

SUHA ARIN FİLMOGRAFYASINDA AYKIRI BİR BELGESEL TAHTACI FATMA (1979): SİNEMATOĞRAFİK ANALİZ

Kurtuluş ÖZGEN*

Gönderim Tarihi: 17.10.2019 - Kabul Tarihi: 13.02.2020

Özgen, K. (2020). "Suha Arın Filmografyasında Aykırı Bir Belgesel Tahtacı Fatma (1979): Sinematografik Analiz". *Etkileşim*. 5. 170-185

Özet

Suha Arın modern Türk Belgesel Sineması'nın kurucusu olarak tanımlanabilir. Arın; hem belgesel sinemanın Türkiye'de kurumsallaşma sürecini başlatmıştır (Çelik Gülersoy'la birlikte) hem de belgeselleri aracılığıyla, belgesel sinemayı geniş kitlelerle tanıştırmıştır. Suha Arın belgesellerinin biçimsel yapısı betimleyici belgesel modalitesi ile örtüşmektedir. Nüvesini Suha Arın'ın öğrencilerinin ve yakın çalışma arkadaşlarının oluşturduğu Suha Arın Ekolü belgeselcileri (ve TRT) günümüze değin yaygın olarak betimleyici belgesel modalitesinde filmler üretmişlerdir. Arın'ın filmografisinde gözlemci belgesel olarak tanımlayabileceğimiz *Tahtacı Fatma* (1979) belgeseli ise analog ses kayıt cihazı (Nagra) kullanılarak kaydedilmiş mülakatlara dayalı ses düzeni ve görsel yorumu ile öne çıkmış, aykırı bir belgeseldir. Bu çalışmanın temel amacı, Suha Arın'ın *Tahtacı Fatma* belgeselinde yaratmış olduğu özgün sinematografik dili açıklamaya çalışmaktır. Bu amaçla önce belgesel sinemadaki sinematografiye değinilmiş sonra Suha Arın'dan ve sinemasının genel özelliklerinden bahsedilmiştir. Son aşamada *Tahtacı Fatma* belgeselinin yapım süreci ve koşulları ele alındıktan sonra sinematografik analizi yapılmıştır. Bu çalışmada Bill Nichols'un *Belgesel Sinemaya Giriş* kitabındaki 'Belgesel Modalite' tanımlarından yararlanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Belgesel Sineması, sinematografi, belgesel film yapımı, Suha Arın.

* Doktor Öğretim Üyesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, kurtulus.ozgen@hbv.edu.tr, Orcid: 0000-0003-1906-2263

AN UNORTHODOX DOCUMENTARY FILM IN SUHA ARIN'S FILMOGRAPHY, TAHTACI FATMA (1979): A CINEMATOGRAPHIC ANALYSIS

Kurtuluş ÖZGEN*

Received: 17.10.2019 - Accepted: 13.02.2020

Özgen, K. (2020). "Suha Arın Filmografyasında Aykırı Bir Belgesel Tahtacı Fatma (1979): Sinematografik Analiz". *Etkileşim*. 5. 170-185

Abstract

Suha Arın can be identified as the founder of modern Turkish Documentary Cinema. Arın (along with Çelik Gülersoy) has started the institutionalization process of documentary cinema in Turkey and he introduced documentary cinema to masses with his documentary films. The formal structure of Suha Arın's documentary films overlaps with the expository documentary mode. The Suha Arın School (and TRT) with its core members composed of his students and colleagues, have continued to produce expository documentary films to this day. *Tahtacı Fatma* (1979), on the other hand, which we can define as an observational documentary, is an unorthodox documentary film in Arın's filmography with its sound design based on interviews and its visual interpretation. This study's main purpose is to explain the unique cinematographic language Suha Arın created in his documentary *Tahtacı Fatma*. For this purpose, cinematography was mentioned first and then Suha Arın and his stylistic features of his cinematography in general. Finally, after analyzing the production process and conditions of *Tahtacı Fatma* documentary, cinematographic analysis was made. 'The Documentary Cinema Modalities' in Bill Nichols' *Introduction to Documentary Cinema* are used in this study.

Keywords: Turkish Documentary Cinema, cinematography, documentary filmmaking, Suha Arın.

* Lecturer/PhD, Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Fine Arts, kurtulus.ozgen@hbv.edu.tr, Orcid: 0000-0003-1906-2263

Giriş

Sinema tarihi içinde öne çıkan, usta olarak anılan yönetmenlerin ortak özellikleri filmlerinin kendilerine has bir üsluba sahip olmasıdır. Bu yönetmenlerin özgün sinema dilleri yani biçimleri vardır. Biçemi oluşturan temel öğeler; sinematografi, anlatı yapısı, sahneleme, kurgu ve ses tasarımı olarak sıralanabilir. İzleyici, yönetmenin tarihsel-toplumsal dünyaya ve ele aldığı meseleye (öyküye) bakışını bu öğeler aracılığı ile deneyimler.

Film üzerine yapılan çalışmalarda, filmleri içerikleri bakımından araştırmanın ve filmi bir metin olarak ele almanın daha çok tercih edildiği gözlemlenmektedir. Oysa sinema, sinematografi ve montaj aracılığı ile biçimlendirilen görsel-işitsel bir sanattır. İmge, imajlar aracılığı ile filmi yapan tarafından kuruur. Sinemada biçem, bir metnin (senaryonun) bir şekilde giydirilmesi değildir; görüntülerin ve seslerin tasarlandığı, oluşturulduğu, montajlandığı karmaşık bir yapıdır. Biçem sinemanın tözüdür.

Sinematografi ise biçemin başat ve kurucu ögesidir. Sinema nihayetinde hareketli görüntüler aracılığı ile bir öyküyü-meseleyi gösterir. Yönetmenin imzası filmin görüntü ve ses rejimi aracılığı ile atılır. Bu bağlamda tarihsel-toplumsal dünyadaki 'gerçek' hikâyeler ve sosyal aktörlerle izleyici arasında açığa çıkan görsel ve bilişsel ilişkinin etkisini-duygusunu sinematografi belirler.

Türkiye'deki belgesel sinemacılar söz konusu olduğunda, Suha Arın özgün bir sinema diline sahip az sayıdaki belgeselci arasında, ilk akla gelen isimdir. Suha Arın'ın filmlerinin büyük çoğunluğu betimleyici belgesel olarak tanımlansa da filmlerinde ses düzeni kadar sinematografinin de güçlü olduğu gözlemlenir. *Tahtacı Fatma* (1979) belgeseli ise Suha Arın'ın önceki belgeselleri de dâhil olmak üzere daha önce üretilmiş belgesellerden farklı olan sinematografisi ile ön plana çıkar.

Tahtacı Fatma belgeselinin temel çerçevesini gözlemci belgesel ve sözel mülakat yöntemi oluşturur. Bill Nichols'un 'gözlemci belgesel modalitesi' olarak tanımladığı yöntemde kamera yalnızca bir aygıt değildir. Kamera tarihsel toplumsal dünyadan çekilip aktarılan hikâyeyi, yaşadığı şekilde görmemize olanak sağlayan bir araçtır. Belgeselin şiirsel ve betimleyici modalitelerinin aksine gözlemci modalite kamera önündeki kişilerle ilişki kurmaktan, ilgi çekici bakış açıları ve biçimsel motifler yaratmak uğruna vazgeçmez. Gözlemci belgeselin merkezinde kamera önündeki kişilerle doğrudan ilişki kurmak için yer alır (Nichols, 2017: 190)

Suha Arın gözlemci belgesel modalitesi yöntemiyle ürettiği *Tahtacı Fatma* filminde seyircinin doğrudan kendi gözlemine ve bununla ilişkili olarak çıkarım yapmasını mümkün kılmıştır. Arın'ın belgeselleri içinde sinematografisi ve uygulanan sözel mülakat yöntemi nedeniyle farklı bir öneme sahip olan *Tahtacı Fatma* aynı zamanda dönemin sosyo-ekonomik yapısı değerlendirildiğinde anlatılan konu bakımından toplumsal gerçekçi bir belgesel olarak tanımlanabilir.

Sinematografi Nedir?

Sinematografi kelimesinin etimolojik kökeni Antik Yunan dönemine dayanır. Yunanca *kine* (hareket) ve *graphos* (yazı) kelimelerinin bileşik kullanımından türetilmiştir ve bu birleşik sözcük 'hareketle yazı yazmak' anlamına gelir.

19. yüzyılın sonunda sinema kamerası icat edildikten sonra sanatçılara yeni bir ifade ve temsil alanı doğar: Hareketli resimlerle öykü anlatma ve sanat üretme, yani sinema sanatı. Sinema sanatı da zaman içinde kendi gramerini geliştirir. Kameraların kaydettiği hareket ve devinim görüntüleri ile kurulan bu gramer (görsel-işitsel rejim) sinematografi olarak tanımlanmaktadır.

Sinema dilinin özünde, insanın yaşadığı dünyayı 'görsel olarak algılaması' yatar. Resim, grafik, sinema vb. sanat kipleri aracılığıyla deneyimlenen algılama sürecinde görüntüsel değerler birer 'im'e dönüşür. Bu imin algılanması sırasında, (kaydedilen) görüntüler içinde bulunduğumuz dünyadaki bir nesne veya görüntüyle özdeşleşir. Aynı süreçte bir simgenin herhangi bir imle özdeşleşmesi de söz konusudur. Tüm plastik (durağan) sanatlar ve sinema bunun üzerine kuruludur. Teknik bir buluş olan sinema, başlangıcından bu yana resim sanatından yararlanagelmiştir. Çerçeve (kadraj) kompozisyonu, yerleştirme, perspektif, aydınlatma ve ölçekleme gibi resim sanatının temel ilkelerini oluşturan öğeler, sinemanın da biçim kurallarını oluşturur. Öte yandan hareketli resimlerden oluşan sinema, belgesel doğrulara duyulan güveni son derece arttırmıştır. Kimi ruhbilimsel araştırmacıların savlarında belirttiği gibi; sabit görüntüden hareketli görüntüye geçiş, görüntüye çok daha fazla derinlik katmıştır (Karakaya, 2005: 135).

Sinematografi kavramının ortaya çıkması, sabit görüntüden hareketli görüntüye geçiş ve akabinde *apparatus*ün (kendisinin) hareketlenmesi, yeni anlatım türlerinin çıkışının ilk adımlarıdır. Hareketlenen kamera sayesinde yeni kamera hareketleri ve yeni çerçeveleme anlayışları sinematografik evrene girmiştir. Bu durum sinema sanatını dönüştürmüştür ve dönüştürmektedir.

Fotoğraf ile birebir bağlantılı olan çerçeveleme anlayışları, sinematografi olarak yeni bir isimle kendi içinde devinim ve gelişme sağlamaktadır. Çerçeve, iki boyutlu bir tasarım olarak seyircinin bakışı ve dikkatini planlı bir şekilde yönlendirerek aktarılması istenen anlamı ortaya çıkarır. Sinemacı, başkalarının farklı şekilde gördüğü malzemeyi, kendi bakış açısıyla ortaya koyar (Brown, 2014: 147'den akt. Seçmen, 2018: 511). Bu bağlamda sinematografi, görsel öykü anlatımının gramerini kurar ve metodolojisini geliştirir (Griffith 1968: 392):

Görüntüler insanın, düşüncesini anlatmakta kullandığı ilk araçtır. Biz bu ilkel düşünceleri taşlara, mağaraların duvarlarına ya da yüksek yarların yamaçlarına kazınmış olarak buluyoruz. Bir at görüntüsünü anlamak Türk kadar Finli için de kolaydır. Görüntü evrensel bir simge, hareket eden görüntü ise evrensel bir dildir. Birisi "sinemanın belki de Babil Kulesi'nin ortaya çıkardığı sorunu çözdüğünü söylemişti.

Serdar Öztürk *Sinema Felsefesine Giriş: Film-Yapımı Felsefe* (2018) kitabında sinemanın varlıkları oluş halinde zamanda ve hareket halinde kaydettiğini

ve ifşa ettiğini belirtir. Öztürk (2018) sinematografiyi en genel anlamıyla ışık, ses ve hareketli görüntüler aracılığıyla bir anlatım gerçekleştiren alan olarak tanımlar. Öztürk'e göre sinema filminin oluşabilmesi için birden çok görevin yürütülmesi gerekmektedir: Senaryo yazımı, oyuncuların düzeni, makyaj, kostüm, mizansen, ışık ve ses ayarlamaları, kamera hareketleri, montaj gibi aşamalardan geçmektedir. Sinematografik bir anlatımın gerçekleşebilmesi, sinemayı oluşturan bu öğelerin birer anlatım unsuru haline gelmesiyle sağlanmaktadır. Sinemanın düşünce ile olan bağında bu sinematikleşen unsurların da payı vardır. Burada asıl önemli olan sinematografinin olanakları ile görsel bir anlatımın gerçekleştiği gerçeğidir (Öztürk, 2018). Sinematografik görüntünün kendi gerçekliği dışında var olan (tarihsel-toplumsal dünya) gerçeklikle de bir ilişkisi vardır. Kameranın tarihsel-toplumsal dünyayı betimleme yeteneği eşsizdir. Perdedeki görüntü tarihsel-toplumsal dünyadaki gerçekliğin birebir uzantısıdır. Sanatsal üretimler içerisinde yalnızca fotografik ve sinematografik görüntü nesnesinin birebir kopyasını sunma özelliğine sahiptir (Yıldız, 2015: 53-54).

Başından beri görüntü sanatı olan sinema, yaklaşık yüzyıllık geçmişi ile günümüz sinemacısına görüntü yoluyla anlatma konusunda zengin miras bırakmaktadır... Sinema biçiminin temel malzemesi olarak kabul edilen görüntünün resimsel özelliklerinden genel çizgi, şekil, ışık, gölge, ton, renk, leke, derinlik, ölçek, bakış açısı gibi değişkenlerine, zamana yayılan sinemanın devinimi ve görüntü teknolojilerinden ödünç aldığı tüm optik, mekanik, kimyasal, elektronik değiştirme olanakları katılmakta ve bu değişkenleri sonsuzca düzenleme imkânı, gösterilen şeyin sonsuzca değiştirilebilmesine, dolayısı ile sinemada gösterilen şeyden çok onun gösterilme biçiminin önem kazanmasına neden olmaktadır (Güngör, 1994: 10-11).

Blain Brown'a (2014) göre sinematografi; düşünce, hareket, duygusal ifade, ton ve iletişimin söze gelmeyen tüm diğer biçimlerini alıp onları görsel terimler haline getirme sürecidir. Sinemasal teknik, bir filmin diyaloglar ve hareketten oluşan «içeriğine» anlam ve alt metin katmanları eklemek için kullanılan yöntem ve tekniklerin tümünden oluşur. Sinemasal tekniğin araçları ister birlikte çalışsınlar ister birbirlerinden bağımsız işlev görsünler hem yönetmen hem de sinematograf tarafından kullanılırlar. Araçlar, teknikler ve çeşitlemeler çok geniş bir yelpazeye yayılır ve yönetmenle sinematografinin ortak etkinliklerinin özünü oluşturur (Brown, 2014: 2).

Suha Arın Belgeselciliği

Suha Arın (1942-2004), Türkiye'de belgesel sinemanın görünür ve bilinir olmasını, büyük (izleyici) kitleyle buluşmasını, belgesel sinemanın üretim ilkelerinin oluşmasını ve yerleşmesini, belgesel sinemanın akademik hayata girmesini sağlayan kişidir. Türkiye'de belgesel sinemanın kurumsallaşması Suha Arın ve Çelik Gülersoy ortaklığı ile başlar. Hakan Aytekin'e göre Suha Arın "Türkiye'de belgesel sinemanın 'omurgası' olarak da nitelendirilebilir" (2013: 198).

Suha Arın yaşamı boyunca pek çok eğitimden geçmiş, hep öğrenmiş fakat daha da önemlisi hep öğretmiş ve öğrenci yetiştirmiştir. Türk belgesel tarihin-

de 'Suha Arın Ekolü', Arın'ın yetiştirdiği en az dört kuşak öğrenciyi ve belgesel sinemacıyı kapsayan bir kümelenmeyi bünyesinde barındırır. Arın'ın belgesel üretirken yönetmen kimliğinin yanında hep eğitmen kimliği de vardır. Öğrencileri, asistanları, ekip arkadaşları ve dostları arasından çıkan kişiler ileride Suha Arın Ekolü'nü benimseyerek belgesel üretimler yapacaklar ve Türk Belgesel Sineması'nın önemli belgeselcileri olacaklardır.

Suha Arın, gençlik yıllarında Hukuk Fakültesi'ne devam ederken Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı Öğretici Filmler Merkezi'nde senarist olarak çalışır. Bu kurum için ilk iki filmi olan *Trafik Emniyeti* (1964) ve *Başkent Ankara* (1964) isimli eğitim filmlerini çeker. 1965 yılında sinema ve televizyon eğitimi almaya ABD'ye gider ve orada sekiz yıl kalır. Howard Üniversitesi'nde Sinema Televizyon Yapımcılığı ve Yönetmenliği üzerine lisans, The American Üniversitesi'nde ise Kitle Haberleşmesi-Hükümet ve Kamu Enformasyonu üzerine yüksek lisans eğitimini alır. Bu süre içinde Capital Film Laboratuvarları'nda ses kayıt teknisyeni ve projeksiyoncu (1966-67), Amerika'nın Sesi Radyosu'nda ve USIA Uluslararası Sinema TV Merkezi'nde muhabir, çevirmen, spiker (1967-73) olarak çalışır. Aynı yıllarda TRT'nin Washington Muhabirliği görevini üstlenir. Ayrıca 1968 yılında, Washington'daki "Pride" adlı bir zenci hakları örgütünü ele aldığı *Gurur* isimli 30 dakikalık bir televizyon programı çeker (Aytekin, 2017: 135).



Görsel 1: Suha Arın, Altın Portakal Ödülü elinde, Nesli Çölgeçen ve Yalçın Yelence ile birlikte (1977).

1973 yılında Türkiye'ye dönen Suha Arın, ABD'de aldığı eğitimi ve elde ettiği deneyimi paylaşmak ve kullanmak niyetiyle Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu'na (TRT) başvurur ancak olumlu bir yanıt alamaz. Ardından Ankara Üniversitesi Siyasal Bilimler Fakültesi'ne bağlı olan Basın ve Yayın Yüksekoku-

lu'na öğretim görevlisi olmak üzere başvurur fakat buradan da olumlu ya da olumsuz bir geri bildirim alamaz. Tüm bu olumsuzluklara rağmen Arın belgesel projelerine devam etmek istemektedir. Bu süreçte Çelik Gülersoy'un yöneticisi olduğu, kamu yararına hizmet veren bir sivil toplum örgütü olan Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu (TTOK), Arın'ın projelerine destekleyici (sponsor) olur. Bu iş birliği sayesinde Arın ilk belgesel filmi olan *Hattiler'den Hititler'e* (1974) filmini çekmeye başlar. Suha Arın, Çelik Gülersoy'un desteği ve Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu'nun sponsorluğuyla pek çok belgesel filmi çekme imkânı bulmuştur. Suha Arın 1974 yılının Ağustos ayında Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Basın ve Yayın Yüksekokulu'nda tam zamanlı öğretim görevlisi pozisyonunda göreve başlar ve bu tarihten vefat ettiği Şubat 2004'e kadar çeşitli üniversitelerde kesintisiz bir şekilde hocalığa ve belgesel sinema öğretmeye devam eder (Aytekin, 2017: 136).

Suha Arın belgeselciliğinde 'omurga' kavramının önemli bir yeri ve anlamı vardır. Kendi deyişiyle belgesel film ile bilgisel film birbirine karıştırılmaktadır. İster bir mekânı, ister bir kişiyi, ister bir olayı ele alsın Türkiye'de gerçekleştirilen pek çok belgesel filmin kuru bilgi yığını olmasından şikâyetçidir. Arın'a göre belgesel filmde aktarılan bilgi, bir kitap sayfası kuruluşunda olmamalıdır. Bilgi, yönetmenin yaratıcılığı ve sinema dilinin (sinematografi) olanaklarıyla yaşayan hale getirilmelidir. Onun filmlerinin 'bilgisel' değil 'belgesel' olmasını sağlayan nedenlerin başında omurga kavramı gelmektedir (Aytekin, 2017: 145). Belgesel filmlerini, omurga dediği temel bir kavramın etrafında örmüştür ve kavramı şöyle açıklamıştır: "Müzikte bile bir ana tema vardır, belgeselde de bu farklı değildir, ben ona omurga derim, belgeselde de onu bulur onu etlendiririm. Tıpkı bir tekne yapımı gibi" (*Cumhuriyet Dergi*, 11 Şubat 2001).

Hasan Özgen, Belgesel Sinemacılar Birliği'nin 2008 yılında çıkardığı *Belgesel Sinema* kitabında, Suha Arın'ın belgesel sinema anlayışını şöyle tanımlamıştır (Özgen, 2008: 230-231):

Gelelim Suha Hoca'nın belgesel sinemasına...

- 1) Belgesel sinema, onun için öncelikle bir bilgi iletişimidir.
- 2) Belgesel içinde büyüyen ve giderek büyüyen bilgi sonuçta, filmin bütününden çıkarılması gereken bir mesaja dönüşmelidir.
- 3) Bu mesaj, evrensel değerlerle örtüşmelidir.
- 4) Belgesel dili görsel-işitsel bir bütünlüktür. Belgesel "temaşa" ile yetinmeyen bir görsel yorumla beslenmelidir.
- 5) Sözü edilen temaşa iki yönlüdür. Ne filmin yönetmeninin, ne de izleyicinin temaşa zevkine dalıp gitme lüksü yoktur.
- 6) Çünkü belgesel aktif bir ilişki peşindedir. Önce filmin yönetmeni başta olmak üzere yapım-yönetim ekibini belgeselin ana teması alanında aktif bir bilgi edinme, araştırma, hayal kurma ve kurgulama zenginliğine taşır. Ardından izleyici için büyük kapılar açar, onları bir denizin ya da ıssız bir dağın eteğine kadar getirir. İzleyici artık filmin gerçeğe kurduğu ilişki boyutunda kendi algısını kurgular.

7) Belgesel ne bilginin ve ne de hayatın tamamı değildir. İzleyiciyi sorguladığı ya da sorgulamadığı konular-şeyler hakkında “öğrenmek için” harekete geçirmeyi amaçlar.

8) Belgeselin anlatım dilini belirleyen temel ölçüt, hedef izleyici kitlesi ile gösterileceği iletişim kanalıdır.

9) Belgeselin anlatım dili -mümkünse- bir ana kavram ve bu kavramla beslenen bir görsel ögeye (anahtar imge!) yaslanmalıdır. Çünkü görsel öge, hem anlatsal, hem de estetik yapı içinde, bilgi taşımamıza ve anlaşılır olmaya yardımcı olur.

10) Belgeselin sinematografik bir değer olabilmesi, “filmsel mekân” ve “filmsel zaman” gibi temel öğeleri doğru çözümlenmesi ile mümkündür.

11) Belgesel, olguların yeniden canlandırılmasına (mizansenine) gerektiğinde izin verir; ancak gerçeklik bilgisinin bozulmasına, tahrif edilmesine asla... Her canlandırma, gerçekliğin özüne ve mantığına sadık kalmak zorundadır.

12) Belgesel, bilim ve sanatla kurulan ilişkinin, geniş yığınların paylaşacağı bir anlatıma, görsel-işitsel bir meraka döndürülmesi ve yanıtlanması eylemidir.

Suha Arın hem verdiği eğitimle hem de belgesel sinemaya olan yaklaşımıyla Türkiye’de belgesel sinemanın önünü açmıştır. Arın’ın yarattığı üslup ‘Türk Belgesel Sineması’nın merkezine oturmuş ve bir ekol olmuştur. Türkiye belgesel sinema sektöründe bugün halen daha Suha Arın’ın ayak izleri takip edilmekte, Arın’ın ekolüne ilişkin belgesel filmler üretilmektedir.

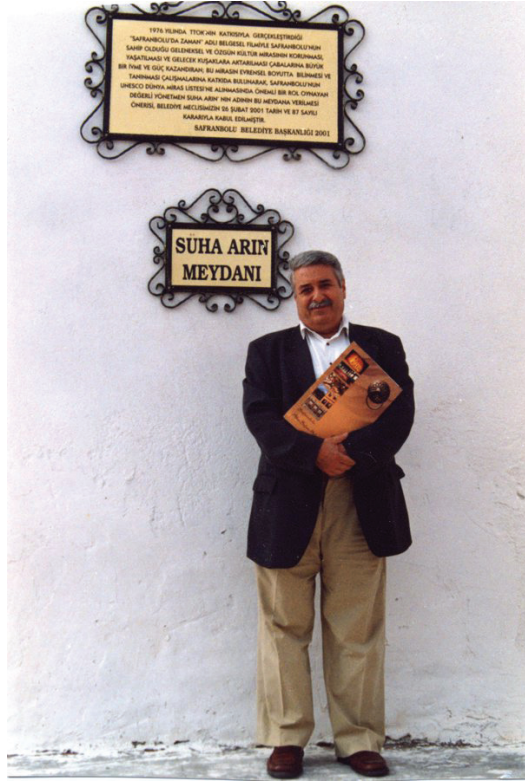
Suha Arın Ekolü

Suha Arın, belgesel sinemacı kimliği kadar eğitimci kimliğiyle de bilinmektedir. Gerek üniversitedeki görevi sırasında öğrencilerin, gerekse çektiği belgesellerde yanında çalışan ekibin hocası olmuştur. Öğrencilerinden Prof. Dr. Levent Kılıç’ın deyişle “hocaların hocası”dır. Suha Arın “Eğitim içinde üretim, üretim içinde eğitim” sloganını kendisine ilke edinmiştir. Arın bu düsturu, ABD’deki hocası, yönetmen Nicholas Reed’in belgesel film çekimlerinde öğrencilerini de çalıştırması sırasında öğrendiğini belirtmiştir (Aytekin, 2017: 145).

Suha Arın, bugün Türkiye’nin genelinde belgesel olarak bilinen aslında be-timleyici modaliteye yakın duran üslubun kurucusudur. Arın’ın belgesel üretirken ve öğretirken benimsediği bu üslup, Türk belgesel tarihinde bir ekol olmuştur. Suha Arın’ın yakın çalışma arkadaşları ve öğrencileri bu ekolün kök kadrosunu oluşturur. Arın hocalığa başladıktan sonra hemen her filminde profesyonellerin yanı sıra öğrencilerini de çalıştırır. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Basın ve Yayın Yüksek Okulu’ndaki öğrencilerinden oluşan birinci ve ikinci ekibinde yer alanların, onun deyişle “tedrisinden geçenler”in bir bölümü sinema ve hatta belgesel sinema alanında çalışmış ve ürünler vermiştir. Nesli Çölgeçen, Kemal Sevimli, Yalçın Yelence, Hakan Aytekin, Cahit Seymen, İlhami Algör, Sevinç Çor (Baloğlu), Ahmet Hızarcı ve İrfan Eroğlu, Suha Arın Ekolü’nün öğrenci kökenli temsilcileri olarak tanımlanabilirler. Başta Hasan Özgen olmak üzere Savaş Güvezne, Enis Rıza Sakızlı, İsmet Arasan ve Adil

Yalçın da Suha Arın'ın ekibinden olup, üretim içinden gelen ekol temsilcileri olarak tanımlanabilirler (Aytekin, 2017: 145).

Suha Arın'ın öğrencisi ya da ekip üyesi olmadıkları halde Mehmet Eryılmaz, Hilmi Etikan, Haluk Cecan, Can DüNDAR, Mustafa Ünlü, Nebil Özgentürk ve Tayfun Talipoğlu gibi pek çok yönetmen Arın'ın ekolünü benimsemiştir. Ayrıca TRT bünyesinde çalışan Ertuğrul Karslıoğlu, Fatih Arslan, Mihriban Sezen, Kerime Şenyücel ve Gül Muyan gibi belgeselciler de Arın'ın ayak izlerini takip etmişlerdir (Özgen, 2017: 73).



Görsel 2: Safranbolu'da bir meydana Suha Arın Meydanı adı verildi (2001).

“Tahtacı Fatma” Belgeselinin Yapım Süreci

Tahtacı Fatma (1979), Suha Arın'ın belgeselleri içinde hem sinematografik yapısı itibarıyla hem de anlattığı konu bakımından oldukça önemli bir yere sahiptir. Türk Belgesel Sineması tarihindeki klasik belgesellerden biridir. Arın'ın kendisinin finanse ettiği ilk film olan *Tahtacı Fatma*, tüm ekibin gönüllü katılımıyla ortaya çıkmış kolektif bilinçle üretilmiş bir filmidir.

Suha Arın'ın ABD yıllarında edindiği deneyimler ve gözlemler yıllar sonra

Türkiye'ye döndüğünde, kendi toplumuna bakışını, sorunları algılanma tarzını da etkilemiştir. Arın'ın en önemseydiği kavramlardan biri 'sosyal güvence'dir. Kentlerde kısmen devlet ve özel sektör çalışanları için kurumlaşmış bir sosyal güvence mekanizması vardır. Ancak kırsal kesimde çalışanlar henüz bu kurumlaşmanın dışındadır ve bu da çeşitli sorunlara yol açmaktadır.

Suha Arın, 1975 yılında dışarıdan TRT Haber Merkezi'ne 4 adet haber belgeseli yapmıştır. Bunların her biri değişik toplumsal sorunlara odaklanmıştır. *Kaygı Kuyuları* (1975) haber belgeseli, her gün deniz seviyesinin 300-350 metre derinliğine inerek çalışan kömür madeni işçilerinin yaşam koşullarına odaklanmıştır. *Affin Ardından* (1974) haber belgeseli, 1974 affından sonra boşalan hapisanelerin kısa zamanda tekrar dolmasını irdelemiştir. *Bir Yuva Dağılıyor* (1975) adlı çalışması da, Ankara-Keçiören'deki Çocuk Esirgeme Kurumu'na bağlı çocuk yuvasındaki çocukların Anadolu'daki yurtlara dağıtılarak buranın Ankara'nın üst düzey bürokratlarının çocukları için kreş yapılması sürecini deşifre eder; bir tür suçüstü yapar. Bu haber belgeseli, daha sonra dönemin TRT Genel Müdürü olan İsmail Cem'i görevden alan kararnamede kanıt olarak gösterilen öğelerden biri olur (H. Özgen, söyleşi, 13 Temmuz 2019).



Görsel 3: Yörük Elif Filmi (1978) çekim aşaması. Suha Arın ve çekim ekibi.

Sessiz Emekçiler (1974) adlı çalışması ise 'sosyal güvenceden yoksun tarım ve orman işçileri' üzerinedir ve çok ses getirir. Belgeselin yayımlanmasından sonra Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde tarım ve orman işçilerinin sosyal güvencesiyle ilgili kimi yeni düzenlemeler getiren bir yasa çıkartılır. Denebilir ki Suha Arın'ın orman işçileriyle tanışması, onların sorunlarını öğrenmesi *Sessiz Emekçiler* belgeseliyle başlar (Özgen, 2019).

Bu tanışıklık, 1978 yılında Suha Arın, filmografisindeki tek kurmaca film olan Orhan Asena'nın öyküsünden uyarlanmış *Yörük Elif* filminin çekimleri için mekân araştırması yaparken Toroslar'da bir grup orman işçisiyle yeniden karşılaşmasıyla devam eder. Kendi ifadesiyle, Fatma Şimşek'i orada görür ve çok etkilenir. 1979 yılının UNESCO tarafından "Dünya Çocuk Yılı" ilan edilmesi sebebiyle Suha Arın, tahtacıların öyküsünü bir çocuğu merkeze koyarak anlatmayı planlar. Tahtacı Fatma önceden keşfedilmiş bir karakter değildir, çekim mekânı olarak seçilen Dokuz Göller Bölgesi'nde çalışan bir grup orman işçisinin arasında Fatma Şimşek ve ailesi de vardır. Suha Arın'ın sık sık tekrarladığı gibi, belgesel sinemacı için "alan sürprizlerle doludur". Bu sürpriz, bu çalışmada şansa dönüşür: Fatma Şimşek, Tahtacı Fatma olur. Torosların tepesinde genç, yaşlı, kadın, erkek, çocuk fark etmeden zor şartlarda çalışan tahtacı ailelerini konu alan *Tahtacı Fatma* filmi toplumsal gerçekçi bir belgeseldir. Tahtacıların yaşadıkları sağlıksız koşulları çarpıcı bir şekilde anlatan Suha Arın, bu belgeselle konusu sebebiyle sponsor bulamamış ve belgeseli kendisi finanse etmiştir. Film, Arın'ın yakın çalışma arkadaşları Hasan Özgen, Savaş Güvezne, Semra Özdamar ve öğrencileri Nesli Çölgeçen, Cemal Karman, Yalçın Yelence ve Kemal Sevimli gibi isimlerin gönüllü olarak çalışmasıyla ortaya çıkmıştır (H. Özgen, söyleşi, 13 Temmuz 2019).

Filmin çekimleri Dokuz Göller Yaylası'nda yapılmıştır. Film ekibi bölgede orman korucu memurlarına tahsis edilmiş olan lojmanlarda kalmıştır. Film ekibinin tahtacı ailelerle ortak zamanı ve mekânı paylaşması, filmin merkezine oturan sinematografinin ve analog ses kayıt cihazı ile yapılan (uzun) mülakatların etkili olmasına katkı sağlamıştır. Daha önceki filmlerinde ekipte kadın olmaması sebebiyle mülakat yapma konusunda sorun yaşamış olan Arın, bu kez yanında eşi Semra Özdamar'ın olması sebebiyle, tahtacı kadınlarla yakınlık kurabilmiştir. Özdamar, özellikle filmin merkezindeki 12 yaşındaki Fatma ile dostluk kurmuş; bu dostluğun imkân sağladığı güven ilişkisi sayesinde filmin dramatik yapısını oldukça etkileyen mülakatlar kaydedebilmiştir. Bu mülakatlar aracılığıyla Fatma'nın iç dünyası detaylı bir biçimde filme aktarılmıştır. Bu uzun mülakatlarla birlikte Fatma'nın bakış açısından emekçi orman işçilerinin yani tahtacılarının zorluklarla dolu yaşamı filmde açık bir şekilde gösterilmiştir (H. Özgen, söyleşi, 2019).

Belgeselde yalnızca Fatma ile değil tahtacı işçilerle, yaşlı kadın emekçilerle de mülakatlar yapılmıştır. Bu mülakatlar dış anlatıma kapalı, kendi iç dünyalarını yansıtan mülakat şeklindedir. Suha Arın'ın *Tahtacı Fatma*'da kullandığı bu yöntem onun en ilginç ve en etkileyici denemelerinden biridir. Arın, "Sorunu bizzat sahibine anlattırma yöntemi" diye tanımladığı bu yaklaşım, ileride çekeceği, Hasan Özgen, Hakan Aytekin, Bilgin Adalı ve Cahit Seymen ile birlikte üretecekleri, 12 bölümlük *Eski Evler Eski Ustalar* belgesel dizisinin çeşitli bölümlerinde de kullanır (Çölgeçen, 2006: 168).

Tahtacı Fatma belgeselinin çekimleri esnasında film ekibi, tıpkı orada çalışan tahtacılar gibi zorlu şartlarla mücadele etmek zorunda kalmıştır. Çekimin

yapıldığı coğrafyanın fiziki koşulları ekibi oldukça zorlamıştır. Berrin Avcı Çölgeçen, *Yaşamı ve Belgeselleriyle Suha Arın* (2006: 166) adlı kitabında ekibin yaşadığı bu zorlukları şöyle ifade eder:

Çekimler 'Dokuz Göller' yaylasında yapılır. Unutulmayacak güzellikte, sedir ormanlarıyla kaplı bir yayladır burası. Tahtacı Fatma ve ailesi de burada çalışmaktadır. Ormancılar, çekim ekibinin orada kalabilmesi için işçilere hazırlanan lojman gibi bir konutu verirler. Ekibin bir kısmı burada, diğer kısmı orman korucusunun evinin önündeki hol gibi bir yerde kalır. Çekim ekibi, ormanlık bölge oldukları için odalarda her türlü böceklerle baş etmek zorunda kalırlar. Özellikle böcek fobisi olan Yalçın Yelence için adeta bir işkence olur orada kalmak. Erzak ve genel giderlerini karşılamak için de her hafta bir kamyonla Elmalı pazarına giderler. Buzdolabı olmadığı için, erzaklar iki gün bile dayanmadan bozulur. Bu nedenle ekibin tümü, yarı aç yarı tok çalışarak çekimleri sürdürmek zorunda kalır.

Çekim ekibi fiziki şartlar dolayısıyla sıkıntı yaşadığı gibi çekim esnasında da oldukça fazla zorluklar çekmiştir. Metrelerce yüksekliği olan sedir ağaçlarının çekimi sırasında devrilen ağaçlardan korunmak, ama aynı zamanda onları film sinematografik yapısına uygun bir şekilde çekmek ekibi en çok zorlayan durumlardan biri olmuştur. Ağaçlar devrilirken ağaç gövdesinden kopan parçaların etrafa sıçraması nedeniyle çekim ekibinden bazılarının yaralanması söz konusu olmuştur. Tüm bu zorlu koşullara rağmen çekim ekibinin işini epey kolaylaştıran ve onları hayrete düşüren bazı durumlar da yaşanmıştır. Tahtacı aileler ve kişilerle yapılan mülakatlar sırasında görmüşlerdir ki tahtacıların bilinç düzeyi oldukça yüksektir. Belgeselde mülakat yapılan kişilerin kültürel birikimlerinin derinliği ve ifade etme yeteneği filme felsefi bir doku kazandırdığı gibi ekibin de işini bir hayli kolaylaştırmıştır (H. Özgen, söyleşi, 13 Temmuz 2019).

Tahtacı Fatma belgeseli, Suha Arın'ın en çok ödül kazanan filmi olmuştur. Film şüphesiz Suha Arın'la anılır, fakat *Tahtacı Fatma* belgeseli çekilen konu ve gönüllü ekibin emekleri dolayısıyla herkesin sahip çıktığı bir film olmuştur.

'Tahtacı Fatma'nın Sinematografik Analizi

35 mm renkli negatif olarak çekilen *Tahtacı Fatma* filmi Türk Belgesel Sineması'nın yapıtlarından biri yapan iki temel özelliği vardır: Fatma'nın (ana sosyal aktör) mülakatından derlenen söz düzeni ve belgeselin sinematografisi. Bu iki öge, belgeselin kurucu unsurlarıdır ve filmin (anlatının) omurgasını oluştururlar.

Belgesel, tahtacılık yapmak için Dokuz Göller Yaylası'na çıkan Alevi Toros Yörüklerinin semah töreniyle açılır ve sahne 50 saniye sürer. Semah töreni ve töreni izleyen tahtacılar, filminin sinematografı Hasan Özgen ve kameramanı Savaş Güvezne tarafından birkaç tekrarla çekilmiştir. Her çekimde açılar ve objektifler değiştirilerek, değişik ancak süreklilik gösteren bir etki elde edilmeye çalışılmıştır. Tüm çekimler belirli bir uzaklıktan yapılmıştır. Bu yöntemle kame-

ranın alandaki varlığı unutturulmuştur. Açılış sahnesinde göz hizası çekimleri ile birlikte üst aç çekimler de yapılmıştır. Çekim ekibi mekânsal bütünlüğü göstermede ve (kamera) aç çeşitliliği üretmede çok önemli bir imkân olan üst aç çekimlerini yapabilmek için yanlarında getirdikleri iki katlı üçgen ahşap kuleyi¹ çekim sürecinde çeşitli mekânlara taşımış ve defalarca kurmuştur (Özgen, 2019).



Görsel 4: Tahtacı Fatma belgesel çekimi (1979). Suha Arın ve çekim ekibi.

Sadece “Tahtacı Fatma” yazısından oluşan giriş jeneriğinden sonra tele objektifle çekilmiş yakın planda Fatma’nın ağaç kesimini izleyen yüzü görünür. Görüntünün üstüne Fatma’nın sesi düşer. Fatma hikâyesini anlatmaya başlar. Çekimler çok ses çıkaran analog 35mm film kamerası *Arri IIC* ile yapıldığı için, sesli video mülakat yapılamaz. Fatma’nın sesi, Semra Özdamar’ın, *Nagra* marka taşınabilir analog ses kayıt cihazını kullanarak, Fatma ile baş başa yaptığı mülakattan alınmıştır (Özgen, 2019). Zorunluluktan doğan bu yöntem, belgeselin dramatik yapısına son derece olumlu katkı yapmıştır. Fatma başta olmak üzere sosyal aktörlerin günlük yaşamlarını sürdürürken gelen sesleri, izleyici üzerinde video mülakat tekniğinin getirdiği etkiden çok daha büyük bir etki bırakmıştır. İzleyici adeta sosyal aktörlerin iç dünyalarına tanıklık etmektedir.

Belgeselin görüntü rejimini üreten Hasan Özgen ve Savaş Güvezne çekimlerde *Angeneux* marka 25-250 mm kaydırmalı tele lens ve *Cook* marka 18, 35, 50 ve 75 mm *prime* lensler kullanmışlardır. Sabit çekimler *Sachler* marka hidrolik kafaya sahip üçayak kullanılarak yapılmıştır. Ayrıca U dönüşü olan 18 met-

¹ Ahşap kule Suha Arın’ın 1974 yılında yönettiği *Hattilerden Hitlere* belgeselinin çekimleri için kameraman Ümit Gürsoy tarafından yaptırılmıştır. Kule daha sonra çeşitli Suha Arın belgesellerinde kullanılmıştır.

relik ray seti (şaryo) kullanmışlardır. Normal koşullarda uzman set işçilerinin taşıyıp kurdukları ray setini çekim ekibi kendi taşımış ve kurmuştur. Özgen ve Güvezne'nin şaryo çekimleri, belgeselin devinimine ve sinematografik ritmine önemli katkılar yapmıştır.

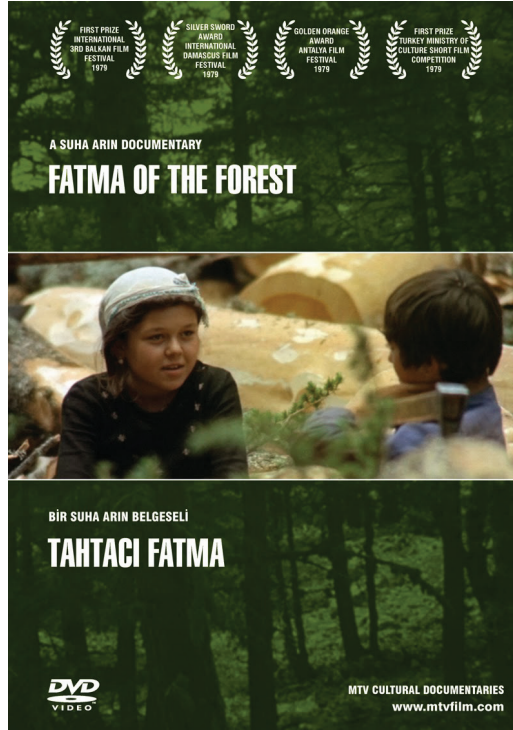
Film 12 sahneden oluşur. Filmin semah töreni açılış ve kapanış sahnelerinde genel planlar dikkati çeker, ancak bu sahnelerde diz plan, bel plan ve yakın planlar da kullanılmıştır. Sadece filmin son planında uzak plan kullanılmıştır. Uzak planın yarattığı etki sayesinde izleyici, tahtacılar adeta veda eder. Başta Fatma'nın çekimleri olmak üzere, filmde yakın planlar sıkça kullanılmıştır. Bu yöntemle izleyici ile Fatma arasında bilişsel ilişkiyi aşan bir duygulanım ilişkisi kurulmuştur. Bu yaklaşıma uygun olarak, sıklıkla kullanılan ikinci plan bel planıdır. Bu plan, izleyicinin hem karakteri net bir şekilde tanımasını hem de ne işle meşgul olduğunu görmesini sağlar. Zor doğa koşulları içinde dağda ağaçları kesmek gibi tehlikeli bir iş yapan belgeselin sosyal aktörleri bu plan sayesinde hem izleyiciye yakındırlar hem de izleyiciler sosyal aktörlerin ne büyük bir emekle bu tehlikeli işi yaptıklarını gözlemleyebilmektedirler. Çekimi zorlaştıran doğal koşullar, filmin sinematografisinde ayrı bir anlatım vurgusuna, belgeselin temel simgelerinden birine dönüştürür. Arka arkaya kurgulanmış olan kesilen ağaçların izleyicinin üzerine düşmesi sekansı, izleyiciye şu soruyu sorudur: Devrilen ağaçlar mıdır yoksa orman işçilerinin hiçbir güvencesi olmayan hayatları mı?

Filmde alt aç, göz hizası aç, üst aç neredeyse eşit sayıda kullanılmıştır. Eğik aç ve kuşbakışı açısı hiç kullanılmamıştır. Filmin sinematografik ritmini sağlamak için 20 kere *pan* hareketi, 16 kere *tilt* hareketi 13 kere *zoom in* ve 16 kere *zoom out* kullanılmıştır. Ancak ritmi güçlü şekilde etkileyen, filmde kullanılan şaryo hareketleri olmuştur. Özellikle işe gitme, işten dönme, obadaki gündelik yaşam gibi sahnelerde ve finaldeki semah töreni sahnesinde 18 metrelik raylı şaryo kullanılarak yapılan hareketli çekimler, görüntü rejimine devinim sağlamıştır.

Filmdeki ses düzenini mülakatlar, müzik ve ses efektleri oluşturmaktadır. Filmin omurgasını oluşturan mülakatlar, ses düzeni içinde en yoğun kullanılan öğedir. Suha Arın'ın bu mülakatlardan yararlanma biçimi filmin sinematografisine artı bir güç sağlar. Sözler, birkaç zorunlu sahne dışında -yaralanmalar, kesilmeler gibi- görüntüye eşlik etmez. Görüntüler güncel ve rutin olan tahtacı hayatından kesitler sunarken mülakatlar daha genel ve zorlu bir hayatı betimler. Sosyal ve ekonomik konumlamalar yapar, tahtacıların kendilerine uygun görülen sosyal statüyle olan çatışmaları dile getirilir. Bu farkında oluş, etkin bir sözel alegoriye dönüşür. Alevi-Bektaşî felsefesiyle buluşan bu bakış, adeta orman işçilerinin dilinden bir tür hakikatin perdesini aralama, üstündeki örtüyü kaldırma senfonisine dönüşür. Derinlikli bir muhalif olma hali ortaya çıkar; ancak bu dönemin moda ideolojik söylemlerinin üstünde aşkın bir muhalefet tarzıdır: vicdani muhalefet. Bu çözümleme de belgesel filmde izleyiciyle çok kolay bütünleşir.

Sonuç

Tahtacı Fatma belgeseli hem Suha Arın'ın filmografisinde hem de Türk Belgesel Sineması tarihinde özel bir yere sahiptir. *Tahtacı Fatma* bir belgesel sinema klasiğidir. Bu özel oluşu sağlayan iki yan vardır: Birincisi Suha Arın'ın belgesel sineması, eşya üzerinden temsil edilen tarih ve kültür öğelerinden vazgeçilerek doğrudan insana odaklanana bir sinema. İkincisi daha önceki belgesellerinde tanık olamadığımız, ses düzenine payanda olmayan tersine filmin omurgasına konumlanan ve anlatıyı sürükleyen bir sinematografi.



Görsel 5: *Tahtacı Fatma* belgeseli DVD kapağı.

Suha Arın daha önceki filmlerinde eşyayı ya da nesnel dünyayı anlatan betimleyici modaliteye uygun bir anlatım biçemi kurarken *Tahtacı Fatma* belgeselinde bu modalitenin dışına taşar, bir anlamda kendi sinemasını aşar ve aşındırır. *Tahtacı Fatma* genel anlamda gözlemci belgesel modalitesine uygun düşmekle birlikte aynı zamanda 'sosyal gerçekçi' belgesel örneğini de oluşturur. Suha Arın'ın belgesellerinde ilk kez bir dış ses-anlatan (*voice over*), betimleyen yoktur. Hikâyeyi yaşayan anlatır. Bu filme tarihsel-toplumsal dünyadan çekip çıkarılan öykü o dünyanın gerçek kahramanları yani sosyal aktörleri tarafından anlatılır. Belgesel gerçeklikle ilişki kurmak için ek bir çabaya ihtiyaç duymaz. Gerçeklik gözlenenidir, betimlenen değil. *Tahtacı Fatma* ve onun dünyasıdır. Üstelik *Fatma*'nın duyguları, anlayışı ve sözcükleriyle.

Tahtacı Fatma belgeselinde izleyiciyi bu denli içine çeken şey, sadece Suha Arın'ın alan değiştirerek yeterince bilinmeyen insanların öykülerine yönelmesi değildir. Bunu yaparken, uygun bir sinematografik dili kurup uygulamasıdır. Bu nedenle aşkın ve aykırıdır. Bir anlamda Suha Arın kendi sinemasını aşındırmış, aşmış ve yeniden inşa etmiştir.

Kaynakça

- Aytekin, H. (2017). *Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema*. İstanbul: BSB Yayınları.
- Brown, B. (2014). *Sinematografi: Kuram ve Uygulama*. (S. Taylaner, çev.). İstanbul: Hil Yayın.
- Cumhuriyet Dergi*. (11 Şubat 2001). "Yasaklı Filmlerin Yönetmeni".
- Çölgeçen, A. B. (2006). *Yaşamı ve Belgeselleriyle Suha Arın*. Konya: Tablet Yayınları.
- Griffith, D. W. (1968). "Sinema, Modern Fotoğrafın Müzesi". (N. Özön, çev.). *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*. 17(196).
- Güngör, A. Ş. (1994). *Sinemada Görüntü Yönetmeni*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Karakaya, S. (2005). "Sinema-Resim İlişkisi ve Sanat Olarak Sinemanın Resimsel Estetiği". *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*. 3(12). 134-141.
- Nichols, B. (2017). *Belgesel Sinemaya Giriş*. (D. Eruçman, çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Özgen, H. (2008), "Belgesel Sinema ve Taşı Atan İlk Adam!". Ü. Topaloğlu (ed.) *Belgesel Sinema*. (227-233). İstanbul: BSB Belgesel Sinema Sahipleri Meslek Birliği Yayını.
- Özgen, H. K. (2017). *HD Video Teknolojisinin Türk Belgesel Sinemasına Etkisi: (Dijital) Sinematografinin Keşfi*. (Sanatta Yeterlilik Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş: Film-Yapımı Felsefe*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Seçmen, E. A. (2018). "Sinematografinin Görsel Anlatım Kodları ve Mekân Kullanımının Gerçekliğin Oluşturulması Bağlamında Bir Dönem Dizisi İncelemesi: Narcos Örneği". *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)*. 4(2). 507-532.
- Yıldız, S. (2015) *Sinematografik Anlatım*. İstanbul: Su Yayınevi.