz ve kadının boğazını sıkarak dışarıya gider hizmetçi kadın, içi suyla ama kirli ve otlarla dolu havuzun başında buluşurlar. Halil “bütün bunlar gizli kalacak” der. Ve kadın ince uzun havuzda yürür. Daha sonra onları sahilde görürüz. Kadın sevinçle reverans yaparak bir ağaç kavuğu gibi bir şey görür ve eline aldıktan sonra elinden kumsala bırakarak şöyle der: “işte bu çağda duygular da böyle birden bire düşüp kayboluyor”.

Evin içinde Halil’i yine *anne-sevgili* olan kadınla görürüz. Sarılırlar ve kadın “neden beni ezmek istiyorsun?” diye söylenir. Bir elinde de çıkardığı topuklu ayakkabısı dururken bir yandan da sevişirler. Kadın hafif ağlamaklı, gözleri yaşlıdır. Halil ona bir tokat atar. Diğer adam (Baba) arkadan ikinci kez belirir. Anne babaya yanaşır ve birlikte kapısı açık yan odaya geçip sevişirler. Halil de eşikten ikisini seyreder bir süre ve başını eğerek oradan gider. Halil odasına çekilir ve odasında bulunan kadın büstünü okşar ve öper. Daha sonra da pencereden dışarıya bakar. Dışarıda birkaç balıkçı ve teknelerini görürüz. Halil başucundaki komodinin üstündeki tabancayı alır. (Komodinin üstüne ayrıca Rusça bir Çehov kitabı da durur.) Silahı doldurmaya çalışır ve döner büstün göğüs hizasına birkaç el ateş eder. Baba salonda kadına “hazır mısınız?” der ve kadını kapıya doğru götürür. Halil de engel olmak ister gibi hamle yapar ama baba buna izin vermez. Halil’in yakasına yapışır ve onu iter. Bir kez daha ileriye atılır ama karşında yine baba vardır. Halil artık kabullenir ve durur.

Filmin sonlarına doğru *anneyi* bir yokuştan inerken görürüz. Onu fark eden Halil dikkatini ona çevirir. Daha sonra Dolmabahçe Sarayı’nın önünde duran kadını gören Halil yolun diğer tarafındadır. Kadınla yolun ayrı taraflarında bir süre birbirilerine

baktıktan sonra ikisi de yavaş adımlarla trafiğin aktığı yolun ortasına kadar gelir. Tam orada sarılırlar ve yolun ortasına uzanıp sevişirler. Trafik de akmaya devam eder. Bu *fantezi* düşü bitince kadını bu sefer başka bir sokakta görür. Kadın ellerini yana açmış duvara sırtını vermiş Halil'i bekler gibidir. Halil ona doğru koşar tam yaklaşıp onu dokunacağı anda bunun da bir halüsinasyon olduğunu anlar ve kapalı bankanın kepengine toslar. (Camda Osmanlı Bankası yazmaktır. Heper bu gelgitli İstanbul koşturmacasında bir çok banka ve markanın tabelasının olduğu mekanı gösterir.) Sandalların olduğu bir marinada, Karaköy'de de görünen Halil, kalabalık caddelerde kadını aramaya devam eder ve Galata köprüsünde koşar. Daha sonra boğazda bir savaş gemisi görürüz. Ve bir çeşit savaş marşı (bando) çalar. Sahilde az ileride kadını bir kez daha gören Halil ona yaklaşır sarılırlar ve sonra sahildeki iskeleye doğru ilerlerler. Buradaki boş ve küçük iskelenin girişinde demir parmaklıktan yapılan bir kapı durur. [Kalın parmaklıkların etrafı ve üstü de kenardan veya içeriden çıkışı engelleyecek yine aynı boyuttaki demirden sivri başlı kısa demirler (çit gibi) kullanılmıştır. Kapı bir *kafes*'i andırmaktadır. İskelenin diğer bütün tarafları açıktır. Kapı sembolik olarak orada durur.] Kadın Halil'e bakarak kararsız üzgün bir şekilde bu kapının arkasına çekilir. Kapıyı ürkekçe hafif aralayıp açsa da hem kendisinin hem de Halil'in yardımıyla kapıyı yavaşça kendine doğru çeker ve kapatır. Halil yürümeye başlar ve kadın kapının arkasında kalır. Pencere ve ayna sahnesi burada tekrar karşımıza çıkar. Yine aynı şeyler yaşanır ve iki asker ateş eder. Adam ölür küçük kız kalır. Kamera tekrar sahile döndüğünde Halil'i takip eder ve Halil yavaşça yüzünü dönerek yürümeye başlar kadın orada kapının gerisinde kalır. Bir sokağa girer orada elinden yaralanan bir adam duvar dibine acıyla çömelir. Halil aldırış etmeden yoluna devam eder sokakta yürür ve gözden kaybolur.

Analiz

Filmde kullanılan terasların, bilinç ile bilinçdışı arasında bir mekan olarak imlendiğini düşünebiliriz. Erkek böylece terasta bilinçdışının kuytularını gözlemlemektedir. *Düşlerin Yorumu*²¹⁶ kitabında Sigmund Freud terasa merdivenle bu gibi

²¹⁶ Freud, S., *Düşlerin Yorumu*, Cilt 2, çev. E. Kapkın, Payel Yayınevi, İstanbul, 1992.

iniş çıkışların cinsel ilişkiyi sembolize ettiğini söyler. İkinci teras da yine bir arzu mekânıdır ve dışarıdan gösterilen binayla son derece uyumludur. İki balkon (teras) sefasında ikillik kadınlarla devam eder. *Anne/fahişe* olan kadın açık renkle giyinirken diğer kadın ise siyah giymiştir ve *femme fatale* olarak kodlanmıştır. Halil'in psikik durumu da bu ikillikler gibidir ve bu iki (bazen üç) kadın arasında kalmıştır. *Vamp* kadının "İstanbul güzel mi?" sorusu da hiç yabana atılacak gibi değildir. Soru bir anlamda şehrin *dişil* kimliğine bir çağrı gibidir.

Ayakkabıya dönersek eğer sahnede tam bir *Külkedisi* hikayesi işlenir. Bir çok kültürde hâlâ farklı isimlerle anlatılsa da hikaye aynıdır. Hikayede gecenin 12 olduğunu unutan ve koşarak gitmesi gerektiği için de orada ayakkabısının tekini, bir anlamda onu çekici kılan nesneyi düşüren bir *Külkedisi* anlatılır. Sahnede ise erkeğin şehvetli bir biçimde kadının ayakkabısını çıkardığını görürüz. Burada bir arzu nesnesi olarak karşımıza çıkan ayakkabının bir anlamda *fallik* temsilinin olduğu düşünülebilir. Filmde erkeğin *arayışı* da bundan sonra başlar ve çiftin burada bir ensestiyöz anne-oğul çifti temsil ettiğini daha sonra kadının *annelik* rollerinden anlıyoruz.

Halil'i tekrar anneyle gördüğümüz yalı ana mekandır ve birkaç sahne ve final sahneleri dışında hep iç mekan kullanılmıştır. Bu yönüyle film aynı zamanda bir *mekan filmi*dir. Bu sahnede ise anne bir kürk giymiştir ve burada kürkle ilgili bir anekdot vermekte fayda var. Yönetmenin hayatıyla ilgili bilgi verdiğimiz bölümlerde annesinin kürklere ayrı bir ilgisinin olduğunu belirtmiştik. Elbette çoğu sanatçıda olduğu gibi Heper'de de çocukluk (veya gençlik) günlerine ait bir imajın burada sergilendiği kanısındayız. Nadir konuşmaların geçtiği filmin bu sahnesinde kadın Halil'e "orada ne yapıyordun?" devamla da "Niçin hep gidiyorsun, dışarı gidecek misin yine?" diye sorar. Cevap alamayınca da kıskançlığa kapılan kadın bu sahnede kızgın bir fallik anne-*Medusa anne* konumundadır.²¹⁷ Belli ki dışarı onlar için tehlikelidir ve pek istediği bir

²¹⁷ Balter, L., (1969), "The Mother as Source of Power: A Psychoanalytic Study of Three Greek Myths", *Psychoanalytic Quarterly*, 38, s. 217-274.

durum da değildir. Yakınlaşmadan sonra sahne anne-oğulun sevişmesiyle yani *Queer* literatürün “akrabalar arası cinsel ilişki” olarak tanımladığı bir ensest birliktelik sahnesiyle devam eder. Ardından Türkiye Sinemasının belki de en ilginç ve özgün sahnelerinden biri yaşanır: *Ayna* görevi de gören bir *pencereden düşle-gerçek* arasında bir olay yaşanır. Ayna/pencerede yaşananlar erkek için bir düşten daha gerçek; bir gerçektir ise daha az bir düş gibidir. Lacan'ın bahsettiği *ayna evresi* bu sahneyi iyi açıklar. Yapılan gözlemlerde 6 ila 18 aylık bebeklerin aynada (ve annenin arzusunda) kendilerini gördüklerinde haz aldıkları görülür. Bebeğin egosunun bu gelişimi, anne ile olan kayıp simbiyoz yerine geçen bütün bir kimlik maskesine örnektir ve aynı zamanda bebeğin anneye yeniden kavuşmanın ödipal arzusuna işaret eder.²¹⁸

Halil'i gazete okurken gördüğümüz sahnede klasik müzik yerine bu sefer silah seslerini duyarız. Kamera gazeteyi yakın plan çeker ve gazete elde tutulduğu için manşet ile diğer haber başlıkları tam okunamasa da gazetenin ortalarında bir haber başlığının sadece “Türkeş” kısmını görürüz. (Alparslan Türkeş, 60 darbesinin askeri lideri). Sonra kamera yakın planla gazetede Vietnam'dan olduğunu düşündüğümüz birkaç asker, sivil kadın ve çocuk fotoğraflarına odaklanır. Fonda ise silah/savaş sesleri duyulmaktadır. Müziğin yaklaşan bir paranoyaya karşı savunma sistemi gibi işlediği yönünde bir psikanalitik tez kabul edilir. İzleyicinin müzikle tedirgin edildiği bu sahne dönemin siyasal dünyası için de arşiv niteliği görür. Çünkü o dönem Türkeş darbe sonrası siyasete girmiş ve “Vietnam Savaşı” da devam etmektedir. Filmin katı libidinal zeminine bu düşük yoğunluklu savaş fotoğrafları bir belgesel görevi görür ve çağın bir niteliği, film öyküsünün içine kısa da olsa sızar.

Evin içinde hizmetçi kadının görüldüğü sahnede de bir çeşit totem ve tabu atmosferi hakimdir. Kadın yerleri silerken erkek de iç merdivenlerde oturur vaziyette onu izlemektedir. Kadın ise bir bakıma davetkardır ve daha sonra topuklu ayakkabının tekini çıkarır ve öylece yürümekten haz alır gibidir. Daha sonra ikinci kez hizmetçi

²¹⁸ Lacan ve Çağdaş Sinema, Ed, McGowan T., Kunkle S., çev, Ertuğrul Y., Turan C., Say Yayınları, İstanbul, 2014: 121.

kadınla görüldüğünde bu sefer daha da yakınlaşmışlardır. Fakat erkek diğer kadınlara davrandığı gibi davranmaz. Kadının boğazını sıkar ve öper gibi yapar. Kadın daha sonra bir koridordan geçerek havuzlu bahçeye çıkar. Erkek de usulca peşinden gider. Havuzun başında ikisi biraz bakıştıktan sonra erkeğin “bütün bunlar gizli kalacak” demesinden sonra kadın havuzda yürür. Belki de kadın bu *tehlikeli sular*da yürüyerek anne ve oğula bir manada *evrensel yasayı* (ensest yasağı) çiğnediklerini hatırlatıyordu.

Pavyon sahnesine gelirsek eğer, *asıl* olmayan fakat dişil bir *üçüncü kişi* keşfedilir: Siyah giyinmiş ve sigarası elinde *vamp* kadın. Bu kadından *oğlunu* almaya gelen *anne* ise aynı zamanda bir *fahişe-anne*'dir. Oğlunu deyim yerindeyse bu *bataklıktan* kurtarmaya gelen kurtarıcı *anne* başka bir rakiple savaşıyor. Kadının kollarında dans ederken arkasında *annesini* beliren Halil bir *çocuk* gibi annesinin peşinden gider. Kısa süren bir dış sahnede erkeğin gerçekten yaramazlık yapmış bir çocuk gibi annesinin peşinden gittiği görülür. Halil'in pavyonda vamp kadına söylediği “iki şeyi yapmak zorunda olmasaydım” ifadesi ise içinde olduğu durumu özetler. Aslında hem oğul hem de anne iki şey yapmak zorunda kalmıştır! Eve vardıklarında ise Halil'e aldığı kazak bir tür *koruma* ve *arzulama* güdülerinin tezahürüdür. Ve bu iki güdü iki farklı saikle yapılan duyguların dışı vurumudur.

Filmin en can alıcı sahnelerinden birisi *babanın* ikinci kez belirttiği sahnedir. *Baba* figürüne dair bir niteleme veya isim olmasa da rolün babaya ait olduğu aşikardır. İşte asıl olan *üçüncü kişi* budur. Halil'in hikayesinde en çarpıcı özelliklerden biri film boyunca baba işlevinin eksikliğidir. Devre dışı olan baba artık görünür olmuştur. *Anne-oğul* ilişkisi ise film boyunca yaratılan dünyanın da normal gibidir. *Anne-oğul* salonda ayakta yüz yüzeysen daha sonra baba yanaşır ve anneye birlikte kapısı açık yan odaya geçip sevişirler. Halil de eşikten ikisini seyrederek bir süre ve başını eğerek oradan gider. Bu sahnede çok bariz olarak *birincil sahne*²¹⁹ etrafında kurgulanan bir çatışma

²¹⁹ *Birincil (ilk) sahne*: Çocukların anne ve babalarının cinsel birleşmelerine doğrudan veya dolaylı bir şekilde tanık olmaları deneyimine psikanalitik kuramda "Birincil Sahne" (primal scene) adı verilir. Bu kavram yıllar içinde çok geniş bir kullanım alanında ele alınmaya başlamıştır. Kavramın bazı kullanımlarında kastedilen bir çocuğun böyle bir şeye somut olarak tanık olması değil bunu bilinçdışı

vurgulanır. Anne ve babanın bu sevişme sahnesi filmin de kırılma noktasıdır. Daha sonra Halil'in hırçınlaşması ve odasına çekilip *arzu nesnesi* olan kadın büstüne ateş etmesi yine bu yüzdendir. Dışarıda bekleyen *anneye* gitmek isteyen Halil'i kapıda durduran baba hem *eşik bekçisidir* hem de *evrensel yasanın* koruyucusudur. Çekişmeden *babanın* galip gelmesiyle de şehrin kapıları açılır ve bir anlamda şehirden soyutlanan anne ve oğul artık durumu kabullenilir gibidir. Fakat son olarak erkek çocuğun *düş* de olsa *yas* sürecini yaşaması şartıyla.

Filmde şehrin bir mekan gibi işlendiği kısımlar final sahneleridir. Rüyalarla gerçeklik arasında dış sahnelerde *anneyi* dışarıda tek başına dolaşırken görürüz. Filmin her iki anlamda katarsisini (catharsis) ise Dolmabahçe Sarayı'nın önündeki yolun ortasında yapılan sevişme sahnesi oluşturur. Sinemasal gibi devam eden bu sahnelerde kadını bu sefer başka yerlerde görürüz. İstanbul'un *gerçek* yüzüyle ilk defa karşılan seyirci şehrin işlek caddelerinde ve ara sokaklarında bir gezintiye çıkartılır. Bankaların ve büyük markaların tabelalarının olduğu, trafiğin aktığı ve insanlarla dolu caddelerin keşmekeşinde kadını arayan Halil onu en son sahilde görür. Burada kafese benzeyen kapının arkasına *anneyi* koyan oğul bir anlamda bu ensest duyguyu bastırmaya çalışmaktadır. Kapının parmaklıkları bir hapisanenin demir parmaklıklarını andırır, kadının içsel bir hapisanede olduğu tasvir ediliyor gibidir. Kafese hapsettiği duygularını orada bırakmaya çalışan Halil oradan uzaklaşır ve tam da *yeni dalga* akımına özgü başı boş bir şekilde bir ara sokakta nereye gideceğini pek bilmez. Başka bir sokakla kesişen noktada elinden yaralanan bir adamın duvar dibine acıyla çömeldiğini görürüz. Bu biçimin de yine *yeni dalga*yla özdeşleştiğini söyleyebiliriz. Bu sırada adama göz ucuyla bakan Halil aldırış etmeden yoluna devam eder ve gözden kaybolur.

bir fantezi olarak kurgulamasıdır. Hatta "hiç tanık olmaması" da dolaylı bir şekilde Birincil Sahne deneyimi olarak değerlendirilir. Böyle hiç tanık olmama durumunda, çocuğun dünyasında her şey vardır; ama bir tek o yoktur. Onun yokluğunun sağlanmasıyla ilgili anne ve babanın aşırı dikkati, gerginliği ve kayguları çocuğun yaşamında belirli bir etkiye dönüşür. Onun varlığı, yokluğu'ndan çıkarımsanır. Bkz. "Sinema ve Psikanaliz" der, Terbaş Ö, Cennet Bahçesinde Şiddet ve Şehvet, Erten Y. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2013:29

Film, biçimsel ve tematik açıdan da dönemin en özgün yapısına sahip. Filmin dünyasında toplumsal cinsiyet, cinselliği denetlemenin bir aracı değildir. *Evrensel yasa* ihlaline babanın cılız itirazı dışında herhangi bir sorun yoktur ve her şey olması gerektiği gibidir. Bu yönüyle *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* için dönemin en radikal filmi ve Yeşilçam'ın ayrık bir örneğidir diyebiliriz.



SONUÇ

Türkiye sinemasının Yeşilçam endüstrisinin tekelinde olduğu; bağımsız, yenilikçi sinemacılar için belli bir hat kurulan bir dönemde çok az sayıda bu çarkın içinden sıyrılabilmıştır. Halihazırda yavaş ilerleyen ve kendi kabuğunu kıramayan Türkiye sinemasının rijit sansür uygulamalarına maruz kalması da sinema gelişimini önemli ölçüde yavaşlatmıştır. Sansür'ün daha sonra bir çeşit sistem durumuna gelmesinden sonra “benzer-ezber” bir sinema dili oluşmuştur. Zaman ilerledikçe tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de hem toplumsal hem de sanatsal değişimlerin kıvılcımları sayılabilecek girişimler başlamıştır. Fakat melodram ve komedi filmleri tekelinin bulunduğu bir çarkın dışına “uyumlu” olmayan filmler bir dirençle karşılaşmıştır. Bu olumsuz direnci ileride kıracak toplumsal gerçeği yönetmen Yılmaz Güney dışında deneysel sinemacı olarak tanımlayabileceğimiz Alp Zeki Heper’in de çok özgün bir yerinin olduğunu söyleyebiliriz.

Bu bağlamda ele alındığında Alp Zeki Heper dönemi için Türkiye sinemasının anlatı geleneklerine ters düşmüş bu nedenle de tepkiyle karşılaşmıştır. Türkiye sineması için “Vaktinden önce gelen sürrealist” denilebilecek bir yönetmen olan Alp Zeki Heper’le ilgili yapılan bu ilk akademik çalışmada hem dünyanın hem de Türkiye’nin değişen siyasi ve sanat ortamını inceledik. Çünkü Alp Zeki Heper’in yaşadığı dönem sinema anlayışını ve çabasını daha iyi kavrayabilmemizi sağlayacak bir çok ipucuyla doludur. Hakkında çok az sayıda yazılı kaynak bulunan yönetmenle ilgili daha önce gün yüzüne çıkmayan kendi kaleminden yazılarını da ortaya çıkardık. Alp Zeki Heper’in ilk ve son dönemlerine ait kendi ifadeleri karşılaştırılınca atfedildiği kadar çelişkili bir yönetmenin aksine, ne dediğinin farkında, yönetilen sorulara da açıklıkla cevap veren biri olarak karşımıza çıkıyor. Çalışmamızda ona yöneltilen eleştirilerin yanı sıra bizzat kendi ifadelerinin yer aldığı geniş kaynaklara ekler bölümünde yer verdik. Böylece “bize göre” bir Alp Zeki Heper’den çok bizzat kendisi konuşan, eleştirilere kendisi cevap veren bir Alp Zeki Heper’den söz edebiliriz. Elbette eleştirinin

görevi gereği bir çerçeve ve tartışma belirledik. Alp Zeki Heper altmışlı yılların ortasında hızla değişen bir dünyada sinema yapmaya çalıştı. Dünyayı kasıp kavuran yenilikçi hareketler sinema alanında kendini göstermeye başladı ve günümüze dek etki edecek sinema anlayışları doğdu. Tam da bu dönemde Alp Zeki Heper avrupanın en iyi okullarından birinde sinema eğitimi gördü. Sinemanın altın çağını yaşadığı bu dönem Luis Bunuel ve bir çok yönetmenin en üretken olduğu zamanlardır aynı zamanda. Doğal olarak sinema öğrencisi Alp Zeki Heper hem belli sinema anlayışlarından hem de yönetmenlerden etkilendi. Fransa’da çektiği kısa filmleriyle oluşturmaya başladığı “biçim”i Türkiye’de kendine özgü bir yorumla ilk uzun metrajlı filmi *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri*’nde “deneyen” Heper, yapmak istediklerini tam olarak gerçekleştiremese de yapmaya çalıştıklarıyla başarılı olmuştur. Anlam bütünlüğü açısından Türkiye toplumunun kültürel yapısına ve yaşantısına “aykırı” olarak tarif edilen *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* filmi ile ilgili en kapsamlı arşiv araştırması yapılmış ve film bu kaynaklar aracılığıyla değerlendirilmiştir. Çalışmada ilk önce Heper’in yaşadığı dönemin dünyası daha sonra da hayatı ve sineması incelenmiştir. Türkiye Sineması tarihinde adı çok az yerde anılan yönetmen Alp Zeki Heper’in hayatını, filmlerini ve film dilini analiz etmeye çalıştığımız bu çalışma akademik anlamda ilk ve tektir. Sinemaya “küstürülmüş” olan bu yönetmenle ilgili ileride daha fazla araştırma yapılacağı kanaatindeyiz.

KAYNAKÇA

- (1) Kınikoğlu Ç. "Eleştirmenin ve Aşmanın Yollarını Döşemek, Z/ Ölümsüz", *İsyan ve Devrim Filmleri*, Editör: Dinçer Y, Yordam Kitap, İstanbul, 2013: 129-130.
- (2) Kürkçü E. (ed.) *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, cilt 5. İstanbul, 1988: 1503-1504.
- (3) Baudrillard J. *Amerika*, Çev, Avunç Y. Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013: 125-126.
- (4) Wallerstein I. *Amerikan Gücünün Gerileyişi, Kaotik Bir Dünyada ABD*, Çev, Birkan T, Metis Yayınları, İstanbul 2004: 23.50.
- (5) Jameson F. "Periodizing the 60's", *The Ideologies of Theory. Vol 2*. University of Minnesota Pres, 1988: 178-208.
- (6) Gürbilek N. *Vitrinde Yaşamak, 1980'lerin Kültürel İklimi*, Metis Yayınları, İstanbul, 2001: 105.
- (7) Thompson J. B. *Medya Ve Modernite*, Çev, Öztürk S, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2008: 245-246
- (8) Ryan M., Kellner D. *Politik Kamera, Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, Çev. Özsayar E, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010: 302.
- (9) Erten A. B. *Türkiye'de 68. Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce/Sol C. 8*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008: 834-835.
- (10) Nowell-Smith G. "Sanat Sineması", Editör: Nowell-Smith G, *Dünya Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008: 525-526).
- (11) Yılmaz E. *68 ve Sinema*, Hayalet Kitap, İstanbul, 2009: 64-70.
- (12) Derman, D. *Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*, Değişim Yayınları, Ankara, 1989:49.
- (13) Castex, P.-G. ve P. Surer. *Manuel des Etudes Littéraires Françaises-XXeSiècle*, Librairie Hachette, Paris 1966: 192.
- (14) Coşkun E. E. *Dünya Sinemasında Akımlar*, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2011: 203.

- (15) Gaham, P. “Fransız Sinemasında Yeni Yönelimler”, Editör: Nowell-Smith G, *Dünya Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008: 653.
- (16) Godard J L. *Godard Godard'ı Anlatıyor*, Çev, Derman A, Metis Yayınevi, İstanbul, 2014: 271.
- (17) Sivas Â. *İtalyan Sinemasına Bakış*, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2010: 72-73.
- (18) Morandini M. “İtalya: Auteur’ler ve Sonrası”, Editör: Nowell-Smith G, *Dünya Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008: 663.
- (19) Özarıslan Z. (ed.) *Sinema Kuramları, Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar*, Su Yayınevi, İstanbul, 2010: 182.
- (20) Clarke J. *Sinem Akımları, Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler*, Çev, Babaoğlu E Ç, Kalkedon Yayıncılık, İstanbul, 2012: 47.
- (21) Kovâcs A B. *Modernizmi Seyretmek, Avrupa Sanat Sineması 1950-1980* Çev, Yılmaz E, Deki Yayınevi, 2010: 301.
- (22) Alpöge O. Atasoy F. “Genç Alman Sineması” *Yeni Sinema*, 1968: 15: 17-18. (örnek)
- (23) Kaes A. “Yeni Alman Sineması”, Editör: Nowell-Smith G, *Dünya Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008: 692.
- (24) Petrie D. “İngiliz Sineması: Kimlik Arayışı” Editör: Nowell-Smith G, *Dünya Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008: 681.
- (25) Monaco J. *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*, Çev, Yılmaz E. Oğlak Yayınları, İstanbul, 2008: 312.
- (26) Hendrykowski M. “Doğu Avrupa’da Değişen Durumlar.” Editör: Nowell-Smith G, *Dünya Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008: 716.
- (27) Clark, T. *Sanat ve Propaganda, Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*. Ayrıntı Yayınevi, İstanbul, 2004: 188-194.
- (28) Kaynar, K. M. *Türkiye’nin 1960’lı Yılları*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017: 27.
- (29) Ekinci, N. *II. Dünya Savaşından Sonra Türkiye’de Çok Partili Düzene Geçişte Dış Etkenler*, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul, 1997: 307.
- (30) Turhan M. *Siyasal Elitler*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 2000: 174.
- (31) Akşin S. *Yakınçağ Türkiye Tarihi 1908-1980*, Milli Kitaplığı, 2003: 218.

- (32) Karpat H K. *Türk Siyasi Tairhi*, Çev, Elitez C, Timaş Yayınları, İstanbul, 2011: 144.
- (33) Velidedeoğlu H. V. *Türkiye 'de Üç Devir*, Sinan Yayınları, İstanbul, 1974: 152.
- (34) Ahmad F. *Bir Kimlik Peşinde Türkiye*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2002: 142.
- (35) Aydın S, Taşkın Y, *1960'tan Günümüz Türkiye Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014: 62.
- (36) Özdemir H. "Siyasal Tarih (1960-1980)", Editör: Akşin S, *Türkiye Tarihi 4: Çağdaş Türkiye 1908-1980*, Cem Yayınevi, İstanbul, 2005: 234.
- (37) Türker T. N. *Anahatlarıyla Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*, Çantay Kitabevi, İstanbul, 2006: 248.
- (38) Keyder Ç. *Türkiye 'de Devlet ve Sınıflar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014: 175.
- (39) Cem İ. *Türkiye 'de Geri Kalmışlığın Tarihi*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1970: 299.
- (40) Yurtsever H. *Yükseliş ve Düşüş*, Yordam Kitap, İstanbul 2008: 29.
- (41) Ortaylı İ., Küçükkaya İ. *Cumhuriyetin İlk Yüzyılı 1923-2023*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2012: 106.
- (42) Keyder, Ç. "İktisadi Gelişmenin Evreleri", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi C.4* İletişim Yayınları, İstanbul, 2002: 1070.
- (43) Boratav K. *Türkiye İktisat Tarihi*, İmge Yayınevi, Ankara, 2003: 118-119.
- (44) Zürcher E, J. *Modernleşen Türkiye 'nin Tarihi*, Çev, Saner Y, İletişim Yayınları, 2000: 371
- (45) Aydın S., Taşkın, Y. *1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi*. İletişim Yayınları, İstanbul, 2014: 163.
- (46) Çetinkaya Y. D. *Toplumsal Hareketler: Tarih, Teori ve Deneyim*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014: 27-60
- (47) Beşikçi İ. "27 Mayıs ve Kürtler" Editör: Ersoy T., Çetinbaş H. *Resmi Tarih Tartışmaları 9. 27 Mayıs: Bir Darbenin Anatomisi*, Türkiye ve Ortadoğu Formu Vakfı Yayınları, İstanbul, 2010: 161.
- (48) Güçhan G. *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, İmge Kitabevi, Ankara,

1992: 70-71.

(49) Esen Ş. K. *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2010: 2.

(50) Başgüney H. *Sinematek Derneği-Türkiye’de Sinema ve Politik Tartışma*, Libra Yayıncılık, İstanbul, 2009: 44.

(51) Daldal A. *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, Homer Kitabevi, İstanbul, 2005: 63-64.

(52) Abisel N. “Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine”, Editör: Büker S. *Onat Kutlar’a Armağan Sinema Yazıları*, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1997: 123-124

(53) Kaplan N. *Aile Sineması Yılları 1960’lar, Es Yayınları*, İstanbul, 2004: 75.

(54) Kablamacı M. D. A. “Auteur Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri”, Derleyen: İri M. *Sinema Araştırmaları: Kuramlar Kavramlar Yaklaşımlar*, Derin Yayınları, İstanbul, 2011: 84.

(55) Coşkun E. *Türk Sinemasında Akım Araştırması*, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2009:16.

(56) Servet Tanilli, *Uygarlık Tarihi*, Say Kitap Pazarlama Yayıncılık, İstanbul, 1981:420.

(57) Coş N. “Örgütlenme Gerçeği”, *Ve Sinema*, 1987: 4: 52. (kılavuz:örnek dergi)

(58) Yıldız E. *Gecekondu Sineması*, Hayalet Kitap, İstanbul, 2008: 88.

(59) Scognamillo G. “Türk Sinemasında Tartışmalar/Polemikler/Kuramlar”, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 1998: 4: 48.

(60) Kutlar O. “Tarihsel Gelişme Hükmünü Veriyor”, *Ve Sinema*, Hil Yayınları, 1985:1:18.

(61) Kayalı K. *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Deniz Kitabevi, Ankara, 2006:26.

(62) Makal O. *Sinemada Yedinci Adam-Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı*, Ege Yayıncılık, İzmir, 1994: 38-39

(63) Refiğ H. *Ulusal Sinema Kavgası*, Dergah Yayınları, İstanbul, 2009: 92.

(64) Teksoy R. *Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi*, Cilt 2, Oğlak Yayıncılık,

İstanbul, 2009: 917

- (65) *Yeni Sinema*, “Artık Bir Genç Sinema Var! 1969: 28-29: 3.
- (66) Bozan U. “Birinci Devrim Sineması Şenliği”, *Belgesel Sinema*, 2003: 3: 63.
- (67) Baker U. “Montaj-Düşünce: Şok İmaj: Eisenstein, Güney, Lanzmann”, Derleyen: Berensel E. *Beyin Ekran*, Birikim Yayınları, İstanbul, 2011: 158.
- (68) Suner A. *Hayalet Ev*, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek, Metis Yayınları, İstanbul, 2006: s.32.
- (69) Maktav H. “Vatan, Millet, Sinema”, *Birikim Dergisi*, 2006: 207: 71-83.
- (70) Teksoy R. *Rekin Teksoy’un Türk Sineması*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2007: 47.
- (71) Onaran Ş A. *Türk Sineması*, cilt 1, Kitle Yayınları, C.1. Ankara, 1994: 156.
- (72) Kirel S. *Yeşilçam Öykü Sineması*, Babil Yayınları, İstanbul, 2005: 44.
- (73) Evren B. *Başlangıcından Günümüze Sinema Dergileri*, Korsan Yayıncılık, İstanbul, 1993: 19.
- (74) Özön N. “1960’larda Sinema Dergisi Çıkarmak”, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 1997: 2: 99.
- (75) Şekeroğlu S. “Ulusal Sinema”, *Özgür Sinema*, 1968: 1: 2.
- (76) Ufuk A. “1960’lardan Bir Dergi: Ulusal Sinema Dergisi”, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 1997: 3: 96.
- (77) Başgüney H. *Türk Sinematek Derneği-Türkiye’de Sinema ve Politik Tartışma*, Libra Yayıncılık, İstanbul, 2009: 95.
- (78) Şekeroğlu S. “Doğru, Namuslu, Gerçek ve İleri Olmak”, *Ulusal Sinema Dergisi*, 1968: 3-4: 1.
- (79) Avcı Z. “Sinematek’ten İstanbul Film Festivali’ne” *Modern Zamanlar*, 2012: 26:49.
- (80) Kutlar O. *Sinema Bir Şenliktir*, Can Yayınları, İstanbul, 1991: 22.
- (81) “Yeniden Çıkarken”, *Yeni Sinema*, 1980: 31: 1.
- (82) “Devlet ve Sinema Açık Oturumu”, *Yeni Sinema*, 1967: 5: 43-45.
- (83) Denker İ. “Yuvarlak Masa-1, Türk Sinemasının Bugünkü Sorunları Konusunda Bir Açık Oturum: Delahaye, Moullet, Straub, Denker.”, *Yeni Sinema*, 1967: 5: 20.
- (84) Kutlar O. “Ulusal Türk Sineması İçin Alan Araştırmaları: 1 Giriş”, *Yeni*

Sinema, 1967: 10/11: 29.

- (85) Özön N. “Türk Sinemasının Sorunları”, *Yeni Sinema*, 1968: 17: 13.
- (86) “Sansür Açıkoturumu”, *Yeni Sinema*, 1970: 30: 80.
- (87) “Soruşturma 2: Yönetmenlere Sorular”, *Yeni Sinema*, 1967: 8: 34.
- (88) “İkilem Yanlış Konunca”, *Yeni Sinema*, 1968: 19/20: 3-4.
- (89) Seyhan E. “Yeni Sinema, Sungu Çapan İle Söyleşi”, Derleyen: Aysan Y. *Afişe Çıkmak, 1963-1980: Solun Görsel Servüveni*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013: 423.
- (90) Bayar Z. “Yönetmen Alp Zeki Heper: ‘Sansür bir güvence değildir’ Diyor”, *Yeni Ortam Gazetesi*, 13. 2. 1974.
- (91) Özgüç A. *Türk Sineması Sansür Dosyası*, Koza Yayınevi, İstanbul, 1976: 22.
- (92) Onaran Ş. A. *Türk Sineması*, Cilt:1, Kitle Yayınları, İstanbul, 1999: 15.
- (93) Evren B. “Türk Sinemasındaki İlk Sansür ya da Abdulhamid ve Sinema”, Derleyen: Özgüç A. *Türk Sinemasında Sansür*, Kitle Yayınları, Ankara, 2000: 138.
- (94) Oskay Ü. “Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entellektüellik Tartışması,” Hazırlayan: Dinçer M. S. *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Doruk Yayınları, Ankara, 1996: 99.
- (95) Tikveş Ö. *Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1968: s.7.
- (96) Abisel N. “Her Zaman Güdümlü Sinema”, *Hürriyet Gösteri*, İstanbul, 1968: 68: 94-95.
- (97) Atam Z. “Bitmeyen Yol’un Tarihsel Arka Planı” Hazırlayan: Dadak Z., Göl B *60’ların Türk Sineması*, 46. Uluslararası Antalya Film Festivali Yayını, 2009: 94.
- (98) Atam Z. *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*, Cadde Yayınları, İstanbul, 2011:4.
- (99) Özgüç A. *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1993: 155.
- (100) Çetin Y. *Siyasal İktidar Sanata Karşı*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1970: 229.
- (101) Yeres A. *65 Yönetmenimizden Yerlilik, Ulusallık, Evrensellik Geriliminde Sinemamız*, Donkişot Yayınları, İstanbul, 2005: 27.

- (102) Bayazoğlu Ü. *Uzun, İnce Yolcular 37 Portre*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004: 11.
- (103) Özgüç A. *Türk Sinemasında İstanbul*, Horizon International Yayıncılık, İstanbul, 2010: 197.
- (104) Erbulak F. *Niçin Geç Kaldım*, Ararat Yayınevi, İstanbul, 1974: 47-108.
- (105) Scognamillo G. *Türk Sinema Tarihi 1896-1997*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1998: 313.
- (106) Bayazoğlu Ü. "Barok Kanaviçe," *Gergedan*, 1988: 14: 108.
- (107) Batur E. *Kırkpere*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2001: 30.
- (108) Tarkovski A. *Mühürlenmiş Zaman*, Çev, Ant F. Agora Kitaplığı, İstanbul 2008: 158.
- (109) Karaosmanoğlu Y. K. *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları, İletişim Yayınları*, İstanbul, 2018.
- (110) Altınay A R. *İki Komite İki Kıtal Kafkas Yollarında*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2010.
- (111) Yusuf Kaplan, *Türk Sineması*, Dünya Sinema Tarihi, Kabalcı Yayınevi, Mayıs 2003: 744.
- (112) Özdoğru P. *Minimalizm ve Sinema*, Es Yayınları, İstanbul, 2004: 37.
- (113) Özön N. *Sinema Televizyon, Video Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2000: 83.
- (114) Teksoy R. *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, C.2, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2009: 916.
- (115) Özgüç A. *Türk Filmleri Yönetmenleri Sözlüğü*, Afa Yayınları, İstanbul, 1995: 80.
- (116) Özgüç A. *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*, Horizon International Yayıncılık, İstanbul, 2012: 231-267.
- (117) Ulusay N. *Melez İmgeler, Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2008: 132.
- (118) Özön N. *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)* Bilgi Yayınevi, Ankara, 1968: 189-190.

- (119) *Yeni Sinema*, “Haberler”, 1966: 2: 44.
- (120) Batur E. “Alp Zeki Heper, Prens Ubu, Sinemacı, Kurban”, *Gergedan*, 1988: 14: 116-117.
- (121) Ak B. *Türk Sinemasında Sansürün Tarihi-Siyahperde*, Bölüm 2, Konuşan: Onaran A Ş. 1994.
- (122) Birecikli Üner. “Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri: Alp Zeki Heper’in bir filmi.” *Görüntü Dergisi*, 1967: 3: 26-27.
- (123) Batur E. “Sinema İçin Mecnun”, *Ve Sinema*, 1985: 1: 12-13
- (124) Filim 74, “1970 Sonrası Yönetmenleri Hakkında.” 1974: 48: 3.
- (125) Yedinci Sanat, “Ayın Konuşması: Senaryo Yazarı Bülent Oran’la Bir Konuşma”, 1973: 3: 23.
- (126) Abut Semih. “Türk Filmleri Toplu Gösterisi, Görüntü, 1969: 6: 31.
- (127) Evren B. *Türk Sinema Yönetmenleri Sözlüğü*, 43. Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayınları, Antalya, 2006: 217.
- (128) Yeres A. *Sakıncalı 100 Film*. Es Yayınları, İstanbul 2006: 234.
- (129) Öztürk A. *Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik Akımı ve Sansür (1960-1970 Dönemi)* (Tez) İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo- TV Ve Sinema Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi; 2013
- (127) Nijat Ö. *Karagöz'den Sinemaya, Türk Sineması ve Sorunları*, Cilt.2. Kitle Yayınları, Ankara, 1995: 303-304.
- (128) Akademik Dergi 1969: 1: 36-41.
- (129) Özgüç A. “Türk Toplumundan Kopmuşlar ya da Kaçış Sineması Üzerine” *Akademik Sinema*, 1969: 1: 36-41
- (130) Çoş N. “Genel Kronoloji ya Da Özön’e Misilleme”, *Akademik Sinema*, 1969: 3: 65-66.
- (131) Ali Özgentürk “Gerçek Bir Sinema Marjinali İçin”, *Gergedan*, 1988: 113: 114.
- (132) Usta A. “Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri’nin Hikayesi” *Psikesinema*, 2016: 7: 31.
- (133) *Yedinci Sanat*, “Türk Film Arşivi, Mart Ayı Gösterileri”, 1974: 13: 19.
- (134) "Heper'in Filmi Arşivlerde Kaldı." *Altyazı 2012*: 116: 10.

- (135) Özgüç A. “Soruşturma: Bugüne Kadar Çevrilen En iyi 10 Türk Filmi.” Yedinci Sanat, 1973: 4: 15.
- (136) Andreas Papucib. “Alp Zeki Heper: Sinemamızda Yeni Bir İsim” Görüntü, 1966: 2: 20-31.
- (137) Jung G C. *İnsan ve Sembolleri*, çev. İlgün M H., Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2016: 236.
- (138) Freud, S., *Düşlerin Yorumu*, Cilt 2, çev. E. Kapkın, Payel Yayınevi, İstanbul, 1992.
- (139) Balter, L., (1969), "The Morher as Source of Power: A Psychoanalytic Study of Three Greek Myths", *Psychoanalytic Quarterly*, 38, s. 217-274.
- (140) Lacan ve Çağdaş Sinema, Ed, McGowan T., Kunkle S., çev, Ertuğrul Y., Turan C., Say Yayınları, İstanbul, 2014: 121.

GAZETE VE İNTERNET KAYNAKLARI

- Birgün Gazetesi. “Babıali'nin ağabeyi Ergin Konuksever: Ah o parka ve o güzel çocuklar”, Erişim: 25 Mart 2019. <https://www.birgun.net/haber/babiali-nin-agabeyi-ergin-konuksever-ah-o-parka-ve-o-guzel-cocuklar-78340>
- Sinematek Tv. Detaylı Bilgi İçin Bkz. Sinematek Dijital Arşivi: Sinematek Tv: (2019) <http://sinematek.tv/> Erişim: 8 Nisan 2019.
- Yeni Ortam Gazetesi. Bayar Z. “Yönetmen Alp Zeki Heper: ‘Sansür Bir Güvence Değildir’ Diyor”, *Yeni Ortam Gazetesi*, 13. 2. 1974: 7.
- Resmi Gazete. Resmi Gazete İlanı (2019) <http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2019/01/20190130-7.htm> Erişim: 12 Mart 2019.
- Tırpan M. Birgün, (2019) <https://www.birgun.net/haber-detay/yeni-sinema-kanunu-neler-goturuyor.html> Erişim Tarihi: 2 Nisan 2019.
- 20 Şubat 1978 tarihli Cumhuriyet Gazetesi arşivi sayfa 3.
- Milliyet Gazetesi. 14 Şubat ve 22 Mart 1978 tarihli *Milliyet Gazetesi* arşivi sayfa 13 ve 5.
- Beyazperde. “Başarılı Kadınların Hayatları Belgesellere Taşınıyor” *Beyazperde*. Erişim: 24 Nisan 2019. <http://www.beyazperde.com/haberler/filmler/haberler-16554/>

EKLER

EK I.

BAYAZOĞLU: HAYAL KIRIKLIĞINA UĞRAYACAKSIN!

(Şişli-İstanbul, 10 Ocak 2019. Birebir Görüşme)

Alp Zeki Heper’le ilgili neler hatırlıyorsunuz, yıllar önce sizin sorduğunuz soruları bu defa biz sorsak?

İnşallah seni hayal kırıklığına uğratmaz Alp Zeki Heper.

Neden öyle düşünüyorsunuz?

Çok çarpıcı bir hikâyesi var ama derinliği yok o yüzden dedim. Sizi hayal kırıklığına uğratabilecek olan ben değilim. Alp Zeki’nin kendisi, ondan geriye kalanlar.

Siz o çalışmadan sonra hayal kırıklığına mı uğradınız?

Evet! Ben sana paldır küldür direk konuya gireyim anlatayım. Sezer Tansuğ’un bir kitabından paragraf aktararak başlıyorum lafa diyor ki: “Van Gogh gibi krizde, depresyonda, yaratıcı buhranında kulağını kesecek Türk aydınları yok. Kesse kesse nasırını keser o da rahatlamak için.” Nasırını kesersen rahatlırsın. Kendinden bir şeyi kesmesi gerekirse diyor Sezer Tansu, onlar ancak nasırını keser diyor. “Nerede kulağını kesecek adam” diyor! O zaman bunu “Aktedron” Fikret için söylüyor, Alp Zeki Heper için söylemiyor. Çünkü bizde bir tane Aktedron Fikret diye tuhaf isimli bir ressam var. İlk



Resim 6. Ümit Bayazoğlu

ekspresyonist. Ama akademiden bunun eğitimini almıştı alaylı bir adamdı. O adam gırtlığını keserek intihar etti. Önce bileklerini kesmeye çalıştı beceremedi. Fikret Andoğlu gerçek adı. Ön adı ise Aktedron, takma isim. Bu arkadaşın bir düzine jilet bulundu yanında, cesedinin

yanında. Hem ayak bilekleri hem el bilekleri hem de gırtlığı kesikti. O halde bulundu. Bu sürekli resimlerinde vajina ve ana rahmine dönme temasını işleyen bir adamdı. Ama sergi bile açmadı. Resimleri kayıptı. Ben el atıncaya kadar. Ben şimdi neden geldim buna Alp Zeki Heper'in çılgınlığına. Bizdeki aydın olsa olsa nasırını keser, çakal rahat yürüsün diye yoksa kulağını kesecek, damar kesecek Türkiye edebiyatında, sanat dünyasında intihar çok azdır. Üç beş kişi.

Bu bir gösterge mi?

Evet bu bir gösterge intihar olayı. Kötü bir şey de ama bunu bir gösterge olarak kabul edelim. Yani kültür sanat dünyasındaki düşünen insanların, yaratıcıların yaşadıkları bunalımla ilgili bu daha biraz da, yaratamamakla ilgili. Alp Zeki Heper neden seni hayal kırıklığına uğrattı onu söyleyeyim de bak peşin peşin! Büyük işe kalkışıyorsun, sonra hayal kırıklığına uğrarsan kendine zaman varken daha sağlam bir konu bulabilirsin. Alp Zeki'nin kafayı yemesinin sanatçılıkla hiçbir alakası yok. Basit bir ur, beyninde çıkan bir ur. Bitti!

Buna dair bir kanıt var mı veya belge?

Var, eşi ve kızı. Alp Zeki'nin eşiyle de kızıyla da buluştum. Alp Zeki'nin bir tane kötü huylu bir uru var, o ur basınç yaptıkça dağıtıyor. Bunun tesbih taneleri çok iri, tenis topu gibi olan, boynundan yere kadar uzanan kocaman bir tesbihi varmış. Beyoğlu'nda bu kocaman taneleri olan tesbihiyle yürümesi var. Artistler Kahvesi'ne girip kumar oynayanların masalarına tekme atıp "kalkın ulan, gidin film çekin!" diye bağırması var. Bütün bunlar urla ilgili, yaratıcılıkla falan alakası yok. Şimdi Alp Zeki Heper aslında gayet gariban bir aile çocuğu. Ben onu *Gergedan*'daki yazıda biraz "entel" gösterdim. Anlayacağın sahte bu aslında. Bir mitomani, uydurma bir hikaye.

Bunu itiraf mı ediyorsunuz?

Cidden beni anlamaya çalış. Bu bir uydurma hikaye diyorsam yüzde yüz uydurma değil. Ama bunu ben aslında birazcık süsledim. Şimdi anlatacağım zaten nesini süsledim nesini süslemedim göreceksin. Şimdi ben hep şey yakıştırdım buna Van Gogh krizi gibi bir kriz. Van Gogh'vari bir geril bir bunalım, yaratıcı bunalımın yaratıcı insanlara özgü bir bunalımı gibi. Sakladım ben bunu aslında. Ama fiziki bir ur yüzünden.

Dergideki yazıda böyle bir ifadeniz yok ama?

Sakladım bu konuyu. Mitomani dediğim bu işte. Heper'in gençliği 60'lı yıllara denk düşüyor. 60'lı yıllarda bu Galatasaray Lisesi'nde öğrenciyken Fransızcası çok iyi olduğu için çok gözde bir öğrenci. Onun Galatasaray Lisesi'nde okuyor olması bile bir şaşırtıcı vaka. Çünkü bunun babası Kızılay'da bir memur! Kızılay eskiden memur çalıştırıyordu ya şimdi? Anası da ev kadını. Alp Zeki Heper'in arkasındaki dinamo annesi. Alp Zeki Heper'in annesi kendine ait olmadığı bir sınıfa özenen birisi. Yani burjuva olmak isteyen, burjuvalar gibi yemek, giyinmek, eğlenmek isteyen bir kadın. Zavallı kocasına kürk aldırıyor. İstanbul'da kiralık oturuyorlar ama her yaz zavallı kocasına Büyükkada'da yazlık kiralatıyor. Büyükkada'da 60'lı yıllarda yazlık kiralamak çok zor, imkânsız bir şey. Ancak çok zenginlerin yapabileceği bir şey. 1960'lı yıllarında ki Büyükkada'yla şimdi ki Büyükkada'nın bu zamankiyle uzaktan yakından alakası yok. Hiçbir manada. O zaman çok sosyetik, ünlüler, Yahudiler hepsi orda 60'lı yıllarda Kıbrıs Barış Harekatı'na kadar Rumlar Türkiye'deydi önemli bir kısmı. Bu da Galatasaray Lisesi'nde okuyor. Okulun en popüler öğrencisi. Yaz tatillerin de ise kendisine tamamen zıt, köken olarak, sınıfsal manada köken olarak yabancı olan bir gençlik kitlesi ile beraber. Alp Zeki Heper bu Büyükkada'da çok zengin ama aşırı zengin bir adamın kızıyla ilişki kuruyor. Adanalı, çok zengin bir aile Tarımer ailesi. O zaman adamın özel uçağı var. 1960 yılında zirai ilaçlamayı uçakla yapan bir adam çiftliğinde. O kadar zengin bir adam. Büyükkada'dan da yazlık almış Büyükkada'da üç tane de kızı var. Güzel kızı şimdi Londra'da rahibe oldu. Yaşıyorsa eğer hala din değiştirdi. Diğer kızları ise Zeynep ve Alp Zeki Heper'in eşi yani Beysun. Alp Zeki Heper'de o aileden bir kızla çıkması hayal bile edilemez. Babası Kızılay'da kıytırık bir memur. Böyle gariban bir çocuk. Alp Zeki Beysun'u Adana'lı toprak ağasının kızını araklıyor, Büyükkada'da yaz tatili sırasında. Ve lisedeyken daha hemen evlenmeye karar veriyorlar. Hemen ardından peş peşe beş tane mi altı tane mi ne çocuk yapıyorlar. Kızlardan biriyle tanıştım daha sonra film vesileyle. Kız filmi bir şey sanıyor film falan yok ortada. Biz Enis'le (Batur) seyrettik filmi. Film falan yok, montajı bile yapılmamış, seyrettik yani. Montajsız, siyah beyaz. Engin Cezzar'ın kardeşi oynuyor. Mine Cezzar, o da intihar etti. Ortaköy'de evinden attı kendini balkondan aşağı.

Biraz filmden bahseder misiniz?

Belki de iyi bir film olacaktı bitse, ama bitirememiş filmi. Alp Zeki Heper özenti bir annenin sosyeteye sokmaya çalıştığı zavallı bir çocuktü. Bu çok büyük bir travma yaratmış olmalı onda. Kısmen de başarılı oluyorlar çünkü o aileye damat giriyor. (Tarımer ailesi) O aileye damat girer

girmez hemen kayın pederinin parasıyla Avrupa'ya gidiyorlar. Dönecek oradan Beyoğlu *Fitaş Sineması*'nın üst katında bir ofis kiralyor. Ofisin dekorasyonuna on bin lira harcıyor o zamanlar Alp Zeki Heper. Kendi film şirketini kuruyor kayın pederinin parasıyla. Bu film senaryosunun bir bölümünü sansüre gönderiyor. Çekmiş bile filmi bu arada. Senaryoya cevap beklerken burada montajla falan uğraşiyor.

Cevap bir geliyor ki sansürleniyor, filme engel var. Nasıl olmasın ana oğul sevişme sahnesi var filmde. Anne oğul! Ensestin dik alası var filmde mesela. Dolmabahçe Sarayı'nın taş önünde yirmi dakikalık yerde sevişme sahnesi var. Askerler de nöbet tutuyor orda iki tane kulübe var orda Dolmabahçe kapısının önünde. Onlar orda duruyor iki



Resim 7. Ümit Bayazoğlu

tane asker. Çekim gerçek çekim, kurgu değil. Hatta oradan trafik akıyor, onu da görüyorsun. Dolmuştakilerin gözleri fal taşı gibi oluyor. Yerde böyle tekerlenerek sevişiyorlar. Filmin bir sahnesi de bu mesela. Bundan ötürü buna sansür uygulanıyor. Ensest diye. Sansür raporu da daha sonra yayınlandı.

Bu sansür kararını nasıl yorumluyorsunuz?

Anasını nasıl istiyorsa, nasıl çekiyorsa çeksin asla onaylamıyorum sansürü. Ama film o zaman sansüre takılınca Alp Zeki Heper bu tip filmlerden vazgeçiyor. Ne oldu bunun yeni gerçekçilik sevdası? Birden bire şeye dönüşüyor. Battal Gazi, Karaoğlan, Malkoçoğlu seviyesinde vurdulu kırdılı Cüneyt Arkın'lı, o tip filmlere dönüyor yani.

Tutarlı bulmuyor musunuz?

Birden bire bir denemede bulunuyor, *Yeni Dalga* akımı bir denemede bulunuyor ama hemen mağlup oluyor. Sansürden geçemeyince de tak hemen kılıç. Demek ki onun yeni dalgacılığı bile tutarlı değil. Mesela ünlü bir yeni dalgacı yönetmen söyle bana? (*Godard*) Ona böyle bir film çektirebilir misin mesela Malkoçoğlu gibi? Çektiremezsin.

Aksine Godard bir filmde “sermayeyi” kullanmasına rağmen sistem eleştirisi yapar ve yine kendi bağımsız filmini ortaya koyar. Le Mépris (Nefret) bunun en iyi örneği.

Demek ki neymiş? Alp Zeki Heper’in ki tamamen özenti. Neden? Çünkü bu IDHEC’te öğrenciyken, Avrupa yeni dalgayla yatıp kalkıyor. Çok normal şimdi düşünsene, genç bir lise öğrencisiyken evlenmiş ve çoluk çocuğa karışmış genç bir adam. Fransa’ya gidiyor Fransa’da sinema tahsil ediyor. Kimsenin giremediği okula giriyor IDHEC’e giriyor. Sinema üzerine teori üreten bir okula gidiyor. Herkes Yeni Dalga’cı o günlerde.

Daha çok Luis Bunuel ve Kenji Mizoguchi’den etkilendiği söyleniyor.

O söylediğin Japon yönetmen ve Luis Bunuel’den şüphesiz etkilenmiştir. Fakat biz göstergelerle o adamın hangi akımlardan etkilendiğini anlayabiliriz. Ensest olayı ve sübyancılık vardır o meşhur Fransız filmi söyle bana plajda çocuğa aşık olur. Neydi filmin adı?

Venedik’te Ölüm filminden mi bahsediyorsunuz?

Evet. Yedi sekiz yaşlarında bir çocuğa aşık olur adam. Yani sübyancılık konuları ana-oğul ilişkisinde olduğu gibidir. En meşhur yeni dalga filmidir. Şimdi bu dediğim gibi, Bunuel’den tut da bilmem kimine kadar etkilenmiştir. Zaten etkilenmeye çok açık bir adam. *Bunun Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri* ismi bile bana göre alıntı. Tamam bunlardan bir şey hatırlamıyorum daha fazla. Çekeceği filmleri de sermaye verdi. Hepsini eline yüzüne buluşturdu. Bu arada da evliliği de kötü gidiyordu. Eşini dövüyordu. Yani mağlubiyet üstüne mağlubiyet.

Eşine şiddet mi uyguluyordu?

Ben şimdi bunları yazmam yani. Eşi yaşıyor çünkü, kızı yaşıyor. Bunu herhangi bir şekilde kızı duyar, babam annemi mi dövüyormuş diye kulağına gider yani. Yani bu adamın şiddet içerdiğini zaten Mustafa Kemal Ağaoğlu bir röportajda anlatıyor zaten. Büyükada’da çocukken yüzerdik diyor. O kadar ağır şakaları vardı ki diyor, beni hep denizde boğmaya çalışırdı. Bu Alp Zeki Heper, eşini dövüyordu, bu besbelli yani. Şiddete çok meyilli bir adamdı. Dediğim gibi. Kahveye gidip bir adamın oyun oynayan masasına tekme atabilir mi, şiddete meyilli olmayan birisi. “Kalkın ulan film çekin” diyor. Bunu idare ediyorlar yoksa bir seksen yere uzatırlar. Kime diyor bunları Erol Taş’a diyor, Sami Hazinses’e diyor, Hayati Hamzaoğlu’na diyor. Onlar orada rol bekliyor o sırada. Oturmuşlar kahvede o sırada kâğıt oynuyorlar. Bir yönetmen gelse de bize film teklif etse. Aynı bizim amele pazarları vardır, inşaatta çalıştırmak için. Köşede Kürtler birikir, sen gidersin oradan karpuz seçer gibi Kürt seçersin, güneş altında

çalıştırırsın. Türkiye’de sinema sektöründe de istihdam böyleydi eskiden. Hala da böyledir muhtemelen. İsmi saydığım karakterler, garibanlar, Atıf Yılmaz veya kimse o zaman gelirdi kahvede otururdu. Burada işte bu Alp Zeki Heper’in gittiği o kahve, hala Artistler Kahvesi. Yani Alp Zeki Heper’imiz bizim böyle. Heper’in ailesinde özenti bir burjuva ailesi olduğu halde kendisini farklı. Mesela Enis Batur dedi bir ara ben bunun tesadüfen annesini tanıdım diye. Bunun annesi Ağustos ayında kürk mantıyla Divan Otel’in önünde gezerdi dedi. Evet, Ağustos ayında kürk giyiyor Alp Zeki Heper’in anası. Anla yani nasıl bir anası var. Deli yani ve kürk giyiyor, Divan Oteli’nin civarında dolaşıyor. Divan, bir numara sosyete demek Divan demek. İstanbul’da Hilton bile değil sosyete. İstanbul’da sosyete Divan Oteli’dir. Gezide imha etmek istemelerinin sebebi de budur.

Başka tanıklardan hatırladıklarınız var mı?

Selim İleri mesela Beşiktaş’ta ki Barbaros heykelinin orada bir kayığın altında yatarken görmüştü Alp Zeki’yi. Selim İleri’den aldığım tek bilgi bu. Alp Zeki Heper ile tanışmışsınız, bana biraz bilgi verir misiniz dedim. “Bir kere dolmuşta karşılaşmıştık, dolmuşta önümde oturuyordu. Önümdeki bir kadınla münasebetsiz bir tartışmaya girmişti” dedi. “Bir onu hatırlıyorum” dedi birde “kayığın altına yatmış uyuyordu” dedi. Yani bir düşkünlük durumları. Selim İleri’den aldığım bilgi bu. Doğan Hızlan’a gittim. Çok derinlemesine bir şey söylemedi. Doğan Hızlan’ın Alp Zeki Heper’e kıyak olsun diye çeviri yaptırtıyor. Fransızca biliyor ya bizimki. Kafasına göre çeviriyormuş. Doğan Hızlan’dan aldığım bilgi bu abi. Cumhuriyet Gazetesi’nde herhangi birisinin yanına çörekleniyor akşama kadar oturuyor. Çay, yemek, sıcak ortam... Düşkünlük yıllarında oluyor hep bunlar. Onun üzerine Doğan Hızlan bunu Edip Sakarya’nın başına yolluyor. Edip onu idare eder diyorlar, Edip Sakarya çok kibar bir çocuk onu reddedemiyor. O da gidiyor bunlar sohbet ediyorlar o onu dinliyor. Edip’e de gittiğim o da bana bunu aktardı. Bundan başka bir şey söylemedi. Yani bu adam hakkında söylenecek çok az şey var. Çünkü bunun ortada bir eseri yok.

Bazı kaynaklarda bir kitabı olduğu söyleniyor. Demir Pençe-Casuslar Savaşı (1969) kitabının ismi. Muhtemelen ya diğer kitaplarıyla birlikte yaktı ya da öyle bir kitap hiç olmadı.

Ben atlamışım eğer varsa da. Sahafalarda vardır belki. Hiç duymadım ilk defa duyuyorum. Muhtemelen delilik yıllarında yazdığı bir kitaptır. Yaktıklarının için de de olabilir. O bütün her şeyi çuvala yükleyip yakıyor boğazda bir kayınpederinin yalısının önünde. Ya, beş kuruşu yok

bu adamın. Bu adam Tarımer ailesinin yüz karası. Kızın gönlü olsun diye bu adamla evlenmesine izin veriliyor ya yazık. Alp Zeki Heper'in aleyhine konuşup duruyorum ama gerçek bu yani. Yani ilk geldiğinde ne dedim? Seni hayal kırıklığına uğratabak bu Alp Zeki Heper dedim. Bu adamı delirten nedir? Sanat faaliyetleri mi falan diye sorduğumda, Beysun beni kendime getirdi. Eşi yok, "siz ona çok fazla değer atfediyorsunuz ama fiziki bir problem yüzünden" dedi. Bir de "kızının acısı çok koymuştu biraz da o yüzden bunalıma girmişti. Hazmedemedi. Kafasındaki problem de iyice büyümüşü" dedi. Siz onu "Van Gogh gibi sanıyorsunuz, ama değil" dedi kadın. Alp Zeki Heper'in aleyhine konuşup duruyorum ama gerçek bu. Yani ilk geldiğinde ne dedim? Seni hayal kırıklığına uğratabak bu Alp Zeki Heper dedim.

Alp Zeki, Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri filmini Şekeroğlu'na nasıl teslim etmiş?

Alp Zeki geliyor bir gün sinema televizyon enstitüsüne, yine çuval içinde filmin bobinleriyle atıyor bunları oraya. "bunları, kimseye göstermeyeceksin" diyor Sami Şekeroğlu'na. Nitekim ben Sami Şekeroğlu'na, telefon açtığımda "Hayır bende böyle bir film yok ve ben böyle birisini tanımıyorum" dedi önce. Daha sonra ikna ettik.

Max Brod ile Kafka'nın hikayesine benziyor.

Evet. Neden ilk yok dedi. Çünkü adama söz vermiş. "Tamam bana filmleri ver, ben de kimseye göstermeyeceğim. Senin vasiyetine, sana sözümde duracağım, sen bu filmin kimse tarafından görülmesini istemiyorsan, ben de kimseye göstermeyeceğim" demiş söz vermiş yani. Sonra Enis Batur onu ikna etti.

Ulusal sinemacılar ile İlerici sinemacılar arasındaki kavgada nasıl bir tavır takındı?

İslamcı sinema tartışması vardı. Milli sinema, İslamcı sinema diye öyle bir tartışma başlatıldı. Alp Zeki Heper İslamcı sinemadan yana taraf oluyor. Diyorum ya Beyoğlu'nda tesbihle geziyor. Ama işte bu tamamen hastalığı ile ilgili. Yani zır deli. Tamamen zır deli. Ya Beşiktaş'ta şarapçılar gibi kayıkların altında yaşıyor. Hiç sandalların altında yatacak birisi mi bu adam. Değil, ama deli yani artık. Boşandıktan sonra oluyor bunlar. Bilemiyorum. Belki de kalacak yeri yok en fazla.

Prodüksiyon girişimi var bir de?

Hiç tamamlanmamış projeler. Film gibi bir sürü böyle girişimi var. Hiçbir şeyi sonuna kadar götürebilmiş birisi değil. Bak avangart sanat filmi diyor ya, sıradan ticari filmlerini bile salonlarda gösteremiyor. Hiçbir şeyi sonuna kadar götürebilmiş birisi değil. Zaten tipik Türk aydınlarının ortak tavrı da budur. Hiçbir şeyi sonuna kadar götüremezler, hiçbir şeyi sonuna kadar derinleştiremezler, kazıyamazlar. Hep birikimlerinin yetersizliği ile alakalı. Hep hazırlanmadıklarıyla alakalıdır. Tipik Türk aydını. Bu coğrafyanın aydını diyelim Türk demeyelim de. Hiç bir çalışması sonuna kadar geliştirilmiş, son noktayı koymuş değil yani. Hep yarım yamalak. Ben ilk lafım oydu sana. Hayal kırıklığına uğratabilir seni bu adam. Bu sandığın kadar derinlikli birisi değil. Ama bu dergide (*Gergedan*) Enis'in (Batur) yazısını okuyanlar anlar. Mitomani dediğim buydu benim sana. Herkes başka bir şey atfediyor.

Lütfi Akad'a asistanlık yapmış bir süre neler biliyorsunuz bu dönemine dair?

Sadece ona *Üç Tekerlekli Bisiklet* filminde kısa bir süre asistanlık yapmış. Ona yardımcılık yapmış hatırladım. Lütfi Akad onu kovuyor. Onu Vedat Türkali'ye devrediyor. Başından savıyor yani. Bana iki kişi bunun gerçek kimliğinden bahsetti. Birisi Lütfü Akat'tı. "Bir b*k yoktu, bir önemi yoktu" diyen kişi. Atilla Dorsay'da "o kadar sapıtmıştı ki yolda görünce kaldırım değiştiriyorum" diyen kişi. Diğerleri hep kutsadılar deli adamı. Bilmeden, bilip bilmeden, neden? *Gergedan* dergisinde çıkacaklar ya. Hep kutsadılar. Bana böyle acı gerçeği söyleyen iki üç kişi vardı. Sen söyledikçe hatırlıyorum evet. Hatta ben kızmıştım.

Nasıl söylersiniz böyle bir şeyi diye mi?

Evet çünkü ben de dedim ya sana kafamdaki Heper şöyle: Öyle bir adam ki, sinemada devrimi yaratacak biri bu tam sinemada devrim yapmak üzereyken önü kesilmiş. Fark etmişler çok önemli bir sinemacı geliyor. Yeşilçam'ın ağaları anlayamadıkları bu adamı linç etmişler falan ve adam da dayanamamış kafayı yemiş, şeklinde. Ben öyle bir ön hazırlıkla gidiyorum yani o benim kahramanım. Sonra bana diyorlar ki Lütfü Akad yahut birisi daha işte "ondan bir numara yoktu!" Böyle denilince ben böyle tepemden aşağıya kaynar sular dökülmüş gibi oldum. Ya diyorum ben burada didiniyorum adamı ortaya çıkarmaya, arkeolojik bir kazı yapmaya çalışıyorum bana karşı tavırlarına bak. Benim araştırma hevesimi kırıyorlar. "Değmez üzerinde çalışmaya" diyor birisi bana. Şimdi benim sana dediğimi diyor yani. Ben değmez demiyorum.

Şu haliyle bile değmez mi?

Değer. Neden değer? 1960'lı yılların dönem ruhu. Her dönemin bir ruhu var. Alp Zeki Heper'i de ancak o ruhu anlayabildiğimiz zaman anlarız. İstanbul'da daha o zamanlarda tekstil, naylon piyasayı kaplamamış. Tekstil sektörü artık Türkiye'nin lokomotifi, pamuk Türkiye'nin lokomotifi o dönem. Ve bunun asıl Alp Zeki Heper'e böyle Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri diye bir film çekme cesareti veren ne biliyor musun? 27 Mayıs 1960 darbesi ve sonrasındaki anayasası. 1960 yılına kadar Türkiye'de sendika yoktu. Meslek odaları da yoktu. 1960 Anayasasında ilk defa işçilerin sendikalaşması sağlandı. Devrimci İşçi Konfederasyonu kuruldu. Sonra 1980'de Kenan Evren anayasasıyla tırpanlandı. O yüzden şimdi işçiler greve gidemiyorlar. Eskisi kadar kolay değil. Sendikaları böldüler. Yani bu bahsettiğim "köy edebiyatı" falan derken bunların hepsi 1960 anayasasının getirdiği görece özgürlük ortamında yeşerdi. Alp Zeki Heper de bu sayede bu filmi yapabildi.

Ama gösteremedi.

O ayrı. Ama Alp Zeki Heper'i ortaya çıkardı. Ortaya çıkartan, onu yeşerten Alp Zeki Heper tarzındaki sinemacıları, Atilla Tokatlı gibi ve şiirde, edebiyatta, romanda falan o patlamanın sebebi 60 anayasası doğrudan doğruya. Türkiye'de ana oğul seviştirirsen bir filmde Türkiye'de gösteremezsin. Şu anda Amerika'da bile yok, Fransa'da bile gösteremezsin.

Çağdaş ve ilerici ülkelerde bu tür filmler gösterime girebiliyor ama. Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri şimdi olsa yine gösterime girebilir mi?

Ama adamda, ölçü yok nizam yok. Kayınpederinin parasıyla film çekiyor ve çok riskli bir senaryoyu çekiyor. Alp Zeki Heper'in hangi ürününden bahsedebiliriz? Onun için diyorum seni hayal kırıklığına uğratacak diye. Film bile değil yani. Film diyemiyorum ben ona. Film olabilmesi için bir bütünlüğü, bir analitik olmak zorunda.

Zor bir süreçten geçen bir film için bu normal değil mi?

Bak bakalım ondan bir film yapılabilir mi? Seyredeceğin kırk-kırk beş dakikalık görüntüler peş peşe akan görüntülerden bir film olur mu bak bakalım? Yani çekimler tamamlanmamış. Kurgusu yapılmış değil. "Bu kurgusu bile yapılmamış, bitmemiş bir film bak ona göre" dediler.

Sizinki dışında bir çalışma daha var mı?

O yazıdan sonra Alp Zeki Heper portresi üzerine ikinci üçüncü bir tuğla konmadı. Yani derginin tarihi 1988. 1988 yılındaki bilgiler dolmuş, buzdolabında duruyor sen şimdi buzdolabının kapağını açıyorsun. Heper'le ilgili yapılmış herhangi bir yeni bir bilgiye ulaşamayacaksın çünkü yok ki bilgiye ulaşsın. Bilgi olsa da ulaş bilgi yok ortada yani. Bu adamın üç tane son derece başarısız işi var. Uyduruk Yeşilçam filmi bazıları. Bir tane güya sanat filmi olacakken olamamış *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* var. Sonra eşinin ve ailesinin ağır fırçaları üzerine sen bizim paramızı hiç ettin, bu filme yatırdın, dünyanın parasını sana Fitaş'ın üzerinde, Türkiye'de hiçbir yönetmenin neslinin sahip olamayacağını, ofis kurduk sana diyorlar. Onlarca film çekmiş o güne kadar, ödüller kazanmış yönetmenlerin bile öyle ofisi yok. Bir ofisi var sekreterler ve Konyalı lokantasından yemek geliyor her öğlen. Bunlar ne ifade ediyor size bilmiyorum ama Konya lokantasından her gün geliyor bu adamın yemeği öğlen. Beyoğlu'na Sirkeci'den yemek geliyor. Beysun anlattı. Prodüktörün işi, yani onları beslemek için Konyalı'dan yemek getiriyor Beysun. Yeşilçam'dakiler kaşar ekmek veriyor. Lütfü Akad ya da Yılmaz Güney ya da kimse o sıradaki en baba isim Metin Erksan ve personeline kaşar ekmek, zeytin ekmek veriyor, bu Konyalı'dan yemek getiriyor. Fakat bu bir şey çıkartamıyor ortaya. Hayal kırıklığına uğramayın yani. Gözümüzde büyüttüğümüz, sandığımız gibi bir portre çıkmadı. Yaptıkları kayda değer değil diyebilmemiz için önce bir şeyin ortada olması gerekir. Biraz önce bahsettiğim, hiç kimsenin seyredemediği, montajının yapılmadığı doksan dakika, kırk- kırk beş dakikalık bir görüntü var.

Halit Refiğ peki?

Halit Refiğ yok hayatta değil şimdi. Halit Refiğ'e de gittim, hatırladım.

Ortak bildiride Yeni Sinemacı'lara karşı olan imzaları var oysa.

O da hiçbir şey söylemedi. Halit Refiğ de. Orada bu bizim Alp Zeki İslamcı sinemadan yana. Fransız Yeni Dalga'sı gibi bir filmi çeken adamın geldiği noktaya bak. Nereden nereye geliyor.

Resimle ilgilendiği söyleniyor. "Adana'dan İstanbul'a Özlem" diye bir resmi var.

Var var, bir de resmi var. Resmi yanılmıyorsam eş Beysun verdi bana. Adana'ya kaçıyor. İstanbul'u terk ediyor. Paris'ten gelip, kırsalda kayınpederinin gölgesinde bir köy yaşamını sineye çekiyor.

Filmi sansürlenmeseydi devamı gelmez miydi, kendi sinemasını yaratamaz mıydı?

İlginç bir film olabilirdi. Ama adamın aklı yetmiyor buna maalesef tamamlayamıyor, sonuna erdiremiyor, belki de o işi tamamlasa. Sansürlenince de zulalayıp atıyor filmi bir köşeye. Belki ondan sonra Adana'ya kaçıyor. Sonra dönüyor ve o ticari filmlerini çekiyor. Onlardan para kazanacak işte güya yeni filmleri için. Artık Kayınpeder maddi desteği kesiyor tabi. Adam da kendini yollara vuruyor. Yeşilçam'da elinde tesbih başında kasket falan. Ona buna sataşiyor. Atilla Dorsay kaldırım değiştiriyordum diyor düşünsene. Bana bunu Atilla Dorsay o zaman söylediğinde ona bir tane yumruk atasım geldi. Vay benim efsane yönetmenime bu nasıl böyle bir şeyi söyler diye. Ben kabul edemiyordum Alp Zeki Heper'in böyle İslamcı sineması yanlısı falan tavırları takınacağını çünkü ben onun beyninde oluşan bir basınçtan ötürü delirdiğini kabul etmiyorum. Benim aklımda hep şey var. Yaratıcılık buhranı, Van Gogh'un buhranı, böyle şeyler var aklımda Dostoyevski. Dostoyevski ne yapıyor hayatının son döneminde İncil okumaya başlıyor. Sibiry'a gidiyor. O bir yaratıcı dehanın depresyonu. Öyle bir mit yaratmışım kafamda. "Olur mu, *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri*'ni çekmiş adam siz ne diyorsunuz?" diyorum içimden. Hâlbuki büyük bir hayal kırıklığı. Bugün sinemada esamesi okunmaz. Yeşilçam tarihi yazılıyor çeşitli kalemlerde Alp Zeki diye geçiyor, üç satır. Üç satır hakkındaki bilgi o kadar. Alp Zeki Heper 1960 anayasasının doğurduğu, görece özgürlük ortamında filizlendi. Alp Zeki Heper'i anlayabilmek için o dönemi önce anlamak gerekiyor. 1960 anayasası *Garip* akımını da bitirdi şiirde. İkinci yeniyi doğurdu. Bütün o kazanımlar geri alındı tabi 1980 yılında.

Başka neler hatırlıyorsunuz?

Anada olay. Bak Alp Zeki Heper bir ana kurbanı. Ben onun dikkatini çekmeye çalışıyordum en başından. Sırf o zenginlerin içinde olabilmek için gidiyor kadın, kocası asla yanına gelmiyor. Tabi o dönemin adası başka şimdiki gibi değil. Demokrat Parti dönemi. Büyükada'ya eskiden giremiyorduk biz. Cesaret edemezsin oraya gitmeye, sokmazlardı yani bir nevi. Şimdi Tuzla'dan Gebze'den geliyorlar. Cumartesi- Pazar işçi çocuklar sevgililerini alıp, teyplerini alıp, mangallarını alıp. Eskiden öyle bir şey söz konusu değildi. Kısacası bunun yaşamı gayet trajik, gayet acıklı bir hayat hikayesi, böyle bir portre. Ondandır. Acıklı bir hayat hikayesi, bir hikaye yani. Alp Zeki Heper bir hikayeden ibaret. Kısa bir hikaye ama acıklı bir hikaye. Onun yaşadığı hayal kırıklığı. 1960 anayasasının arkasında oluşan kısa bir süre saman alevi gibi parlayan bir Rönesans süreci var. Rönesans diyorum dikkatini çekerim. Köy edebiyatı bilmem ne falan, ikinci yeni.

Rönesans denilebilecek kadar üretim var mıydı?

Bir saman alevi gibi Rönesans. Parladı söndü, kısacık. Dört beş yıl sürdü. Çok kısa sürdü. O dönemde kısa bir hikaye, o dönemi yansıtan kısa bir hikaye Alp Zeki Heper. Sana karşı dürüst oldum. Dürüstçe davrandım. Seni bir sanrı peşinde koşturmadım ve realite bu. Halbuki burada bir sanrı var. Sanki öyle birisi varmış gibi bir imaj var burada. Lütfü Akat'ın dediğine bak, Atilla Dorsay'ın dediğine bak. Bu garibim de kendini güzel pazarlasaydı kendini bir sinema yönetmeni olarak yutturabilirdi ama kendini pazarlayacak kadar zeki değildi. Veya kaderi buna izin vermiyordu.

Kendisiyle yaptığımız görüşmede Füsun Erbulak, Alp Zeki'nin intihar ettiğini ve akıl hastanesinde yattığını söyledi. Siz ne dersiniz?

Beyninde oluşan bir ur yüzünden “delirdi”. Delirdiğinin göstergeleri tanıkların ifadelerinde var. Delirdiğini eşi de söyledi. Çapa'da beyindeki urun tedavisi için yatarken öldü. Bunu da eşi söyledi. Yani aile bir şey saklamadı. Ve tabi ki intihar etmedi. Hastanede on sene sonra falan bulmuşlar. Hastanede onu buluyorlar. İrtibatları o kadar kesik ki kadın bile hastanede olduğunu haftalar sonra günler sonra öğreniyor yani. E artık kızımın babası gidelim bakalım diyor yani. Sırf kocası diye gitmiyor yani. Kadın çocuklarının hatırı için gidiyor hastaneye. Bir öğreniyor ki durum ciddi ur var. Beysun anlattı. Sakladım, sakladım işte bazı ifadeleri. O yüzden mitomani bu. Yalan portre yani.

EK II.

ERBULAK: ALP ZEKİ MUTSUZDU, HİÇ MUTLU OLMADI.

(Ataşehir-İstanbul, 22 Nisan 2019. Birebir Görüşme)

Alp Zeki Heper'in ölümünden çok uzun bir süre sonra onun çocukluk arkadaşı Füsun Erbulak'la kendi evinde bir araya geldik. Burada yazılanlar Erbulak'ın hafızasının yoklamalarıdır.

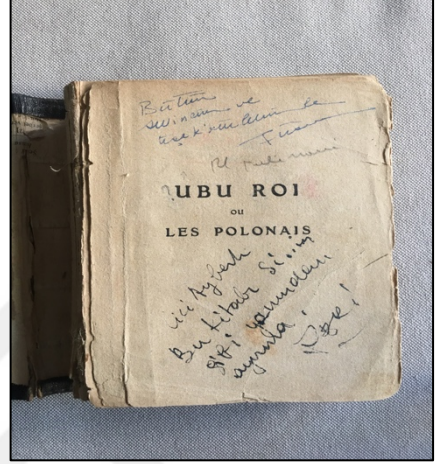
Alp Zeki'nin yönettiği Kral Übü oyununda siz de oyuncuydunuz biraz bahseder misiniz? Çok beğeniyorum bu kitabı (Alfred Jarry- Ubu Roi/ Kral Übü). (göstererek) Bir de oyunun müziğini yapan vardı onu hatırlamıyorum artık. Evet, Japon kağıdına bu eserden 100 tane çoğaltılmış işte böyle bir şey. Alp intihar etti o biliyorsunuz.

Öyle bir ifadeniz yok fakat. Sizin hiçbir yerde böyle bir ifadeniz yok.

İşte Beysun'dan ötürü pek söylemiyorduk ama gene de boş ver. Tımarhaneye girdi bir ara. Kızı öldüğü için morali çok bozuktu. Ondan sonra o kadar çıldırdı ki garip garip filmler yapıyordu hiç anlaşılmayan. Sinematek'te yayınlandı. Taksim'de Sinematek vardı. Hiçbiri anlaşılır ve bir şeye dayanan filmler değildi.

Çapa Tıp Hastanesi'nde kanser hastalığından yattığı söyleniyor. Ümit Bayazoğlu da daha sonra beyninde ur vardı dedi. Ailesi intihar ettiğini mi söylüyor?

Ben öyle biliyorum. İşte Beysun bana tımarhane ve intihar konularını gündeme getirmek istemiyoruz demişti. Tımarhaneden kastım akıl hastanesi. “Onu saklamak için kimseyle görüşmüyoruz” demişti ailesi.



Resim 8. Füsun Erbulak Arşivi.

Peki hangi hastane, bir bilginiz var mı?

Yok maalesef. İşte istemiyor ailesi onun aleyhine olabilecek, dedikoduya yol açabilecek şeyler. Bazı insanlar ketumdur veya çekinirler.

Size hiç intihardan bahsetti mi?

Evet sürekli. Biz bu intihar olayını adada da çok konuşurduk. İntihara meyillilik veya karda uyuyarak rahat ölmek. Olmadı hap yutarak ölmek. Alp hap olayına “Beni kurtarın demek oluyor” derdi. “Fazla sökmeyiz” diyordu. Ben de Simone De Beauvoir'den, onun kitaplarından duyduğum intihar şekline meraklıydım. Bileğini kesersin ama kestiğin bileğinle diğer bileği kesemeyeceğin için kestiğin şey her neyse ağzına alıp onunla diğer bileği kesersin ve sıcak suya yatarsın. Böyle intihar şekillerini düşünürdük. Güler geçerdik sonra.

Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri filmi izlediniz mi?

Birini izledim ama hangisi bilmiyorum. *Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri*'ne dair hiçbir şey bilmiyorum. Ama Alp çok kültürlü bir insandı. Büyükada'da yazları biz hep beraber olurduk. Maddi sıkıntısı olmayan ailelerdik. Orada *Anadolu Kulübü* vardı meşhur hala daha var; üyelikli bir yerdi. Orada kostüm baloları yapılırdı. Ve oraya nefis konular bulurdu. Mutfak eşyaları

olurduk, tramvay olurduk. Bunu insanlar olarak yapardık. Uzun uzun çalışırdık. Çok sanata yatkın kafası çalışsan bir insandı. *Genç Oyuncular* onu aralarına almak için çok uğraşmışlardı ama o istemedi. *Genç Oyuncular*'ın başında Genco Erkal vardı. Çok gelip giderlerdi adaya Alp'in yanına. Beni sorarlardı alalım almayalım mı diye. O zamanlar işte rahatım diye tepki görüyordum *Genç Oyuncular*'ın bazılarından. Bodrum'ki kamplarına da gittim ama seyretmek için aralarında hiç oynatmadılar beni.

Alp Zeki'nin oyunculuk yeteneği de mi vardı?

Tabi ki. Hem yönetmendi hem de oyunculukla ilgiliydi. Yani biraz kapkaç akıllıydı. Zıplardı beyni oradan oraya. Birdenbire çok sakinleşir birden bire çok neşelenirdi.

Peki tepki gösterdiği durumlarda şiddet uyguladığı oluyor muydu? Hakkında eşi Beysun hanıma şiddet uyguladığı ve zorla başörtüsü taktığına dair bazı ifadeler var.

Hayır. Hiç sanmıyorum. Ben zaten bu olaylardan sonra Beysun'la hiç görüşmedim. Bir tek iki yıl önce bir çocuk geldi Alp ile ilgili görüştü benimle. Ben de telefonla görüştüm Beysun'la. O da görüşelim falan dedi ama "Kararımız kati kızlarımla hiçbir şekilde Alp'le ilgili hiçbir şeyden bahsedilmeyecek. Başlayacaklar yine tımarhanede yattı mı yok deli miydi? Bunları soracaklar. Bu yüzden prensip olarak kimseyle görüşmüyoruz." Beysun hiçbir zaman başını kapatmadı ama onu biliyorum.

Açıkçası ben bu tür sorular taraftarı değilim. Ama hakkında uyuşmayan ifadeler var. Ben daha çok sinemasını, sinema anlayışını merak ediyorum. Filmleri hakkında ipucu belki. Yaşadığı döneme yaklaşımları veya. Nasıl biriydi Alp Zeki Heper?

İlericiydi. Biz Büyükada'dan tanışıyoruz Alp'le. Bir kere herkesin, bütün kadınların aşık olduğu bir insandı. Çünkü derin bir kişiliği vardı. Dolayısıyla bir ara benim de böyle bir şeyim oldu onunla ama Ayberk olduğu için fazla ilerletememiştim. Fakat ondan sonra bunaldım çünkü çok gençtim daha 19 yaşındaydım. Çünkü bazen kaçıp zirzopluk yapmak istiyordum. Arkadaşlarımız sıkıştırıyordu ikimizi. Ama o zaman da Alp gayet mütevazı "öyle bir şey yok" diyordu. Zaten olmadı da. Platonik bir şeyimiz oldu. Çok sefer el ele sahile oturduk. Garip de değil inanç gibi bir şeyleri vardı. Tanrıya inancı yoktu sanıyorum da böyle mistik şeyleri vardı. Dalar dalar giderdi. "Bir dakika şimdi içinde değilim, sonra konuşuruz" derdi. Yani delilik diyeceğim ama akıllı bir deliliği vardı. Kafası çok zıplardı. Rejisörlük yaparken de öyleydi. "Vazgeçtim hadi baştan alıyoruz" der değiştirirdi.

Niçin Geç Kaldım adlı kitabınızda Ada'da Alp'in kulübede kaldığını yazmışsınız. Kitabın birkaç yerinde de geçiyor Alp ile ilgili ifadeleriniz.

Ha! Evet. Annesinin kaldığı çok zengin bir köşktü. Fakat o kulübede kalırdı. Bizi de oraya toplardı bizimle orada görüşürdü. Protesto ediyordu. Ben böyle bir burjuva değilim diyordu. Anneanesi baktı daha çok ona tabi hayatı boyunca onun eksikliğini yaşadı hep. Annesizlik kötü bir şey. Ben de öyle büyüdüm. Annesiz büyüdüm sayılır. Öyle olduğu zaman o eksikliği hiçbir zaman tamamlayamıyorsunuz.

Burjuva hayatı reddediyordu yani?

Evet. Solcuymdu. Yazın kaldıkları ev de annesinin değil teyzesinin diye biliyorum. Yazdan yaza görüşüyorduk yani Alp'le. Kaldığı yer baraka gibiydi kulübe işte. Bir küçük yatak vardı. Bir çok kitap vardı tavana kadar. Biz her gittiğimizde ona yiyecek bir şeyler götürürdük. Bir küçük buzdolabı vardı bir de içinde içecekleri ve içkisi olurdu. Bu kadar. Bir villanın müstemilatı gibi, kendi yapmış değildi orayı. Anneanesi baktı daha çok ona tabi hayatı boyunca onun eksikliğini yaşadı hep.

Beysun hanımla hiç görüştünüz mü?

Yok işte o kostüm balolarına da katılmazdı çekingen biraz da kapalı bir insandı. Bir de ne bileyim Alp'ti benim arkadaşım o değildi. Çünkü Ada'da daha evli değildi. Üst üste doğurdu sonra Beysun, doğumlarına da gitmedim.

En son ne zaman gördünüz Alp Zeki Heper'i?

Ayberk Çölok öldükten sonra hiç görüşmedik. 10 yıl kadar oldu. Bir kere Cağaloğlu'nda Altan'ın maaşını almak için gitmiştim. O zamanlar Milliyet gazetesi Cağaloğlu'ndaydı. Oradan çıktıktan sonra yürüdüm ve yolda onunla karşılaştım. Nasılsın diye sordum? “Çok kötüyüm” dedi. Pedagoga bir psikiyatra git ben de gidiyorum dedim. Niye kötüsün? Diye sordum. “Anlatamam ki, öyleyim” dedi, “Çok fenayım” dedi. Tek başımaydı. Eşinden boşandığı ve kızının öldüğü bir dönem sonrası tabi bu. Onunla ilgili hatırladıklarım bu kadar. Hiç görüşmek itemezdi bazen kimseyle. Onun bütün zararı kendineydi başkasına değil. Çok dalar giderdi, dalgındı. Mutsuzdu ama mutsuzdu, en güzel kelime bu Mutsuzdu. Hiç mutlu olmadı. Yani Galatasaray'da prömiyerde (*Kral Übü*) dahi bir nebze tebessüm etti belki ama bizim gibi çıldırmadı alkışlandığında.

EK III.

1974'TE *YENİ ORTAM* GAZETESİ'NDEN ZÜHTÜ BAYAR'IN ALP ZEKİ HEPER'LE YAPTIĞI RÖPORTAJ.

(13 Şubat 1974 *Yeni Ortam* Gazetesi, Sayfa 7.)

Yönetmen Alp Zeki Heper: “Sansür Bir Güvence Değildir” Diyor.

Sayın Alp Zeki Heper, dört filminizin birden sansür tarafından engellendiğini öğrendik. Sansür bu filmlerin yasaklanma gerekçesi olarak neyi ileri sürmektedir? Aynı gerekçeyle engellenmek istenen ya da yasaklanan başka filmler de var mı?

Evet, söylediğiniz gibi şimdiye dek yapabildiğim dört film de sansürle, sansürcülerle karşılaştı. Devlet sansürüyle... Bir de bunun yanında, devlet sansürünün uzantısı olan bazı aydınların tutumuyla yansıyan bazı sinema yazarlarının sansürüyle de karşılaştı. Her ne kadar bu aydınlar ve sinema yazarları, sansüre karşı en amansız bir tutumu benimsemiş olsalar bile. Bu durumu bir örnekle açıklamak istiyorum: Örneğin, düşünce özgürlüğü sorunu üstüne bir söz söylemek gerekirse, veyahut bir soru yöneltmek istenirse, öncelikle bu soruna en doğru cevabı verebilecek olanın bir Çetin Altan veya aynı kaderi paylaşan biri olduğunu sanıyorum. Veyahut insanların düşüncelerinden ötürü delidir diye hastanelere kapatıldığı bir ortamda bu sorunu bu işkencelerin kurbanlarından biri olan Soljenitsin'e sormak yerine, gider de bir turist rehberine sorarsanız, olumlu bir iş yapmış olmazsınız. Zararlı da değildir gerçi.

Evet. Verdiğiniz örnekler düşünce özgürlüğü adına ilginç... Ama Sovyetler Birliği'ndeki uygulamalar konusunda özellikle son Soljenitsin olayından sizin gibi düşünüyoruz.

Sayın Bayar, size sansür sorunu üzerine bana konuşmak fırsatını verdiğiniz için en büyük içtenlikle teşekkür ederim. Dört filmim de ulaşamadı seyirciye. Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri isimli ilk filmim sansürcülerce yasaklandığını öğrendi kamuoyu. İçtenlikle söylüyorum. Sonra her nedense bir sansür enflasyonu çıktı ortaya. Sansür önemli bir sorun olmaktan çıkıp bir reklam unsuru oldu. Bir sürü film yasaklanıyor, sonra çeşitli ödünler ve düzenlemelerden sonra kamuoyuna ulaşıyordu.

Evet nelerdir bu yapıtlar ve kimlerin imzasını taşımaktadır?

Sansürün özenle üstünde durduğu ve seyredilmesini sakıncalı bulduğu bana, Duygu Sağıroğlu'na Erksan'a ve Yılmaz Güney'e ait altı yedi film vardır. Bunlardan Danıştay'a varan bir *Yılanların Öcü*, *Bitmeyen Yol* ve *Suluk Gece'nin Aşk Hikayeleri*'dir sanıyorum. Ötekilerin akıbetlerini bilmiyorum ama *Suluk Gece* sayın Orhan Apaydın'ın gayretlerine rağmen Danıştay duvarlarını da geçemedi. *Suluk Gece*'yi sansür açıklık ve müstehcenlik yakıştırmasıyla yasakladı. Oysa *Suluk Gece* müstehcen, açık, pornografik bir film değildi. Aşk filmiydi. Aşk hiçbir zaman müstehcen olmamıştır. Aşka karşı bir tutumdur müstehcen olan.

Politik bir içeriği var mıydı filminizin?

Suluk Gece'de aşkla, yani özgürlükle baskıyı, şiddeti, işkenceyi karşı karşıya getirmeye çalışmıştım. Anılarla ilgili, zor anlatımlı olan bir filmdi. Sevginin, tutkunun işkence ile baskıyı yok etmesini dilemiştim. Özgürlüğün delice bir sevgi olduğunu düşünüyordum. Öyle simgelemeye çalışmıştım özgürlüğü. Müstehcenlikle suçlandım. Altından kalkılması güç bir suçlamaydı bu. Sansürcülere göre delice sevgi üstüne kurulu bütün Divan şiirimizi, Yavuz Sultan Selim'in, Baudelire'in Breton'un, Eluard'ın tüm şiirlerini toplatmak gerekiyordu. Delice sevgi üstüne kurulu bütün Çin ve Japon şiirini yok saymak gerekiyordu. Şaşırmış kalmıştım. İkinci filmim *Dolmuş Şoförü*'nü sansüre bir Ankaralı işletmecinin aracılığı ile gönderdim. Yanlış bir aracı seçmiştim. İmada bulunmuyorum. İstanbul'da yapımcılarla çalışan, bu konuda daha tecrübeli Başar veya Demir Film'le ilişki kurabilmiş olsaydım, filmi çekmeden önce birtakım usul hatalarına düşmezdim. Beni sansür talimnamesi üzerine aydınlatırlardı. Hele birinin sansür kuruluyla yan yana birinin de yüz metre ötede bulunduğu ve sansür kurulunun dokuzuncu şube müdürü Feriha Sanerk'i projeksiyonlardan sonra arabasıyla evine bırakan, birkaç salon sahibi projeksiyoncunun salonlarına bu işletmelerden film alırken sansür talimnamesi konusunda müspet yolda aydınlatıcı bilgiler verdiği, herhalde düşünülürse. Aslında, beni en çok korkutan ve bütün sanatçı özgürlüklerimi kısıyan, sansür talimnamesinin en ağır maddesi olarak saydığım bu usul maddesine gelmek istiyorum. Bu susul maddesiyle diğer filmlerim de diğer sebeplerle birlikte daha ağır şekilde karşılaştı. Bu madde sanatçıyı sansürce onaylanmış bir senaryoyu *aynen çekme esaretine* bağlayan maddedir. Bir yönetmen yapmak istediği bir filmin senaryosunu kendisi bile yazmış olsa, geçen bir zamandan sonra aynı konuyu, aynı şekilde nasıl düşünebilir? Sinema özgürlüktür. Senaryo değiştirilmek için yazılır. Sinemamızda sürekli olarak senaryoyu söyleyen oyuncuların varlığı bu madde yüzündendir. Biçim ve öz alanında en önemli kısırlığı getirir sinemamıza bu madde. *Dolmuş Şoförü*'nün

çekimi sırasında bocalamam bu yüzden olmuştur. Senaryonun her sayfasına vurulan damgalar, düşünme yeteneğimin önüne çekilen bir duvar gibi gelmiştir bana. Sette insan ilgileriyle ortaya çıkan bir yaşamın filme alınması kaldırılmıştır böylece. Sinemanın en önemli yanı, sinema oluşu yasaklanmıştır. Sansürün değiştirilmemesini şart koştuğu bir senaryoda, sansürün özgürlüklerinden söz edilebilir ancak. Ne oyuncunun ne de yönetmenin kişiliği söz konusu değildir artık.

Son filminiz “Battal’ın Acısı”nda ana tema olarak neyi işlediniz? Sansür bu filme ne gerekçe buldu?

Son filmim *Battal’ın Acısı*’nda Bizanslı sansürcüleri inceledim. On beşinci asrın başlarında, Korkunç İvan’ın bile savunmadığı bir despot Bizans devletinin idaresine geçen bir aşk filmi yapmak arzusu içinde başladım filme. İlk filmdeki tutkular yeniden yer alıyordu bu filmimde. Sansür o devrin Bizans’ını savundu gerekçesinde. Yabancı devlet büyüklerini küçük düşürüyorsunuz diye filmi yasakladı. Yasaklama gerekçesi ve filmin tüm kopyası bende vesika olarak mevcuttur. Ben o sıralardaki Bizans despotizmine karşı çıkarken Türk-İslam kültürünün ve ahlakının da güzelliğini dile getirmeye çalışıyordum. Gerekçelerinin, yani yabancı dostlarımızı küçük düşürme gerekçesinin Filmde bir yabancı düşmanlığı da yoktu. Devlet despotizmine, ceberrutluğuna karşı çıkarken bir Rum kızıyla bir Türk erkeğinin aşk hikayesini dile getirmeye çalışıyordum. Yabancı düşmanı olsam, böyle bir sevgiyi nasıl düşünebilirim. Yalnız özenle ve dikkatle sayın Hürrem Erman ve Lütfü Akad gibi, “Sansür sinemacı için güvencedir” diyenleri kınıyorum. Erman ve Akad, “Sansür kalkarsa yargı organlarının bölgelerde uygulamalarıyla karşılaşırız” diyorlar. Yargı organlarının farzımuhal düşünce ve anlatım özgürlüklerini kısıtlayacaklarını düşünerek sansürü ve sansürcüleri müdafaa ediyorlar. Sansür kalkar, eğer yargı organlarının ellinde düşünce ve anlatım hürriyetlerini kısıtlayan kanunlar varsa onlar da kalkar. Üzülmesinler.

Adınız sık sık bazı sağıcı yayın organlarında bizim “Yeni Osmanlılık” biçiminde niteleyebildiğimiz bir düşün ve sanat akımına bağlı film yönetmenleriyle birlikte anılıyor. Bu yönetmenlerle olan ilişkiniz, bu perspektife olan bağlılığınız ya da bu yönetmenlerle birleştirdiğiniz ve ayırdığınız noktalar nelerdir, bu konuda neler söylemek isterdiniz?

Sayın Zühtü Bayar, en ilginç saydığım ve önemli sorularınızdan biri bu. Hemen söylemek isterim, düşünce alanında bu yönetmenlerle hiçbir yakınlığım yok şu an. Önceleri sinemadan ayrı olarak diğer konularda, Türk toplum yapısı üstüne örneğin bazı ortak düşüncelerimiz

olmakla birlikte, daha sonraları, esasta büyük ayrılıklar belirdi gerek sinema alanında, gerekse düşün alanında. Sonra “Ulusal Sinema” diye tanımlanan bu akımı “Yeni Osmanlıcılık” diye tanımlayamayız sanıyorum. Çünkü Osmanlı, inkarcı, sekter, yobaz ve dogmatik değildi. Ulusal sinema akımı denilen bu akımın temel özelliği son iki yüz yıllık tarihimizi inkar etmede ve Batılı düşmanlığında tanımlanabilir. Ben bugüne dek Batıya dek olan yapısal ayrılıklarımız üstünde önemle durmuş olmakla birlikte, bu hiçbir zaman Batının eleştirisinden öteye gitmemiş, bir Batı düşmanlığı şekline girmemiştir. Türk kültürüne en büyük ihanetlerden biri olarak saydığım Halit Refiğ’in *Ulusal Sinema Kavgası* isimli kitabıyla da düşünce ayrılıklarımız tümüyle su yüzüne çıkmıştır. Refiğ ve şürekasının bu yapıyla, MTTB’nin oturumunu saptayan kitapla ne tarih bildiği ne sinemadan anladığı ne de aydın oldukları ortaya çıkmıştır. Kısaca düşünce ayrılığımızı şu cümlede toplayabilirim. Bunu daha önce de bir soruşturma da saptamıştım. Batıyla Türk toplumunun değişik yapısal özellikler göstermesinin, Batı düşmanlığı gerektirmediğini, aksine daha bir yakınlaşmayı şart koştuğunu sanıyorum. Tanzimat’tan beri kişiliğimizi yitirdiğimiz, ölüp bittiğimiz düşüncelerine gülüp geçiyorum. Aksine Tanzimat ve Batılılaşma hareketlerine kendi tarihi çerçevesi içinde yeniden bakılması gerektiğini, Ortodoks, despot ve sürekli olarak gelişen bir Rus devleti karşısında neden Batı dostluğunun aranmış olduğu üstünde önemle durmanın gerektiğini sanıyorum.

Halit ve şürekâsı, geçmişe bakarken boyuna “Simavna Kadısı Şeyh Bedrettin” diyorlar, ben Kavalalı Mehmet Ali Paşa’nın Kütahya önlerine kadar gelerek bizi acılarla dolu Hünkar İskelesi Anlaşması’na zorlamaya sevk edişi üstünde duruyorum. Halit ve şürekası, Hz. Muhammed’in süt kardeşlerinden söz ediyorlar. Etmesinler demiyorum. Ben büyük hükümdar Üçüncü Selim’in neden 16. Louis’ye yazdığı mektubunda Fransız dostluğunu aradığını düşünüyorum. Halit ve arkadaşlarının en büyük tutkusu, Cezzar Paşa’nın Napolyon’la savaşını filme almaktır. Benim en büyük tutkum en büyük Osmanlılardan birisi olarak saydığım Yavuz Sultan Selim’in Mercidabık ev Ridaniye savaşlarını yeniden yeni bir gözle filme almak. Sonra Atatürk devrimlerini ve Büyük Millet Meclisini ele almak, özgürlükçü, demokratik hareketler üzerine konulu bir film yapmak. Seçim hürriyetini ve kararının günlük yaşam içinde, insan münasebetleri içinde ele alan bir film yapmak sonra... Yani tümüyle her konuda bir ayrılık var aramızda, tarihi ve sanatsal olayları tümüyle ayrı açılardan yorumluyoruz... Bu konulara ileride, bir gün bir polemik açılırsa, daha geniş şekilde aydınlık getirmek isterim... Bir “Yeni Türk Sineması” olgusu için, sayın Bayar, bana konuşma fırsatı verdiğiniz için size tekrar tekrar teşekkür ederim.

EK IV.

1966 TARİHLİ GÖRÜNTÜ DERGİSİ'NDEN ANDREAS PAPUCİB'İN HEPER'LE YAPTIĞI RÖPORTAJ. (Andreas Papucib. "Alp Zeki Heper: Sinemamızda Yeni Bir İsim" *Görüntü*, 1966: 2: 20-31.)

Alp Zeki Heper Türk Sinemasında "Soluk Bir Gecenin Aşk Hikâyeleri" ile kendisinden bahsettirmiş bir yönetmendir. Yerli filmcilik üzerine hazırlanmış olan bu sayımızda Türk Sineması problemi değişik açı ve değişik cepheler tarafından incelenirken Alp Zeki gibi yeni bir yönetmenin de düşünce ve fikirlerini aksettirmek gerekti. Alp Zeki Heper 27 yaşında bir IDHEC. mezunudur ve Fransa'da yaptığı iki kısa metrajı üç ödül almıştır. Fransa'daki Yeni Dalgacıların içinde yetişmiş olan bu yönetmenin değişik bir cephenin temsilcisi olabileceğini düşündük. Alp Zeki Heper gibi bir yönetmeni tanımak bizim arzumuz, tanıtmak ise size karşı olan bir borcumuzdur. Bu röportajla her ikisinde de muvaffak olduğumuza inanıyoruz.

Andreas Pabucib -Alp Zeki Bey, siz dünyanın en iyi sinema okullarından biri olan IDHEC'te iki sene okudunuz. Bu okul hakkında bize biraz bilgi vermeniz sinema tahsili görmek isteyenler için faydalı olacak kanaatindeyim.

A. Zeki Heper- Tabii, tabii, memnuniyetle. I.D.H.E.C. bazı teorik ve pratik sinema sorunlarının yapıldığı bir okuldur. G. Sadoul Sinema Tarihi öğretir, Jean Mytry Sinema Estetiği öğretmeye çalışır. Ayrıca birkaç müzisyen Müzik dersi verirler. Sinemanın teknik yönlerini öğrenciler daha çok pratik araştırmalar yaparak öğrenir. Bu iş için çok değerli bir kişisi var sinemanın: Ghislain Cloquet. Resnais'in operatörünü yaptı uzun zaman. Bunun dışında ünlü film yönetmenleriyle tartışma imkânı vardır. Her ay, Paris'ten geçen 3,4 büyük usta buraya uğrar ve öğrencilerle tartışır. Bunlardan başka Sinemanın Teknik Tarihi, Sinema İktisadi, Kimya, Optik Fizik, Laboratuar İşlemleri, Sensiometre, Tiyatro Tarihi, Realtation, Sinema Dekor, Oyuncu Yönetimi (J. Vilar'ın yanında) Asistanlık gibi dersler de vardır.

Pratik çalışmalar nasıl olur ?

IDHEC'in büyük platosu vardır. Burada her öğrenci kendi kısa metrajını yapar. Birinci senenin sonunda bir 16 mm sessiz, ikinci senenin sonunda bir 35 sesli film yapmak mecburiyetindedir. Ortalama 25 kısa metraj yapılır. Her öğrenci arkadaşlarının filmlerinde değişik görevlerde çalışır. Filmin fabrikadan sinema salonuna kadar geçirdiği bütün evrimler takip edilir.

IDHEC'in size bıraktığı intiba nedir?

IDHEC sinema okuludur. Oysa sinemayı okulla bağdaştırmak çok güç. Ben sinema okuluna kendime rağmen girdim. Üç ay bir imtihan döneminden geçirdiler. Felsefe, Edebiyat, Tarih Sosyoloji, Matematik, Fizik gibi ilim dallarından bir sınavdı bu. özellikle Fransız Edebiyatı ağır basıyordu. Batı bizim için yabancı değildi. Az gelişmişliğin bir gerçeği olacak, Diderot'u, Sartre'ı, Camus'yü, R. Clair'i onlar kadar biliyorduk. Batının sanat değerlerine de sahip olmanın özlemi içindeydik. Bunun için Barok, Klâsik Mimari, Klâsik, Modern Resim, Tiyatro, Sinema üstüne yargılarım çok değişik olmadı onlardan. Ama bir türlü okulla bağdaşamadım. Öğrenci olamadım, öğrencilikten bıkmıştım zaten. Sinema okulunun arkasında saklı olan başka gerçekler vardır. Bekleyiş demek doğru olacak buna. Ama gene de okul yararlı oldu diyebilirim. Arkadaşlığın farkına vardım. Çok değerli arkadaşlar vardı. örneğin H. Colpi, M. Debez, Robert Enrico, S. Bourguignon, Pierre Samson gibi.

Dünyanın en büyük sinema okulları arasında bir sınıflandırma yapabilir misiniz ?

Evet. Lodz Okulu sonra IDHEC sonra da Centre E. Roma.

Şimdi de sinema hayatınız hakkında birkaç sorum var Alp Zeki Bey. Bugüne kadar kaç film yaptınız?

Üç tane. "Bir Kadın" (IDHEC'te birinci senede birincilik ödülü), "Şafak" (IDHEC'te ikinci senede birincilik ödülü ve Viyana 1963 Kültür Bakanlığı Armağanı), ve "Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri."

IDHEC'te okuyup üç ödül aldıktan sonra Türkiye'ye dönmeniz Türk sineması için bir kazanç, sizin için ise Türkiye'deki ilk filminizin sansürde yasaklanmasıyla, 180 bin liralık bir zarar oldu. Buna rağmen memlekete dönüşünüzün nedenini nasıl izah edersiniz ?

Türkiye'ye dönüşümün nedeni bir sorumluluk olayıdır, kişisel bir sorumluluk daha çok. Kökünden kopmamak olayı saklıdır dönüşte. Göç oldukça eski bir sorun. Pavese dönüşü inceler bir romanında. Dönüşün getirdiği daha başka bir dünya görüşü var. İnsan anılarını daha "critique" bir düşünceyle eleştirebiliyor. Kökünden kopmuş olmak veya olmamak aynı sonuca varıyor sonunda.

Peki, “Soluk Bir Gecenin Aşk Hikâyeleri”nin sansürde yasaklanması sizde ne gibi bir tepki yarattı? Açıklayabilir misiniz?

İlk filmimin yasaklanması kötü bir olay. Film yasaklamak güzel bir olay değil. Zaten yasaklar toplumları olumlu bir yere götürmez. Bunlar düşünce özgürlüğüne indirilen darbelerdir. Sansürün hangi filmleri yasaklayıp, hangilerini onayladığını hep biliyorsunuz. Sansür, bugünkü yürekler acısı Türk sinemasının çıkarlarını koruyor. Bu sansürün Yeşilçam sansürü olduğunu gözden çıkarmayım. Gerçi sansür sizin için büyük bir sorun olmamalı. Güney Afrika’da sansür olmasaydı, belki bazı gençler İstedikleri filmleri çevirecekti. Siz sansürden faydalanmasını, yapacağınız filmin biçimini en iyi şekilde bulmakla, görevlisiniz.

“Soluk Bir Gecenin Aşk Hikâyeleri”ni nasıl yaptınız? Bildiğimize göre bu filmi Fransa’dan dönüşünüzden hemen sonra yapmadınız. Kameradan uzak kalmıştınız. Bu özlem filminize ne gibi bir bakımdan tesir etti?

“Soluk Bir Gecenin Aşk Hikâyeleri”ni çok çabuk yapmak zorunda kaldım. Bu bir özlemden oldu. Kameradan uzak kalmanın verdiği bir davranış. Sinema ister istemez bir tutku oluyor sanatçı için.

Bu filminiz hakkında biraz bilgi verebilir misiniz?

Aşk filmi yapmak istedim. Delice aşk üzerine bir film denilebilirdi buna. Daha doğrusu bazı aşk üstüne efsanelerin yıkılışı. Sinema “Aşk”tır. Düşür. Daha güzel yaşamının bir özlemidir, gerçeğin yıkılıp yeni baştan kuruluşudur. Bu filmi yaparken daha çok çocukluk anılarıma eğildim. İnsan ilişkilerinin esrarlı yanı ilgilendirdi beni daha çok. Filmin genç oyuncusu “Delice” bir “Aşk” özlemi içinde bunalan bir kişiydi. Zaman zaman da bu tutkusunu gerçekleştiriyordu. Ama ister istemez bir yenilginin içinde olduğunu anladı. Eşyalar, çevresi, ilişkileri, ölüme, kendi kendini yitirmeye itiyordu. Sonuç olarak bana yabancı olan ilişkiler üstüne bir inceleme oldu bu film. Bir deney, önceden ne söyleyeceğimi bilmiyordum; bilseydim bu filmi yapamazdım.

Şimdi de çok altılmış, fakat aynı zamanda çok önemli olan bir konuya değinmek istiyorum Zeki Bey. Türk sineması hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?

Türk sineması ölü bir sinemadır. İlkeldir. Üstüne bir yalancı ilkelliktir. Batıdan taklit bir ilkelliktir bu. Türk Sinemasının eleştirisinin bizi bir yere götüreceğini sanmıyorum. Bu sinema her yerde var. Açık seçik eleştirisi yapılmıştır bu tip sinemaların.

Köklü değişikliklerle Türkiye’de sinema yapılacağına inanıyor musunuz ?

Hayır, inanmıyorum. Sinema bir sanat olayıdır. İyi sanatçının hangi dönemde çıkacağını kesin olarak hesaplamak çok güç bir olay. Türkiye’nin şartları değişebilir ama gene de çok kötü filmler çevrilebilir. Bu çok görülen bir olaydır, ölmüş bazı tanımlamalar üstünde durmadan dönüp dolaşmanın hiç bir gereği yok. Sinema toplumsal bir olay olduğu kadar da kişisel bir olaydır. Sinemaya en ağır zincirleri vuranlar, onun gerçek, esrarlı, şiirsel yanım görmeyenlerdir.

Bazı yerli yönetmenler Türk filmlerinin batılılaşmasına karşıdır. Yani Türk’ü, Türk yaşayışını konu edinen bütün hatlarıyla saf Türk filmi yapmak lâzım, çünkü aksini yapmaya imkân yoktur diyorlar. Savundukları tez de şudur: Hiçbir Antonioni, Mizoguchi, veya Bergman’ın Türk ruhlu bir film yapamayacağı gibi, hiçbir Türk yönetmenin de bir Antonioni, bir Mizoguchi, veya bir Bergman filmi yapmasına imkân yoktur. Siz bunun için ne dersiniz?

Bunlar diğer ülkelerin sinemalarında da sürüp giden tartışmalardır. Daha çok yöresellikle, taşralıkla, kozmopolitizm etrafında döner durur. Üretimin biçimlendirdiği, yıprattığı, yeni bir yanı olmayan kişiler durmadan bir taşra sinemasının tanımını yaparlar. Aslında yaptıkları sinema ilkel ve taklit bir sinemadır. Yaratıcı gücün yeniliği yoktur yapıtlarında. Hiçbir dünya görüşü getirmezler. Bu tartışma öz-biçim tartışması gibi modası geçmiş bir tartışmadır. Oldukça geç geldi buraya. Ulusal olmak yöresel olmak değildir. Aslında şimdi bizde de bir karmaşıklık deneyine geçildi. Bu bir bakıma kısırlığın bir sonucu. İsteri olarak tanımlayabilirim bu deneyi. Bir doğru tutkusu yüzünden ilkellik tutkularının tatmin için yeni kültürler peşinde bu kişiler. Biz kendi kültürümüzü kendimiz yapmak zorundayız.

Çok teşekkür ederim Alp Zeki Bey. Sizden son olarak beğendiğiniz yönetmen ve filmlerin bir listesini yapmanızı rica edeceğim.

Şarlo, Mizoghuchi, Bunuel, Vigo, Zurlini, Visconti, L Anderson, C. Autant-Lara, G. Franju, Malili, J. Lewis, V. Minelli, S. Eisenstein.

Filmlerden ise:

La Femme Galante - Mizoguchi,

Intendant Sancho - Mizoguchi,

Yağmurdan Sonra Bulanık Ay Masalları - Mizoguchi,

M. Verdoux - Ch. Chaplin,

L’Age d’or - Bunuel,

Potemkin Zirhlısı - Etsenstein,
Hal ve Gidişten Sıfır - Vigo,
Atalante - Vigo,
Le Diable au Corps - CL A. Lara,
La tête Contre les Murs - Franju,
La Terra Tréma - Visconti,
Viridiana – Bunuel

EK V.

1973 TARİHLİ YEDİNCİ SANAT DERGİSİNİN ÖZEL SAYISI

(“Cumhuriyet’in 50. Yılında Türk Sineması”, *Yedinci Sanat*, Kasım 1973: (Özel Sayı) 9: 21.)

Yedinci Sanat dergisi “Cumhuriyet’in 50. Yılında Türk Sineması Özel Sayısı”nın ağırlığını sinema çevresinden ve sinema ve sinema dışı aydın çevreden çeşitli kişilere sorulara yönelterek düzenlediği “Soruşturma”ya ayırdı. 100 kadar kişiye gönderilen sorular Türk sinemasının bugünkü durumunu değerlendirmek ve işlevini saptamak amacını güdüyordu.

- 1. Türk Sinemasını ne ölçüde izliyorsunuz?*
- 2. Türk sineması toplumun gelişmesine yön vermede etkili olabiliyor mu?*
- 3. Türkiye’de sinema, olgusunun geleceği konusunda düşünce ve önerileriniz nelerdir?*

Alp Zeki Heper:

1. İyi bir yerli film seyircisi değilim. Geçen sinema mevsimi sözü edilen beş-altı filmi görebildim ancak. Bazılarının da yarısında sinema salonundan çıkmak zorunda kaldım. Ayrıca, sinemamız üstüne doğru bir kanaat sahibi olmak için de bütün yerli filmlerin görülmesi gerektiğini sanmıyorum. Aksi halde Türk sineması üstüne en doğru düşüncelere yerli film salonlarında film gösteren “makinistlerle”, yer gösterenler olurdu.

2. Sinemanın toplumun gelişmesine yön vermek gibi bir görevi olabileceğini sanmıyorum. Toplumla yön vermek iddiasında olan bir sinema anlayışından da özenle kaçıyorum. Ancak

toplumumuzdaki gelişmeyi izlemekte, sinemamızın, ne derece etkili olduğu tartışılabilir. Toplumumuz Tanzimat'tan bu yana bilhassa son elli yıl içinde önemli aşamalar geçirmiştir. Cumhuriyet dönemiyle birlikte doruğa ulaşan Batılılaşma hareketleri ve demokrasinin toplumumuzda yerleşmesi çok ileri ve olumlu yerlere getirmiştir toplumumuzu. Toplumumuzun kendine özgü yapısından ötürü bu aşamaları “öldüğümüz, battığımız, kişiliğimizi yitirdiğimiz” şeklinde yorumlayanlardan tümüyle ayrılıyorum.

Düşünce ve seçim özgürlüğüne, insan haklarına saygılı ve her türlü baskı, şiddet ve istibdat şekillerine karşı gelişen toplumumuzun aksine sinemamız, bilhassa son yıllarda, bazı gerici ve yobaz düşüncelerin etkisinde kalmıştır. “Ulusal Sinema” diye tanımlanan bu düşünceleri “Ulusal” olmaktan çok ötede görüyorum. Batı düşmanlığı, gericilik ve yobazlık sinemamıza şey kazandırmadığı gibi toplumumuzun gelişmesine de ters düşmüştür. Maalesef, bazı kuramcı yönetmenlerin bu tür gayretleri sayesinde sinemamız kendisine Türk Kültür yapısı içinde bir yer bulmakta bocalamaktadır.

3. Gene de, Türkiye’de sinema olgusunun geleceği için karamsar olmamak lazımdır. Gerek Film Arşivi, gerek Sinematek gibi temel kuruluşların geç de olsa kurulmuş olmaları çeşitli sinema yayınlarının yaygınlaşması, sinemamızda yönetmen ve senaryocu yetersizliğine karşılık güçlü yapımcı ve işletmecilerin, yetenekli oyuncuların ve teknisyenlerin varlığı bir “Yeni Türk Sineması” olgusunun belirtilerini taşımaktadır.

EK VI.

FÜSÜN ERBULAK’IN ALP ZEKİ HEPER İLE İLGİLİ ANILARI

(Fusun Erbulak’ın *Niçin Geç Kaldım* adlı kitabından derlenmiştir.)

(Erbulak F. *Niçin Geç Kaldım*, Ararat Yayınevi, İstanbul, 1974: 47-108)

Erbulak’ın günlük gibi not tuttuğu ve Alp Zeki Heper’in de yer aldığı kısa anılarından oluşan kitabında o dönem Heper’in yönettiği Kral Übü oyunundan da bahseder. 15 Mart 1958’de tuttuğu günlükte Çarşamba günü Alp Zeki’nin okul çıkışında kendisini bulup oyunculuk teklif ettiğini not düşer. Erbulak’ın Alp Zeki Heper’le ilgili anıları şöyle:

(15 Mart 1958) Yazılacak o kadar çok şey birikti ki. Ama en önemlisi, Galatasaray Lisesi temsil koluna katılmış olmam. Çarşamba günü Alp, okul çıkışında beni bulup oyunculuk teklif etti. O denli şaşırdım ve sevindim ki. Annem bin bir güçlük çıkarttıktan sonra her nasılsa kabul etti...

(30 Mart 1958) Dün iki haftanın en güzel günüydü. Her zamanki gibi saat ikide provaya gittim. Ve Çetin adında bir çocukla tanıştım. 'Genç Oyuncular'dan. Bizim oyunu daha önce sahnelemişler, oyun hakkında bilgi vermesi için çağırmış Alp... Bugün provada kavga çıktı. Ali durumu düzeltti neyseki. Aynı saatte büyük salonda caz konseri veriliyordu. Benim aklım fikrim fırsat bulup oraya gitmekteydi. Alp de ciddiyetsizliğime kızmıştı. 'Tiyatro provası dururken boktan caz konserine gitmek de ne oluyor, bıktım kaprislerinden' diyordu. Bir ara sigara molası verdi...

(28 Ekim 1958) Genç Oyunculardan Üstün, Ada'ya geldi benimle konuşmak için. Alp'in kulübesinde buluştuk. Alp, annesiyle babasının kiraladıkları lüks villada değil, bahçedeki kulübede oturuyordu... Alp ise tersine daha çok sevmeye başladı beni.

Aynı gece kulüpte deniz kıyısına indik onunla.

- Anlamasalar da kendi hayatını bildiğin gibi yaşamalısın.
- Korkuyorum.
- Benim sevgilim ya da karım, sabahları tiyatroya gitmeli ve bir flörtü olmalı. Oyuncunun sahnede tattığı buruk, acı bir mutluluktur. Düzenli yaşama içinde tadamaz bunu. Ev kadınından okuyucu olmaz.
- Aile içinde kendimi frenlemeye, dilediğim gibi değil de gerektiği gibi davranmaya alıştım. Aynı tutumu tiyatro dünyasında sürdürmek ağırıma gidiyor.
- Genç Oyuncu olacaksın. Bunu gözünde büyütme yeter. İnsanı oyuncu yapan nitelikleridir, yeteneğidir. içkisi s*çkısı, sevgilileri kimseyi ilgilendirmez.
- Seni keşke daha önce tanısaydım.
- Ali olmasa seni sevebilirdim.
- Provalarda seviyordun değil mi? Onun için genellikle kötü davranıyordun n?
- Elbette. Her şeyi tatmak gerekir. Sen de basit olmadığın için isteklerim arasındaydın. Seni sevmek oyunun yönetiminde aşama yapmamı sağlıyordu. Boş yaşamı, kulüpteki bal o

gecelelerini bile tatmak gerekir: Bomboş olduklarını bile bile. Sürekli yapmak, eylem içinde olmak, Ali gibi durmamak gerekir. Gemi denize açıldığında ilginçtir, demirlediğinde değil.

- Ali her şeyi biliyor, bana da öğretiyor.

- Hep aynı yerde, aynı burjuva yaşantının içinde mi? Yerinde sayarak senin gibi dinamik bir kıza hiç bir şey öğretilmez.

- Ne yapsın?

- Benim gibi kulübede yaşasın. Dinle kızım! Çetin kötüdür, serseridir belki ama sevilecek insandır. Şiiri seviyorsan Çetin'i sevebilirsin. Unutma!... Rastlantı bu ya, aynı gece Çetin Ada 'ya geldi. Alp'in kulübesinde buluştuk...

(13 Aralık 1958) Galatasaray'da Kral Übü de oynuyorum. Güzel bir oyun. Alfred Jarry'nin. Bir yandan konservatuvar bir yandan provalar bütün vaktimi alıyor...

(6 Şubat 1959) Comedie Française her gece Saray sinemasında temsiller veriyor. Alp ile Ayberk, Jean Weber, Jean Marchat ve Serge Barry ile son derece içli dışlılar. Ben de sebezleniyorum. Her gece Ayberk'le galeride el ele oturup seyrediyoruz oyunlarını. Onlar da provalara gelip bizi seyrediyorlar...

(23 Eylül 1959) Akşama Alp çağırdı. Parti gibi bir şey veriyormuş nişanlısının evinde... Beysun'un evi kulübün hemen yanında bir yalı. Annesi bozulmasın diye bahçede toplandık. Oturacak yer yoktu pek. Ali, plajdan hasır çalmamızı önerdi... Ağırdı hasır... Sürüyerek taşıdık... Alp seslendi yukardan:- “Şimdi sırası değil. Bağırmanın insanı. Çabuk getirin hasırı.”...

EK VII.

HASAN AKBELEN: FİLM YAPIMI, HABABAM SINIFI VE ÖTESİ

(Akbelen Hasan. “Film Yapımı, Hababam Sınıfı ve Ötesi” *Görüntü*, 1967: 3: 24-30.)

Bir film yapmak, film çalışmalarına bizzat katılmak Robert Kolej Sinema Kulübü'nün oldum olası isteklerinden biriydi. Fakat bu konuya el atmak meselesinden çok, neresinden el atmak meselesi önemli ve titizlik gerektiren bir konuydu. İlk ağızda bir şaheser yaratamayacağımızı

gayet iyi biliyorduk; fakat film yapmak kameranın içine negatif tıkip onu döndürmek de değildi. Bir “L’arroseur arrosé” veya bir “L’arrivée du train” den başlamak olurdu bu. Biz sinemanın tarihî gelişiminin bir minyatürü olacak değildik ve bu gereksiz olduğu gibi yararsızdı da. Mesele sinema bilgi ve görgümüzü mümkün olan oranda arttırmak, önümüzdeki geçitleri yoklamak ve en sonunda belki de bu geçitlerden açılmamış birini aşmaktı. Herkesin gelip geçtiği hazır bir köprü varken dereyi “ille de yüzerek geçeceğim” demeye benzerdi bu. Robert Kolej Sinema Kulübü kurulalı beri dört yıl tamamlanmış oluyor ve kulüp arkaya dönüp baktığında yukarıda zikredilen türden faaliyetlerinin muhasebesini memnuniyet verici bir şekilde yapıyor. Film gösterileri ile olsun, konferanslar ile olsun, kurulan kulüp kütüphanesi ile olsun ve nihayet elinizdeki dergi ile olsun kulüp gerçekten bu yolda çaba göstermektedir.

Film çalışmaları yönünde ilk adım geçen yıl yapılan senaryo yarışması oldu. Bu hakikaten plânlı ve programlı bir çalışmanın başlangıç noktasıydı. Fakat sonradan karşılaşılan günlükler, bilhassa negatif yokluğu ve bulunduğu takdirde de pahalılığı buna sekte vurdu. Kulübün bu konuda gerçekten sistemli ve aynı zamanda tecrübe ve disipline önem veren tutumu ile bağdaşan bir çalışma fırsatı bu ders yılı başında hoş bir rastlantı sonucu doğdu. Bir senaryo yarışması ilân etmek, film çekimi için gerekli teçhizatı sağlamak, bu çalışmalara katılacaklara gerekli ön bilgileri vermek üzere seminerler düzenlemek gibi hazırlıklarla meşgulken *GÖRÜNTÜ* için bir röportajı hazırlamak üzere ziyaretine gittiğimiz Alp Zeki Heper çevirmeyi tasarladığı filmi bizimle yapmak ve düşündüğümüz seminer çalışmalarını üzerine alarak çekimden önce bunları yürütmeyi teklif etti. Alp Zeki Heper’in sinema eğitimini IDHEC’te tamamlamış olması ve sinemayı artistik bakımdan ve bilhassa eksikliğini duyduğumuz teknik bilgiler bakımından iyi bilmesi bizim için bu fırsatı çok değerli kıldı. Olayların bu yönde gelişmesi sonucunda Robert Kolej Sinema Kulübü yönetim kurulu film yapımı çalışmalarında şekil değişikliğini uygun gördü ve Alp Zeki Heper’le Hababam Sınıfı filminin hazırlıklarına başladı. Sinema kulübü üyeleri ve kulüp dışından ilgilenen birçok arkadaş bir araya geldiler ve gerçekten birbirlerine çok bağlı ve çok uyuşan bir ekip meydana getirdiler. Alp Zeki Heper’in yönetiminde film çekim dersleri ve bundan sonra vazife bölümüne uygun olarak çalışmalar başladı, ilk önemli çalışma prodüksiyon müdürü Oğuz Bozkurt ve yönetmen arasında oldu ve çekim programı bütün ayrıntıları ile ortaya çıktı. Okullarla temasa geçilerek dekor için gerekli sıralar temin edildi. Dekor, kostüm ve aksesuar hazırlıkları tamamlandı. Alp Zeki Heper kameracı ve ışıkçı ile de anlaşmış ve mukavele imzalamıştı. Bütün bunlardan başka, Türkiye’de hiç denenmemiş bir yola gidilmiş ve film çekimi sırasında seslerin doğrudan doğruya kaydı

hazırlıklarına girişilmişti. Bütün işlemler yolunda giderken ve ekip sabırsızlıkla ilk çekim sabahı olan 8 Şubat'ı beklerken birdenbire inanılmaz bir şey oldu ve film o zamana kadar beslenen umutlar ve iyi niyetlerle birlikte hayal oldu. Sansür kurulu umumî terbiye ve ahlâka aykırı olduğu düşüncesiyle Hababam Sınıfı filminin çekilmesine muhalefet etmişti. O Hababam Sınıfı ki piyesi dört yüzüncü temsiline yaklaşırken yurdun dört bir tarafında takdirlere mazhar olmakta ve kitabı kapış kapış satılırken baskı baskı üzerine yayınlanmaktaydı. Fikirlerin sanat yoluyla yansıtılması gibi en doğal bir eylemin, üstelik yüksek öğrenim seviyesinde yapılacak bir çalışmanın baltalanması bütün ekip için büyük bir sürpriz oldu. Sadece kendi açımızdan ve isteklerimize ulaşamamış olmaktan değildi üzüntümüz. En az bunun kadar, hattâ daha fazla üzüldüğümüz nokta, 1967 Türkiye'sinde iyi niyetli çalışmaları engelleyecek şartların mevcudiyetiydi. Hangi amaca hizmet ettiği belirsiz bir kurum keyfi bir kararla sanatsever bir genç grubunun ellerinden gelen herşeyi, bütün güçlerini ortaya koyarak yaratmak istedikleri eseri daha doğmadan öldürüyordu. Bir yanda Türk sinemasının küçük hesaplar peşinde büyük bayağılıklar yaratan kesimi ve diğer yanda sansür. Biri Türk sinemasının total ayağı, öbürü ise zaten yürümekte güçlük çeken sağlamını çelmelemekle meşgul. Bu, sadece Robert Kolej Sinema Kulübü'nün veya Türk sinemasının değil, tüm Türk fikir ve sanat aleminin kınaması gereken bir tutumdur.

EK VIII.

ÜNER BİRECİKLİ: SOLUK GECENİN AŞK HİKAYELERİ, ALP ZEKİ HEPER'İN BİR FİLMİ

(Birecikli Ü. "Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri: Alp Zeki Heper'in bir filmi." *Görüntü Dergisi*, 1967: 3: 26-27.)

Heper'in filminde gördüklerimizle yaptığımız değerlendirme umutlarımızı altüst etmiştir. Normal süreli bu filmde konuşmaların toplamı sekiz-on cümlenin içindedir. Filmin üç-dört sahnesinde sarf edilen bu sözler konuşmaların kötülüğünü göstermekten başka filme bir katkıda bulunmamaktadır. Böylece filmin öz bakımından anlaşılması tamamen görüntüye bırakılır ve seyirci belge filmlerinde olduğu gibi filmdeki görüntü ilişkilerini değerlendirmek durumuna düşer. Fakat böyle bir değerlendirmenin başarıya ulaşması için gerekli sahne düzenlemesi ve ilişkisi yoktur. Film bütünüyle parça parça birbirlerinden kopuk sahnelerin sıralanması sonucu

karmakarışık. O kadar ki, filmin kısımları yanlışlıkla karıştırılıp seyredilse bile film orijinal düzeninden bir şey kaybetmeyecektir. Çünkü filmde böyle bir düzen yoktur, (bu filmi seyredirken gerçekten bir kısmın başı karışarak başka bir yerde seyredildi. Yukarıda belirttiğim nedenden bu durum seyredenler tarafından fark edilemedi. Sonradan anlaşılması ise düşüncelerimize pek bir şey kazandırmadı). Heper, bu uzun metrajlı ilk filmiyle ne anlatmıştır? Yahut ne anlatmak istemiştir? Bir bakıma çok şey anlatmak istemiştir; savaşı yeren bir görüş, bir annenin çocuğuna olan cinsel tutkuları, ölen insanlar, öldüren insanlar... konuşma olmadığı için filmin anlaşılması güçleşirken görüntülerin yetersizliği ile de bu daha da içinden çıkılmaz bir duruma girer. Savaş gemisi gösterip müzik olarak da marş çalmak savaşı yeren bir tutum olabileceği gibi tam tersine bir anlayışa da hizmet edebilir. Diğer bir sahnede savaş fotoğrafları göstermek böyle bir görüşü verecek en basit, en kaçamak bir davranıştır. Film bütünüyle bir fotoğraf dergisi karıştırır gibi seyirciye sadece çeşitli görüntüler gösteren düşüncesiz, sorumsuz ve Özentili bir çalışma örneğidir. Oyuncu yönetimi yoktur; müzik iyi seçilmiştir fakat itinalı kullanılmaz. Başarılı siyah-beyaz fotoğraflarla Mengü Yeğin'in kamerası da tek başına filmi kurtaramaz. Bütün bunlar bir yana Heper' in bu çalışmasında Vadim, Tuffaut, Fellini, Godard gibi yönetmenlerin filmlerini çok hatırlatan sahneler görüyoruz. Üstelik açıkça aktarılmış bazı sahneler filmi ilk anda damgalamaktadır. Bunlardan ikisi üzerinde duracağım. Tuffaut'nun *La Peau Douce* (Yumuşak Ten) filminden. Bu filmde yazar Pierre ile, hostes Nicole'ün geceleyecekleri otelde geçen bir sahne vardır. Yorgunluktan hemen yatağa uzanarak uyuyan Nicole'ü, Pierre ince uzunca bir müddet seyrederek sonra da elini Nicole'ün başından başlayarak yavaş yavaş vücudu üzerinde aşağıya kadar indirir ve bacaklardan ayaklara inen el Nicole'ün ayakkabılarını çıkartarak hareketini tamamlar. Heper'in filminin hemen başında balkondan içeri giren kızla oğlan uzak bir plândan alınırlar. Bir müddet karşılıklı ayakta bakışlar sonra oğlan kızı kucağına alıp yere yatırır, kamera artık yakın plândadır. Oğlan, tıpkı Pierre gibi, kızın vücudu üzerinde yukarıdan aşağıya elini indirir, el bacaklardan ayağa gelir ve ayakkabı da aynı şekilde ağırca çıkartılarak hareket ve sahne tamamlanır. Fellini'nin *La Dolce Vita* (Tatlı Hayat) filminde gazeteci Marcello bir toplantı sahnesinde eline geçirdiği yastığı orada bulunanların üzerlerine vururken yastık parçalanır ve içindeki tüyler etrafta uçuşurlar ve Fellini bu sahneyi sonraki sahneye bağlayarak filmi devam ettirir. Heper kamerasını kurar, çerçevenin solunda oğlan sağında da kız ayakta dururlar; kızla oğlan bir müddet bakışlar, aralarının gergin olduğu anlaşılır ki kız elindeki yastığı oğlanın kafasına vurmaya başlar. Yastık burada da kuş tüyü olunca, parçalanması gerekir ve neticede parçalanır, etrafta tüyler uçuşur, bir müddet sonra oğlan çerçeveden çıkar ve sahne bitirilir. Bu sahne hiçbir şekilde önceki ve sonraki sahnelere

bağlanmamıştır, havada sallanmaktadır; açıkçası araya sıkıştırılmış bir Fellini'dir. Bu gibi sahnelerin bulunması her şeyden önce sanat denilen kavramın yasına, sonra o sahnelerin gerçek sanatçılarına ve neticede de seyirci olan bizlere karşı İşlenmiş bir suçtur. Ortada sanat ve sanatçının kişiliği ile bağdaşamayacak bir sorumsuzluk vardır. Alp Zeki Heper IDHEC'de iki sene okumuş ve bu ilk filmiyle sansüre takılmıştır. Kendisinden çok şeyler beklediğimiz bu filmde gördüklerimiz bizde yönetmen niteliklerinden çok meraklı bir sinema seyircisi havası uyandırmıştır. Çok sayıda iyi film seyretmekle çok şeyler öğrenilir; fakat bunları kendi kişilik ve görüşlerimizle birleştirerek kendimizin olan çalışmalar yaptığımız an yeni Türk sineması kâğıt üzerinde değil de gerçekten başlamış olacaktır.



Resim 9. "Adana'dan İstanbul'a Özlem." Alp Zeki Heper. Aile Arşivi. Gergedan Dergisi.

ÖZGEÇMİŞ

1985 yılında Hakkâri'nin Yüksekova ilçesinde doğdu. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü'nden mezun olduktan sonra çeşitli dergi ve gazetelerde muhabirlik ve editörlük yaptı. Eğitim için bir süre İngiltere'de bulundu. Hâlen serbest gazetecilik yapmaktadır.

