

BELGESEL SİNEMA DİLİ VE SAVAŞ
DOCUMENTARY CINEMA LANGUAGE AND WAR
ЯЗЫК ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА И ВОЙНА

Hale TORUN*

Öz

Savaş, yaşadığımız dünyanın en temel gerçeğidir. İnsanlık tarihi boyunca paylaşımların, sınıflar arası mücadelesi kitlesel savaşlara neden olmuştur. Savaşın kendi doğası, mantığı içerisinde kalan insanlık için insancıl düşünce birkaç kez bütün halinde kırılmıştır. İnsanlık tarihinin bu karanlık yüzü kitle iletişimin tüm araçları ile beraber birer seyirlik oyun durumuna gelmiştir. Savaşlar sadece askeri birer harekât olmaktan çıkmış, sivillerin diğer sivilleri öldürülürken izlediği dramalar haline gelmiştir. Politik dünya ve politik kamera her zaman savaşın içinden birebir yayın yapamazlar. Bazen küresel sistemde yapılmaması, gösterilmemesi gereken işaretler devreye girer. Gazetecilik, habercilik etiği ile savaşın politik arka planı karşı karşıya kalır. Günümüzde savaşların şekil değiştirmesi ile birlikte sıcak bölgeler dediğimiz çatışma alanları büyük şehirlere de kaymaya başlamıştır. Siyasal sonuçlarının yanı sıra sosyal açıdan da tüm dünyanın küresel göç dalgaları ile sarsılmasına yol açan yıkıcı savaşlar artık karşımızdadır. Küresel savaşın diğer yüzü ise iç savaş ve terördür. Artık terör de savaşın bir başka yüzü olarak kabul edilmektedir. Bütün bunların tanıdığı olan ve tarafsızlığına dair beklentilerimiz olan ise yine gazeteciler, belgeselciler ve muhabirlerdir. Onların yaşamlarını adadıkları belgelemek mesleği, bizim için dünyanın diğer tarafından haber almak anlamına gelmektedir. Çalışmada aktarılmaya çalışılacak olan savaşın araçları ile belgeselcilerin karşılaştığı sorunlardır. Savaşı görsel dünyada belgelemenin koşullarını, sinema dili ile anlatmanın güçlükleri üzerinden gidilmiştir. İncelenen kavramlar savaş, döngüsel ve küreselleşme, kapitalizm, politik kamera üzerinden incelenecektir. Makalede *Görsel Hikâyeleme yöntemi* ile *belgesel anlatı* kavramı üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Belgesel, Savaş, Sinema Dili, Görsel Hikâye Anlatımı

Abstract

The war is the most fundamental fact of the world in which we live. Throughout the history of mankind, the struggle of sharing among different classes has caused mass wars. The humanitarian thought is broken down into pieces several times as a body, for the humanity, who remains helpless in the nature and logic of war. This dark side of the history of humanity

* ORCID: 0000-0002-4406-8272 Dr. İstanbul Aydın Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV Sinema Bölümü, haletorun@aydin.edu.tr

has become a spectacle with all the means of mass communication. The wars went beyond being merely military operations, but became the dramas in which civilians watch other civilians getting killed. The political world and the political camera may not always reflect the war in the same way. Sometimes the signs, which should not be done or shown in the global system, come into play. Ethics of journalism and reportage is confronted with the political background of war. Nowadays, along with the evolution of wars, the areas of conflict, which we call hot regions, have started to shift to cities and metropolises. Besides the political consequences, from a social perspective, we are now facing destructive wars that shake the entire world with waves of global migration. The other side of the global war is civil war and terrorism. Terrorism is now regarded as another face of war. The witnesses of all these are the journalists, documentarists and reporters whom we have expectations about their objectivity. The job of documenting, to which they dedicated their lives, means to get news from other sides of the world for us. This study will attempt to convey the contradiction of the means of war and the narrative language of the documentary. The difficulties of explaining the conditions of war and documenting in the visual world by means of the language of cinema have been studied. The concepts studied will be examined through war, cyclical and globalization, capitalism, political camera. In this article, the concept of Visual Storytelling ”and the concept of documentary are emphasized.

Key Words: Documentary, War, Cinema Language, Visual Storytelling

АННОТАЦИЯ

Война, это реальная часть того мира, в которой мы живём. На протяжении всей истории человечества классовая борьба вызывала массовые войны. Мысль о гуманизме была полностью подавлена несколько раз. Эта темная сторона истории человечества благодаря всем средствам массовой информации стала настоящим зрелищем. Войны перестали быть только военными операциями и стали драмой, когда одни мирные жители убивают других мирных жителей. Политический мир и политическая камера не всегда могут вести трансляцию изнутри войны. Иногда в дело вступают признаки, которые не должны показываться, осуществляться в глобальной системе. Этика журналистики, новостей сталкиваются с политическим закулисным миром войны. В настоящее время, когда войны сменили свой облик, которых мы называем горячими точками, стали перемещаться в большие города. Сегодня мы сталкиваемся с разрушительными войнами, которые помимо политических последствий, ещё больше сотрясают весь мир и вызывают волны глобальной миграции. Другая сторона глобальной войны, это гражданская война и террор. Терроризм теперь уже рассматривается как ещё один из способов войны. Свидетелями всего этого являются журналисты, документалисты и репортеры, от которых мы ожидаем нейтралитета и беспристрастности. Их профессия, которая заключается в документировании событий и к которой они посвятили всю свою жизнь, для нас означает получение новостей из противоположных сторон. В своих работах документалисты сталкиваются с проблемами отображения орудий войны. Условия документирования войны в визуальном мире были расстолкованы посредством языка кино. Исследуемые концепции войны, последовательность и глобализация, капитализм, политика рассматриваются через “камеры”. В статье указывается концепция документального изложения с помощью метода “визуального повествования”.

Ключевые слова: документальный фильм, война, киноязык, визуальное повествование.

“Dünyaların en iyisinde yaşamıyoruz”

Luis Bunuel

1. Giriş

Sinema tarihi içerisinde belgesel sinemanın en önemli işlevi, temelde belgeleri kullanabilen filmler olarak bilinirdi. Ancak bu yargının ulaşılabilir teknoloji eşliğini geçen sinema diliyle birlikte eskidiğini söylemek yanlış olmaz. Belge- sinemanın en önemli yanı, toplumun gözü önünde cereyan edemeyen ya da ettiği halde çok fazla fark edilmeyen sıra dışı hikâyeleri ön plana çıkartmaktır. “Belgesel film, nesnel laboratuvar koşullarında değil, filmi üreten kişinin öznellikleriyle dünya bakışlarıyla, ideolojik tavırlarıyla estetik eğilimleriyle, üretilen bir anlatıdır” (Kutay, 2016: 19). Belgesel sinemanın, kurmaca filminden farklı bir dili olduğu düşüncesi çok doğru bir önerme değildir. Yapılan bir araştırmaya göre; Yönetmenlerin %87’si “belgeselde drammatizasyon olabilir.” demektedir. Ancak drammatizasyonun sınırlandırılması noktasında gerçeğe sadık kalma koşulu göz önünde bulundurulurken karar verilmelidir (Susar, 2004: 36). Ayrıca, belgesel, haber sunum ve gösterimden çok ötede bir iddia, bir olay duyurma yarışıdır. Belgesel sinemada yönetmenin işlevi sıra dışı olanı gözlemlenmektedir. Bunu da kendisine ait “Görsel Hikâyeleme” yöntemi ile yapmaktadır. Belgesel, sırf görsel değil görselin vuruculuğunu sağlayan özel bir dil ve disiplinler arası çalışma gerektirir. Savaşı ya da bir iç savaşı belgelemek yeterince güç bir iştir. Çoğu kez ani ham görüntüler, savaş muhabirlerinin özel gayretleri ile haber masalarına ulaşır. Buna “olağanüstü hallerde yayıncılık” tanımlaması konulabilir. Bir savaşı belgelemek ve dünyanın bundan haberdar olmasını sağlamak, öncelikle belgeleyen özelliğine bağlıdır. Dünya üzerinde teknolojinin işleyemeyeceği noktalar vardır. Belgeselcinin koşullara özellikle de “savaş” gibi mekân ve bedeni kargaşa içinde bırakan bir yıkıcılığın ortasında kendi kamerasını kullanabilen, kendi metnini hazırlayabilen, kendi fotoğrafını çekebilen ve coğrafi koşullara uyum sağlamasını bilen birisi olması gerekmektedir. Bir savaşın belgelenmesinde asıl görev olayların kaynağına gitmektir. Savaş belgeliği, çekilen görüntülerle devam eden, son derece önemli, ciddi olayların belgelenmesi için sırf teknolojiye güvenilerek gerçekleştirilemeyecek kadar zor bir olaydır. İletim yöntemleri çeşitlidir; ya haber – sunum şeklinde ya da belgesel anlatı biçiminde iletilir.

2. Çalışmanın Amacı ve Kapsamı

Belgesel, yaşamın dilini en ince ayrıntısına kadar kullanan en önemli görsel anlatı türüdür. İmge ve belgenin gerçeklikle yeniden inşası ile yorumlanan belgesel sinema, mekanik ve sıradan dünyayı yaşayan insanın dünyasında bir alternatif düşünce sunumudur. Günümüz dünyası “naklen savaş” ve ani olağanüstülükler dünyasıdır. Savaşlar, küresel anlam taşıyan ama yerel iç dinamiklerle paylaşım kavgası yapan bir noktaya gelmiştir. Savaşların küreselleşerek Ortadoğu üzerinde yoğunlaşması kitlesel etkilere yol açmaktadır. Kitle hareketlerini çözümlerken açıklanmaya çalışılan, savaşın değişen anlatımı ve stratejisinin görsel yansımalarını incelemektir. Sinema dili her zaman değişken ve yenilikleri yeniden yorumlayan ayrı bir gözdür. Kamera artık hikâyesel dünya içerisinde deneysel bir hale gelmiştir. Çalışmada belgesel sinema etiği ve insani düşünce açısından da tartışma ortaya konulmaya çalışılmıştır. Ayrıca savaşın gerçekliği ile belgeselin detay sorgusu arasındaki diyalektik duruma ışık tutmak amaçlanmıştır. Belgeselde önemli olan sorun, sinemasal dil ile gerçekliğin nasıl yansıtıldığı sorusudur. Temelde etik bir sorun yaratsa da hiçbir belgesel tarafsız değildir. Öncelikle sinema bir görsel hikâye ürünüdür. Işık, kamera, ses, müzik ve öyküden oluşan bir anlatıdır. O yüzden sinema dili üzerinden belgeseli anlatırken kısıtlama evreni olarak savaş, belgesel, muhabirlik ve sinema dili kavramları

birlikte anılarak çalışma tamamlanacaktır. Belgesel, dünya üzerinde yaşayan her şeyin bir gün konu olabileceği bir sinema türüdür. Belgesel filmin Paul Rotha'nın "*Belgesel film, selüloidin üzerine kayıt yapmanın tüm yöntemleri ile gerçekliğin herhangi bir görünümünün yorumlanması, olaylara dayanan çekimler ya da oluşumlar ile bir duyum ya da neden yaratma, insanın bilgi ve kavramasını genişletme, ekonomi, kültür ve insan ilişkilerine yönelik çözümler sunma ve uyarma amaçlı yapımlar ortaya koymak anlamına gelmektedir*" (Rotha, 2000: 22). Şeklindeki ifadesine belgesel ayrıca, görmek ve gösterebilmek amacı taşıyan kayıt sinemasıdır, tanımı da eklenebilir. Türk Dil Kurumu'nun sinema – TV terimleri sözlüğünde belgesel tür, Öngören'in ifadesi ile "Gerçek dışı olaylara, hayale yer vermeyen ya da az yer veren, konusunu ve gerecini doğrudan doğruya doğadan alan, dış dünyayı, gerçeğe uygun nesnel bir biçimde yansıtmaya çalışan, sinema ve televizyon türü olarak tanımlanmıştır" (Öngören, 1991: 22). Belgeselin bilinen anlatısı dışında bellek, anlatı ve yansıma görevleri de vardır. Çalışmada savaşın, tüm dünyada sürekliliğini sağlayan küresel aktörlerin kayıt ve belgeleme görevi yayın organlarına yaptığı etkilere dikkat çekmek amaçlanmıştır. Her şeye rağmen kayıt ve belgeleme görevi gören muhabirler, haberciler bu güçlere karşı durmaya çalışmaktadırlar. Tarihsel süreci yaşayan toplumların açmazları ve yıkımlarını sağlayan savaşlar günümüzde biçim değiştirerek daha fazla çoklu medya sistemleri ve sosyal ağlarla güçlenmektedir. Buna rağmen merkezi güçlerin dışındaki medya, *terörize* olmuş bir dünyada klasik ideallerini de güç de olsa devam ettirmek çabasındadır. İstihbarat savaşlarının bir çeşit etkileşimleri de günümüz savaşlarının görünmeyen taraflarını beslemektedir. Bunun görsel olarak da bir ayağı şüphesiz propaganda amaçlı görsel, işitsel bilgiler yığındır.

3. Yöntem: Görsel Hikâyeleme

Makalede "Görsel Hikâyeleme" yöntemi ile belgesel kavramı üzerinde durulmuştur. Görüntüsel anlatı, fotoğraf ve sinematografi, etkileyici bir aktarım için aslında en başat olan görselleştirme yöntemidir. Profesyonel bir fotoğrafçı için en önemli şey "an" dediğimiz kareyi yakalamaktır. "Zaman fotoğrafın üstünde, suyun üstünde seken bir taş gibi sekmiş ve bir iz bırakmıştır. Bu sekmenin fotografik olarak en doğru anını seçme edimini Henri Cartier Bresson "karar anı" olarak adlandırır." (Süme & Turan, 2015: 29). Henri Cartier Bresson'un bu "anı yakalama" kavramına ek olarak ilave edilirse Andre Bazin de gerçeklik anına plastik sanatların incelenişi üzerinden bakar ve plastik sanatların bu gerçeklik anını yakalayamadığı, yakalama zorunluğu da olmadığı, bu görevi de fotoğraf ile sinemanın yapabileceği iddiasında bulunur. "İlk haber / belge nitelikli görüntülerden itibaren filmin gerçekçi olduğu düşüncesinin kabul görmesi ve "inanılır" bulunması, düzenlenmiş hareketli görüntü ve seslerin kitleleri yönlendirici bir güce sahip olduğunun anlaşılmasını sağlamıştı. Bu da filmin propagandist bir araç olarak kullanılmasına yol açmıştı. Kurmaca filmler, sinematografinin olanakları sayesinde her türlü anlamla yüklenip inandırıcı olabiliyor, gerçekliğe odaklanan, kurmaca hikâyeyi aradan çıkaran belgesel filmler ise görülene ve işitilene inanmayı en yüksek düzeye çıkartabiliyordu" (Sayar, 2017:1). Belgesel filmin atmosferini yakalayabilmek için yapılan her şey; aydınlatma duygusunu, renk kullanımını, sıcak, soğuk ortamların yaratılmasını, konuları ışıkla ve gölgelerle verme korkusuzluğunu işaret eder. Bu atmosfer ne kadar hakikat iddiasında olursa olsun, sonuçta fotoğrafın bir yapılandırmanın içerisine girebileceği konusunu unutmamamız gerekmektedir. Anlamamız gereken görüntülerin, herhangi birisi tarafından, kendi amacı doğrultusunda kullanılabilir olacaktır. Görüntüleri kelimeler gibi kullanabilir, görüntülerle konuşabiliriz. "Her imgede bir görme biçimi yatar, Fotoğraflarda bile, çünkü fotoğraflar, çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun fotoğrafçının sınırsız olanakları arasından, o görünümü seçtiğini fark ederiz" (Berger, 1995:

10). Gerçeklik fotoğrafın dilinden yeniden yapılandırılır. Şüphesiz onu diğer eylemlerinden ayıran da budur zaten görüntü estetiğine göre görsel anlatıyı güçlendiren şeyler vardır. Görsel anlatı bir hikayeleme türüdür. 1980’lerden bu yana çok daha gelişerek kullanılan efektler bu anlatının zenginleşmesine katkıda bulunmuştur. “Bu Özel efektler yapımların her aşamasında uygulanan farklı tekniklerden oluşmaktadır. Bu anlamda özel efekt uygulamaları kapsamında olan “color correction”, yapımlarda kullanılan özel efekt tekniklerinden biridir. Bu uygulamalar günümüzde sinema başta olmak üzere her türlü yapımda büyük önem verilerek kullanılmaktadır. Color – contrast ayarlamaları ile çekilen bir film veya klip için istenen ışık ve renk ayarı yapılarak izleyici üzerinde önemli etkiler bırakılmaktadır. Bunlardan en önemlisi ise “gerçekliktir. Örneğin savaşı anlatan bir dönem filmi veya korku gerilim türünde çekilen bir filmin renk düzenlemeleri farklılıklar taşımaktadır. Color correction ile farklı yapımlarda farklı renk düzenlemeleri yapılarak izleyici üzerinde istenen his yaratılabilmektedir” (Zinderen & Yurdigül, 2015: 2). Belgesel renklendirmesinde ise belirli sahnelerin egemen duygusal tonunu vurgulamak için soğuk, sıcak ışık ve renklerle farklı oynama teknikleri kullanılır. Genelde vurgu görüntünün odağında olduğu için gerçeklik ve dramatisasyon için gerekli olan görsel etkidir. Her ne kadar fotoğraf, sinema gibi kavramlar farklı yöntemler de kullansalar da aslında onların temelinde yatan figüratif dönemlerden beri gelen “geometrik bakış” tır. Filmin geometrisi tıpkı doğa gibi, insan bakışını ve duyusunu etkileyen en önemli araçtır. “Fotoğraf, başlangıcından bu yana mümkün olan en çok sayıda konuyu yakalamak anlamına geliyordu. Resminse hiçbir zaman böylesine büyük bir kapsamı olmamıştır” (Sontag, 1999: 12). Fotoğrafın hareketi yansıtan yüzü, hareketlendirilmiş duygulara dönüştüğünde sinema dilinin gücünü anlarız. Belgesel ise bu dilden en dramatik etkiyi çekip alır ve başka bir dil yaratır. Savaş belgeselciliğinin arka planda ciddi bir “politik kamera” olduğunu unutmamak gerekmektedir. “Belgeselciyi düz bir kayıt tutucudan ayıracak özellik, ele aldığı konunun içindeki hikâyeyi ortaya çıkarmak üzere çalışmasıdır. Lakin bunun için sadece fotoğrafçı olmak yetmez. Belgeselci konusunu tanımlamakla, farklı yönlerini açıklamakla, derinliklerini göstermekle yetiniyorsa, yan yana getirdiği görüntülerde his yoksunluğu, anlam eksikliği fark ediliyorsa, hikâye aramayı ihmal ettiği için olabilir. Belki en başta bu arayışla yola çıkmalı, görüntüleri onun etrafında kurmalıdır.” (Yurdalan, 2017: 4) Hikâyeyi kurgulama aşaması ise, filmin geldiği son aşamadır. “Bir Filmin belgesel tanımına girmesi için üç temel yaklaşım bulunmaktadır: Gerçeği açıklama, gerçeği yeniden inşa etme ve gerçeği soruşturma” (Ekinci, 2016: 15). Belgeselin araştırma, bilgi toplama ve ayrıştırma kısmı gerçeği sadece bir araya getirir. Filmi, film yapan kurgudur. Kamera filmin üretilmesine neden olur, yalnız kurgu filmi yeniden yaratır. Belgesel film de sinematografik bir yapımdır olduğu için belgesel kurgusu çok önemli bir yönlendirme aracı olabilir

4. Politik kamera neyi anlatır?

Politize olmak iki yönlü bir kavramdır. Bir konunun politize olması onun politikaya bulaşması anlamına gelir. Mevcut siyasal rüzgâr, durumları kendi ve karşıtları olmak üzere bölebilir. Politizasyon bir şekilde siyasal olanın içinde olmak demektir. Politika hem halk hem de mevcut siyasal yelpaze içindeki grupların odağındaki önemli bir söylemdir. Hali hazırda yönetenlerin, yönetilenlerin söylem aygıtları da birbirini etkilemektedir. Söylem aygıtları olarak yeni dünya sisteminde medya aygıtları uluslararası birer güç odağı olmuştur. Althusser’den bu yana ideolojik aygıtlar aynı zamanda küresel dünyanın yeni meşrulaştırma aygıtları da oldular. Bir başka deyişle ideolojinin odaklarını yansıtmaya ve değiştirme gücünü oluşturdular. Terry Eagleton’a göre “ideoloji, egemen toplumsal grup veya sınıfın iktidarını meşrulaştırmakla ilişkilidir.” (Eagleton, 1996: 23). Medya bu meşrulaştırma kavramını görsel anlatıya dayalı ifadelerle daha da artıran bir gerçeklik alanı yaratmayı başardı. Haber

kanalları ve belge- filmlerde yönlene bu gerçeklik alanında kamuya ait sorunlar değışiklik gösterebilir hatta farklılıkları yok edebilir. Toplumsal politikaya ve kitlenin bakış açısına burada dikkat edilmelidir. “Bu toplumsal politika ve toplumsal psikoloji, açıktır ki, sınırlarla ilgilidir; mülkiyeti, aileyi ve bireysel benliği çevreleyen sınırlarla. Bu sınırlar, tıpkı doğa metaforu gibi, kendine özdeş ya da kendine has nitelikte, başka hiçbir şey ya da hiç kimseye ne bağımlı ne de ilişkin olan bir iç alan tayin eder. Bu psikoloji, fark edilir ölçüde patolojik olmasına karşın, son derece güçlüdür. Esas olarak, güce ve denetime duyulan gereksinimden türer” (Ryan ve Kellner 2010: 343). Kameranın toplumsal kültürün anlık baskısı ile ırkçı söylemlerde yaptığı pek çok defalar görülmüştür. Bu toplum içindeki sınıfların karşılıklı rollerinde zuhur eder. Politizasyona uğramış çoklu medya dili ise bu rollerin dışında başka bir kavramı göstermez, gösteremez. Zira Radyo – TV kanalının bağılı bulunduğu tüm kaynaklar, onun üzerinde kurdukları hegemonyayı çoktan bir üst kontrol kumandası olarak belirlemiştir. Haber ve belgesellerde uygulanan bundan farklı değildir. Aktarılan görüntülerin hazırlanışı o görüntüye sahip olan bu üst kontrolün kavramından mutlaka geçecektir. Ham görüntü olarak hiçbir ani olay verilemez. Hele savaş ve iç savaş görüntüleri daha da düşündürücü bir biçimde artık film gibi kurgulanarak verilmektedir. Propaganda sineması gibi açıkça olmasa da belgesel ve haberin de gizli bir politik mesajı daima vardır. Bu konuda aktivistler de oldukça iyidirler. Dünyadaki pek çok sivil toplum örgütü de bu tarz anlatıyı, tersi yönünde kullanarak mevcut sisteme karşı bir etki aracı olarak da kullanabilmektedir.

5. Belgesel Film; Gerçek ve Hümanizma Üzerine

Muhabir ya da belgeselcinin etik değerleri ile belgeselin aktarımı çok ilgilidir. Muhabir, zaman zaman çatışmaların içinde kalabilir, bu esnada çatışma görüntülerinin kalitesinden çok görüntünün ele geçirilmesi onun en büyük kaygısı olacaktır. Pozlama, fotoğrafın çekim süresi boyunca doğru ışığı alıp almaması ile ilgilidir. Karanlıkta kalmış ya da fazlasıyla ayarlanamamış bir görüntüden etki alınmaz. Elbette ki burada kurgu masasının ne kadar önemli olduğunu söylemek gerekmektedir. Aslında haberin, belgeselin yeniden yaratıldığı bir yerdir kurgu. Dünyada habercilik ve yayıncılık hakkındaki tartışmalar, üç temel ilkeyi temel almaktadır. Bu üç ilke: doğruluk, eksiksiz olmak ve serbestliktir (Koç, 2017: 302). Savaş gazeteciliğinde bu noktada “embedded” (iliştirilmiş gazetecilik)¹ kavramına atıfta bulunmak gerekmektedir. Çok daha eskiden bilinen ve kullanılan bu yöntemin en kurlsız hali 2003 yılında Irak Savaşı’nda karşımıza çıktı. Birçok gazeteci ve fotoğrafçı ABD ordusu ile birlikte savaşın sıcak alanına giderek, ‘korunaklı araçlarda gözlemedikleri çatışmalarda’ ABD kamuoyunun sesi olmaya çalıştılar (<https://t24.com.tr/yazarlar/cemal-tuncdemir/gercek-gazetecilik-paralel-gazetecilik,8219>). Gazetecilik etiğini baştan sona değıştiren bu kavram; II. Dünya savaşında da kullanılan bir yöntemdi. Ancak dünyanın hafızası, I. Körfez savaşında ABD ordusu ile birlikte hareket eden gazetecilerle karşılaşınca bu anlamı yeniden keşfetti. Gazeteciler, çelik yelek, miğfer ve fotoğraf makineleri ile ABD ordusunun fotoğraflarını çekiyorlar ve ordu mensupları tarafından kontrol ediliyorlardı. İliştirilmiş gazetecilik örneği ve karşıt savaş haberlerine karşı olarak El Cezire televizyon kanalının ortaya çıkması ile birlikte ciddi bir haber, savaş, etik kavramları tartışması da doğdu. “El Cezire, genelde Arap ve Müslüman dünyasında ve özellikle çatışmaların sürdüğü Ortadoğu’daki yıkıcı konuları ele alarak daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşma girişimi ile kendini farklı kıldı” (Zayani, 2005: 17). El Cezire’nin “Control Room” adlı deneysel belgeseli ile tüm dünya Irak savaşını Arap ve Ortadoğu bakışından da

¹ Embedded Journalism: Savaş ve sıcak çatışma alanlarında, çatışmanın bir tarafındaki askerlerle beraber hareket eden ve savaş onları açısından yaşayan muhabirler için kullanılan bir deyim. bkz. <http://t24.com.tr/yazarlar/cemal-tuncdemir/gercek-gazetecilik-paralel-gazetecilik,8219>

izledi. Burada ham görüntüleri kısıtlamadan verdiği, ABD ile ilgili taraflı, Saddam Hüseyin yanlısı haber yaptığı iddiası ile tartışmalara neden oldu ve Batı basını tarafından eleştirilere maruz kaldı. *Kontrol Odası* belgeseli özellikle “Arap dünyası izliyor” sloganı ile de bir öz eleştiride bulunmuştur. Belgeselde *görüntü etiği* diye bir kavram da vardır. Şöyle ki, zaman zaman ham görüntülerin kısıtlı da olsa verilmesi, izleyiciyi doğrudan olayın içinde kılar, ancak etik açıdan sakıncalar da doğurmaktadır. Yine de savaşın özellikle de iç çatışmaların yoğun olduğu bölgelerdeki haber belgeselcilerin bu değerler üzerinden yaptıkları doğrudan yayınlar sayesinde dünya hâlâ duyarlı kalabilmektedir. D. Lange, 1960’da Populer Photography dergisine “Göçmen Anne” olarak tanınacak fotoğrafı çektiği saha deneyimiyle ilgili şu açıklamayı yapar;

“Aç ve umutsuz anneyi görünce mıknaatla çekilmiş gibi yaklaştım. Orada bulunmamı ve kameramı ona nasıl açıkladığımı hatırlamıyorum. Ancak bana soru sormadığını hatırlıyorum. Aynı yönden yakından, daha yakın çalışarak beş poz çektim. Adını ya da geçmişini sormadım. Bana 32 yaşında olduğunu söyledi. Etraftaki tarlalarda donmuş sebzelerle, çocukların öldürdüğü kuşlarla beslendiklerini söyledi. Yiyecek satın alabilmek için arabasının tekerleklerini yeni satmıştı. Çevresinde toplanan çocuklarıyla sundurma çadırın içinde oturdu. Fotoğraflarımın ona yardım edebileceğini biliyor gibiydi. Bu yüzden bana yardım etti. Bir tür eşitlik vardı” (Partridge, 2012: 211).

Bu fotoğrafın anısı bize şunu örneklemektedir ki; savaşı belgeleyen ayrıca, mağdurun habercisi ve umududur. Belgesel filmlerin en çok da tartışma alanı yarattığı kavram, insanın etik ve genel ahlâk değerlerinin yansıtılabilirliği üzerinedir. Belgesel, kendi içerisinde belli tutarlılıkları olan, dokümanter (belgeye dayanan) film sıfatını taşır. Yani belgelerin ve durumların konunun temelinde mutlak hakikat zemini olmalıdır. Bu noktadan bakarsak konuyu özelleştirelim ve tek başına “savaşı” konu alan belgesel – filmleri örnekleyelim. Bir belgeselcinin aşamaları ile işe başlayabiliriz. Kurmaca anlatı üzerine yapılmış bir film de belgesel olarak pekâlâ algılanabilir, ancak belgeselde hesap vermek daha güçtür. Belgesel, yansımaları çok fazla olmayan ama ortaya çıktığında iddia yaratacak olan şeyin peşine düşer. İddia etmek için yıllarca süren bir araştırma sürecine girebilir. Bu süreç, belgesel filmin türüne göre de değişir. Örneğin; savaş belgesellerinde mağdurlarla, mağdur edenler arasındaki farkı gözetmek, anı yakalamak ve her durumda savaşı belgeleyen için önemli bir sınır çizgisidir. Öncelikle, politik gündem ve söylemin peşinden giden bir muhabirin görevlendirilebilmesi için o bölgedeki yıkım ve etkinin çapının değerlendirilmesi yapılır. Haberin editoryal masada işaret edilmesi bir anlamda savaş belgeselcisinin karar anıdır. Sıcak bölgelerde gözlemci olarak bulunan belgeselcinin ilk karşılaştığı sorunlardan birisi de kayıt altına aldığı karmaşa ve kargaşayı gözlemlerken olayın bizzat kahramanı olmak mecburiyettir. Gazetecinin, belgeselcinin görevi burada şahitlik etmenin yanı sıra aynı zamanda etiğin de peşinde olmaktır. Bir muhabir öncelikle kimlik olarak, belgeselci, haberci, iletici her ne olursa olsun öncelikle *İnsancıl düşünceye* sahip olmak zorundadır. Belki de basın tarihinin yaşadığı en acı etik sorunlarından birisi Macaristan'ın Röszke şehrinde polis çemberinden kaçmaya çalışan mültecilere tekme atıp çelme takarken görüntülenen kameraman Petra László² olayıdır. Bu olayla, Avrupa basınının da ürküntü ile

² Radikal sağ çizgide yayın yapan bir televizyon kanalında muhabir olarak çalışan Petra László Sırbistan sınır bölgesinden koşarak Macar topraklarına giren mültecilerle ilgili çekimler yaparken, diğer basın mensuplarının kameralarına mülteci kız çocuğunu tekmelerken ve de kucağında bir çocuk taşıyan bir Suriyeli mülteciye çelme

yaklaştığı ciddi bir ırkçı, ahlâksal sorun su yüzüne çıkmıştır. Basının görevini aşması ve taraflardan birisinden yana olması, insanlık ve etik açısından çok zor bir sınavdan geçtiğimizi göstermektedir. Umberto Eco'nun deyiimi ile "Savaş, çok uluslu kapitalizmin doğası nedeniyle savaşan cephelerle sınırlı kalamaz. Irak'ın Batı sanayilerince silahlandırılması bir rastlantı değildir. Tek tek devletlerin denetimi dışında olması, gelişmiş kapitalizmin doğasında vardır. Amerikan hükümeti televizyon şirketlerinin düşman rolünü oynadıklarını gördüğünde, hâlâ bazı komünizm yanlısı entellerin komplosu karşısında bulunduğu inıyor; buna paralel olarak, televizyon şirketleri, rüşvetçi gangstere telefonda rotatiflerin gürlütüsünü dinletip, basın, dostum, basını susturamazsın, diyen kahraman Humphrey Bogart'ı oynadıkları yanlısına kapılıyorlar. Buna karşılık, haber (mümkünse dramatik haber) satmak, haber sanayisinin dayandığı en önemli temellerden biridir. Medyanın savaş çığırkanlığı yapmadığını söylemiyoruz; yalnızca, içeriği önceden saptanmış mekanik bir çığırkanlık bu. Demek ki, artık savaşta herkesin cephe gerisi düşmanları var" (Eco, 2014: 21).

6. Savaşın Doğası Değişti mi?

Savaşın değişen dünyadaki modeli, parçalanmış bir modeldir. Bütüncül olarak yapılan savaşlar şu anda dünyadaki rollerin yer değiştirmesi ile farklı boyutlara gelmiştir. Günümüzde değişik güç odakları tarafından (akademisyenler, siyasiler vb.) şiddetin doğasının değiştirildiği vurgulanmaktadır. Mary Kaldor yeni savaşları: hibrit savaş, post – modern savaş, üçüncü türle savaş, insanlar arası savaş, özel savaşlar olarak isimlendirir (Kaldor, 2013: 1). Son model savaşın niteliği çoğunlukla iç savaştır. Küresel dünyada yerini bulamayan pek çok şirket aslında devlet modelinin yerini almaya başlamıştır. Orta Çağ'daki siyasal yapı neredeyse geri dönmek üzeredir. Ulusal ve sınırları olan devletler herkesin bildiği üzere Fransız ihtilali ile genişlemiştir. Oysa ki imparatorluklar ve kabileci geleneklerle yönetilen devletlerde durum fetih ve genişleme üzerine yerleşiklik kurmaktı. Bu yerleşiklik sürekli bir devinimi de beraberinde getirirdi. Orta Çağ'da Avrupa'da feodal yapının merkezinde beylerin, Lordların, kralların etrafında toplanarak onları sıkıştıran tehditkâr bir yapısı vardır. Savaşların modelleri de devletlerin güçlenmesi, imparatorlukların bir araya gelerek büyük yapılar oluşturması aslında bir güvenlik aracıydı. 18. yüzyıla kadar ulusların kendileri için değil, kralları, sultanları için öldüğü büyük halk yapıları olduğunu biliyoruz. Şimdi bu model tek uluslu ve millî devlet üzerinden yapılandırılrsa da küresel sistemle beraber yeni dünya yeniden şekillenecektir. Aslında yeni bir şey yoktur. Orta çağdaki zenginliğin daha sonralarda imparatorluk, sömürge, kolonyal post kolonyal dönem birdenbire savaş teknolojileri ile birlikte geri dönerek eskinin yeniden yapılanması tarihte beliriverir. Savaşın biçimsel olarak değişimi şöyle bir yol izlemektedir: Buna göre; ideolojiler artık değişmiştir, yol ayrımında etnisite ve köktenci fanatizm ile karışmaya başlamıştır. Artık sivil hedeflere karşı canlı ordu yerine, tekno – imhasal yapılanma ve görünmeyen mekanik savaş söz konusu olmaya başladı. Böylelikle siviller askeri hedef olunca patlamayan bombaya dönüşüp, başka sivillerin ölümüne neden olunca asker sivil ayrımı ortadan kalktı. İşgal ya da askeri şiddet, medyayı reklam olarak kullanmaya başlayınca (Ebu Garyb Hapishanesinde olduğu gibi) terörizm artık savaştı, gerilla, kitle, komutan gibi özel terimlerin içinde yer almaktadır. Topluma yeni idealler sunularak isimlerle savaşın pasif hali dolanmaktadır. (Arap baharı, Turuncu devrim, vb.). Ayrıca günümüzde savaşlar, istihbarat savaşları, *hibrit savaş* ve ekonomik saldırılar biçiminde ayrı kollarda şekillenmiştir. Savaşlarda etkili bir biçimde belgeleme durumunu ortaya koyabilmek için öncelikle

takarken yakalanmıştı. bkz. <https://www.cnnturk.com/dunya/o-kameramanin-cezasi-onaylandi> (erişim tarihi:25.10.2018).

coğrafyanın tanımlanması gerekmektedir. Savaş belgeliği yapan için bir anlamda o bölgenin haritasını okuyabilen ve koşul olarak son derece özel alan bilgisine sahip olmak demektir. Belgeleme işini yapacak bir muhabirin yaşayacağı koşullar hiçbir zaman standart olamaz, teknik donanım eksikliği, mekânsal imkânsızlıklar, hatta zaman zaman yaşam tehlikesi ile karşılaşabilme yeteneği o bölgenin çok iyi tanımlanmasına bağlıdır. Arazi dağlık, soğuk ve çetin koşullara sahip olabilir. Yol ve ulaşım, güvenlik gibi beklentileri karşılayabilmek dil ve tanımlama sorununu çözebilen birisinin yapması gereken en önemli şeydir. Savaşta herkes için en önemli kavram risk iletişimidir. İdeolojik boyut ne olursa olsun savaşın dili öncelikle sivil halk için bir tehdit oluşturur. Aslında savaşın öncelikli taktiği söylemsel olarak sivil halkın yaşadığı paniktir. Savaş ya da iç savaş, dünyanın kısmi bir bölgesinde olabilir. Ancak bu, insanlığın diğer kalanının da o kargaşanın soyut olduğu anlamına gelmez. Suriye Savaşı, yalnızca tek boyutta mı kalmıştır? Suriye’den gelen göç dalgası, bu savaşa komşu bile olmayan ülkelerin demografi dengesini bozmuş. Maddî manevi dünyanın her ülkesinde kelebek etkisi yaratmıştır. Irak savaşları, 11 Eylül’e kadar giden terör ve kargaşa ürkütüsünün başladığı en noktasal savaştır. Hal böyleyken savaşın tarafları-savaşın gözleyenleri, göstergeleri, tanıkları, savaşlardan dolayı değişen bir dünya modeli üzerinde hep aynı çizgide gitmeye başlamıştır. Savaşların geleneksel yöntemlerin dışına çıkması ile beraber, apayrı bir çizgiye ulaşan iletim süreci de gelişti. Dünyanın her tarafından gelen görüntüler, aslında büyük haber merkezlerinin servis ettiği görüntüler olarak kullanılmaya başlandı. Haber, ileti, kalabalık ve büyük şehirlere sunulan bir çeşit fast – food haline geldi. Aslında J. Baudrillard tarafından sunulan hologramlar dünyasına atıfta bulunursak savaş, günümüzde holografik bir hale dönüşmenin ötesinde büyük bir hikâyeye dönüştü. Kitlel savaşların şekil değiştirmesi savaşın acı gerçeğini değiştirmedir. Savaşın hikâyesi bu sefer iki kavram üzerinden okunmaya başlandı: göçmenlik ve iç savaş. Örneğin; Irak’la başlayan tüm Ortadoğu’nun politik dönüşümü, bütün dünyayı iç savaşların ve olağanüstü göç dalgalarının birebir tanıkları haline dönüştürdü. Burada aslında çalışmanın temeline doğru gidersek, görsel anlatının gücü ile birlikte hümanizma ve etik konusunda tarafsızlığın yitirildiği bir propagandist dünyanın yaratılması tehlikesi ile karşı karşıya kalırız. Burada öncelik hangisindedir? Savaşın yaşanan sonuçlarını iletmek mi? Oradaki politik atmosferin uzağında kalarak bu başarılı olabilir mi? Tanıklık Kameranın mı? İnsanın tanıklığı mı? Diyalektiksel bir yöntemle bakarsak her ikisi de bir ileti için gerekli tek bir kavramda toplanır: belgesel.

7. Savaş ve Belgesel Anlatısında Kullanılan Dilin Özellikleri

Savaş belgesel yapımı “Gerilla Film” kavramına çok yakındır. Amaç burada ani olayları belgelemek ve çarçabuk duyurmaktır. Ancak bu belgeselcinin tecrübesiz, bilgi toplamadan gittiği anlamına gelmez. Tersine olayları gözlemlerken ve sunuma karar verirken kaynak kullanımında önemli bilgilerden daha çok güncel olaylardan toplamak zorundadır. Belgeselci, alıntılarla politikacıların görüşlerini, mahkeme tutanaklarını, televizyon haberlerini, iletip topladığı gibi, söyletilere de kulak vermek zorundadır. Modern ya da geleneksel bütün olanaklarından yararlanabilmelidir. “Metin ve içerikten alınan bilgi, bireyin iletişimi yorumlamasında önemli bir kaynaktır. Okuyucu, uygun bir yorum için algıladığı her şeyi çözümler. Üstelik yeni gelen her bilginin eskilere eklenmesiyle bilgilerin sıralanışı, öncelikleri de değişebilmektedir (Pembecioğlu, 2018: 68). Bu tanımlamaya göre bilginin yorumlanması elde olanın kullanılması ile bağlantılıdır. Sinematografik gerçek ise farklı temsillerle verilir. “Aygıtın fiziksel gerçekliği, seyircinin konumunun gerçekliği, yönetmenin yansıtmayı amaçladığı gerçeklik, çerçeve içindeki durumun gerçekliği, yönetmenin yansıtmayı amaçladığı gerçeklik, çerçeve içindeki durumun gerçekliği, görüntünün gerçekliği, alan dışının gerçekliği. Bu gerçeklikler bir filmin, içindeki toplu halde

bulunur. Fakat içlerinde bir tanesi baskındır. Baskın olan filmin çeşidini ve yaklaşımını belirler” (Demoglu, 2014: 30). Savaş haberleri ya da belgesellerinde, çoğu kez ilgili metnin hazırlanışında tarafsızlık pek de mümkün değildir. “Belgeselin anlatım tekniklerinde temel unsurlardan biri öykülemidir. Öykülemenin öyküleyiciye göre anlatım biçimleri de değişiklik göstermektedir” (Gider, 2014: 7). Genellikle savaşı anlatan, hikâyesel olarak metni çeviren belgeselin sinematografik ve dramatik tarafını çok iyi gözlemlemek zorundadır. Savaşı dramatize etmeden vermek mümkün değildir. O yüzden savaşla ilgili bir belge – metin kayda alınacaksa çoğunlukla bu kaydın dili parçalanmış ve gelişigüzeledir. ³Yönetmenin ele aldığı konular en çok haksızlığa uğratıldığını düşündüğü taraflara ait konulardan oluşmaktadır. “Belgeselci kimliksizdir ve yansızdır” (Çomak, 2018: 53). Savaşı belgeleyen, çoğu zaman olağanüstü hâl yayıncısı, retoriği kuvvetli, kavgacı ve uyaran, her ne olursa olsun dikkat çekici bir biçimde meydan okuyarak açıklamalar yapandır. Eğer birisine karşı kullanması gerekirse diliyle şiddet de içeren bir üslup kullanabilir. Kent kökenli olduğunu, seçkinliğini ortaya koyar, ancak bir yandan da uçlardan yana olduğu için mahalle dilini de kullanabilir. Belgeselde önemli olan can alıcı nokta bir kurgu anlatısı ile yaratılan temsillerin nasıl kullanıldığıdır. “Temsiller düzeneği içinde belgesele ait anlatısal mantık ve kullanılan sinemasal dilin özellikleri üzerinden sorgulanması aktarılan dünyanın anlaşılmasında yararlı bir bakış açısı sağlayacaktır” (Kirel, 210: 41). İç savaşın tarafları aynı toprakların üzerinde yaşayanlardır. Bir iç savaş süresince oraya tanıklık eden belgeselci, muhabir için öncelik o ülkenin siyasi coğrafyasını iyi bilmektir. Coğrafyayı ve savaş ilişkisini gözlemlemeden önce, savaşın kaydedilmesi ve tanıklığının etik çerçevede tartışılması daha doğrudur. Bu alanda en fazla alan, günümüzde medya kanallarına düşmektedir. Bir belge muhabirin görevi, etnik grupları, göçmenleri, toplumsal değişimlerin yakın tarihteki tanıklıklarını yeniden yaratmadan olayları olduğu gibi iletebilmek, gerçeklerin prizmatik olarak başka bakımdan da görülmesini sağlamaktır. İç savaşta insanların kaçacak bölgeleri pek fazla yoktur. Cephede savaşlar artık çok geride kaldı. Savaş uzmanlarına göre insan zihni, Hiroşima’dan sonra dünyada savaşın tanımını değiştirdi. Savaşlar teknolojik gelişme ve sosyal medyanın gücü ile çok daha örgütsel karanlıklardan yürütülür oldu. Haklılık ya da haksızlıktan çok hikâyeyi yaratan kimse onun aktarımı önemli olmaya başladı. Muhabirlik ise bunun önüne geçebilen kısmi bir mücadele olarak görülebilir mi? Bu soruyu politik dünyanın iç döngüleri ile hesaplayabiliriz. “Toplumsal dünyanın temsil edilişi politiktir ve bunun için seçilen temsil tarzları, dünyaya karşı farklı politik duruşları ifade eder” (Ryan & Kellner, 1990: 419). Muhabir, savaşın görsel yanını sunmak için görüntüyü sağlayan doğrudan ve sine – göz metaforu ile kamera adam dediğimiz biyo – iktidarın kendisi oluverir. Ayrıca, biyo – politik dünyayı bize sunar. Modern dünya belgeçiliği, artık boyut değiştirmiş ve tüm teknolojik materyallerin görsel olarak da imge dünyasına girdiği görülmüştür. Savaş artık bir seyirlik oyundur. Savaşın insani olmayan yanını algılamak içinse bir süreç ve epistem gereklidir. Yani belgeselci “bilgi” sahibi olmakla yükümlüdür ki bu tanım da değişmiş, artık bilgiyi, dokümanter araştırma, coğrafi ve siyasi bilgi, dil olarak algılayabilen bütüncül model bir belgeselci ortaya çıkmıştır. Bu dönüşümde, savaşın tüm yıkıcı yapısını da karşılayabilen tekno – biyolojik iktidarın kendisi olan belgeselci, yine terimlerle tanımlanan bir kimliğe dönüşür. O da “Savaş muhabirliği” tanımlamasıdır. Haber bir belgesel türüdür. Önce insani

³ Öykü anlatımı her zaman için bir anlatıcı tipolojisine ve bir bakış açısına sahiptir. Sinemada ‘anlatıcı’ (narrator) tipolojisi ikiye ayrılır: İlki ‘perde – içi anlatıcıdır. ‘Katılımcı anlatıcı’ da denilen bu yapılanmada anlatıcı bizzat perdede görülür ve izleyiciye konuyu doğrudan anlatır, film hakkında mutlak ve kesin bilgileri açıklar, olaylara katılım gösterebilir veya en yakın tanık pozisyonunda açıklamalar yapar. İkinci tipoloji olan ‘perde – dışı anlatıcı’ ise ‘açıklama yapan anlatıcı’ olarak da tanımlanır. Bu anlatıcı görünmez bir varlık olarak kamera aracılığıyla konusunu anlatır. Bazen de üst ses olarak görünmeyen bir spiker gibi doğrudan izleyiciye hitap ederek açıklamalar yapar ve görüntüde yansıtılan olay ya da oluşumlar hakkında bilgi verir (Sözen 2010: 247).

düşünce ardından haber ve görüntü gelmelidir. Örneğin; 26 Şubat 1992 tarihinde Azerbaycan'ın Hocalı kentinde meydana gelen Hocalı katliamının görüntüleri ve fotoğrafları Savaş Muhabiri İrfan Sapmaz tarafından katliamın yapıldığı sabah çekilerek o dönem çalıştığı Hürriyet ve TRT aracılığı ile servis edilir ve oradan tüm dünyaya duyurulur. Görüntülerin bazı bölümleri ise Azerbaycanlı gazeteci Agası Hun tarafından İrfan Sapmaz'ın kamerası ile kaydedildi. İzlenen görüntülerde katliam yaşanırken İrfan Sapmaz, katliamda gördüklerini anlatıyordu. İrfan Sapmaz bu haberinden dolayı Türkiye'de 2 defa yılın gazetecisi seçildi. Sapmaz'ın Ortadoğu, Kamboçya, Kafkasya gibi son derece tehlikeli bölgelerde yapmış olduğu çalışmaları bu konuya çok güzel örnektir. Erkan Severler, Kenan Yeşilyurt, Emin Özmen, Cem Tekel, Can Ertuna, Şerif Turgut ve adını Türk basın tarihine kazımış, geçmiş diğer bütün savaş muhabirleri için yaşanan zorluklar hep aynıdır. Savaş muhabirliği, Türkiye'de bir ömür boyu mücadele eden Coşkun Aral, Ramazan Öztürk gibi usta savaş muhabirlerinin arkasından gelmektedir. Bu belgeselcilerin çalışma sahaları gün geçtikçe fazlasıyla artan belgesel filmin artışı ile doğru orantılıdır. “Türkiye’de olduğu gibi dünyada da belgesel film üretiminin artışı, genel olarak büyük anlatıların sona erdiğini iddia eden post-modern ortamda küçük, kişisel anlatıların büyük, resmi ve tarihsel anlatılara karşı öne çıkmasıyla ilişkili olarak okunabilir. Kişisel ve özel olanın anlatılma gereksinmesi, sinema ve televizyon teknolojisindeki gelişmelerle örtüştüğünde sonuç, film üretiminde artış olmuştur” (Akbulut, 2010: 120). Gerçekten de Türkiye’de belgeselin önemi, dünyada da örneklerine rastlayacağımız haber belgenciligi ile paralel olarak ilerlemektedir. Coğrafya gereği olayları yaşayan savaş muhabirleri ise sıradan günlük olaylar dizisinden çok daha ötede savaşın içinde olup seyrini belgeleyen pasif savaşçılardır aslında. Belgesel aynı zamanda kitle hafızasını da sabitleyen bir unsurdur. “Kolektif travmanın hatırlanma ve dışı vurulma edimi; yalnızca geçmişe ve şimdیه yönelik değil daha da fazla geleceğe yöneliktir” (Civelek, 2016: 312). Belge ve bellek ilişkisi açısından bakarsak aslında hafızanın toplumun vicdanında yipranmasına engel olan birer tanık olmanın yanı sıra geleceğin de şahididir.

8. Bir İç Savaş Öyküsü: Virunga

Bu belgeselin örnek olarak seçilmesinin nedeni hem iç savaş hem de çevresel ve toplumsal hareketlenmeleri gözlemleyen önemli ve etkileyici bir örnek olmasıdır. Ekolojik belgesel – politik gerilim türünde olan Virunga, Kongo Demokratik Cumhuriyeti’ndeki Virunga Ulusal Parkı’nı koruyan orman korucularının olağanüstü savaşımalarını yetkin bir vurguyla betimlemektedir. Dünya biyo çeşitliliği konusunda en yüksek yerlerden birisi olan Kongo Virunga Milli Parkı M23 silahlı isyancıları tarafından tehdit edilince korucu ekibi karşılımlarına dikilir. Eski bir çocuk asker, yetim gorillerin bakıcısı, bir doğa koruma uzmanı ve film ekibi de iki ateş arasında kalır. Kahramanları, kötü adamları, gorilleriyle bu benzersiz aksiyon – belgesel, daha güzel bir dünya için kendi hayatını hiçe sayanların inanılmaz öyküsünü anlatıyor. Belgesel aynı zamanda Doğayı Koruma Vakfı’nın ödülünü de almıştır. Filmin açılışı bir cenaze töreni ile başlar. Korucu Keseraka’nın duası ile Kongo tarihi birer birer görsellerle anlatılır. İzleyici kamera görüntüsü ile havadan Kongo Nehri üzerinde uçarken *siyah beyaz* bir tarih anlatısı başlar; Öncelikle, 1885’de Afrika’nın Avrupalı devletlerinin yönettiği kolonilere bölünmesi anlatılır. Kongo’nun özelleştirilip 2. Leopold’a bağlı şirketlerin yönetimine verilmesini, kaynaklarının nasıl yağmalandığını veya çocukların nasıl sakat bırakıldığını, anlık siyah beyaz fotoğraflarla birer birer görürüz. (Kesik eller ve çocuk köleler görüntüleri son derece etkileyicidir.) Ardından Dünya siyaset tarihinde önemli bir yeri olan ve Kongo’yu bağımsızlığına kavuşturan Patrice Lumumba görüntüye girer. Lumumba’nın tutuklanması, yabancı maden şirketlerinin ve paralı askerlerin Kongo’ya gidişi 1961’de Lumumba’nın idam edilmesini, 1994 Ruanda katliamlarını, ardından iç savaşın başlangıcını görürüz. Film, 1994’den sonra, isyancıların maden şirketleri ile ilgilerini, ticari

olarak maden şirketlerin işlettiklerini ve üç milyondan fazla Kongolunun öldüğünü bir görsel tarih akışı içinde anlatır. Kongo’da 2003’te barış anlaşması yapılır. Ancak bu barış bir kurgudur. A. Negri’nin söylemi ile “Klasik olanın, modern biçimin içinde, savaşıyla, barışın yan yana gelmesi, bu alışılmış kavramlar arasındaki karşıtlığın içerdiği ayırıcı değeri korur. Böylece barışın tarihsel ve kavramsal olarak olumlu bir tanımı üretmenin olanaksızlığını gösterir. Barış, silahsızlanma gibi, savaşın yokluğunun belirlediği toplumsal durumu olumsuz yoldan niteler.” (Negri, 2005: 75). Buradaki *barış* sözü de Negri’nin tanımladığı anlamda kullanılan bir etki yarattı. 2006’da Demokratik seçimler yapıldı. Ardından küresel yamyamlık başladı ve 2010’da Doğu Kongo’daki ulusal park Virunga’nın içinde 1. Edward gölünün altında petrol olduğu iddia edildi. Virunga’da yaşayan dağ gorilleri ise belgeselin en dramatik ögesidir. Goriller, Virunga dışında ender bulunan tür olarak Afrika’nın egzotik dokusunu oluştururlar. 2012’de Kongo’nun tekrar karışmasıyla dünyanın en büyük kaynak yağmalarından biri modern dünyanın gözleri önünde başladı Belgesel başlarken Virunga korucularının, fildişi avcılarının isyancılarının peşinden iz sürdükleri bir sahne ile karşılaşırız. İğrenç av görüntülerinin arkasından Virunga’nın muhteşem görüntüdeki dağ gorili portresini görürüz.



Resim 1

Bu kare, savaşın insana ve doğaya ne yaptığını açıklayabilmek için görüp göreceğimiz en güzel portrelerden birisidir. Bu görüntü bizde öylesine bir etki yaratır ki sayesinde olayın tanıklığını bizzat yaparız. “Belgesel fotoğraf, yaşama ve yaşam içindeki olaylara, bir yaklaşım tarzıdır; insan ve doğa ile organik bağlantısı vardır. Belgesel fotoğraf, dünyanın değişik yerlerini, konularını insanlara tanıtmakta, çekilen acıları, yaşanan mutlulukları göstermekte, insanların gördükleri üzerinden paylaşımına girmesini sağlamaktadır.” (Satkın, 2017: 433). Park, 1925 yılında Belçika Kralı I. Albert tarafından kurulmuş ve kral parka kendi adını vermiştir. 1969 yılında Virunga Milli Parkı adını almış ve on yıl sonra, “karşılaştırılmaz yaşama ortamı çeşitliliği” nedeni ile UNESCO tarafından İnsanlığın Mirası listesine dâhil edilmiştir. Parkta bataklıklar, ormanlar, stepler, düzlükler, savanalar ve hatta Afrika’nın en çok faaliyet göstereni olarak kabul edilen, Nymulagira gibi yanardağlar bile bulunur. Bunu 1800 yılından beri meydana gelmiş 40 püskürtme teyit ediyor, en sonucusu 2011 yılı kasım ayında meydana geldi. Sadece 3.470 metre yükseklikteki zirvesine varanlar dünyanın en büyük lav gölünü keşfedebilirler. Kar da var bu parkta. Ay dağları olarak tanınan ve Uganda sınırında bulunan Rwenzori dağlarının tepesindedir. 5.000 metreden fazla zirveleri devamlı beyaz bir örtü ile kaplıdır. Fakat Virunga, eğer bir şeyle dikkati çekiyorsa, bu bölgede yaşayanlarından. Bu sefer ormanın kralları dağ gorilleridir. Nesli tükenme tehlikesi ile karşı karşıya olan bu türün dünyada kalanlarının dörtte biri burada yaşamakta. Diğer büyük iki tür maymunla, şempanze ve düzlüklerin doğu gorili, ayrıca 20.000’den fazla hipopotam, orman ve savana fili, aslan,

bizon, sık sık canlı bir fosil kabul edilen okapi, Afrika yaban domuzu, antilopla ve 706 tür kuşla beraber yaşarlar bu parkta. Bu kadar çeşitlilikle, parkın Turizmden sorumlu kişisi olan Julie Williams'ın sözleri kimseyi şaşırtmıyor, Virunga “Afrika'nın belli başlı turistik destinasyonuna dönüşebilir” şeklinde inancını ifade ederken Maisha ve ailesi hakkında bilgi alıyoruz. Kaçak avcılar babaları öldürüp karaborsada bebek gorilleri satmaya çalışıyorlar. Maisha ve Senkwekwe Merkezinde yaşayan diğer öksüz goriller bu durumdan kurtarılanlardır. Görüntüde ikinci vurucu görsel; çocuk yaşta silah altına alınan paralı askerlerdir. Üniversite karşıtlığında paralı asker olan çocuklar. Canlı iç savaş beklentisi, sokaklarda koşuşturan, kamyonlara binen insanlar, basın arabalarını durdurup sığınanlar, Virunga parkında yapılan hazırlıklar ve en çok eski bir asker olup daha sonra doğa ve tabiat içerisinde gorillere annelik babalık yapan Andre Bauma “Gerçek şu ki, Virunga belki de yeryüzündeki en muhteşem ulusal park. Günümüzde dünya genelinde yaşamını sürdürebilen dağ gorili sayısı 720 civarında; bunların yarısı Uganda'daki Bwindi Impenetrable Ulusal Parkı'nda, diğer yarısı da 24 kilometre güneyde, Virunga Dağları'nda yaşıyor. Yanardağlarla bezeli Virunga sıradağları Ruanda, Uganda ve KDC arasındaki sınırlar boyunca uzanıyor. Virunga bölgesini üç park paylaşır: En çok 20 – 30 gorilin yaşadığı Mgahinga Goril Ulusal Parkı (Uganda); belki 120 gorilin bulunduğu – Dian Fossey'in araştırmalarıyla ünlü olan– Yanardağlar Ulusal Parkı (Ruanda) ve goril sayısının 200'e ulaştığı Virunga Ulusal Parkı. Bir zamanlar Virunga Ulusal Parkı'na turist çeken bir numaralı etken olan dağ gorilleri, yılda birkaç milyon dolar getiri sağlama potansiyeline sahip. Bu önemli, çünkü KDC deki tüm parklar gibi Virunga da ayakta kalabilmek için kendi gelirini sağlamak zorunda.”⁴



Resim 2

Filmde karakterize edilmiş dağ gorilleri ile ilgili bir aile profili anlatılmaktadır. Dişi goril Ndakasi, annesi kaçak avcılar tarafından öldürülünce yavru olarak bulunmuş ve Andre tarafından evlat edinilmiştir. 2010'da Maisha adlı bir dişi goril, bir erkek goril Kaboko ile aile tamamlanır. Avcılardan kaçarken Kaboko tek elini kaybetmiştir. Tıpkı Avrupa devletlerince kurulan kauçuk ve fildişi şirketi yöneticileri tarafından elleri kesilen Kongo yerli insanı gibi. Kaboko'nun kesik eli de bu kanlı tarihin acımasızca betimlenmiş metaforudur. Öyle ki bu kesilen el ve ayakların çoğunluğunun da küçük çocuklara ait olduğu daha sonra yapılan araştırmalarda ortaya çıkmıştır. Kaboko'nun kesik eli sürekli aklımızın bir köşesinde film boyunca durur. Filmin etkileyici bölümü de gorillerin savaşı hissedip, silah seslerinden sonra yemek yemeyi bırakmaları, içlerinden birisinin de kendisini ölüme terk

⁴ <https://tipildek.wordpress.com/2009/05/06/virunga-gorillerini-kim-oldurdu/> (erişim tarihi 5.09.2018)

etmesini izlemek olmuştur. André Bauma adlı bakıcının yanı sıra belgeselin dramatik kahramanları, Virunga belgeselinin yönetmeni Orlando von Einsiedel tarafından son derece teknik olarak kullanılmıştır. Parkın müdürü, Emmanuel de Merode, Rodrigue Mugaruka Katembo yine Virunga milli parkının içinden röportajlar verirler. Hatta genç gazeteci Mélanie Gouby tarafından ikna edilen Vianney Kazarama adlı isyancı M23'lerin sözcüsü bile belgeselde aktörler gibi dramatize edilmişlerdir. Mélanie Gouby ise son derece genç ve başarılı bir gazetecidir. Gouby, Londra merkezli ödüllü araştırmacı gazeteci, yazar ve belgesel yönetmenidir. Çalışmaları çatışmalar, siyaset ve yolsuzluğun sosyal uyum, kalkınma ve çevre üzerindeki etkilerine odaklanmıştır. Gouby, 2014 – 2016'da Fransız gazetesi Le Figaro'nun Doğu Afrika muhabiriydi ve diğerlerinin yanı sıra The Guardian, The New York Times, Associated Press, Foreign Policy, Newsweek, National Geographic, France 24 ve Vice'a katkıda bulundu. Mélanie, 2011'den 2014'e kadar Demokratik Kongo Cumhuriyeti'nin doğusundaki Goma'da yaşamaktaydı. Burada, Kongo'nun uzun süren savaşının son isyanı olan M23'ün yükselişini ve düşüşünü ele geçirdi. Virunga Ulusal Parkı'nda Orlando von Einsiedel ile birlikte yaptığı Oscar adayı belgesel Virunga, için du Pont – Columbia Ödülü kazanan Gouby, aslında bir çevreci idi. Ayrıca uluslararası ilişkiler eğitimi almıştı.⁵ Bu gözü pek kadın gazetecinin en büyük idolü ise Dian Fossey'dir.* Kongo ülkesinin temel ihtiyacı olan şey, bir ülke olmaktır ancak küresel faktörler ve ırkçı bakış açıları ülkenin dengesini bozmuştur. Göstergesel olarak belgeselde kullanılan çevre dramı, canlı iç savaş görüntüleri, gizli kamera çekimleri ile küresel sermayenin tehditkârlığı gibi olgular tek bir olumsuzluğu yol açar: İç savaş ve göç.

Sonuç

Savaş sadece sıcak çatışmalar için tanımlanan bir kavram olmayıp aslında her cephede kullanılan şiddetin toplu bir seremonisidir. Göç ve iç savaş içinde aynı şeyleri söyleyebiliriz. Belgeselci için yıkımları ve savaşı görüntülemek, belgelemek ayrıca bir bilgi birikimi gerektirir. Belgesel, bir bilgi filmi gibi görünmekle beraber aslında sinematografinin tüm yönleriyle yapılan çok önemli bir *sinema* alanıdır. Belgeselin etik ve insancıl tarafı savaşın gayr-ı insani tarafı ile çelişki yaratmaktadır. Çalışmada, sinema dili ile savaşı belgeleyen görüntülerin dili karşılaştırılmıştır. Savaş, görsel şiddetin rağbet gördüğü bir dünyanın yadırganmaz malzemesidir. Günümüzdeki savaşların ardından gelen dev küresel krizler ve sivil halk çatışmaları, soğuk savaş ve terörizme olmuş minimal savaşlar ve daha birçok şey bu şiddetin aktörleridir. Aktörleri belgelerken hangi dili, hangi araçsal yöntemleri kullanacağına şüphesiz belgeselci karar verecektir. Ayrıca bilginin bilgisine erişen bir belgeselci tek başına bütün bir dünyayı sırtında taşır. Savaşın olağanüstü koşullarında hem kameraman hem muhabir hem yönetmen hem de fotoğrafçı olacaktır. Sonra tüm bu

⁵ <https://www.melanie-gouby.com/> (Erişim Tarihi 08.09.2018)

* Dian Fossey; (Amerikalı primatolog), gizemli dağ gorillerini çalışmak için Ruanda'ya yola çıktığında kadın biyologlar için bir çığır açmıştı. Gorillerin davranışlarını taklit ederek onlara yaklaşmayı başardı ve kimsenin beceremediği bir şeyi yapmış oldu. Fossey goril davranışının bilinmeyen yönlerini belirleyip tanımlarken, kaçak avcılığın sert yüzüyle de karşılaştı. En sevdiği goril Digit öldürüldükten sonra, kaçak avcılık karşıtı bağışlarla Digit Fonu'nu kurdu. Fossey ve çalışma arkadaşları yasak avlanmaya karşı ciddi mesai harcadılar; avcılara karşı devriye gezdiler, av tuzaklarını imha ettiler, yerel yetkililere av karşıtı yasalar çıkarılması ve avcılarının tutuklanması için baskıda bulundular. Ne yazık ki Fossey, 1985 yılı Aralık ayında Ruanda'nın Virunga dağlarındaki kulübesinde öldürüldü. Mahkeme hiçbir zaman sonuçlanmadıysa da yasak avlanma karşıtı sert tutumu yüzünden bir avcı tarafından öldürüldüğü hemen herkes tarafından kabul görmüş durumdur. Fossey, arkasında muhteşem bir miras bıraktı; öncesinde hiç tanınmayan bu hayvanlar hakkında harika bir bilgi birikimi ve dağ gorillerini korumak için verilen savaşa katılmaya yüreklendiren bir ilham kaynağı. Bugün hala, onun çabaları Dian Fossey Goril Fonu ile devam ettiriliyor.

görselleri, insani, etiksel ve dünya dili ile bize ulaştıracak ve görsel hikâyeleme yapacaktır. Bu savaşın o taraftan görüntüsüdür. Savaşı belgeleyen hikâyeler ise sonuçta tarihsel ve politik kodlarla bize ulaşan birer görsel metindirler. Sonuçta, görsel dili toplumsal bir alan olarak görmeli ve savaşın görsel anlatıcılar tarafından bir algıya dönüştürüldüğünü kabul etmek gerekmektedir. Algıyı yeniden okuma işlevinde de kültürel ve tarihsel bağ kullanarak olaylara doğru yerden bakmak hem izleyici - okuyucunun hem de belgeselcinin görevidir. Amaç, en çabuk en popüler olan görüntünün hemen kitleye ulaşması değil, etiksel açıdan doğru kanaldan ulaşan bir iletici olmaktır. Savaş en çok da etik bakış açısını ve insanı tümüyle yok ettiği için belgeselcinin ilk anımsaması gereken de budur. Savaşın insan üzerindeki sonuçları evrenseldir. Ancak günümüz dünyasında sadece savaş kelimesinin de yanında barındırdığı aktör sözcükler vardır: küresel savaş, medyatik savaş, insansız savaş vb. Bütün bunlar olurken de dünya ne izliyor? Diye bir soru sormak geliyor akla. Savaşlardan daha korkunç olan artık bu savaşın göze görünür olmasıdır. Yıkımların tüm dünyanın gözleri önünde cereyan etmesi ve insanlığın bunun sessiz tanığı olmasıdır. Esas sorun insanlığın merhameti ve vicdanı dağıtılan yayın haklarına, küresel şirketlerin çevrimiçi planlarına, dâhil olup dağılıp gitmesidir. İçinde yaşadığımız, yeni bir yüzyıl değil, bir çağdır. Bu dönemin çocukları geçmişteki kırılgan savaşlarla yüz yüze hiç karşılaşmadı. Ancak internet ya da cep telefonlarından, TV ekranlarından izledi. Gerçekte başına geldiğinde ise korkup kaçmayı ve başka ülkenin göçmeni olmayı seçti. Haber ve belgesel kanallarının sorumluluğunun birkaç kat daha arttığını ve bunun tarih önünde bir yargı unsuru olacağını unutmamak gerekmektedir. Görevlendirilmiş bir gazeteci ya da savaşı belgelemek için gönderilen muhabir her şeyden önce o dünyanın tanığıdır. Kayıt altına aldığı dünya tarihinin, gelecekteki kuşaklara olan aktarımından sorumludur. Bir çeşit eski zaman vakanüvisleri gibi, görsel ve işitsel olarak kayıt altına aldığı hiçbir belge bu dünyanın varlığı sürdükçe yok olamayacaktır. Yok oluşa ve yıkıma tanık olan her birey, kendisi kadar kamu vicdanına da sorumludur. Dramatize de edilse, doğrudan sıcak haber olarak da geçilse dünyanın her yanında görevleri aynıdır: O anı bizlere göstermek ve haber vermek. Bu konuda en büyük engel ise bir muhabir ya da belgeselci olarak şiddetin ortasında kalmaktır. Zaman zaman o çatışma anlarını belgelerken, çatışmanın taraflarından birisine insani bir yakınlık duyabilir ve seçim yapmak durumunda kaldığında etik açıdan hümanist bir tavır da sergilemelidir. Bütün bunların yanı sıra kamerasını kullandığı, aç, mekân gösterimi, plan çekimleri gibi teknik algılarla da kimseyi yargılamadan durumu betimlemelidir.

Kaynakça

- Akbulut, H. (2010). Bellek Olarak Belgesel Sinema: Son Dönem Belgesel Sinemasına Bir Bakış. *Sinecine Dergisi*, 1 (2), 119 – 124.
- Berger, J. (1995). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınevi.
- Civelek, S. (2016). 2000 Sonrası Politik Türkiye Sinemasında Kurmaca- Belgesel Etkileşimi: Gelecek Uzun Sürer Filmi Örneği. *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 286 – 318.
- Çomak, A. N. (2018). Küreselleşme Sürecinde Belgesel Sinemacının Kimliksizleşmesi. N. Pembecioğlu içinde, *Belgesel Film Üstüne Yazılar* (s. 53 – 58). İstanbul: Nobel Yayınevi.
- Demoğlu, E. (2014). *Düş ile Gerçek Arasında: Sahte Belgesel*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, U. (2014). *Beş Ahlak Yazısı*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Einsiedel, O. (Yöneten). (2014). *Virunga* [Sinema Filmi].
- Ekinci, T. (2018). Belgeselde Canlandırma ve Gerçeklik Sorunu. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 11 – 33.

- Gider, N. (2014). Yapısal Özellikler Açısından Belgesel Sinema. *Marmara İletişim Dergisi*, XII (12), 134 – 140.
- İbrahim, Z. E., & Aslı, Y. (2015, Temmuz). Bir Özel Efekt Uygulaması Olarak Film Yapımında Color Correction. *Atatürk İletişim Dergisi* (9), 91 – 106.
- Kaldor, M. (2013). In Defence Of New Wars. *Stability: International Journal of Security and Development*, II (1), 1 – 16.
- Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Koç, H. (2017, Ocak). “Habercilik Ama” Toplumun Doğru, Eksiksiz ve Serbestçe Haber Alma Hakkı. *Trt Akademi Dergisi*, II (3), 302 – 3019.
- Kutay, U. (2016). *Gerçeklik Krizi ve Belgesel Sinema*. İstanbul: Es Yayınları.
- Öngören, S. G. (1991). *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Ve Türkiye'ye Yansımaları*. İstanbul: Der Yayınları.
- Partridge, R. (2012). Dorothea Lange Sahada. K. Light içinde, *Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor* (H. Yılmaz, Çev., s. 211 – 216). İstanbul: Espas Yayınları.
- Pembecioğlu, N. (2018). Belgesel Filmleri Okumak: Alımlama Estetiği ve Belgesel Filmlere Etkisi. N. Pembecioğlu içinde, *Belgesel Film Üstüne Yazılar* (s. 59 – 65). İstanbul: Nobel Yayınevi.
- Rotha, P. (2000). *Belgesel Sinema*. (İ. Şener, Çev.) İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Ryan, M., & Kellner, D. (1990). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (2 b.). (E. Özsayar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- Satkın, B. M. (2017, Eylül). Sokak Fotoğrafçılığında Yeni Bir Mecra: Instagram. *Sosyal Bilimler Dergisi* (14), 431 – 451.
- Sayar, A. (2017). *Kuzey Kıbrıs'ta Belgesel Sinema* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa.
- Sontag, S. (1993). *Fotoğraf Üzerine*. İstanbul: Altı Kırkbeş Yayınları.
- Sözen, M. (2010). Belgesel Filmin Tasarım Boyutu ve Türk Belgesel Sinemasından Örnek Uygulamalar. *Zonguldak Kara Elmas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 241-266.
- Susar, A. F. (2004). *Türkiye'de Belgesel Sinemacılar*. İstanbul: Es Yayınları.
- Süme, S., & Turan, E. (2015). Zamanın Varlık Olarak Fotoğrafa Yansımaları. *Sanat-Tasarım Dergisi* (6), 27 – 32. Eylül 6, 2018 tarihinde alındı
- Tunçdemir, C. (2014, Ocak 05). Gerçek gazetecilik, paralel gazetecilik.
- Yurdalan, Ö. (2007). *Belgesel, Fotoğraf ve Fotoröportaj*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Zayani, M. (2005). *El – Cezire Olayı: Yeni Arap Medyası Üzerine Eleştirel Perspektifler*. (G. Erbil, Çev.) İstanbul: Versus Yayınevi.