

"Direnen, bu kadar direnen insan yalnız kalır."

Her sanat dalı, toplumsal yapının yeniden-üretimi süreci içerisinde kendine özgü bir işlevi üstlenir. Doğal olarak, bu süreç sanatsal yaratım içinde yaratım niteliği kazanır. Sanatsal yaratımın, tüm toplumsal-ekonomik yeniden üretim içerisindeki yeri üst yapının dar bir bölümüyle sınırlıdır. Bunun nedeni sanatsal yaratımın salt toplumsal olan ile sınırlı olmasıdır.

Çağdaş toplumun oluşumuyla birlikte, **büyük önem kazanan** kitle iletişimi, günümüzde önemli bir işlevsellik taşımaktadır. Bunlardan ilki uluslararası bilgi akışını gerçekleştirmek, ikincisi, belli bir ideolojinin yaygınlaşmasını sağlamak, üçüncüsü ise belli bir ideolojiye karşı ideoloji oluşturmaktır.

Kitle iletişim ağı içerisinde yeralan sanatsal yaratımla bu işlevi yerine getirmekte önemli bir role sahiptirler. Sinema ise, sahip olduğu teknik olanaklar ve anlatım **öğelerinin** genişliği nedeniyle ayrı bir niteliği sahiptir. Tüm diğer **sanatların** yanında, kitleler üstündeki etki gücü ölçülemeyecek kadar yüksektir.

Türk sinemasına en çok emek vermiş araştırmacıların başında gelen Nihat Özön, yazdığı **Sinema-TV Terimleri Sözlüğü**'nde Deneysel sinemayı " ... *sinema alanındaki her çeşit yenilik ve denemeyi içine alan yolda filmler gerçekleştiren sinema türü* " ¹ diye tanımlamıştır.

Yazmış olduğu "*Amerikan Deneysel Sinemasına Giriş*" adlı kitabında bu alanda en etkin çalışmalarından birini ortaya koyan Amerikalı araştırmacı Sheldon Renan ise, konuya biraz daha şairane bir tanım getiriyor: "*İçinde hareket olmayan deneysel filmler vardır; hareketten başka birşey olmayan deneysel filmler olduğu gibi ödül alan deneysel filmler de vardır; yani tanımlamak gerekirse diyebiliriz ki, deneysel sinema sinematik stillerin, biçimlerin ve yöntemlerin bir patlama halinde dışavurumundan başka birşey değildir.*"²

Bir sinema düşünürü olan Jean Mitry ise Prof. Dr. **Oğuz Adanır**'ın kendisiyle yaptığı bir söyleşide konuyu daha geniş bir biçimde ele alıyor " ... *ben sinemaya yeni birşeyler getirmiş olan her filmin-öykülü bile olsa- deneysel film olduğunu düşünüyorum. Örneğin "Potemkin Zirhlisi" deneysel bir film. Bütün büyük filmler birer deneysel film. Gance'nin*

*Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV Bölümü

¹ Nihat OZÖN, *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*, TDK yayınları, Ankara, 1981.

² Sheldon RENAN, *An Introduction to American Underground Film*, Dutton and Co. Inc. New York, 1967

"Napolyon"u "Tekerlek"i, Melies'in filmlerinin herbiri birer deneysel filmidir..."³

Açıkça görüldüğü üzere, deneysel film kavramını tanımlama açısından neredeyse "Sanat nedir?" kadar geniş bir yanıtlar yelpazesi içermektedir. Her araştırmacı ya da düşünür buna kendisine göre bir yanıt getirmekle beraber, bence deneysel sinema kadar geniş kapsamlı kavramda en uygun tanımlama, yine kapsamlı tanımlama olacaktır. Diğer taraftan bir başka sorun, sanatta hep karşılaşılan "kavram netliği" sorunudur. Sanat, doğası gereği tanımıyla kişisel ve öznel olduğu içindir ki, sanat alanında yapılacak her türlü tanımlama, ayakları biraz havada kalmaya mahkumdur. Kesin tanımlamaların geçerli olduğu pozitif bilimlerin tersine sanat alanında kesin tanımlamalar hiçbir zaman geçerli ve (zaten) gerekli değildir. Sanatçı kendisinden hareketle ve kendi yorumuyla üretir ve alıcı da kendinden hareketle tüketir.

Özelliğin ve kişiselliğin bu denli önemli olduğu ve öne çıktığı sanatta ve (dolayısıyla) sinemada kesin tanımlamalar getirmek kolay değildir. Bu yüzden deneysel sinemanın da doğasına uygun olmak üzere kesin bir yargıya varmak doğru olmaz. Gerçek bir deneysel sanatçı kendini asla belli tanımlamalar içine sokmak istemez, çünkü tanımlamak sınırlamaktır.

Ama yine de kafalarda bir soru işareti kalmaması adına en geniş kapsamlı tanımlamayı kabul etmek en doğrusu olacaktır. Her yenilikçi film bir deneysel filmidir. Deneysel sinema alanında karşılaşılan bu tanım güçlüğü kendini ad konusunda bile belli etmektedir. Deneysel sinemayı belirtmek için en çok kullanılanlardan birkaç tanesi şunlardır:

"Underground (yeraltı) Sinema", "Avant-Garde (öncü) Sinema", "Independent (bağımsız) Sinema" ve son olarak da "Experimental (deneysel) Sinema."

Ancak gözardı edilmemesi gereken bir nokta da bu terimlerin herbirinin aslında kendine özgü anlamları olduğudur. Kısaca "Underground (yeraltı) Sinema" yalnızca Amerikan deneysel sinemasını belirten bir terimdir. Renan'a göre bu terim ilk kez eleştirmen Manny Farber tarafından otuzlu-kırklı yıllarda maço serüven filmlerini anlatmak için kullanılmıştır. 1959'dan beri ise Amerika'da yapılan her türlü (kişisel ve sanat için yapılan) filmi içermektedir. Film Kültürü Dergisi'nde 19 numaralı 1959 bahar sayısında Lewis Jacops "Yeraltı Sinemasının Günişiğine Çıkışı" başlıklı makalesinde bu terimi "varlığın önemli bir kısmını yeraltında sürdüren sinema" anlamında kullanmıştır. Amerikalı yönetmenlerin pek çoğu ise "yeraltı" teriminin bir gizlilik, sinsilik duygusu uyandırması sebebiyle sevmemekte ve hoşlanmamakta, bunun yerine "Independent (bağımsız) Sinema" terimini kabullenmektedirler.⁴

Avant-Garde (öncü) Sinema terimi ise, ilk defa yirmili ve otuzlu yıllarda başlayan ve seçkin bir akım olan Fransız Deneysel Sineması'nı belirtmektedir. 1920'de Paris'te (yedinci sanatın dostları) CASA'nın faaliyete geçmesiyle başlayan sinemayı ciddiye alma süreci, daha sonra Quartier Latin'in aydın ve elit izleyicilerine yönelik olarak kurulan "Vieux Colombier", "Stüdyo des Ursulines", "L'oeil du Paris", "Stüdyo 28" gibi salonların olmasıyla hızlanmış ve bu salonlarda gösterilen ve üzerinde tartışmalar yapılan filmlerin yapımı özendirilmiştir. İşte Avant-Garde (öncü) Sinema terimi özellikle bu dönemde üretilen filmleri belirtir.

Independent (bağımsız) Sinema ise, anlatıldığı gibi "yeraltı" nitelemesinden hoşlanmayan Amerikalı Deneysel Film yönetmenlerinin benimsediği ve kullandığı bir terim olmakla birlikte, Amerika'da belli yapımcılara bağlı kalmadan önce sanat kaygısıyla çevrilen ufak bütçeli ve

³ Oğuz Adanır, *İşitsel Görsel Anlam Üretimi*, İzmir, 1986.

⁴ Sheldon Renan, a.g.y.

"B" tipi olarak da adlandırılan filmlere getirilen bir tanımdır.

Görüldüğü gibi deneysel sinemayı tanımlamanın en iyi yolu onların 'tanım kabul etmez' oldukları gerçeğini görmektir. Deneysellik ise, filmlerde bazen biçim, bazen de içerikle belirmektedir. Dolayısıyla hem içerik hem biçim açısından deneysel olan filmler de olmakla beraber, bu tür filmlerde ister istemez bir tür 'zorlama' duygusu sezilenmektedir. Bilinen iki örnek vermek gerekirse, teknik açıdan deneyselliği en uç noktaya taşıyan filmlerden biri Tony Conrad'ın "Flicke" (Kırpışma 1966) adlı filmidir. Bu film yalnızca siyah ve beyaz film karelerinden oluşur, bir siyah bir beyaz olarak başlayan bu kare akımı kırk beş dakika boyunca devam eder. Göz doktorlarına göre bu filmi izleyen her on beş kişiden biri fotojenik epilepsiyeye tutulmaktadır.⁵

İçerik açısından bir başka örnek ise, Andy Warhol'un altı saat boyunca uyuyan bir adamdan başka birşey göstermeyen filmi "Sleep" (Uyku 1963) adlı filmidir. Film aslında altı haftalık bir süre içinde çekilmiş, onar dakikalık parçalardan oluşan, bir saat süren iki bölümdür. Her bölüm iki kez oynatılır.⁶

Her deneysel sinemacı, kendi birikimi ve anlayışı doğrultusunda özgün ve ileri ürünler meydana çıkarır ve deneysel sinemada her sanatçı başlıbaşına bir akımdır. Bu yüzdendir ki bir Nekes'in, Brakhage'nin yada bir Eames'in filmlerini birer başlık altında toplamak güçtür. Tek ortak yanları -belki de- özgün ve ilerici olmalarıdır.

Türkiye'de deneysel sinema adına pek çok gelişme olmuştur demek yanlış olur. Çünkü daha konvansiyonel sinemayı bile çözememiş bir toplum, nasıl deneysel sinema izler ve yapımına katkıda bulunur?

Fakat buna rağmen bir iki kahraman yönetmen Türkiye'de deneysel sinema adına birer adım atmıştır. Başta Metin Erksan, Alp Zeki Heper, Sinan Çetin vb...

Alp Zeki Heper, bu yönetmenlerin içinde ayrı bir değere sahiptir. Çünkü Heper kelimenin tam anlamıyla "direnmiştir". Dolayısıyla o da her direnen gibi yalnız kalmıştır.

Alp Zeki Heper, 1939'da İstanbul'da doğmuştur. Galatasaray Lisesi'ni bitirdikten sonra, İsviçre'ye gidip Lausanne Sinematek'inde çalışan sanatçı, sinema öğrenimini Paris'te dünyaca ünlü I.D.H.E.C.'de yaptıktan sonra yurda dönmüş ve altmışların ikinci yarısında sinema çevrelerinde çalışmaya başlamıştır. Daha önceden yaptığı iki kısa filmiyle "Bir Kadın" ile I.D.H.E.C. ödülünü, "Şafak"la da Avusturya Kültür Bakanlığı ödülünü alan Heper, Türkiye'de önce bir süre "Üç Tekerlekli Bisiklet" filminde Ömer Lütfü Akad'ın yanında yönetmen yardımcılığı yapmış, daha sonra kendi yapımevini kurmuştur.

Heper'in ilk uzun filmi, Fransa'da eğitim sırasında tanıyıp, kendisine yakın bulduğu Bunuel filmlerinin ve gerçeküstücü akımın soyut ve psikolojik etkilerini taşıyan Freudcu cinsel bunalımlar üzerine kurulu "Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri" (1966)'dır. Film zamanında sinema dünyasını kasıp kavuran "Film Komisyon Kontrol Kurulu" tarafından "müstehcen" gibi ne idüğü belirsiz bir sıfatla damgalanır ve tümüyle reddedilir. Bu red, filmin gösterimine vurulan bir darbe demek olduğundan Heper, ticari bir darboğaza sürüklenir.

⁵ A.g.y

⁶ A.g.y

Alp Zekî, "yeni gerçekçilik" akımının en parlak yıllarında Paris'te Sami Şekeroğlu'nun değişiyile; "İnsanı deli eden sinemanın filozofunu yetiştirme iddiasında bir okulda, I.D.H.E.C.'de okumuştur". Heper "Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri"ni de yeni gerçekçiliğin yapıldığı amatör bir kadro ile çalışmış. Bir takım öndüşünceleri bulunmayan, yani profesyonel olmayan oyuncular, sanki bir mûsameredeymiş gibi rol keserek, Heper'i bu çetrefil konusyla bir başına bırakmışlar.

Heper, bir kadını, erkek oyuncu karşısında üçe bölerek, eneset saplantılarını Alman oyuncu Marliese Schneiderhan ile, kadının köle ruhunu Mine Cezzar ve kadının fahişe ruhunu Ayfer Feray ile yorumlamaya çalışmış. Ancak planlar arası geçişlerin kütlüğü, sinema etkisi değil de, siyah-beyaz bir dia pozitif gösterisi izlenimi verir.

Heper. Yeni Ortam gazetesinde yaptığı bir röportajda şunları söylemiştir: "Soluk Gece'de aşkla, yani özgürlükle, baskıyla, şiddetle, işkenceyi karşı karşıya getirmeye çalışmıştım. Sevginin ve tutkunun işkenceyi ve baskıyı yok etmesini dilemiştim. Özgürlüğün delice bir sevgi olduğunu düşünüyordum. Öyle simgelemeye çalıştım özgürlüğü... Müstehcenlikle suçlandım..."⁷

Heper, "delicesine bir sevgi" diye nitelediği özgürlüğünden ödün verme pahasına çalışmalarını, tüm olanaklarını zorlayarak sürdürür. Toplumsal bir taşlama olarak düşündüğü "Dolmuş Şoförü" 1967'de Fatma Girik ve İzzet Günay gibi iki yıldızla rağmen, gişede batınca, sanatçı bu kez iyice "iner" ve "Eşkiya Halil/ Haydut" (1968) filmi çıkar. Başrolünü Cüneyt Arkın'ın oynadığı bu filmin iyi kötü bir başarı getirmesi üzerine, Heper, aynı yıl "Kara Battal'ın Acısı" adlı son filmi yapar. Bu filmdeki amacı ise doğu/batı kültür çatışmasını dile getirmektir.

Görüldüğü gibi Heper'in ilk filmi gerçek bir deneyellik içeren ilk Türk filmidir. Gösterimi çok sınırlı olmasına karşın izlendiği entellektüel çevrelerde belli heyecanlar yaratan film ne yazık ki sansürden geçemeyerek takılmış ve böylece sansür belası, belki de ileride çok büyük işler başarabilecek birikime sahip genç Türk yönetmenini daha "beşiğinde boğarak" büyümesini engellemeyi başarmıştır.

1966'da "Türk sineması ölü bir sinemadır, ilkeldir. Üstüne bir yalancı ıkkelliktir" dedikten sonra "Türkiye'de sinema yapılabileceğine inanmıyorum"⁸ diye eklemiştir. 1970'de bir kez daha şans tanınmış ona, fakat bunu da iyi kullanamamış. Sinematek'teki açıkloturumda "Yine sansürü savunmak durumuna düşeceğim. Kendi filmimi yasakladığı halde Türkiye'de film yönetmeni. yapımcı yok. Mesele yönetmen meselesi" sözleriyle yetinmeyip "Kim iyi film yapacak sansür olmasa?" sorusunu getirmiştir. Bunları söylemek için çok yanlış bir zamanlama olduğu kesin. 1978'de iş işten geçmişti. Artık öteki yakadaydı ve herkes rahatlamıştı. Doğruyu dile getiren kişinin yanlış portresini okuyorlardı. Gene de tedirginlik uyandırıyorlardı varlığı. Herşeyi bilen, ama kimsenin sözüne inanmadığı bir tanık gibiydi. Belki de bunun için öldüğü zaman, öldüğünün farkına varmak istemedi kimse. Yaşadığını kabul etmek istemişler miydi ki?

Büyüklemede belki de haklıydı. Ama büyüklelenen birey, direnme haddini iyi hesaplamak zorundadır. Bir başına kalma, görmezlikten gelinme, yaşarken gömülme olasılığı güçlüdür. Nilüferler karara karara, omuz omuza yükselerek su yüzünü kaplarlar. Kötücül, sağlam satranç

⁷Yeni Ortam Gazetesi, İstanbul, 13 02 1974.

ustası olmak gerekir. Oysa Alp Zeki Heper belli ki naifti. Enerjisini savurdu. Olduk olmadık insanlara güven duymaktan vazgeçmedi. Zırh giymek varken, soyunduğunu gösteren örneklerle dolu şimdi sise boğulan hayatı.

Ne yazık ki şimdilik (ve belki bir süre daha) seyirciden esirgenen *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri*, Alp Zeki Heper'in yaptığı çekildiği yoldan bu yana seyirciden esirgenen tohumu oldu. Ham bir film bu. Bir ilk örnek olması bile, bir ilk örneğin tökezlemelerini taşıyor. Yer yer dağınık, geveze bir üslup, yer yer fazla derişik, yoğun, ekonomik. Ama bütününde betegiden bir film *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri*, içine sokulduğu toplumun örf ve adetlerini hiçe sayıyor. Alp Zeki Heper, belki de içeriğin farkına varılmayacağını sandı. Haklıydı da. İçeriğine varmadan, daha bakarken rencide etmiş olsa gerek.

Film anlatı geleneklerimizin bütün kurallarına aykırı bir mantıktan hareket ediyor. Öyküleme geri plana, olabildiğince bulanık kılınmış bir yatay eksene, bilerek isteyerek itilmiş. Baştan uca, hep libidinal tabakada geziniyor kamera. Bir(kaç) kadının, bir(kaç) erkeğin istek kipleri üzerine kurulu sahneler birbirlerine eklenirken, kaygan, her an elimizden sıvışıp gitmeye aday bir kesitle seyrediyoruz. 'Cinema d'auteur' tabii, ama ayrıksılığını belirleyen bu değil, Metin Erksan da geçiyor o yıllarda oradan. Ayrıksılığını belirleyen başka şey; Alp Zeki Heper. Roey'un kullandığı anlamıyla Türkiye'de düşen adamın bakışını üstlenmiş kameranın arkasında. Çocukluğun (yani belleğin) uçarı, hatta tehlikeli koridorlarında gezinmiş. Bilinçdışı ve yasağın önce yüzyüze, sonra iç içe geçtiği öykü kırıntılan. Annenin, kız kardeşin, sevgilinin aynı, tek bir kadın figürüne çakıştığı bir totem ve tabu iklimi *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri*, bu ana motifin bazen arkasına, bazen de etrafına ne olursa olsun tetikte bulunmak, erketede kalmak, kısacası ani darbelerle çıkış yapmak üzere beklemek için yan motifleri diziyor. Terk ya da ölüm. Kaçış ya da uyku. Gerçek ya da sanrı.

Alp Zeki Heper, yapıldıkça oluşan bir sinema anlayışını daha başlangıçta benimsemişti. Anlatmak, kendi içinde plastik bütünlüğü kotarılmış, bir sahneden ötekine seçilmiş bir kapıdan geçmek ve sahnelerin toplamında dengeli bir alışkanlık kurmak anlamına geliyordu. Alp Zeki Heper, Türk sinemasında pek az yönetimde görülen bir mekan düzenleme anlayışına ilk filminde ulaşmıştı. Odaları ve yatakları, çatı katlarını ve banyoyu birer oyuncu gibi işler hikayeler; Pinter'in "Bir odada iki kişi yaşıyorsa, aralarında bir iktidar ilişkisi başlamıştır" sözünde rastlanan bir temel felsefe yönlendirir filmin kişilerini. Yalnız iç mekanların kullanımında değil, dış mekanların seçilişinde de oyunculuk payı ağır basar. Ada kıyılarındaki, havuzlu bahçedeki, rıhtımdaki yaklaşımlar ve kaçışların arasında ustalıkla tasarlanmış satranç hamleleri okunur. Dolmabahçenin nöbetçi ana kapısının tam karşısında, trafiğin yoğun olduğu bir saatte, yolun ortasında kurulan (her iki anlamda) sevişme sahnesi ise doruğu oluşturur.

Alp Zeki Heper'in olmadan ölen sinemasında belli ki fetişler can alıcı bir yer tutacaktı. *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri*, bir tek bu odaktan incelenecek olsa, ortaya ciddi bir katalog çıkartabilecek ölçüde 'şey dünyasına' ağırlık verir; heykel, tabanca, giysiler (özellikle ayakkabı), Çekhov'un hikaye kitapları, saat, tuvalet masası, ayna, pencere... Özel bir dünyanın, bir sinemacıyı kılacak simgelerin dökümünden küçük bir kesittir bu. Gelir, insana,

zamana, harekete eklenir.

Alp Zeki Heper çizgi dışı biriydi. O'nu tanıyanlar ile yaptığım söyleşilerde, insanlar onun için bakın ne dediler...

Selim İleri; *"Delilikle deha arasında gidip gelen biriydi. Bir gün Oktay Akbal'a 'Sen ancak tavukçuluk ve kümesçilik üzerine yazabilirsin' diye bağırıyordu. Sıkıyönetimin en civcivli döneminde bir dolmuşta karşılaşmıştık. Askerlerin aleyhinde bağıra bağıra atıp tutmaya başladı. Paniğe kapıldım. Arkaya dönerek yolculara delidir aldırmanın demek zorunda kalmıştım. Alp'i en son Beşiktaş vapur iskelesinde gördüm. Cinnet halindeydi."* Sami Şekeroğlu; Alp Zeki Heper'i ilk defa Fransız Kültür Derneğinde düzenlenen bir davette tanımış. Baha Gelenbevi, *"Aramızda IDHEC'yi birincilikle bitirmiş bir delikanlı var"* diyerek onu sahneye davet etmiş. *"Saçları uzun ve kıvrıkcıktı. Çok utandı. Sağlık akan bir yüzü vardı."* 1962-65 arası sinemayla ilgili her açıkoturuma katılmış. *"Çok az konuşurdu. Konuştuğu zaman da doğru şeyler söylerdi. Sabırlı bir dinleyiciydi, sonra sabrı tükendi, konuşmaya başladı. Artık dengesi iyice bozulmuştu. Sinema TV Enstitüsü'ne girmek için çok uğraştı, hatta bu konuda bana politik baskılar bile yaptırdı. Ancak yardım edilecek durumda değildi"* diye belirten Şekeroğlu, bir gün Alp ile Beyoğlu'nda karşılaşmış. Elinde kocaman tespihiyle ona *"İlk islam filmi ben yaptım"* demiş. Bir kokteylde ise, çarşafı bir kadını *"Yengen olur"* diye tanıştırmış.

Atilla Dorsay; *"Onu gördüğümde kaldırım değiştirdim. Asılırdı, bir şeyi takardı. Tutarsız konuşurdu. İş güç arasında mekanik bir dönem yaşıyoruz, zaman kıymetli. Belki bu yüzden ondan kaçmayı yeğledik. Benim açımdan hep bir muamma olarak kaldı. Çılgınlığını doğrulayacak bir sineması var mıydı bilmiyorum ama, filmlerinin ortaya çıkarılmasının büyük bir keşif olacağını da sanmıyorum."*

Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri'nin reji asistanı, Osman Saffet Arolat; *"Erkek oyuncu Halil Türkmen'i ben bulmuştum. Alman oyuncuyu ise Alp, bir Beyoğlu pavyonunda revüye çıkan Fransız grubunda keşfetmişti. Filmin para işlerine eşi Beysun Hanım bakıyordu. Bize Konyalı'dan yemekler getirirdi. Filmde erkek oyuncunun kadın heykeline ateş ettiği sahneyi Alp, Bunuel'den almıştı. Yalnız Bunuel'de roller değişti. Kadın, erkek heykele ateş ediyordu. Bu alıntıyı ima etmek için Bunuel'in o sahnesinden çekilmiş fotoğrafı Alp'in masasına bırakmıştık. Çok sinirlendiğini hatırlıyorum."*

1966 Ekim tarihli Görüntü 'den⁹ Hababam Sınıfı'nı ilk defa Alp Zeki Heper'in çekmeyi düşündüğünü öğrendim. Kulübe tasarsını götürmüş. Hemen işbaşı yapmışlar. Senaryo hazırlanmış, dekor, kostüm, kamera ayarlanmış. Hatta o güne kadar Türkiye'de hiç denenmemiş olan, çekim sırasında seslerin doğrudan kaydı hazırlıkları da tamamlanmış. Bundan sonrasını Görüntü 'den aktaralım; *"...Ekip sabırsızlıkla ilk çekim sabahı olan 8 Şubatı beklerken. inanılmaz birşey oldu ve sansür kurulu, umumi terbiye ve ahlaka aykırı olduğu düşüncesiyle Hababam Sınıfı'nın çekilmesine muhalefet etti."*

Alp Zeki Heper'in çocukluk arkadaşı, Mustafa Kemal Ağaoğlu; *"Çevirdiği filmlerin sansüre takılması, maddi imkansızlıklar, Alp'i paranoyak yaptı. Aynı bunalım çizgisini annesinde de görüyorduk. Alp, iki kadın arasında kalmış biridir. Anne ve anneanesi."*

Annesi çok otoriterdi, onunla hiç ilgilenmezdi. Alp anneannesinin ölümünü cinayet diye nitelemişti. Sonra 15 yıl kadar onu hiç görmedim. Bu arada karısından boşanmış, mahkeme çocukları annesine vermiş. Alp, çocuklarını almak için çok uzun bir mücadele içine girmişti. Onu en son 1981'de Yazko'da gördüm. Pejmürde bir haldeydi. Görece olarak yaşlanmış, düşkünleşmişti. Alp dediğim zaman gözümün önüne gelen yüzündeki o yarı mahçup, yarı muzip gülümseme, aynı dudak bükülmesi yine vardı. Sarıldık, öpüştük. Bir iki dakika sonra birden politik bir konuya girdi, olmayacak şeyler söylemeye başladı. Ama mantığı düzgündü. Kitap, dergi istedi. Maddi durumunun kötü olduğundan bahsetti. Az daha unuttuyordum. Alp'in başına feci bir şey gelmiş. 18 yaşında bir kızı, iğne apsesinden ya da şokundan öldü. Kızının ölümünü, hep öldürdüler diye yaşadı. Hatta karısını mahkemeye vermişti. Sonra Alp'ten ses seda kesildi. Hasta olduğunu duydum. 1982 veya 83'te öldü."

Alp Zeki Heper'in *Üç Tekerlekli Bisiklet* filminde, asistanlık yaptığı Lütfü Akad; "Çok kararsızdı. Net bir sinema bilgisi yoktu. Sıkıldı, belki de bizim çalışmamızı beğenmedi. Onu, 'Ya bana küfür edersin, ya da teşekkür' diyerek Vedat Türkali'ye tavsiye ettim. Hatırladığım hepsi bu."

Alp Zeki Heper'in eski eşi, Beysun Tarımer. 24 Eylül 1959'da Alp liseyi bitirir bitirmez evlenmişler. Sonra birlikte Cenevre'ye gidiyorlar. Alp burada bir yıl hukuk okumuş. Dört dakikalık ilk filmi de burada çekmiş. Ancak parasızlıktan filmi yıkamamışlar. Alp, Cenevre'de daha çok resimle ilgileniyor. Bir yandan da resim yapıyor ve satıyor. Ev kirasını çıkaracak kadar kazanç sağlayabiliyormuş.

Bir yıl sonra hukuktan vazgeçiyor ve Paris'e göçüyorlar. IDHEC'e kayıt olan Alp, iki yıl sonra okulun en iyi rejsörü seçiliyor. Kadının ezilmesini ve insanların cemiyette mal haline getirilmesini eleştirdiği *Şafak* adlı mezuniyet filmi, Avusturya Kültür Bakanlığının düzenlediği yarışmaya gönderiliyor.

Alp, ilkokuldan başlayarak hep yatılı okumuş. "Bunu hiç bir zaman hazmedemedi" diyor, Beysun Tarımer. Annesi Atıfet Hanım onunla hiçbir zaman ilgilenmemiş. Sınıf arkadaşlarından tiyatrocü Üstün Kırdar da bunu doğruluyor, "Her çarşamba ailelerimiz okula gelir, bizi yoklardı. Ama Alp'i annesi hiç aramazdı. Alp'in bakımını anneanesi üstlenmişti."

"Doğru" diyor Beysun Hanım, "Bu yüzden annesini hiç sevmezdi. Akıllı fikri giyim kuşamdaydı. Alp'ten beş çocuğum oldu. Atıfet Hanım torunlarını da hiç sevmedi, hiç aramadı."

Fransa'dan 1962 temmuzunda döndüklerinde Alp, gerek televizyonun, gerekse sinemanın kendisini hararetle karşılayacağını umuyormuş. Ancak beklentileri gerçekleşmeyince, sürekli bir düş kırıklığını yaşamaya başlamış.

"Lütfü Akad'a rejî asistanı olduğu zaman biraz umutlanmıştı. Henüz 23 yaşındaydı. Olanca enerjisiyle sabahtan akşama kadar çalışıyordu. Bazı geceler Akad bizi evine yemeğe davet ederdi. Lütfü Bey, bir gün hiç nedensiz Alp'in işine son verdi. Bu onun için büyük yıkım olmuştu."

Bu bozgunun hemen ardından çevirdiği *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* de sansüre

takılınca, gönüllü sürgüne Adana'ya çiftçilik yapmaya gitmişler. Alp burada tekrar resim yapmaya başlamış. Ancak sinemaya özlemi yüzünden iki yıl sonra İstanbul'a dönmüşler. Haldun Dormen, Yıldız Kenter, Müşfik Kenter, Muhtar Kocataş, Vedat Türkali ile "Prodüksiyon 13" adında bir şirket kurup bir film çekmeye girişmişler. Bu çaba da maddi imkansızlıklar yüzünden yarıda kalınca, Alp askere gitmiş. Be Ya Film'in sahibi Nusret İkbâl'in siparişi üzerine, askerde "*Mehmet ve Anası*" adında bir senaryo yazmış. Fakat İkbâl'in yan çizmesi üzerine bu tasarı da yarıda kalmış.

"*Bir hamalın öyküsünü anlattığı Mehmet ve Anası'nın çekilememesi onu çok üzmüştü. Bunu hiç bir zaman unutamadı*" diyor Beysun Tarımer.

Haydut filminin çekimleri sırasında asker kaçağı diye ihbar edilmiş. *Kara Battal'ın Acısı* nı Fikret Hakan, rolünün gereğini yapmayarak sabote etmiş.

Beysun Hanım, "*Yardım için kime elini uzattıysa, kolunu kopardılar*" diye yakınınca, ona Onat Kutlar'ın Alp için söylediklerini aktardım. "*Ama*" dedi, "*Onat Bey dürüst bir insan. Yüzüne karşı da 'Oğlum sende bir değer görmüyorum' derdi.*"

Alp sonunda yenik düşerek mistisizme sarılıyor. Karısına başını bağlatıyor, camiye gitmeye başlıyor. Ve 1975'te boşanıyorlar. Bir gün Alp, Yeniköy'deki yalının önünde tüm kitaplarını, resimlerini, filmlerini gaz döküp yakıyor.

Beysun Tarımer, bu olaydan 11 yıl sonra Alp'in habis melanom kanserinden Çapa hastahanesinde yattığını duyunca oğluyla gidip, onu Amerikan hastahanesine naklediyor. 9 Ocak 1984'te Alp Zeki Heper ölüyor.

Bana kalırsa Alp Zeki Heper, sinemaya başladığı yıllarda çok sert ve kalın ortamlara çarptı. Avrupa'da yetişmiş, oradan sinema yaratmak üzere gelmiş Alp Zeki Heper'i, o zamanların ayrıntı sevmeyen ortamı kavrayamadı. Alp Zeki de ülkesini ve bütün bunları anlamak için çaba gösterdi ama anlayamadı.

Citti, kendisi gibi öldü, kafasındaki cenin halinde filmleriyle.

KAYNAKÇA

ADANIR, Oğuz,
ÖZÖN, Nihat ,

İşitsel Görsel Anlam Üretimi, İzmir, 1986.

Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü, TDK yayınları,
Ankara, 1981.

RENAN, Sheldon,

An Introduction to American Underground Film,
Dutton and Co. Inc. New York, 1967.

Görüntü Dergisi, Robert Koleji Sinema Kulübü, İstanbul,
Ekim, 1966.

Yeni Ortam Gazetesi, İstanbul, 13.2.1974.