

YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MEDYA VE İLETİŞİM ÇALIŞMALARI ANABİLİM DALI
MEDYA VE İLETİŞİM ÇALIŞMALARI YÜKSEK LİSANS
PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KUZEY KIBRIS'TA
BELGESEL SİNEMA

APTULLAH SAYAR

LEFKOŞA

2017

YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSİTÜSÜ
MEDYA VE İLETİŞİM ÇALIŞMALARI ANABİLİM DALI
MEDYA VE İLETİŞİM ÇALIŞMALARI YÜKSEK LİSANS
PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KUZEY KIBRIS'TA
BELGESEL SİNEMA

HAZIRLAYAN
APTULLAH SAYAR
20131259

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. Nilgün ABİSEL

LEFKOŞA
2017

**YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**Medya ve İletişim Çalışmaları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı
Tez Savunması**

Kuzey Kıbrıs'ta Belgesel Sinema

**Medya Ve İletişim Çalışmaları Yüksek Lisans Programı için hazırlanan bu tez jüriden
başarıyla geçmiştir.**

Hazırlayan

Aptullah SAYAR

Jüri Üyeleri

Prof. Dr. Nilgün ABİSEL

**Yakın Doğu Üniversitesi
Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü
Öğretim Üyesi (Tez Danışmanı)**

Prof. Dr. Meral ÖZBEK

**Mimar Sinan Üniversitesi
Sosyoloji Bölümü
Öğretim Üyesi**

Yard. Doç. Dr. İbrahim ÖZEJDER

**Yakın Doğu Üniversitesi
Gazetecilik Bölümü
Öğretim Üyesi**

Sosyal Bilimler Entitüsü Onayı

Doç. Dr. Mustafa SAĞSAN

Müdür V.



YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ
NEAR EAST ÜNİVERSTY
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES

Tarih: 15 /07/2017,Lefkoşa

2016/2017 Akademik Yılı BAHAR Dönemi

BEYANNAME

Tezin Türü : Yüksek Lisans ☒ Sanatta Yeterlilik ☐ Doktora ☐

Öğrenci Numarası:20131259.....

Bölümü:Medya ve İletişim Çalışmaları.....

Ben,Aptullah SAYAR..... isimli öğrenciniz
.....“Kuzey Kıbrıs’ta Belgesel Sinema”..... konulu tez çalışmamı
.....“Prof. Dr. Nilgün ABİSEL”..... adlı danışmanın gözetiminde
kendim yaptığımı; ayrıca intihal test sonucunun bir kopyasında tezin içinde
bulunduğunu, tez çalışmamı Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nün
Tez Yazım Kuralları Yönergesi’ne azami uyarak hazırladığımı ve bilerek hiçbir kuralı
ihlâl etmediğimi belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Saygılarımla, **Aptullah SAYAR**

İmza:

Öz

Bu çalışma, Kuzey Kıbrıs'ta yapılan belgesel filmlerin kendine özgü bir gelenek yaratmış olup olmadığı araştırmak amacıyla yapılmıştır. Belgesel filmin önemi “gerçeklik”le olan bağından kaynaklanmaktadır. Çünkü, bu filmler bir yandan geçmişe ve bilinmeyene olan merakı giderirken öte yandan da geleceğe her konuda bilgi aktarırlar. Bu nedenle önce gerçeklik ve belge ilişkisi ele alınmış, daha sonra belgesel filmin nitelikleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Belgesel sinemanın tarihi, türün doğuşunu hazırlayan ve sonrası için örnek oluşturan ilk filmlerle sınırlanmış ve türün Kıbrıs'taki gelişmesine ağırlık verilmiştir. Çalışmanın amacı Kuzey Kıbrıs'ta çekilen belgesellerin niteliklerini saptamak olduğundan, altı örnek film seçilerek incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kuzey Kıbrıs, Belgesel, Sinema, Film, Toplumsal Bellek.

Abstract

This study was conducted to investigate whether or not documentary films which are made in Northern Cyprus have created their own traditions. The importance of documentary film originates from its relationship with 'reality'. Because, on the one hand, these films satisfy curiosity about the past and the unknown, while at the same time convey information to the future in any kind of subject. For this reason, the relationship between reality and document was first considered, and then the documentary film characteristics were tried to be determined. The history of the documentary cinema has been limited to the birth of the genre and first films that have set the example for the aftermath, and it has been emphasized the development of the genre in Cyprus. Since the purpose of the study was to determine the qualifications of the documents taken in North Cyprus, six sample films were selected and examined.

Key Words: North Cyprus, Documentary, Cinema, Film, Social Memory.

KISALTMALAR

AB	: Avrupa Birliği
AKKM	: Atatürk Kültür ve Kongre Merkezi
AKM	: Atatürk Kültür Merkezi
AKVAM	: Arkeolaji ve Kültür Varlıklarını Araştırma Merkezi
BBC	: British Broadcasting Corporation (İngiliz Radyo Televizyon Kurumu)
BM	: Birleşmiş Milletler
BRTK	: Bayrak Radyo Televizyon Kurumu
DA	: Doğu Akdeniz Üniversitesi
DSLR	: <i>Digital Single Lens Reflex</i> (Sayısal Tek Mercek Yansımalı)
DVC	: Dijital Video Kaset
EMB	: Empire Marketing Board (İmparatorluk Pazarlama Kurulu)
EOKA	: Ethniki Organosis Kyprian Agoniston (Kıbrıslı Rumların Millî Mücadele rgt)
GA	: Girne Amerikan Üniversitesi
KKTC	: Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti
SEN	: Sendika
TKP	: Toplumcu Kurtuluş Partisi
TMT	: Türk Mukavemet Teşkilatı (Kıbrıslı Türklerin Millî Mücadele rgt)
TV	: Televizyon
UFA	: Universum Film Aktiengesellschaft (Ulusal Film şirketi)
YD	: Yakın Doğu Üniversitesi
YYK	: Yayın Yüksek Kurumu

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: İnsan elinin kopyası ve bir geyik avı sahnesi.....	5
Görsel 2: Günlük hayattan sahneler.....	6
Görsel 3: Ölü maskeleri ve portreleri.....	7
Görsel 4: Fotoğraf toplumsal yaşamı belgeliyor.....	8
Görsel 5: İlk filmler.....	19
Görsel 6: Moana 1926 (Robert Flaherty).....	20
Görsel 7: Robert Flaherty ve Nanook'un avlanma sahnesi.....	21
Görsel 8: Jiga Vertov ve Sine-Göz afişi.....	23
Görsel 9: Welther Ruttmann ve Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi.....	24
Görsel 10: John Grierson ve Balıkçı Tekneleri.....	26
Görsel 11: Gece Postası ve Kömür Surat.....	28
Görsel 12: Humprey Jennings ve Britanya'yı Dinle.....	29
Görsel 13: Leni Riefenstahl ve İradenin Zaferi.....	30
Görsel 14: Riefenstahl'ın kamera kullanımı.....	30
Görsel 15: Teknolojinin imkanlara göre görüntüleme cihazları.....	31
Görsel 16: Dar açılı objektif.....	34
Görsel 17: Dar açılı objektifin sağladığı olanaklar.....	35
Görsel 18: Uçan kamera örnekleri.....	35
Görsel 19: Cesnola.....	37
Görsel 20: Kıbrıs'ta sosyal hayatın fotoğrafla saptanması.....	38
Görsel 21: Ahmet Şevki.....	38
Görsel 22: Neredeyse Arcady ve Bir Akdeniz Adası.....	41
Görsel 23: Kıbrıs Bir Adadır'dan.....	42
Görsel 24: Kuzey Kıbrıs'ta yapılan belgesellerden örnekler.....	46
Görsel 25: Şeytan Çamuru.....	47
Görsel 26: Kayıp Otobüs belgeseline konu olan on bir kişi.....	47

İÇİNDEKİLER

JÜRİ ONAY SAYFASI.....	iv
BEYANNAME.....	v
ÖZ.....	vi
ABSTRACT.....	vii
KISALTMALAR	viii
GÖRSEL LİSTESİ.....	ix
İÇİNDEKİLER.....	x
 GİRİŞ.....	 1
Çalışmanın Konusu, Amacı ve Önemi.....	2
 BİRİNCİ BÖLÜM: BELGE OLARAK FOTOĞRAF VE FİLM.....	 5
1.1. Gerçekliğin Kopyalanması ve Sinematografi.....	6
1.2. Belgesel Filmin Temel Nitelikleri.....	10
1.3. Belgesel Filmler Sınıflanabilir Mi?.....	16
 İKİNCİ BÖLÜM: BELGESEL SİNEMANIN KISA TARİHİ.....	 19
2.1. Belgesel Sinemanın Doğuşu.....	20
2.1.1 İlk Bireysel Çaba: Robert Flaherty ve <i>Kuzeyli Nanook</i>	20
2.1.2 Sinema Devrimin Hizmetinde: Jiga Vertof ve <i>Sinema-Göz</i>	22
2.1.3 Kent Senfonileri.....	24
2.1.4 Toplumsal Sorumluluk Anlayışı: John Grierson ve İngiliz Belgesel Okulu.....	25
2.1.5. Belgesel Film ve Propaganda: Leni Riefenstahl ve <i>İradenin Zaferi</i>	29
2.2 Teknolojik Gelişmeler ve Belgesel Sinema İçin Önemi.....	31
2.2.1. Taşınabilir sesli çekim kameraları.....	31
2.2.2. Videonun Getirdiği Olanaklar.....	33
2.2.3. Dijital Teknolojinin Görüntünün Kaydına ve İşlenişine Katkıları.....	34

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM : KUZHEY KIBRIS'A İLİŞKİN İLK GÖRÜNTÜLER.....	37
3.1. İlk Örnekler.....	37
3.2 Kıbrıslıların Sinemayla Tanışması.....	39
3.3 Kıbrıs'ta Çekilen İlk Belgesel Film.....	41
3.4. KKTC'de Belgesel Film.....	43
3.4.1. Resmi Belgeseller.....	45
3.4.2. Bireysel Çalışmalar.....	46
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: KKTC BELGESELLERİNİN ÖZELLİKLERİ.....	49
4.1.Filmlerin Çözümlemesi ve Kullanılan Yöntem.....	50
4.2. Savaşın Sonuçlarına İlişkin Bir Belgesel:	
<i>Paralel Yolculuklar</i>	51
4.2.1. Amaç.....	51
4.2.2. İçerik.....	52
4.2.3 Anlatı Yapısı.....	53
4.2.4. Sinematografik Anlatım.....	53
4.3. Tarihe Tanıklık Eden Eğitici Bir Belgesel:	
<i>Salamis</i>	53
4.3.1. Amaç.....	54
4.3.2. İçerik.....	54
4.3.3 Anlatı Yapısı.....	54
4.3.4. Sinematografik Anlatım.....	54
4.4. Yerli Tarih ve Kültür Gözlemi Yapan Bir Belgesel:	
<i>Geleneksel Galatya Düğünü</i>	55
4.4.1. Amaç.....	56
4.4.2. İçerik.....	56
4.4.3 Anlatı Yapısı.....	56
4.4.4. Sinematografik Anlatım.....	57
4.5. Savaş Suçları Üzerine Bir Belgesel:	
<i>Meçhul Tutsaklar</i>	58
4.5.1. Amaç.....	58
4.5.2. İçerik.....	58
4.5.3. Anlatı Yapısı.....	59

4.5.4. Sinematografik Anlatım.....	59
4.6. Biyografik Bir Belgesel: <i>Bir Devrin Son Adamı:</i>	
<i>Ziya Rızkı</i>	60
4.6.1. Amaç.....	60
4.6.2. İçerik.....	60
4.6.3. Anlatı Yapısı.....	61
4.6.4. Sinematografik Anlatım.....	61
4.7. Yirmi Beş Yıl Sonraya Miras:	
<i>Geleceğe Mektuplar</i>	62
4.7.1. Amaç.....	63
4.7.2. İçerik.....	63
SONUÇ.....	65
KAYNAKÇA.....	74
EKLER	
Tablo - 1: KKTC’de bireysel çabalarla yapılan belgeseller.....	80

GİRİŞ

İnsanlığın fiziki gerçekliğin görüntüsünü kopyalayıp muhafaza etmek için çağlar boyunca sürdürdüğü çaba 19. yüzyılda sonuç verdi ve “icatlar yüzyılı” olarak anılan bu dönemin en çarpıcı buluşlarından biri sinematograf oldu. Büyük ilgi gören bu aygıt, maddi kazanç getirecek bir fırsat olarak değerlendirildi ve modern zamanların hikâye anlatıcısına dönüştürüldü. Bu şekilde başlayan ekonomik faaliyetler, sinemayı toplumsal yaşamın bir parçası haline getirdi; sinematografi birçok alanda ve çeşitli amaçlarla kullanılmaya başlasa da esas olarak kâr amaçlı film endüstrileri tarafından geliştirildi. Sistemik olarak üretilerek kitlelere sunulan kurmaca filmler, onlara eğlenme ve hayal dünyasına kaçma fırsatı veriyordu. Sinema, gösteri dünyasının bir parçası, büyük kâr getiren bir yatırım alanı ve önemli bir ekonomik sektör olmuştu.

Her teknik yenilik gibi, sinematografi de hem sevinçle karşılanmış hem de kullanımına dair endişe yaratmıştı. Dolayısıyla ilk günden itibaren sinemaya ilişkin bir çok tartışma yapıldı, özellikle filmlerin etkileri üzerinde duruldu. Bazı düşünürler ise sinematografinin doğası, kapasitesi, sinemanın işlevleri, filmlerin neden popüler olduğu gibi konuları çok yönlü olarak incelemeye başlamıştı. 1930’larda ABD’de yapılan ve filmlerin seyirci üzerindeki etkisine odaklanan kapsamlı çalışma, kitle iletişim araçlarına yönelik ilk büyük araştırma oldu.

Sinemanın işlevleri, yararları ve etkileri hakkındaki tartışmalar bu çalışma açısından önem taşıyor. Çünkü genel anlamda eğlence sektörünün bir parçası olarak görülen sinema, kişi, kurum ve kuruluşlarca, toplumsal sorumluluk bilinciyle ya da ideolojik, hatta askeri amaçlarla da kullanılıyor. 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 görünen ve işitilene inanmayı en yüksek düzeye çıkartabiliyordu.

Belgesel sinemanın serüveni, bilinmeyene olan merakın ardından giderek zorlu bir yaşam mücadelesini belgeleyen *Kuzeyli Nannok*’la başladı, kaçınılmaz olarak Kıbrıs’a

da ulaştı; Kıbrıslılar sinemayla belgesel film aracılığıyla tanıştı. İngilizlerin adayı yönettiği yıllarda yapılan tanıtıcı belgeselleri, İkinci Dünya Savaşı sırasında çekilen haber klipleri izledi. 1950'lerde yaşanan iç karışıklıklar sırasında haber ajanslarının kaydettiği görüntüler ve yabancı sinemacıların Kıbrıs'ta çektiği (Mihalis Cacoyannis'in 1955 tarihli *Stella*'sı, Nişan Hançer'in 1959 tarihli *Kıbrıs Belası Kızıl EOKA*'sı, Otto Preminger'in 1960 tarihli *Exodus*'ü gibi) bazı filmler, adanın görsel belge arşivini genişletti.¹

Yerli sinema endüstrisine sahip olmayan Kıbrıs'ta 1970'lere kadar kurmaca film çekilmedi. Ancak, 1929'da İngiliz sömürge yönetimi tarafından yaptırılan ve adadaki yaşamı ekonomik, kültürel yönleriyle tanıtmaya çalışan *Cyprus* adlı ilk belgeselin ardından, 1950'lerde, çoğu kısa metrajlı olan sınırlı sayıda belgesel film çekildi. Bu gelişmede, İngiliz sömürge yönetimi tarafından 1951 yılında açılan sinema okulunun ve 1957'de başlayan televizyon yayınının katkısı olmuştur. Bununla birlikte, 1970'li yıllardan itibaren sınırlı sayıda da olsa kurmaca filmlerin çekildiği Güney Kıbrıs'ta, bugün önemli bir belgesel film faaliyeti olmadığı görülüyor ve *Attila'74: Kıbrıs'a Tecavüz* (Attila'74: The Rape of Cyprus, Mihalis Cocoyannis, 1974) hala en önemli belgesel olma özelliğini koruyor. Adadaki sinema faaliyetlerinin, gerek 1960 yılında kurulan Kıbrıs Cumhuriyeti döneminde gerekse bugün, her iki kesimde de yabancı film gösterimleriyle sürdüğünü belirtmek gerekiyor. Bu arada, adanın ikiye bölünmesi, o güne dek filme kaydedilen Kıbrıs'a ait her türlü görsel-işitsel malzemenin, vaktiyle mecliste çoğunluğa sahip olan Kıbrıslı Rumlarda kalmasına neden olmuş bulunuyor.

Çalışmanın Konusu, Amacı ve Önemi

1983 yılında kurulan Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nde ilk belgesel film Bayrak Radyo Televizyon Kurumu (BRTK) tarafından yapıldı.² Amaç, tahmin edilebileceği gibi milli duyguları canlı tutmaktır. Daha sonraki yıllarda bireysel girişimlere dayalı belgesel filmler de çekilmeye başladı ve bunların sayısında 2000 yılından itibaren önemli sayılabilecek bir artış oldu. Gerek sayısal artış gerekse konulardaki çeşitlenme, KKTC'deki belgesel film alanını incelenebilir hale getirdi. Ayrıca, Kıbrıs'ın bugünkü

¹ Rumlarla Türkler arasındaki çatışmalara odaklanan *Kıbrıs Belası Kızıl EOKA*, bir Türk askeri birliğinin Mağusa'da tuzağa düşürülerek katledilmesiyle ilgilidir. Benzer nitelikte olan ve Rum baskısına direnen Kıbrıslı Türklerin hikâyesini anlatan *Kıbrıs Şehitleri* de yönetmen Behlül Dal tarafından aynı yıl çekilmiştir. Bu filmlerin İstanbul'da yaşanan 6-7 Eylül olaylarıyla doğrudan ilgili olduğu açıktır.

² 1963 yılında askeri idareye bağlı olarak Bayrak Radyosu adıyla yayın hayatına başlayan BRTK, 1983'te Cumhuriyetin ilanı ardından çıkarılan yasayla özerk bir kurum olmuştur.

koşulları, adada çekilen ve tarihsel-toplumsal olaylara tanıklık etmeye, bunlara ilişkin açıklama yapmaya çalışan belgesel filmlerin tümünü incelenmeyi engellediğinden bu çalışmada, Kuzey Kıbrıs'ta yapılan filmlerin ele alınması zorunlu oldu. Amacı, mevcut belgesel filmlerin nasıl yapıldığına, hangi niteliklere sahip olduklarına ilişkin bilgileri toplamak ve yorumlamak olan bu çalışmanın önemi, henüz ayrıntılı biçimde incelenmemiş olan konuya sistematik biçimde yaklaşmış olmasından kaynaklanmaktadır.

Bu çalışmada, esas olarak üç sorunun yanıtlanması amaçlanmıştır: KKTC'de çekilen belgesel filmlerin artışı hangi nedenlere dayanmaktadır? Mevcut belgesel filmlerin sınıflamasını yapmak ve onları türlere göre ayırmak mümkün müdür? İzleyenlere milli birlik ve bütünlük mesajı verenlerin yanı sıra iki toplumlu yaşam mesajı veren belgesellerin yapılmaya başlaması ne anlama gelmektedir? Bu soruların yanıtları aranırken öncelikle konuya ilişkin alanyazı (literatür) taraması yapılmış ve sayısı az da olsa Kıbrıslı Türklerin sinemayla ilişkisine odaklanan mevcut metinler değerlendirilmiştir. Bir başka tarama ise Milli Arşiv'de gerçekleştirilmiştir. Bilgi derleme sürecinde en yüksek verim, konuyla ilgili kişilerle yapılan görüşmelerden alınmıştır. Bu çerçevede, sinema salonu sahipleri ve işletmecileriyle, kendi belge arşivini yapmış olan kişilerle, yapımcılarla ve yönetmenlerle, üniversitelerin tarih, edebiyat, fotoğrafçılık, sinema ve televizyon alanında görevli akademisyenleriyle, basında sinema üzerine yazı yazarların yanı sıra bazı özel televizyon kuruluşlarının genel yayın yönetmenleriyle mülâkatlar yapılmıştır.³ Böylece, adaya ilişkin ilk görsel belgeleri sağlayan fotografinin ve hareketli görüntülerin tarihine, Kıbrıs Türk halkının sinemaya olan ilgisine, KKTC'deki belgesel filmlerin yapımını sağlayan kişilere ve kurumlara dair veriler derlenmeye çalışılmıştır. Mevcut belgesel filmler kronolojik olarak değerlendirilirken, yapıldıkları dönemin özellikleri göz önüne alınmış, siyasi ve diplomatik koşulların bu filmleri nasıl etkilediği anlaşılmaya çalışılmış, bu konuda Kıbrıs Türk basınından da yararlanılmıştır.

Tez, giriş, dört bölüm ve sonuçtan oluşmaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde bilgi ve gerçek kavramlarına dair felsefi tartışmalara yer verilmemiş, belgesel filmin doğası ve gerçekliğin kaydedilmesi konusunda sinematografinin özel konumu üzerinde durulmuş,

³ Görüşme yapılan yirmi kişinin isimleri kaynakçada belirtilmiştir.

toplumsal bir miras olarak belge nedir? sorusundan hareketle belgesel film tanımlanmaya ve açıklanmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde, belgesel sinemanın yolunu açan ilk yönetmenlerin farklılaşan tarzları ele alınmış, belgesel filmlerin nasıl sınıflanabileceği konusu tartışılmış ve teknolojik yeniliklerin belgesel sinemaya sağladığı avantajlar açıklanmaya çalışılmıştır. Üçüncü bölümde, Kıbrıs'ta selüloit film üzerine pozlama ile görsel belgelemenin tarihi özetlenmekte, adada çekilen ilk film ve Kıbrıslıların sinemayla tanışması üzerinde durulmaktadır. Dördüncü bölümde ise Kuzey Kıbrıs basınında ses getiren, yarışmalarda ödül kazanan ve değişik türsel özellikler gösteren belgeseller arasından altı örnek seçilmiş, kamuoyunda nasıl karşılandıkları, herhangi bir kurum ya da kuruluş tarafından yaptırıma uğrayıp uğramadıkları üzerinde durulmuştur. Filmler, konuları, yapım amaçları ve içerikleri açısından incelenmiştir. Seçilen filmleri finanse edenler üzerinde durularak, yapımcının belgesel üzerindeki etkisi saptanmaya çalışılmış, ancak görüşülen yetkililer konuya çekinceyle yaklaştıklarından, sağlıklı bir sonuca ulaşamamıştır. Aynı durum, gerek mali desteğin temini gerekse çekimler sırasında karşılaşılan sorunlarının (bütçe sınırlaması, teknik donanım ve pratikte yaşanan) tespitini de engellemiştir. Sonuç bölümünde, Kuzey Kıbrıs'ta belgesel film yapmanın koşulları, bu koşullar çerçevesinde ortaya çıkan belgesel anlayışı ve sinematografik anlatım tarzı ortaya konmaya çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM: BELGE OLARAK FOTOĞRAF VE FİLM

İnsanın, kendini, olayları, doğayı, gördüklerini ve işittiklerini, içinde bulunduğu ortamları, nesneleri, yani yaşadığı dünyayı, aslına uygun olarak kopya etme isteği çok eski çağlardan beri sürüyor (bkz. Görsel 1). Bu istek, esas olarak, yaşamın sona ereceğinin, bir saat öncesine bile geri dönülemeyeceğinin bilgisine ve kalıcı olma arzusuna dayanıyor. Bilindiği gibi, tarih boyunca pek çok kral, toprak ve kent soylusu, dini lider ya da siyasetçi, kendi heykelini, portresini yaptırmış, biyografisini yazdırmış, bu tanık ve tanıklıklar tarihin resmileşmesinde büyük rol oynamıştı.



Görsel 1: İnsan elinin kopyası ve bir geyik avı sahnesi

15. Yüzyılda temelleri atılan fotoğrafı, nesnelliğiyle “kopya”nın gerçeğe benzerliğinde büyük bir adım atmış, sinematografi ise hareketi (yani zamanı) de kaydederek kopyayı aslına çok daha benzer bir hale getirmişti. Dolayısıyla filme alınmış/kaydedilmiş bir şeyin, onun aslına en yakın kopyası olduğunu söylemek mümkündür. Ancak bu noktada, hem fotograftaki hem de filmdeki nesnelliğin sınırlı olduğunu hatırlamak gerekiyor. Çünkü gerçekliğin kopyası, gerçeğin kendi olamayacağı gibi, her ne şekilde elde edilmiş olursa olsun insan düşüncesinden, imgeleminden ve elinden çıkmaktadır. Bir görüntü makine aracılığıyla kaydediliyor olsa da onu kullananın bir insan olduğunu unutmamak gerekir. Dolayısıyla kopya, inandırıcılığı ve ona verilen önem nedeniyle gerçekliğin isteyerek bozulmasına yardımcı bile olabilir. Propagandist amaçlarla, gerek kamera konumları ve ölçekler, gerekse aydınlatma, ses ve kurgu teknikleri aracılığıyla, imgeler ve görsel tanıklıklar gerçekliğe müdahale edecek biçimde dönüştürülebilir. Benzer biçimde, imgeler düzenlenirken çeşitli efektlerden yararlanmak ve özelliğın kapısını rahatça açmak mümkündür.

1.1. Gerçekliğin Kopyalanması ve Sinematografi

Tarihin belirli bir anında ya da döneminde, bir olaya görgü tanıklığı eden ve gerçekliğin izlerini taşıyan kayıtlara genel olarak belge denebilir. Bu nedenle, resimler, çeşitli yüzeylere kaydedilmiş çizimler, metinler ve konuşmalar, fotoğraflar, filmler, videolar ve dijital zeminler birer belge niteliği taşımaktadır. İnsanlığın geçmişiyle ilişki kurmasına yardımcı olan ilk belgeler, çağlar önce yaşamış olanların yaptığı çizimlerdir (bkz. Görsel 2).



Görsel 2: Günlük hayattan sahneler

Mağara duvarlarında bulunanlar, gravürler ve minyatürler dâhil her türlü resim, amacı ne olursa olsun böyle bir ilişkinin kurulmasına imkân verir. 19. yüzyılda icat edilen fotoğraf makinesi ve onu izleyen film kamerası aracılığıyla kaydedilen görüntüler aynı bağın daha etkin biçimde kurulmasına olanak sağlamıştır. Selüloit tabanlı filme, manyetik şeride, mikroçipe kadar her türlü kalıcı zemine işlenmiş görüntüler birer belge niteliği taşımaktadır. Bunların yanı sıra yazılı metinler, bireysel anlamda kişinin geçmişle arasında bir köprü inşa etmesine, kendi var oluş sürecini hatırlamasına yardımcı olmaktadır. Toplumsal çerçeveden ele alındığında, belgeler binlerce yıl boyunca yaşananları, farklı uygarlıkların kültürel birikimini bugüne taşımaktadır. Belgelerin ve görsel tanıkların geçmişle, hatta bugünle kurulan bağı belirlediği, varlığa bir anlam katmaya yardımcı olduğu düşünüldüğünde bunların inandırıcılığı özel bir önem kazanmaktadır. Nitekim gerçekçi ve doğalcı yaklaşımlar, dış dünyanın gerçekliğini olabildiğince aslına uygun olarak kaydetmeye çalışırlar.

Bugüne ait doğal/fiziki çevrenin ya da bugün olup bitenlerin ileride hatırlanmasını sağlamak üzere yapılan görüntüleme işleminin hızlı ve başarılı biçimde gerçekleşmesinde, mevcut teknolojik imkânlar sayesinde önemli bir yol katedilmiştir. Adının da ortaya koyduğu gibi, doğrudan belge olmayı hedefleyen belgesel filmler de bu olanaklardan büyük ölçüde yararlanmaktadır. Bir belgesel filmin birincil özelliğinin belge niteliği taşımak olduğu düşünülse bile yanıtlanması gereken bazı sorular ortaya

çıkılmaktadır: Neden belgedir?, Kim için belgedir?, Belge niteliğinin derecesi ve kalitesi neye göre ya da nasıl ölçülebilir? Nilüfer Pembecioğlu'na göre, bir olayı ya da olguyu (bilinçli ya da bilinçsiz olarak) görüntüleyen her film belgesel olarak kabul edilebilir (Pembecioğlu, 2005: 20). Kuşkusuz bu fazlasıyla genel bir açıklama olduğu için sınırlı bir belirlemedir. Aşağıda görüleceği gibi, belge niteliğine sahip filmlerle belgesel filmler arasındaki en temel fark, çıkış noktası ve niyettir. Birçok film, belgesel olmasa bile herhangi bir olayı, olguyu, yeri ya da olaya katılan kişileri belgeleme amacıyla çekilmemiş olsa da izleyicisine görsel belgeler sunabilir. Dolayısıyla bazı kurmaca filmlerin görüntüleri de belge niteliği kazanabilir. Öte yandan, eş zamanlı çekim olanağı bulunmadığı için geçmişteki bir olay ve bu olayda yer alan kişiler tarafından dramatik olarak canlandırılrsa bile belgesel filmin esas niteliği zarar görmeyecektir. Ancak tüm bu görüntülerin olgulara tanıklık ettiğini, yukarıda da belirtildiği gibi fiziksel gerçekliğin bile bir aktarım sürecinden geçerek kopyalandığını gözardı etmemek gerekir.

Nitekim Andre Bazin, *Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi* adlı yazısında, model ile portre arasında özdeşlik olmadığını, portrenin ancak modeli hatırlatmaya ve onu manevi ölümden kurtarmaya yardım ettiğini vurgulamıştı. Ayrıca, bir ressam ne kadar başarılı olursa olsun yapıtının kaçınılmaz bir özneliliğin rehini altında olduğunu da belirtmişti. Bu nedenle Bazin, fotoğrafik nesnelliğin görüntüye elle yapılan hiçbir resimde olmayan bir inandırma gücü kattığını düşünüyordu. Sinema ise çok önemli bir adım daha atıyor ve bu nesnelliğin zaman içerisinde gerçekleşmesine imkân veriyordu. Sinema, mağara resminin, kabartmanın, heykelin, mumyanın, portrenin yerine getirdiği bir görevi üstlenmişti; rolü hatırlatıcılıktı ve eski Mısır inancına göre zamanın zaferinden başka bir şey olmayan ölüme karşı duruyordu (bkz. Görsel 3).



Görsel 3: Ölü maskeleri ve portreleri

Bazin, Malraux'un *Verve*'deki makalesine gönderme yaparak sinematografinin, ilkesi rönasansla ortaya çıkan plastik gerçekliğin en gelişmiş halinden başka bir şey olmadığı görüşünü desteklemekteydi. Perspektifin bulunması resme iki nitelik kazandırmıştı, Bunlardan biri estetikle ilişkiliydi, yani modelin manevi gerçekliğinin anlatımıydı. Diğeri ise ruhbilimsel bir istek olan benzerliği karşılayabilmesiydi. Perspektif, hareketin değil, ancak biçimlerin sorunlarını çözebilmişti. Oysa fotoğrafı ve sinematografi, gerçekçilik tutkusunu kesinlikle karşılayan buluşlardı (Bazin, 1966: 32-35) (Görsel 4).



Görsel 4: Fotoğraf toplumsal yaşamı belgeliyor

Ancak fiziki gerçekliği kopyalamakla yaşananlardaki hakikati ortaya koymak arasında farkı vurgulayan Edgar Morin, “belgesel sinema nedir?” sorusunu, görünenin arkasında saklanana arayan sinemadır diye yanıtlamıştı. Ona göre belgesel kopyalamıyor, saklı kökleri bulmaya, gerçekliğin görünmeyen kısmını betimleyerek gerçekliğin tamamını yeniden inşa etmeye çalışıyordu.⁴ Morin’in bu görüşünden yola çıkarak belgesel filmin temel amaçlarından birinin, modern toplumların yaşadığı gerçeklerin eleştirisini yapmak olduğu söylenebilir (Turaç, 2008: 12). Bu iddia belgesel sinemaya toplumsal bir işlev yüklemekte ve bu filmleri bireylerin mevcut toplumsal yaşam içindeki konumlarını tespit etmekle yükümlü kılmaktadır. Toplumsal koşulların gerçekliğinden elde edilen görüntülerin bireylere sunulması da parçası oldukları dünyaya ve bu dünyanın sorunlarına ilişkin bilgi vermek amacı güder.

Belgesel film hakkındaki kavramsal tartışmalar, esas itibariyle onun gerçek ve gerçeklikle olan ilişkisine odaklanmıştır. Örneğin, sanatsal bir üretim alanı olarak belgesel film, gerçeği mi yoksa gerçekliği mi ele alır? diye soran Sadık Aslankara, önce her iki kavramı da açıklamaktadır. Mustafa Turaç’ın aktardığına göre, nesneler evreninde bizi kuşatan, bizim dışımızdaki varlıkların sürdüğü hayat “gerçek”, bu nesnelerin öznenin bakışı doğrultusunda ve özneyi kuşatan yanlarıyla ortaya koydukları

⁴ http://www.turkiyeturizm.com/news_print.php?id=24612

etki ise “gerçekliktir. Yani “gerçeklik, nesnenin özneye ilişkisidir”. Bu nedenle, belgenin özneye ilişkisi sonucunda ortaya çıkan anlam da tek başına belgenin gerçek anlamını veremeyebilir. Belgesel filmde gerçeklik olarak değer kazanan ilişkilendirme ve anlamlandırma süreci, saptırma ya da bozma sürecine karşılık gelmez; belgesel film gerçekliği düştür değil, hayata ilişkin eylemlerden çıkartarak gerçeğin imgelerini üretir (Turaç, 2008: 6-7). Mustafa Turaç, Wolf Rilla’ya gönderme yaparak, temeline gerçeği değil, gerçekliği alan belgesel film, anlamlı ilişkileri kurabildiği ve bu ilişkilerden doğacak gerçekliği etkili biçimde iletmeyi başarabildiği sürece bu grupta yer alabilir; daha ötesi bir sanat olarak kabul edilebileceğini öne sürmektedir. *Kuzeyli Nanook* (Nanook of the North, Robert Flaherty, 1922) adlı filmin modern anlamda belgesel sinemanın başlangıcı olarak kabul edilmesinin nedeni, kameranın bir Eskimo ile ailesinin yaşantısına çevrilmiş olmasıdır. Bu filmde kamera bir yanılsama yaratmak üzere kullanılmamış, sinematografik kayıt gerçek insanları ve onların hayatını saptama çabasına hizmet etmiştir (Turaç, 2008: 6). Ulus Baker ise belgesel filmin gerçekle bağlantısı konusuna eğilirken düşüncelerini yine bu ünlü film aracılığıyla dile getirmiştir. Baker, Lacan’ın “gerçekliğin, hakikatin tümünü, kucaklama olanağı yoktur, hep doğruyu söyleme imkânı vardır” sözünü hatırlatarak Flaherty’nin amacının, doğayla baş başa bir insanlık durumunu yakalamak olduğunu ileri sürmektedir. Nanook’un yaşadığı çevrede varlığını sürdürebilmesi üzerine kurulan film, ortamın ve doğanın tasviriyle başlayıp, buzlarla düello, fokla düello şeklinde, klasik Hollywood formuna uygun bir çizgi izlese de bu formdan farklı olarak Nanook’un ortamı dönüştürmesi, değiştirmesi söz konusu değildir (Baker, 2015: 240). Bu ve benzeri tartışmalar belgesel filmin tanımını yapma çabalarında da önemli bir rol oynamıştır.

İlkesel olarak bilgiyi doğru yöntemlerle, doğru biçimde aktarmayı temel alan belgesel film, insan yararını ön planda tutarak belgeleme, eğitme, tanıtmaya gibi işlevleri, üretimine yönelik çabanın merkezine koymaktadır. Belgesel sinemanın bu işlevlerini hakkıyla yerine getirme konusunda birçok ayrıcalığa sahip olduğunu düşünen John Grierson’a göre, belgesel filmin izleyeni ikna edebilme özelliği de vardır. Çünkü kamera ve kurgu gibi sinematografinin olanakları sayesinde düş gücünü harekete geçirebiliyor, sözlü anlatıma öteki anlatım biçimlerinde olmayan bir soyluluk/yetkinlik katabiliyordu. Gerekteğinde bir tek düşünce ya da bir gerçek, bir kez saptanıp bir milyon göze ulaştırılabilir; eğer yaşayacak kadar tutarlıysa, yıllar boyunca milyonlarca göze iletilebilirdi (Turaç, 2008: 13-14). Grierson’un bu yaklaşımı, belgesel filmin amacının

dünyanın karşı karşıya bulunduğu sorunları ve önerilen çözüm yollarını ortaya koymak olduğu düşüncesini destekler niteliktedir. Sedat Cereci'ye göre, toplumsal etkisiyle değişimlere araç olabilen belgesel filmlerin seyirciye ulaştırılmasındaki nihai amaç, onları belirli bir doğrultuda etkilemek ve yönlendirmektir. Ancak, belgesel filmler izleyenleri parçası oldukları hayata ait gerçeklikle karşı karşıya getirirken iki farklı duruş sergileyebilir. Öncelikle doğrudan propaganda amaçlı olanlar, yani gerçekliği yorumlarken ideolojik, kurumsal ya da kişisel çıkarı esas alan ve belgeleri dilediği gibi kullanan filmleri belgesel olarak değerlendirmemek gerekir. Geri kalanlar arasında ise ele alınan sorun karşısında belirli bir tutumu açıkça belirtip, izleyenleri de bu tutuma katılmaya davet edenler kadar, izleyicinin o sorun karşısında kendi dünya görüşü, bilgisi ve tutumu aracılığıyla sonuca varmasına imkân veren belgeseller de bulunmaktadır (Cereci, 1997: 22-23).

1.2. Belgesel Filmin Temel Nitelikleri

Belgesel filmi tanımlamaya yönelik çabalar, temel niteliklerini belirlemekle doğrudan ilgilidir. Ancak belgesel sinemanın en önemli özelliği, esas olarak ticari kaygıyı geri planda tutması ve bu nedenle örgütlü bir belgesel film endüstrisinden söz etmenin mümkün olmamasıdır. Bir başka deyişle, belgesel filmler, popüler kurmaca filmleri sistematik biçimde üreten ve ekonomik sisteme entegre olmuş örgütlü bir yapı tarafından üretilmemektedir. Ancak televizyon kanalları yapılacak belgesel filmler için en geniş pazarı oluşturmaktadır. Kâr gayesinin arka plana atılması, ilkesel olarak toplumsal yararın ön plana alındığına işaret eder. Aşağıda görüleceği gibi, belgesel film tanımlarında bu nokta önemli bir yer tutmaktadır. Nitekim, televizyon yayınlarının başlaması ve bu yeni kitle iletişim aracına izleyiciyi bilgilendirme işlevinin yüklenmesi, belgesel film yapımının gelişmesine katkıda bulunmuştur.

İlk belge film örnekleri, daha sonra izlenmek üzere çekilen ve insanların günlük hayattaki eylemlerini, düğün, doğum günü, miting gibi olayları içeren filmlerdi. Bu arada birer anı niteliği taşıyan ve toplumla paylaşılması gereken olayları görüntüleyen haber filmleri de çekilmeye başlanmıştı. Haber filmleri, sinemanın ticari ve endüstriyel bir alan olarak yapılandığı dönemde, esas filminden önce gösteriliyordu. Böylece, belirli bir fikir etrafında kurulmuş, sinematografik olanaklarla arzu edildiği biçimde düzenlenmiş olan kurmaca filmlerle belgesel filmler arasındaki fark netleşti. Çekilen tüm filmler arasındaki temel ayrım da belirlenmiş oldu: Kurmaca filmler ve kurmaca

olmayan (*non-fiction*) filmler. Kurmaca olmayan ancak sinema estetiğine belgesel denli önem vermeyen, dolayısıyla özgün bir anlatım biçimine sahip olmayan filmler ise yalnızca belge niteliği taşırlar, haber verici, anı biriktirici ya da eğitici dirler. Dolayısıyla, doğrudan eğitim amacı güden (tıbbi, teknik, vb.), seyahatlerde çekilen ve endüstriyel kuruluşların firma kimliğini düzgün göstermek niyetiyle yapılan filmleri belgesellerden ayırmak gerekiyor. Belgesel bir filmi bu gruptan farklı kılan temel özellik, çoğu kez reformist bir nitelik taşıması ya da toplumsal amaç güdüyor olmasıdır. Nitekim bu, belgesel film tanımlarında baş vurulan önemli ortak özelliklerden biridir.⁵ Tanım konusunda, gerek film kuramcılarının gerekse eleştirmen ve yönetmenlerin anlaştığı nokta, belgesel filmlerin öncelikle “kurmaca olmayan” başlığı altında ele alınması ve belgesel sinemanın geniş kapsamlı bir tür olarak kabul edilmesidir. Belgesel filmleri kendi içinde, yapılmasındaki niyete, yapım yöntemlerine, sinematografik tarzlarına, kullanılan malzemeye, vb. dayalı olarak birbirinden ayırmak mümkündür. Sinema alanında belgesel (*documentary*) terimi, ilk kez Robert Flaherty’nin 1926 yılında çektiği *Moana* adlı filmi tanımlamak üzere John Grierson tarafından kullanıldı (Gider, 2007: 134). Grierson’a göre bir belgesel, gerçek yaşamdan alınan bir olayı, gerçekleştiği sırada, kendi doğal çevresi ve akışı içinde ya da gerçeğe yakın biçimde düzenleyen, çoğu kez belirli bir amacı ve hedefi olan film di. Ancak Grierson, belgesel filme yorumlama işlevi yükleyerek onu kurmaca olmayan öteki filmlerden farklı kılmış, ayrıca yorumlama sürecine yaratıcılığı da katmıştı. Ona göre belgesel film gerçeğin yaratıcı yorumuydu. Bu yaklaşımı geliştiren Erol Mutlu da sinemada belgesel teriminin, olgusal çekimle ya da aslına sadık olarak yeniden kurulmak suretiyle yorumlanan gerçekliğin herhangi bir yönünü, akla ya da duygulara hitap edecek şekilde film üzerine kaydetme yöntemleriyle ilgili olduğunu belirtmektedir (Mutlu, 1991; 151). Nitekim bu tanımın daha geniş hali, 1948 yılında, on dört ülkenin katılımıyla Çekoslovakya’da toplanan Dünya Belgesel Birliği tarafından yapılmıştır. Buna göre, belgeseller, insani bilgi ve kavrayışı genişletme arzunu harekete geçirmek, ekonomi, kültür, insan ilişkileri alanlarındaki sorunları ve bunların çözümlerini hakikate sadık kalarak ortaya koymak amacıyla, gerçekliğin herhangi bir yönünü hem akla hem duygulara seslenen samimi ve kanıtlanabilir inşalar aracılığıyla yorumlayarak selüloid üzerine kaydetme metodlarıdır (Bienvenido, 1999).

⁵ Ancak yapılan tanımlar ve sınıflama kriterleri değişebilmektedir. Kültürel ürünler söz konusu olduğunda karşılaşılan sorun burada da geçerlidir; tüm örnekleri değerlendirmek mümkün olmadığından yaklaşım farklılığına bağlı olarak değişik sınıflamalar yapılabilmektedir.

Bu tanım, çalışmanın dayandığı kaynaklardan yararlanarak biraz daha ayrıntılı hale getirilebilir. İnsanın bilgi dağarcığını ve hayatı kavrayışını geliştirmek amacıyla olan belgesel sinema, yaşam gerçekliğini, bilimsel yöntemlere dayalı araştırmalarla elde edilen her türlü belge, bilgi, ses ve görüntüyü, konusunu derinlemesine incelemek üzere düzenleyip aktaran, malzemesine uygun biçimde hazırlanmış seslendirme ve canlandırmalarla anlatısal bir metin inşa eden, kişi/kişiler, kurum ya da kuruluşlar tarafından desteklenen, esas olarak kâr gayesi gütmeyen filmlerden oluşmaktadır. Düzenleme işlemi, gerçekliğin görünümünün yorumlanması anlamını taşır.

Görüldüğü gibi, belgesel sinemayı tanımlayabilmek için üzerinde uzlaşılan niteliklerin başında, bu filmlerin yaşamın gerçekliğiyle doğrudan ilişki içinde oluşu geliyor. Tam anlamıyla bir uzlaşmadan söz edilemese de ikinci nitelik, belgesel filmin belirli bir bakış doğrultusunda, gerçekliğe ilişkin yaratıcı bir yorum sunması, bunu da sinematografik olanaklar aracılığıyla gerçekleştirmesidir. Belgesel sinemanın bilimden yararlanması gerektiğini savunan çizgi doğru kabul edildiğinde ise bir başka ortak nitelik söz konusu olmaktadır. Yani belgesel film bilimsel yöntemleri kullandığında, bu nitelik onu öteki filmlerden ayırt etmeyi sağlayacaktır. Belgesel sinemayı, ele aldığı/alabileceği konular bakımından sınırlamak mümkün olmadığından türün kimliğini belirleyen şey çoğu kez seçilen konuya yönelik yaklaşım olmaktadır. Bilimsel yaklaşım bunlardan biridir ve belgesel sinema kurmaca filmlerden farklı olarak sinema estetiğini bilgi verme amacının hizmetine sunmaktadır.

Belgesel filmde esas olan, yaşanmakta olan bir olgusal süreci, failleriyle birlikte, gerçekleştiği zaman içinde tespit etmek, kaydedilen malzemeyi etkin biçimde düzenlemektir. Ancak, geçmişte yaşanmış olmakla birlikte etkileri halen süren bir olay söz konusu ise düzenleme, kapsamlı ve titiz bir araştırmanın ardından, gerçekliğin aslına sadık kalarak kişiler ve belgeler aracılığıyla yapılacaktır. Bunların mümkün olmaması halinde ise mekânı ve zamanı temsil edecek bir düzen gerekebilir. Bunun birinci yolu, o sırada gerçekleşmeyen olayın, onu sürekli olarak yaşamakta olan kişilerce film için yinelenmesinden geçmektedir. İkinci yol ise drama belgesellerdir (*docu-drama*). Bu niteliği taşıyan filmlerde, hiçbir şekilde saptanması mümkün olmayan, ancak gerçekleştiği bilinen olayların karakterler aracılığıyla canlandırıldığı sahneler yer verilir. Gerçekliği bunlardan biriyle göstermeye çalışan filmlerin belgesel

sınıfına dahil edilmesine imkân veren şey ise gerçekliği bozmamak adına bilimsel bir duruşun ortaya konmasıdır. Belgesel filmlerin olaylara bakışı, dünyanın mükemmel bir görüntüsünü sağlamak değil, yaşamın toplumsal gerçeklik boyutunu aktarmak olduğundan, bu aktarım ancak bilimde var olduğu kabul edilen bir mesafe içinde çalışarak elde edilebilir. Belgesel film yapan bir kişinin bilim insanı olmasa bile, bilimsel düşünceye, bilimsel tutum ve kavrayışa sahip olması gerektiğini öne süren belgesel film, bilimin nesnelerini sanatın nesneleri haline getirip, bilimsel araştırma sürecini, üretim sürecinin önemli bir parçası olarak kabul ettiği için bilimseldir (Turaç, 2008: 9). Suha Arın da benzer bir yaklaşımla belgeseli, “bilimle sanatın birbirine karıştığı nokta” olarak tanımlamış ve belgeselde de tıpkı mimaride olduğu gibi, bilimle sanatın dengeli bir biçimde yer aldığını iddia etmiştir. Bu durumda belgesel sinemayı diğer film türlerinden ya da sanat alanlarından ayıran belirleyici nitelik, gerçekliği, aslını bozmadan ve bilimsellik ilkesini gözeterek ele almasıdır (Turaç, 2008: 5-8).

Belgesel film tanımında bilimsel yöntemin önemli bir nitelik olarak vurgulanmasının nedeni, belgenin ya da kanıtın kendi başına her şeyi açıklamayacağı, kanıtın nasıl değerlendirildiğinin çok daha önemli olduğudur. Baştan belirli bir yargıyla yola çıkıldığında tüm kanıtlar bu yargıyı meşru kılmak üzere kullanılabilir. Dolayısıyla, ideal tanıma uygun bir belgeselde, tümüyle olmasa bile en güvenilir yaklaşım, bilimsel yöntem kullanmaktır. Simten Gündeş de belgesel filmlere ilişkin tespitlerinde bu konuya ağırlık vermiştir. Belgesel sinemanın amacını, herhangi bir sorunu ve bunun altında yatan gerçeği yansıtmak, ortaya konan sorun için çözüm yolları aramak ve bunları bulup önermek olduğunu ileri süren Gündeş’e göre, bir belgesel film yapılırken konuya ilişkin olabildiğince çok bilgi toplanması, yerinde gözlem ve araştırma yapılarak ele alınan sorunun gereğince kavranması gerekmektedir. Gerçekliğin *yansıtılmasında* nesnelliğin önemini vurgulayan Gündeş, tüm çabalara karşın belgesel filmin onu ortaya çıkanların dünya görüşüne göre biçimleneceğinin ve edinilen bilgilerle sınırlı olacağını da altını çizmektedir. Bu görüş, Gündeş’in belgesel filmin niteliklerinden biri olarak seyirciyi belli bir yönde etkilemekten söz etmesiyle de ilgilidir. Etkileyebilme gücü ise filmin çekiciliğine, izlenebilirliğine, kavranabilirliğine bağlıdır (Gündeş, 1997: 8-9). Kuşkusuz her film gibi belgesel film de seyredilmesi için çekilmektedir. Esas amaç maddi kazanç sağlamak olmasa da özellikle uzmanlık alanlarının ötesine geçerek geniş kitleleri hedefleyen belgesel filmlerin başarısı, konunun özelliklerinden ve ele alınış tarzından kaynaklanan çarpıcılık kadar, sinematografik anlatım olanaklarının etkili

biçimde kullanımına da bağlıdır. Bir başka deyişle, belgesel film, bilimsel olduğu kadar estetik bir yaklaşımı da gerektirir. Nitekim belgesel filmin estetik niteliği üzerinde duran Nesrin Tan Akbulut’a göre, belgesel filmin bilgisel, ideolojik ve eğitsel işlevleri estetik eylemler içinde gerçekleşir; belgesel, konu hakkında bilgisi/ilgisi olan ya da olmayan izleyicinin dikkatini çekerek gerçekliği araştırıp ona evrensel bir dille yeniden biçim vermenin bir yoludur (Akbulut, 2007: 221-224).

Gerçekliği kaydetmek, hem dikdörtgen bir çerçeveye sınırlanan iki boyutlu görüntülerle gerçekleştirildiği hem de insani bir çaba tümüyle nesnel olamayacağı için belgesel filmin, ancak gerçekliğin herhangi bir görünümünü, onu yapanın gözüyle yorumladığı, bu görünüme yeniden biçim verdiği söylenebilir. Nitekim, belgesel sinemanın ilk kuramcılarında Jiga Vertof’un geliştirdiği ve belgesel filmi, günlük yaşamı akışı içinde kaydetme prensibine dayandıran *kino-glaz* (sinema-göz) kuramında dahi yorumlama düzeyine karşılık gelen bir montaj aşaması söz konusudur (Cereci, 1997: 34-35). Bu örnek, yorumlama düzeyinin, sinemanın kendi olanaklarıyla ve özgün bir biçimde gerçekleştirdiğini ve yaratıcılık konusunun önemini ortaya koymaktadır. Turaç’ın Aslankara’dan aktardığı gibi, Jean Beoit-Levy’i, belgesel sinemayı özgün bir sanatsal yaratıcılık alanı olarak değerlendiren ve bilimle estetiğin belgesel filmdeki birlikteliğine vurgu yapan sinema yazarlarından biri olarak göstermektedir. Beoit-Levy, yaşamın içinde olup biten, insanı ilgilendiren her türlü gerçekliğin belgesel sinemanın malzemesi olduğunu belirterek “yaşamın filmi” olarak adlandırır. Belgeselin insanların, hayvanların, doğanın içerisinde olan değişimi ve gelişimi tüm açıklığıyla kapsadığını ve bunu stüdyonun, profesyonel oyuncuların yardımı olmadan yaptığını belirtmektedir. Bu yaklaşım, belgesel film türünde bilimselliği ve estetiği birbiriyle çatışan ve çelişen iki öge değil, türe özgün kimliğini kazandıran iki önemli araç olarak kabul etmektedir (akt. Turaç, 2008: 5-6).

Bilindiği gibi, estetik sözcüğü Yunanca *aestetikostan* gelmekte ve duyularla algılama yetisine işaret etmektedir.⁶ Belgesel filmin, öncelikle insani bir ürün olduğu noktasından yola çıkıldığında, genel anlamıyla sanatın, her türlü teknik bilgiye sahip olarak, beceri, yoğun emek, kararlılık ve şevk gerektiren, bir hedefe yönelik olarak seçme ve

⁶ Antik Yunan’da colan yani güzel sözcüğü esas itibarıyla ahlâki bir anlam taşıyordu ve uygun, doğru davranış anlamına geliyordu. Zamanla fiziki ölçülerin ya da dış görünümün ideal oranlara uygunluğu da güzelin tanımında geçerli olmuştu.

düzenlemeye dayanan eylemlere işaret ettiği düşünüldüğünde, belgesel filmin estetikle ilişkisi de netleşmektedir. Bir belgesel film de onu yapanların, ortaya sermeye, hatta yorumlamaya çalıştığı gerçekliği (bilimin amaç ve ilkeleri gözeterek), sinematografinin özgün imkânlarıyla elde edilen görsel-işitsel düzenlemeler içinde sunacaktır. Nitekim Mustafa Turaç'ın aktardığı gibi Herbert Zettle, bir belgeselcinin yaratmak istediği etki ve amaçlar doğrultusunda gerçekleştireceği düzenlemeler olan ışık ve renk, çerçeve, derinlik ve hacim, zaman-hareket ve sesi belgesel film estetiğinin öğeleri olarak ele almaktadır (Turaç, 2008: 7-9). Böylece, filmin anlatısını kuvvetlendirmek için çekim ölçekleri, çekim açıları, kamera hareketi, kurgu ve ışık gibi düzenlemelerin önemi vurgulanmış ve sinematografik bir anlatım biçimine işaret edilmiş olmaktadır. Bu konuda eksik kalan ve yaratıcılığa fırsat veren şey, genellikle etkin ya da dramatik biçimde yeniden ele alınacak bir öykü ve onu içeren tutarlı bir anlatı yapısıdır. Nitekim Alan Rosenthal, anlatısal olmayan bazı izlenimci belgeseller olduğunu belirtmekte, ancak başarılı bir belgeseldeki hayati öğenin güçlü bir öykü olduğunu ileri sürmektedir (Rosenthal, 1996: 8). Temel ayırıcı niteliği nedeniyle belgesel sinema, hammaddesini gerçeklikten almakta ancak onu düzenleyerek aktarmaktadır. Bir başka deyişle, gerçekleri kurmaca bir öykü aracılığıyla değil, kendi anlatısal yapısını ve dramatik gerilimini kurmaktadır. Ancak, aktarılan gerçekliğin aslına sadık kalma ilkesi ve bilimsel yöntemlere bağlılık zorunluluğu nedeniyle sanatsal yaratıcılığın ortaya çıkışa her zaman kolay olmamaktadır (Turaç, 2008: 11).

Yinelemek gerekirse, belgesel sinema, kendine özgü anlatım araçlarını gerçekliğin yaratıcı yorumunu yapacak şekilde kullandığında sanatsal bir anlatım biçimi haline gelmektedir. Ancak, gerçekliği sorgulayıp yorumlayan bir belgesel film, aynı zamanda izleyeni de bu sürece katılmaya davet etmekte, yapılan yorumu onaylamasını hedeflemektedir. Propaganda amaçlı olmamak koşuluyla bu tür bir yaklaşım, belgesel sinemayı toplumsal ilişkilerin kökenine inerek hakikatin ortaya çıkarılmasında bir araç olarak görür. Ayrıca, gerçek ve gerçeklik kavramları arasındaki ilişki yeniden ortaya çıkar ve gerçek olayın kendisinin değil, onun ne anlama geldiğinin daha önemli olduğuna vurgu yapılır (Tağ, 2003: 45-46).

Gordon Croton'un, televizyon yayınları için hazırlanan belgesel filmler konusundaki açıklamalarının özeti, üzerinde durulan noktaları ve belgesel film yapımına ilişkin esasları bir araya toplamak açısından yararlı olacaktır. Croton'a göre belgesel film,

incelediği konuyu derinlemesine araştırarak izleyicisine bilgi vermenin yanı sıra onu olayları daha derin düşünmeye ve anlamaya davet ederken, konusunu dolaylı olarak değil birinci elden sunar. Bir belgesel film, ele alınan konuya sadakati ihmal etmeksizin seyircilerin dikkatini çekmeye ve onları eğlendirmeye ya da bir şeyler yapmalarını sağlamaya çalışacaktır. Belgeselin hazırlanma sürecinde yapım ve yönetim becerileri kadar gazetecilik ve hatta oyun yazarlığı becerilerine de ihtiyaç vardır. Bu nedenle, yaratıcı bir faaliyet olan belgesel film yapımı uzun süreli bir ekip çalışması gerektirir.⁷ Elli dakikalık bir belgeselin hazırlanış süreci yılda sadece iki filme izin verdiğinden, bu filmler, haberlerden ya da günlük haber programlarından çok kitaplarla karşılaştırılabilir. Croton'a göre, bir belgesel film, hiç tartışılmamış olaylarla sınırlanabileceği gibi, bugünü ya da bilinen tarihsel olayları esas alabilir; hatta geleceğe ilişkin spekülasyonlara yer verebilir. Görüldüğü gibi, Croton spekülasyonu geleceğe yönelik olmakla sınırlayarak, belirli bir görüş çerçevesinde yapılmış olsa bile bir belgesel filmin her halükarda hayali kurmacalara, geçmişe ya da ana ilişkin spekülasyonlara yer veremeyeceğini belirtmiş olmaktadır (Croton, 1986: 35-36).

1.3. Belgesel Filmler Sınıflanabilir Mi?

Belgesel sinema kapsamına giren filmler, seçilen kriterlere bağlı olarak çeşitli başlıklar altında gruplanabiliyor. Bu grupların arasındaki sınırların nasıl çizileceği konusunda kesin bir uzlaşma söz konusu değil. Bir başka deyişle, yola çıkılan kriter değiştikçe gruplamalar da değişiyor, bazıları iç içe giriyor. Seçilebilecek kriterler, filmin amacı, yapımı sağlayan kurum ya da kuruluş, sinematografik biçim, ele alınan konu, ilgili olduğu dönem, konuya yaklaşım tarzı vb. olabiliyor. Örneğin, filmin amacı esas alındığında, seyirciyi bir konu hakkında (tarihle, sanatla, arkeolojiyle, farklı kültürlerle, bilimsel gelişmelerle vb. ilgili) bilgilendiren, kamu yararını hedefleyerek ilgili konuya dikkat çeken örnekler eğitici belgeseller olarak anılıyor. Amaç aynı zamanda kâr getirecek bir yatırım yapmak ise televizyon kanallarına satılması hedeflenen, özellikle doğaya, tarihi ve turistik mekânlara ilişkin konular ağırlık kazanıyor. İlk belgesel film kabul edilen *Kuzeyli Nanook*'a kadar uzanan kârı da gözetilen belgeseller, ağırlıklı olarak

⁷ Bu konuda lider konumunda olan BBC sistematik olarak çeşitli belgeseller üretmekte, bunları dünya çapında satarak yeni filmler için bütçesini büyütmektedir. İngiliz belgesel okulu geleneğine dayanan BBC belgeselleri, bilim insanlarının da içerisinde bulunduğu araştırma ekipleriyle hazırlanmaktadır. Bu filmlerin özelliği, sözlü anlatımlarında nesnelliği korumaya çalışmalarıdır. Dolayısıyla duygusal etki sözden değil, görüntünün içinden doğmaktadır. Aynı yaklaşım görüntüleme açısından da geçerlidir. Yakın çekim ölçekleri tercih edilmemekte kamerayla konusu arasındaki uzaklık korunmaktadır. Teknolojik yeniliklerin yarattığı olanakların bu yaklaşımı değiştirmede, mesafeli duruşun bugün de geçerli olduğu görülmektedir.

özel şirketlerinin sağladığı sermayeyle çekiliyor.⁸ Ağır vergi yüklerinden kurtulmak amacıyla şirketler sosyal sorumluluk projesi adı altında devletin bütçe kısıtlamalarına gittiği alanlara, karşılığında birçok avantaj elde edecekleri sponsorluk anlaşmaları imzalayarak para, malzeme, hizmet veya techizat desteklerinde bulunur (Öze, 2014: 91). Bugün bağımsız yapım şirketlerince ya da televizyon kanallarının kendi birimlerince çekilen belgesellerin de bu grupta yer aldığı söylenebilir. Maliyeti yüksek olan kimi belgesel filmler, kâr gayesini gözardı etmemekle birlikte çoğu kez tanıtıcı ve eğitici nitelik taşıyor. Filmin yapımının sağlanması açısından bakıldığında, gerekli yatırımı kimin yaptığına yani yapımcıya bakmak da yeni bir gruplama imkânı sunuyor. Yani, kamu kurum ve kuruluşları tarafından yaptırılan, tanıtıcı ve eğitici nitelikteki filmleri, özel şirketler tarafından yaptırılan ve ürün ya da faaliyetlerini, rakip firmalardan farklarını ortaya koyan filmlerinden, siyasi partiler ya da sivil toplum örgütleri tarafından desteklenen, genellikle kendi fikir ve düşüncelerine öncülük etmiş kişilerin biyografilerine yer veren filmleri ise tümüyle kişisel imkânlarla gerçekleştirilen dolayısıyla bağımsız bir nitelik taşıyan filmlerden ayırmak mümkün. Konularına göre ise doğa, siyaset, günlük yaşam, bir kişinin yaşam öyküsü, tarihi ya da sportif olaylar, geziler, bilimsel ve teknolojik gelişmeler, sağlık vb. başlıklar açmak söz konusu olabiliyor. Ancak, konularına göre daha kapsayıcı ve geniş film grupları da oluşturuluyor: İşlenen konu, eski ya da yeni toplumsal bir olayı, bir toplumun ya da toplumların yaşamını etkileyen kişilerin hayatını ele alıyorsa bunlar toplumsal belgeseller başlığı altında toplanıyor. Bilimsel gelişmeleri ve uygulamalarını ele alarak bilgi veren, beceri kazandıran, merak ya da öğrenme isteği aşılayan filmler yine bilimsel ve eğitici belgeseller adını alıyor. Yabancı ülkelerden farklı kültürlere, doğanın gizlerine, uzayın sonsuzluğuna dek uzanan ve bilinmez görünenin peşinden giden, araştırmacı belgesellere ise keşif belgeselleri deniyor.

Erik Barnouw'un, sinematografik öğeleri ve/veya kurgu tekniklerini kullanarak var olan gerçekliği yeniden inşa eden ve insanın duygu dünyasına seslendiğini düşündüğü filmler için şiirsel geleneğe dayalı başlığını kullanmıştır. Nazmi Ulutak'ın aktardığı gibi, bu filmleri tarihin farklı dönemlerinde yaşanan toplumsal olaylarla ilişkilendirerek

⁸ Uzun uğraşlar sonucu Amerika'da gösterime giren film, ilk haftasında o yıllar için çok büyük bir rakam olan kırk bin dolar hasılat yaparak başarı kazanmış, İngiltere ve Fransa'daki gösterimlerinin ardından Nanook'un beslenme yetersizliğinden ölmesi ise seyirci ilgisini iyice arttırmıştı. Bu ticari başarı sayesinde Flaherty, 1926 yılında Paramount şirketinin desteğiyle güney denizlerinde Moana'yı çekme fırsatı bulacaktır.

belgeselcilerin üstlendikleri rolleri esas alan Barnouw, keşif belgeselleri, muhabir geleneğindeki belgeseller, resim geleneğindeki belgeseller, taraf tutan (propagandist) belgeseller, savaş propagandası belgeselleri, savaş suçları üzerine belgeseller, şiir geleneğindeki belgeseller, tarihi derleme belgeseller, sponsor desteğiyle gerçekleştirilen belgeseller, gözlemci belgeseller, katalizör belgeseller, gerilla belgeselleri başlıklarından oluşan bir sınıflama yapmaktadır (Ulutak, 1988: 35-37). Ele alınan konuya yaklaşım tarzı ise bir başka kriter olabiliyor. Örneğin, meseleye olabildiğince dışardan bakıp yalnızca tespit yapan filmlerle, bunlara eleştirel bir biçimde yaklaşarak açıklamaya çalışanlar ve açıklamalar çerçevesinde önerilerde bulunanlar da birbirinden ayrılabilir. Belgesel filmlerin biçimsel özelliklerinin, yani görsel işitsel malzemenin sinematografik araçlarla işlenişinin bir kriter olarak kullanılması halinde, olayın akışına müdahale etmeksizin, uzun genel çekimlere, nesnel kamera kullanımına yer veren, kurgu atraksiyonlarına başvurmeyen filmlerle, görüntülemelerde farklı teknikler kullanarak vurgu yapan, anlamı ya da yorumu hem bu yolla hem de montaj aracılığıyla oluşturan belgesel filmler birbirinden ayrılıyor. Böylece, avangard, gerçekçi, doğalcı, şiirsel gibi tanımlamalar ortaya çıkıyor. Kuşkusuz, birden fazla amaca hizmet eden, birden fazla konuyu bir araya getiren belgesellerin varlığı, tüm ayrıştırılan grupların, öteki kriterlere göre kendi içlerinde yeniden sınıflanabileceğini göstermektedir. Yani bir belgesel -Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook'u* gibi- hem sponsor destekli hem dramatik hem de keşif belgeseli olabilir. Eğitici amaçlı bir belgesel filmde, canlandırma (animasyon) tekniklerinden, bilgisayar teknolojisinin ürünü olan modellemelerden yararlanılabiliyor, daha önce değinildiği gibi gerçek bir olayın dramatize edildiği sahneler yer veriliyor. Bu nedenle belgesel sinema söz konusu olduğunda, kesin sınırlarla ayrılmış ve üzerinde uzlaşmaya varılmış film öbeklerinden söz edilemiyor.

İKİNCİ BÖLÜM: BELGESEL SİNEMANIN KISA TARİHİ

Auguste ve Louis Lumiere kardeşler, kendilerine ait hareketli resim kaydetme tekniğiyle 1895 yılında buharlı bir trenin Fransa'daki Ciotat kasabasına varışını ve istasyondaki yolcuları görüntüleyen elli saniyelik bir film çekti. Böylece, sinemanın gerçeklikle ilişkisini ortaya koyan ilk görüntüler *Bir Trenin La Ciotat Garına Girişi* (Arrive d'un Train en Gare a La Ciotat) adını taşıyan bu filmde yer aldı. O anda, orada olmakta olan bir olay, zaman boyutu içerecek ve tekrar izlenebilecek şekilde kaydedilmişti. Belgesel filmi diğer filmlerden ayıran temel farkın kurmacaya yer vermeyen *Bir Trenin La Ciotat Garına Girişi* ilk belgesel film kabul edilebilir görünüyor. Ancak, ilk yıllarda çekilen pek çok benzeri gibi bu filmin de aslında bir haber filmi olduğunu söylemek doğru olacaktır. Çünkü yapılan tanımlar ışığında, belgesel filmin tüm niteliklerini taşımayan bu kısa filmi, yalnızca belirli bir eylemi saptayan bir belge olarak değerlendirmek daha doğrudur.



Görsel 5: İlk filmler

Haber niteliği taşıyan filmlerin artışında Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması önemli bir etken olmuştur. Bunun nedeni, savaştan devletlerin dönemin en güçlü kitle iletişim aracı olan sinemadan yararlanarak propaganda amaçlı filmler yapmalarıydı. Sinema salonlarında, film aralarında gösterilen bu haber ve/veya propaganda amaçlı görüntüler aracılığıyla halkın moralinin yüksek tutulması amaçlanıyordu. Bu görüntülerin bir kısmı 1918'de David Wark Griffith tarafından İngiltere ve Fransa'da çekilen uzun metrajlı, öykülü film olan *Dünyanın Kalbi/Yüreği* (Heart of the World) adlı filmde de kullanıldı (Katz, 1979: 345). Bu uygulama, savaştan sonra geliştirildi ve yeni bir film türünün, yani belgesel sinemanın yolu açılmış oldu. İlk örneklerden biri olan *Kuzeyli Nanook'un* ardından, Sovyetler Birliği'nde Jiga Vertof'un *Sinema-Göz* (Kino - Glaz, 1923) çalışmaları, ve farklı yönetmenlerin *kent senfonileri* birbirini izledi. İngiltere'de John Grierson'un, yönettiği *Balıkçı Tekneleri* (Drifters, 1929) ise kendine özgü yaklaşımıyla farklı bir belgesel anlayışının yolunu açtı. Devlet tarafından yaptırılan belgesel filmlerin

ilk çarpıcı örnekleri ise 1930'ların Almanya'sında ortaya konmuştur. Doğrudan propaganda amaçlı olan bu filmler arasında, Leni Liefensthal'ın yönettiği iki film önemli yer tutar. Aşağıda, bu filmler aracılığıyla belgesel sinemanın temellerinin nasıl atıldığı üzerinde durulacaktır.

2.1. Belgesel Sinemanın Doğuşu

Daha önce belirtildiği gibi, sinema alanında belgesel terimini ilk kez John Grierson, 1926 yılında *New York Sun* gazetesinde yayımlanan eleştirisinde, Robert Flaherty'nin “*Moana*” adlı filmini değerlendirirken kullanmıştı. “Polonezyalı bir gencin günlük yaşamındaki olayların görsel bir anlatımı olarak, filmin belgesel bir değeri” olduğunu belirtmiş, belgesel terimini de gerçeğin yaratıcı bir biçimde işlenmesi ya da gerçeğin yaratıcı bir biçimde yorumlanması diye tanımlamıştı.⁹ Ancak, Lumiere Kardeşlerin filmleri ve Pathe Freres şirketinin çok sayıda ülkeye sattığı haber filmleri bir yana bırakıldığında Robert Flaherty'nin, *Kuzeyli Nanook*'u (*Nanook of the North*, 1922) ilk belgesel film kabul edilmektedir. Belgesel sinema, yıllar için de yapılan çalışmalar ve çekilen örnekler aracılığıyla kendine özgü niteliklere sahip geniş kapsamlı bir film türüne dönüşmüştür. Bu doğrultuda, gerek ülkeler düzeyinde gerekse bireysel anlamda, romantik, doğalcı, gerçekçi, propagandacı vb. olarak nitelenen, farklı belgesel film gelenekleri ortaya çıkmıştır.



Görsel 6: Moana 1926 (Robert Flaherty)

2.1.1. İlk Bireysel Çaba: Robert Flaherty ve *Kuzeyli Nanook*

Maden mühendisi olan babasının gezilerine katılarak büyüyen ve bu sayede Kuzey Amerika'nın farklı yerli kültürleriyle tanışan Robert Flaherty, 1910 yılında, artık bir

⁹ <https://asinema.wordpress.com/2007/07/12/belgesel-sinema-tarihi/> [13/07/2015]

1930'lu yılların başında Fransız yazarlar “gezi filmleri” için kullandığı *documentary film* terimini, o güne kadar alışlagelenden farklı bir anlamda kullanmıştır.

kâşif olmuştu. Çalıştığı maden şirketinin sahibinin tavsiyesi üzerine gittiği yerlerin filmini çeken Flaherty kendini geliştirmek için New York'ta üç haftalık bir sinema kursuna katılmış, *Bell and Howell* markalı bir kamera, portatif bir yıkama-baskı makinesinin yanı sıra gerekli ışık kaynaklarını da edinmişti (Barnouw, 1974: 33). Bu donanımı kullanarak 1913 yılında Baffin Adası'nda yaptığı ilk çekimleri Kuzey Kutbu da dahil olmak üzere gittiği her yerde sürdüren Flaherty, 1919'da elinde toplanan tüm filmleri kurgulayarak, Amerikan Coğrafya Derneği'nde (American Geographical Society) gösterime sunmuş, ancak sonuçtan pek de memnun kalmamıştı. Çünkü tanımadığı, farklı kültürle sahip toplulukların yaşamını yalnızca görüntülemekte olduğunu fark etmişti. Bundan sonra çalışmalarını farklı bir anlayışla gerçekleştirdi; üç yıl Eskimolarla birlikte yaşayarak onları ve hayatlarını yakından tanıma fırsatı buldu. Bu sürede pek çok günlük olayı filme kaydettiyse de ülkesine dönerken sigarasından sıçrayan bir kıvılcım bunların tümünün yanmasına neden oldu. Amacından sapmayan Flaherty, bir kürk şirketinin desteğiyle yeniden Kuzey'e giderek filmini tamamladı. *Kuzeyli Nanook*, bu yönüyle ilk sponsor destekli belgesel film niteliğini kazandı. Flaherty, "Eskimolar, fildişi parçasına biçim empoze etmez. Onların amacı fildişinin içinde var olan biçimi açığa çıkarmaktır" diyor, senaryoyu, oyunculuğu ve orjinal çekimlerin gerçekliğini bozacak bir kurgu anlayışını reddediyordu. İnsanın doğayla ilişkisini gerçekçi bir dille anlatan *Kuzeyli Nanook*'ta Flaherty, bir eskimo ailesi aracılığıyla soğuk ve açlıkla mücadeleyi, iglo yapımını, köpeklerin çektiği kızaklarla gerçekleşen ulaşımı, balık avını, çocukların beslenmesini ayrıntılı biçimde görüntüleyerek ortaya koymuştu. Stüdyoyu, yapay ışığı ve oyunculuğu tamamen reddeden, ancak kurgudan yararlanmak zorunda kalan Flaherty'e göre kurgu, yaşamın gerçekliğini bozmayacak, yapaylaştırmayacak şekilde kullanılmalıydı.¹⁰



Görsel 7: Robert Flaherty ve *Nanook*'un avlanma sahnesi

¹⁰ <http://www.kameraarkasi.org/belgesel/makaleler/robertflaherty.html> [14/07/2015]

Çekim planlamasının, hayatın içinden edinilen ön bilgiye dayanarak yapılması, senaryonun süregiden gerçeklikte yaşayan karakterlere göre yazılması gerektiğini öne sürüyordu. Flaherty kurgudan, gerçekliğin yeniden kuruluşuna katkıda bulunmak için değil, sadece sekansları birbirine bağlamak üzere kullanmıştı. Nitekim, fok balığıyla Nanook arasındaki ilişkiyi, müdahale olmaksızın, tüm gerçek zamanı içerecek bir şekilde saptayan ve tek bir uzun çekimden oluşan av sahnesi bu yaklaşımı başarıyla ortaya koymaktadır. Fok avı uzun süren çileli bir bekleyişi içerdiğinden, hayatın kendi gerilimi sahnenin gerilimini inşa eder (bkz. Görsel 8). Bu sahneyi kendi sinema anlayışını açıklamak üzere kullanan Andre Bazin, görüntünün gerçek konusunun, çileye neden olan mücadele azmine işaret eden süre olduğunu düşünüyordu. Bu nedenle bir filmdeki görüntülerin, gerçeğin dönüştürülmesiyle değil, gerçekten seçme yapılarak oluşturulması gerektiğini öne sürüyordu (Bazin, 1966: 48). Seyircinin film karşısında doğal algılama olanaklarından uzaklaştırılmamasını savunan Bazin, bu nedenle doğal algıya imkân veren sinematografik teknikleri övmekte ve *Kuzeyli Nanook*'u kameranın çok katmanlı gerçeğin farklı katmanlarını bulabileceğini gösteren örneklerden biri olarak kabul etmektedir (Bazin, 1995: 34).

2.1.2. Sinema Devrimin Hizmetinde: Jiga Vertof ve *Sinema-Göz*

Sovyetler Birliği'nin kuruluşunu sağlayan Ekim Devrimi sonrasında, yeni yaşam biçimine ayak uydurmaya çalışan ve arayış içinde olan sinemada hâlâ eski yöntemler kullanılıyordu. Vaktiyle çarın subaylarını ve saray kadınlarını canlandıran oyuncular, işçi, köylü ve yoksul halkı canlandırmakta güçlük çekmekteydi. Geleneksel tiyatro anlayışına dayanan sahneleme geleneğinin, sinema üzerindeki etkisini kırmanın yolu aranılıyordu. Çünkü bu yöntemler ve bu yöntemleri bilerek kullanan kentsoylular, amacı canlı olguları araştırmak olan film kamerasının gerçek hedeflerinden sapmasına neden olmuştu. Edebi metinler ve ayrıntılı çekim senaryoları, sinemanın doğasına ve ondan beklenen işleve aykırı olduğundan, yazar, yönetmen, dekor ve provalar bir yana bırakılmalı, kamera stüdyonun dışına çıkmalı, yaşamın içine girmeliydi (Abisel, 2010: 218-219). Bu görüşü içtenlikle benimseyen genç sinemacılardan biri de Jiga Vertof'tu.¹¹

¹¹Asıl adı olan Denis Arkadievich Kaufman'ı, 1916 yılında, avantgard ve gelecekçi (futurist) gruplara katıldığında (Moskova Film Akademisinde çalışmaya başladığında), dönen topaç anlamına gelen Jiga Vertof'la değiştirmişti.

Bu akımın tüm yandaşları gibi o da yaşadığı dönemde birbiri ardına icat edilen aygıtlara ve kuşkusuz film kamerasına hayrandı. Kendi laboratuvarında her türlü sesi ve gürültüyü kaydedip birbirine ekliyor, bu uygulamaları yaparken kullandığı montaj ilkelerini yazılarında tanımlamaya gayret ediyordu. Devrimden hemen sonra Lev Kuleşov'un haber filmleri çeken grubuna katılmıştı. Vertof'un, 1919 yılında, haber niteliği taşıyan kısa görüntüleri kurgulayarak elde ettiği *Devrimin Yıldönümü* (Godovşçina Refolusii) adlı film, ülke çapında dolaşarak halka devrimi ve hedeflerini tanıtmayı amaçlayan trenlerde, nehir gemilerinde kullanıldı. Vertof, "ajit-tren" yolculukları sırasında çektiği günlük yaşam görüntülerini Moskova'ya döndüğünde kendi sinema anlayışına uygun biçimde film haline getirmeye, kendi montaj anlayışını geliştirmeye başlamıştı. Bir süre sonra, hiçbir düzenleme ya da müdahale olmaksızın ve söze değil, o anda olmakta olanın ortasında çekim yapan kameraya dayanan sinema anlayışını sinema-göz olarak tanımladı. Aynı zamanda, kardeşleri ve karısıyla birlikte aynı adı taşıyan bir film yapım ekibi de kurmuştu. Sine-göz yaklaşımına uygun biçimde eğittiği kameramanları ülkenin en uzak köşelerine kadar gönderiyor, onlardan yaşamın her anını, olguların temelinde yatan esasları yakalayıp kaydetmelerini istiyordu. Kolay taşınabilir kameraların sağladığı olanağın da katkısıyla, ülkenin her köşesine yayılmış sinema-göz gruplarınca çekilen metrelerce film Vertof'a ulaşmaktaydı. Kendisi de kamerasını alıp, birahaneleri, dans salonlarını dolaşarak, ambulansların ardına düşüyor, kazalara yetişiyor, pazarlarda geziyordu (Abisel, 2010: 220-222). Amacı doğrultusunda farklı kamera tekniklerinden de yararlanmaktaydı. Dünyanın, yeni/devrimci bir bakma tarzıyla algılanmasını sağlamak üzere zamanın ve mekânın sınırlarından bağımsız olarak evrendeki herhangi iki noktayı bir araya getirdiğini belirten Vertof, kendi montaj kuramını oluşturdu.

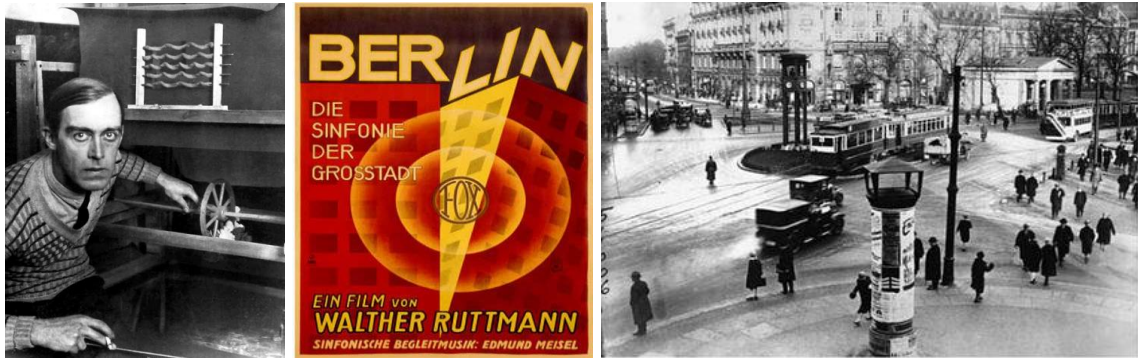


Görsel 8: Jiga Vertof ve Sine-Göz afişi

Böylece, 1922-1924 döneminde, *hakiki sinema* (kino-pravda) adını taşıyan haber-magazin niteliği taşıyan yirmi üç film serisi üretti; ayrıca uyguladığı montaj yöntemi sayesinde bu filmlerden *Sine-Göz* (Kino-Glaz, 1924) adlı bir de uzun film yaptı. Vertof için amaç, olguları ve olayları görüp kavramak açısından insan gözünden daha mükemmel olduğunu düşündüğü kamerayla gerçek yaşamın kokusunu perdeye aktarmaktı. Böylece devrimin sovyet vatandaşlarının hayatına nasıl biçim verdiğini de göstermek mümkün olacaktı. Vertof, bilinmeyen bir dünyanın şifresini yeni bir yoldan çözmeye çalıştığını düşünüyordu (Michelson, 1984).

2.1.3. Kent Senfonileri

Vertof'un *Film Kameralı Adam*'ı (Çelovek s Kino-apparatom, 1929) ise kent senfonileri olarak anılan ve dönemin avangard sanatçıları tarafından gerçekleştirilen filmlerin etkileyici bir örneğiydi. Modern kent yaşamını, Moskova'nın günün erken saatlerinden geceye uzanan bir günü içinde anlatan film, bir bakıma kendinden önce çekilen iki filmin devamı gibiydi. Bunlardan biri olan *Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi* (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt, 1927) Alman sessiz sinemasının önemli isimlerinden biri olan Walter Ruttmann tarafından yapılmıştı. Mimar, ressam ve grafik tasarımcısı olan Ruttmann, film çalışmalarına 1920'lerin ilk yıllarında başlamış, *Opus I* (1921), *Opus II* (1923) adlı kısa filmleri yaparak Hans Richter ve Viking Eggeling'le birlikte deneysel sinemanın öncüleri arasına katılmıştı.¹²



Görsel 9: Welther Ruttmann ve *Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi*

Sessiz sakin bir Berlin sabahıyla başlayan *Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi*, yaşamın giderek yükselen temposunu ve kentlilerin yirmi dört saatini aktaran beş bölümden oluşuyor ve bu bölümler birbirine trenlerle tramvayların hareketli görüntüleriyle bağlanıyordu. Filmde, gerçek hayatın tıpa tıp benzerini elde etmek ya da kopyasını

¹² https://tr.wikipedia.org/wiki/Walter_Ruttmann

çıkarmaktansa zaman boyutuna dayanan ışık değişimleri ve formlar üzerinde durulduğundan, görüntüler adeta salt grafik ve müziğe indirgendiği görülmekteydi.¹³ 1926-1927 döneminde, on sekiz aylık çalışmayla gerçekleştirilen filmde, o yıllarda Berlin merkezli bir avangard film akımının (*absolut film*) içinde yer alan Ruttmann'a Carl Mayer ve Karl Freund da eşlik etmişti.¹⁴

Paris'i anlatan *Yalnızca Saatler* (Rien que les heures, 1926) ise aynı dönemde Brezilyalı sinemacı Alberto de Almeida-Cavalcanti'nin çektiği bir başka kent senfonisiydi. Cavalcanti, birden çok ülkede ticari sistemin dışında çalışmış, belgesel ve drama-belgeselleriyle kişisel bir çizgi oluşturmuştu. Hukuk ve mimarlık öğrenimi görmüş olmasına karşın avangard sanat akımlarına ilgi duyan Cavalcanti'nin ilk filmlerine hâkim olan melankolik hava yerini zamanla şiirsel bir gerçekçiliğe bırakacaktı (Çiçekoğlu, 2007: 31). Paris'in ve Parislilerin özgün bir incelemesi olan *Yalnızca Saatler*, benzerleri gibi, hem yaşlı ve büyük bir kentin mekânlarının hem de bu mekânlarla bitişen günlük yaşamın dokusunu yakalamaya çalışıyordu. Filmin özgünlüğü, yapısının Cavalcanti'nin avangard yaklaşımını ortaya koyan çeşitli sinematografik atraksiyonlar aracılığıyla inşa edilmesinden kaynaklanmaktaydı. Cavalcanti, zaman, mekân ve insan arasındaki ilişkilerin bütünlüğünü kurarken, büyük ölçüde, Parislilerin yemek alışkanlıklarını yararlanmıştı.¹⁵

2.1.4 Toplumsal Sorumluluk Anlayışı: John Grierson ve İngiliz Belgesel Okulu

Gerçekliğin görüntülerinin kaydedilip yaratıcı biçimde yorumlanmasına Vertof ve Ruttmann'dan farklı bir noktadan yaklaşan John Grierson, kamu kuruluşlarının desteğine dayanan İngiliz belgesel okulunun kurucusu kabul edilmektedir. Grierson, 1924 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmiş sinema ve basın üzerine çalışmalar yapmış, kitle iletişim araçlarının etkileri, kamuoyunun oluşturulması gibi konulara eğilen Walter Lippmann'ın bakış açısından, düşüncelerinden etkilenmişti (Barnouw, 1974: 84). Bunun sonucu, Grierson'un, sorumlu gazetecilik anlayışını sinemaya uyarlaması olacaktı. 1927'de ülkesine döndü ve kendi hedefleri doğrultusunda

¹³ Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi,

http://www.turkcebilgi.com/berlin:_b%C3%BCy%C3%BCk_bir_%C5%9Fehrin_senfonisi [16/07/2015]

¹⁴ Absolut Film (Salt/Pür Film): Bir öykü yada betimleme amacı gütmeksizin, öznel bir görüş yardımıyla çağrışımlar oluşturan film türüdür.

¹⁵ John Grierson'un daveti üzerine gittiği İngiltere'de dikkatini toplumsal koşullara yönelten Cavalcanti, Kömür Surat (Coal Face, Alberto Cavalcanti, 1935) adlı filmiyle İngiliz belgesel okuluna katıldı. 1942 yılında "Film and Reality (Film ve Gerçek)" adlı bir de kitap yazdı. 1950'de ülkesine dönen yönetmen, kısa bir süre sonra komünistlikle suçlandığından yeniden Avrupa'ya gitmek zorunda kalacaktı.

gerçekleştirebileceği filmler için mali kaynak araştırmaya başladı. Böylece, İmparatorluk Pazarlama Kurulu (Empire Marketing Board) bünyesinde bir film birimi kurdu.



Görsel 10: John Grierson ve Balıkçı Tekneleri

Grierson yalnızca bir belgesel film çekti ama gücünü, türün kurumsal bir nitelik kazanmasına, belgesel film yapacak sinemacıların eğitilip örgütlenmesine yöneltti. Sinemanın farklı bir yönünün kavranmasında, ciddiye alınmasında ve belgesel filmin itibar kazanmasında önemli katkısı oldu. İlk ve son filmi, ülkede tüketilen gıda maddelerine ilişkin tüm faaliyetleri kamuoyuna duyurmaya çalışan İmparatorluk Pazarlama Kurulu için çekilen *Balıkçı Tekneleri*'dir (The Drifters, 1929). Flaherty ile doğal ve pastoral olana, Vertof ile güncel ve aktüel olana yönelen kamera, şimdi de toplumsal olana yöneliyordu (İri, 2011: 16). Kuzey Denizi'ndeki ringa balıkçılığının öyküsünü anlatan altmış bir dakikalık bu film ticari salonlarda da gösterildi ve gördüğü büyük ilgiyle İngiltere'deki belgesel film hareketini başlatan itici güçlerden biri oldu.¹⁶ Belgesel filme yaklaşımının esaslarını 1932 tarihli kısa manifestosunda ortaya koyan Grierson, belgesel sinemaya toplumsal bir işlev yüklüyor ve belgesel filmi halkın eğitilmesinde önemli bir araç olarak değerlendiriyordu. Çünkü bu filmlerin, devletle halk arasında aracı olmak ve problemleri ortaya çıkarmak gibi bir görevi vardı. Belgeselden yararlanarak, modernleşme sürecinde kiliseyle okulların üzerinde etkisini yitirdiği sokaktaki insana, yaşadığı toplumu hem de kendini ilgilendiren konularda bilgi

¹⁶ Paul Rotha'ya göre, Grierson'un *Balıkçı Tekneleri*'nde Aizenştayn'ın Potemkin Zırhlısı'nda uyguladığı ritmik kurgunun izlerini görmek mümkündür. *Balıkçı Tekneleri*, gece denizde seyreden teknelerin, ağlarını fırlatan balıkçıların, balık pazarının etkileyici görüntülerini montaj tekniğiyle bir araya getirişiyse estetik açıdan modernist bir anlayışa sahipti. Ancak, filmsel doku açısından taşıdığı sadelik yeni bir bakış açısı sunuyordu (Ulutak, 1988: 52-53).

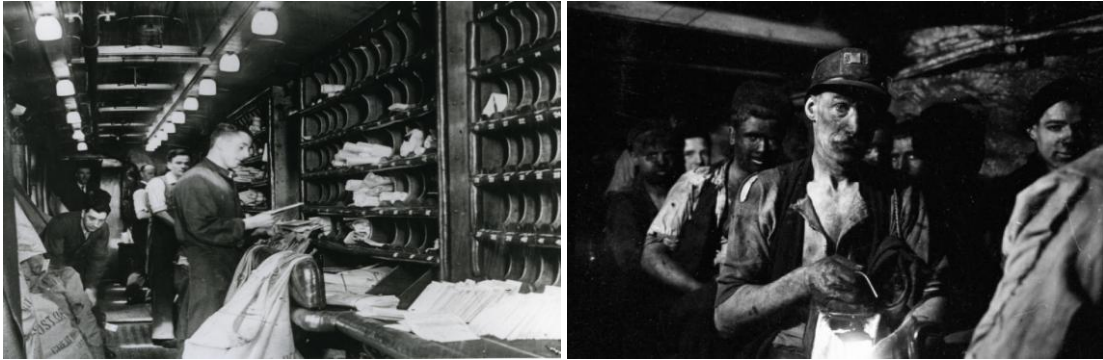
vermek, bu yolla onları olan bitenler karşısında yalnızca izleyici olmaktan kurtarmak, böylece hızlı toplumsal değişimin yarattığı kargaşayı ortadan kaldırmak mümkün olabilirdi (Ulutak, 1988: 52-53). Anlaşıldığı üzere, Grierson da Sovyet meslektaşları gibi, belgeseli bir propaganda aracı olarak görüyordu. Bu filmler sadece açıklama yapmakla yetinmeyip, yol gösterici de olmalıydı. Demokrasinin daha etkin bir şekilde yaşatılması için belgesel sinemadan yararlanmanın önemli olduğuna inanan Grierson, hem kendinin hem de arkadaşlarının, önce propagandacı sonra da sinemacı olduğunu belirtmekteydi. Ancak amacın propaganda olması, nasıl gerçekçiliğin ve toplumsallığın önemini ortadan kaldırmıyorsa, estetik kaygıyı da engellememeliydi. Zaten sanat da toplumsal yaşamı olduğu gibi yansıtan değil, aksine, toplumsal yaşama biçim veren bir çekiç işlevine sahipti. Görüldüğü gibi, Grierson'un gerçekliğin yaratıcı yorumundan kastettiği de buydu.

Bu hareket içinde Grierson kadar önemli rol oynayan Paul Rotha ise basit görünen konuların, hayatı var eden koşulları ve ilişkileri yorumlamakta esas malzeme olduğunu vurgulamıştı (Rotha, 1952: 98). Nitekim bu görüşünü açıklamak üzere *Balıkçı Tekneleri*'ni örnek veren Rotha, filmi izleyen seyircinin, yediği balığın tabağına ulaşabilmesini sağlayan insan emeğini gördüğünü, dolayısıyla artık önündeki tabağa yeni bir gözle bakmaya başladığını öne sürmüştü (Adalı, 1986: 52-53). Grierson'un liderliğindeki sinemacılar, yaşanan sahneleri ve yaşamın öyküsünü tüm gerçekliğiyle görüntülemeyi, gerçek kişilerin ve doğal ortamın yol gösterici olmasını hedefliyorlardı. Sinema, sanatın değil, ekonominin, politikanın, ideolojinin ve ahlakın hizmetine girmeliydi. Yaratıcılık, belgeselin malzemesi ve öyküsü yaşamın gerçekliğinden alındığında ortaya çıkacaktı. Bu yaklaşım, yaşanmakta olan büyük ekonomik bunalımın da etkisiyle 1930'larda güçlendi ve birçok ürün verdi. Ekonomik bunalım, farklı sosyo-ekonomik model arayışlarını gündeme getirmişti. İngiliz sinemacılar da toplumsal koşullardan zorlanan insanların yaşamını tüm çıplaklığıyla aktaran ama aynı zamanda sorunlara çözüm önerileri de sunan, esas olarak insan emeğine, ezilenlere, yoksullara odaklanan filmler yaptılar.

John Grierson'un İmparatorluk Pazarlama Kurulu'ndaki film birimiyle Posta Ofisi'nin (General Post Office: GPO) film biriminin birleşmesi ve Basil Wright, Paul Rotha, Alberto Cavalcanti gibi sinemacıların katılmasıyla ekip daha da güçlenmişti. Robert Flaherty İngiltere'ye davet edilmiş, *Endüstrileşmiş Britanya* (Industrial Britain, 1931)

ve hırçın bir doğal ortamda yaşamaya çalışan Aran Adası sakinlerine dair *Aranlı Adam* (Man of Aran, 1934) adlı filmleri çekmesi sağlanmıştı. Sri Lanka halkının, sömürgecilik ve sanayileşme nedeniyle değişip yozlaşan geleneklerini anlatan *Seylan Türküsü* (The Song of Ceylon, Basil Wrigh, 1934), İngiliz posta servisindeki çalışmaları ayrıntılı biçimde inceleyen *Gece Postası* (Night Post, Basil Wright, 1936), evleri ısıtan, endüstriyi çalışır kılan kömürün macerasına yer veren *Kömür Surat* (Coal Face, Alberto Cavalcanti, 1935) gibi, belgesel sinema tarihinin önemli örnekleri bu dönemde çekildi. *Seylan Türküsü*'nün, çay endüstrisi tarafından desteklenmesi büyük şirketler için bir örnek oldu, kamu hizmeti yapan bir firma imajı yaratmak üzere Shell petrol şirketi 1934 yılında bir film birimi kurdu.

İkinci Dünya Savaşı başladığında, belgesel yönetmenleri Haberleşme Bakanlığına bağlı Kraliyet Film Birimi (Crown Film Unit) bünyesinde toplandı. Savaş alanlarını dolaşan ekipler, hem haber filmleri çektiler hem de gerçekçiliğe olan sadakatlerini yenilediler. Döneminin ticari sineması da aynı etki altına girdiğinden kurmaca filmlerde belge niteliğindeki gerçekçi görüntüler de kullanılmaya başlamıştı.



Görsel 11: *Gece Postası* ve *Kömür Surat*

Savaş yıllarında, yarıdan fazlası devlet için yapılan propaganda filmlerine ayrılmış olan film stüdyolarında, uyarıcı, öğretici kamu spotlarının yanı sıra belgesel sinemanın yeni örnekleri de çekildi. Yoğun bombardıman altındaki Londra başta olmak üzere, tüm ülkede savaşın felaketlerine direnen insanlar bu filmlerin kahramanıydı. Bir şair ve ressam olan Humphrey Jennings'in vatansever ama hiçbir şekilde militarist olmayan, moral yükseltici savaş dönemi belgeselleri özellikle estetik açıdan farklı bir nitelik taşıyordu. Humphrey Jennings *Londra Dayanabilir* (London Can Take It, 1940), *Usatabaşı Fransa'ya Gitti* (The Foreman Went to France, 1942) ve *İlk Eğlence* (The First of Fete, 1942) gibi gişe başarısı kazanan filmlerin yanı sıra, İngiltere'nin savaştaki ruh halini özetlediği *Britanya'yı Dinle* (Listen to Britain, 1942) ve *Ateş Açıldı* (Fires

Were Started, 1943) isimli belgeselleri de çekti. Jennings'in başyapıtı olarak kabul edilen *Britanya'yı Dinle*, Londra'da sıradan bir günün öğleden sonrasından ertesi günün akşam saatlerine uzanan süreyi, kent senfonilerindeki gibi, yalnızca müzik eşliğinde anlatıyordu.¹⁷



Görsel 12: Humprey Jennings ve *Britanya'yı Dinle*

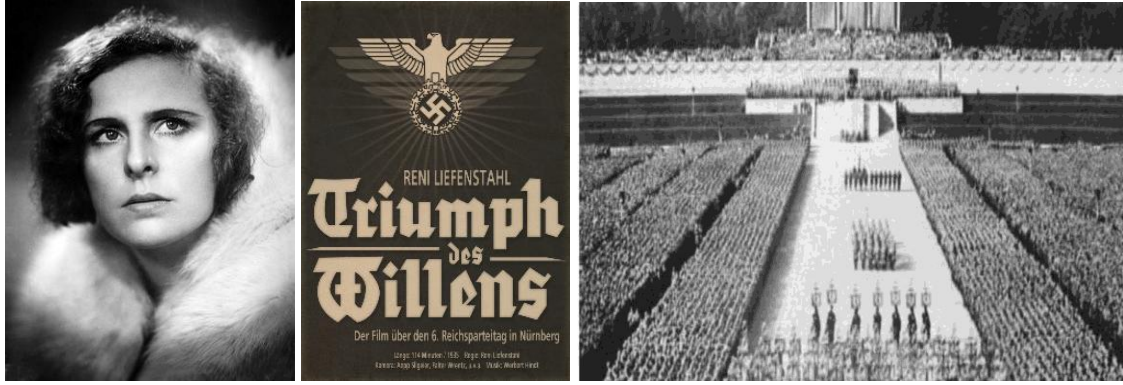
Ülkedeki dayanışmayı, kültürel ortaklığı göstererek güçlendirmeyi amaçlayan bu filmde Jennings, farklı bir biçim geliştirmiş, montajı filmin şiirselliğini ve ahengini inşa etmek üzere kullanarak propagandist yönü bunun içinde eritmişti. Müziğin dışında, filmde sesin kullanımı önemli bir yer tutmakta, günlük hayatın bir parçası haline gelen bombardıman uçaklarının sesleri hayatın normal akışını gösteren görüntülere eşlik etmekteydi.¹⁸

2.1.5. Belgesel Film ve Propaganda: Leni Riefenstahl ve *İradenin Zaferi*

1933'te iktidara gelen Nazi Partisi'nin sinema açısından en büyük avantajı, Weimar Cumhuriyeti'nden, büyük olanaklara sahip bir endüstriyi (UFA: Universum Film Aktiengesellschaft) devralmasıydı. Bu, Propaganda Bakanlığı'nın kitle iletişim araçları vasıtasıyla halkı etkileyecek büyük bir propaganda kampanyası başlatmasına uygun bir zemin sunmuştu. Bakan Paul Joseph Goebbels, sinemanın özellikle belgesel türün, propaganda açısından taşıdığı önemi vurgulamakta, Ayzenştayn'ın *Potemkin Zırhlısı*'nı (Bronyenosyets Potyomkin, 1925) propagandanın nasıl yapılacağına dair örnek olarak göstermekteydi. Berta Helene Amalie (Leni) Riefenstahl, bu öneriyi dikkate aldığını kanıtlayan en önemli yönetmen oldu. Böylece, Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin (NSDAP) 1934 tarihinde Nürnberg'de yaptığı kongreyi görüntüleyen *İradenin Zaferi*'ni (Triumph des Willens, 1935) çekti. Bu filmi Olimpiyat (Olympia, 1936) izledi. Her iki film de anlatım tarzları, kamera teknikleri ve montaj yöntemleri açısından dikkat çekicidir.

¹⁷ <http://blog.atlasglb.com/?p=92>

¹⁸ <http://www.filimadami.com/film/21256/listen-to-britain/>



Görsel 13: Leni Riefenstahl ve *İradenin Zaferi*

Riefenstahl'ın, çok sayıda kamera ekibi tarafından yapılan çekimleri, Sovyet sinemacıların montaj tekniklerinden de yararlanılarak bir araya getirmişti. Bu propaganda filminin görüntülerinde yer alanların hepsi, partinin gençlik kamplarında birbiriyle gürleşen, şaşırtıcı oyunlarla yarışlar düzenleyen gençler gibi gerçek kişilerdi. *İradenin Zaferi*, kitlelerin arasında küçük bir nokta gibi gözüken fakat kürsüye çıktığında kameranın konumu sayesinde devleşen bir Adolph Hitler yaratıyor, binlerce kişinin *Heil!* (Yaşa) diye bağırışını, liderlerini tanrısallaştıran Alman vatandaşları olarak sunuyordu. Zaten bu filmin yapılmasını Hitler istemiş ve adının ne olacağı da onun tarafından belirlenmişti. Bu nedenle, Riefenstahl Nazi partisinden büyük mali ve teknik destek görmüştü. 1936 Berlin Olimpiyatları sırasında çektiği bir başka belgesel filmde (*Olympia*, 1936) Riefenstahl, yine pek çok kamera ekibiyle, pek çok farklı kamera pozisyonlarından çekimler yaptırmış, yarışmaların gerilimini ve insanın fiziki gücünü etkili biçimde ortaya koymuştu.¹⁹

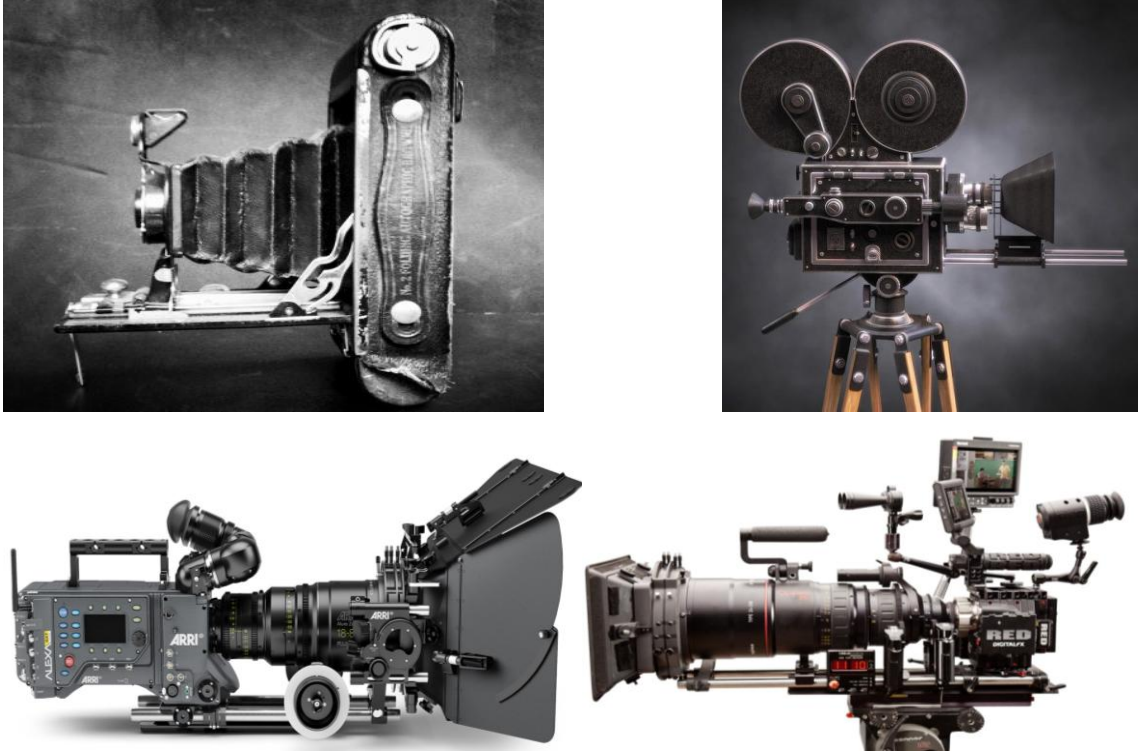


Görsel 14: Riefenstahl'ın kamera kullanımı

¹⁹ Vaktiyle oyuncu olan ve kurmaca filmler de yöneten Riefenstahl, 1945'te tutuklandı. Serbest bırakıldıktan ve Nazilikten aklandıktan sonra fotoğrafçılık yaptı, ileri yaşlarında dalgıç oldu. Özellikle Sudan'daki Nuba kabilesine ve Hint Okyanusunun su altı dünyasına ait çarpıcı görüntüler kaydetti.

2.2. Teknolojik Gelişmeler ve Belgesel Sinema İçin Önemi

Teknolojik gelişmeler, her alanda olduğu gibi, gerçekliği görüntülemeyi esas alan belgesel sinemaya da yeni olanaklar sunmaya devam etmektedir. Bunların bir kısmı, doğrudan sinema dünyasının gereksinimlerini karşılamak üzere geliştirilmekte, büyük bir kısmı ise farklı alanlardaki çalışmaların sonucu olarak ortaya çıkmakla birlikte sinema için de yararlı olmaktadır.



Görsel 15: Teknolojinin imkanlara göre görüntüleme cihazları

2.2.1. Taşınabilir Sesli Çekim Kameraları

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşen teknolojik gelişmelerin sinemaya yaptığı katkıların başında, filmlerin daha hızlı, daha kolay ve daha düşük maliyetle yapılmasını sağlamak gelir. Örneğin bunlardan biri, Fransız film ve ses mühendisi Andre Coutant'ın, 1950'lerin sonlarında geliştirdiği, taşınabilir 16 mm'lik kamerayla senkronize kayıt yapabilen manyetik ses sistemiydi. Bu yeni sistemin ardında, sosyal bilimcilerin, özellikle etnografik araştırmalar yapanların talepleri yatmaktaysa da stüdyoların dışında küçük bütçeli film çeken bağımsız sinemacıların ve özellikle belgesel film yapanların ihtiyacı da kendiliğinden karşılanmıştı (Beattie, 2004: 87). Kamerayı özgürlüğün pasaportu, perdeyi ise insanların hikâyelerini anlatmak için büyük olanaklar sunan bir kağıt/sayfa olarak tanımlayan etnograf Jean Rouch, bu sistemi aktif

şekilde kullanmış ve filmlerindeki yaklaşımını hakikatin sineması (*Cinema Verite*) olarak adlandırmıştı (Koçer, 2008: 62-63).²⁰

Jack Ellis ve Betsy McLane'e göre, bağımsız yapımların sayısının en üst seviyeye ulaştığı, taşınabilir kameraların ve yeni ses kayıt sistemlerinin satın alınabilir hale geldiği ve ticari olmayan 16 mm. film pazarının geliştiği 1970'ler, belgesel sinema açısından da önemli bir dönemdir. Çünkü 1960'lı yıllarda yaşanan toplumsal ve siyasi olayların da etkisiyle belgesel film, kişilerin kendini ifade etmek üzere başvurduğu önemli araçlardan biri haline gelmiştir (Ellis ve McLane, 2005: 227-228). Bu dönemde, deneyimli belgeselciler çalışmalarına devam ediyor, yeni nesil belgesel film yönetmenleri ise farklı konularla ve yöntemlerle yöneliyorlardı. Bazı genç sinemacılar, filmlerine konu olarak kendilerini ve ailelerini seçerek klâsik sinema-gerçek yönteminden, kendine dönük (*reflexive*) bir anlatım tarzına kaymıştı. Genel anlamda, seyircilerden çok kuramcıların ilgisini çeken bu belgeseller, izleyicileri, bir konuyla ilgili tek bir bakış açısını kesin doğru olarak kabul etmemeleri konusunda uyarırlar; bir öngörüye ve politik amaçlara sahiptirler. Diğer belgesel formlarında, filmi çekenin konusuyla karşılaşması üzerine yoğunlaşılırken, kendine dönük belgesellerde filmi çekenle izleyici arasında kurulan ilişki üzerine yoğunlaşmaktadır. İzleyici bu filmlerde beklenenden çok beklenmeyenle karşılaşmaktadır (Izod ve Kilborn, 1998: 430-431).

Bu yeni olanaktan yararlanan feminist sinemacılar ise ilk günden beri erkeklerin kontrolünde olan sinema dünyasında seslerini duyurmaya başlamışlardı. Kendilerini esas itibarıyla toplumsal cinsiyete (*gender*) ilişkin konularla sınırlayan bu yönetmenler, kadınının toplumdaki konumunu, yaşam deneyimlerini gündeme getiriyor ve filmlerinde mülakat tekniğinden yararlanıyorlardı (Jacobs, 1979: 516-517). Kadınların kamusal alanda seslerini duyurma, karar süreçlerinde daha fazla yer alma konusundaki taleplerini ve mücadelelerini destekleyen bu filmlerin, genel anlamda siyasi bir nitelik taşıdığını söylemek mümkündür (Barsam, 1992: 361-362).

²⁰ Jean Rouch'un etnografik kurmacalarından biri, Afrika'da uzun yıllar süren alan araştırmasına dayanan ve çekimleri, 1954-1967'de tamamlanan *Jaguar*'dır. Filmde, Songaylı erkeklerin mevsimlik işçi olarak bugünün Gana'sına göçü, kimlik ve sömürgecilik gibi olgular çerçevesinde ortaya konmaktadır. (Koçer, 2008: 62-63).

2.2.2. Videonun Getirdiği Olanaklar

1980'lere gelindiğinde sinema alanında yaşanan en önemli değişim, video teknolojisinin kullanımındaki artış olmuştur.²¹ Taşınması mümkün olmayan video kameralar 1950'li yıllardan itibaren televizyon yayıncılığında kullanılmaktaydı. Ancak, 1968'de ½ inch'lik kasetlerle çalışan video kameralar satışa sunulmuş, aynı zamanda o yıl yapılan ABD başkanlık seçiminde de kullanılmıştı. Bazı teknik sorunların çözülmesiyle, 1973'ten sonra bu taşınabilir video kameralar ticari yayıncılıktaki yerini almıştır.

Drama-belgeseller dışında çekimlerin tekrarlanması mümkün olmadığından anı yakalayabilmek ve anlaşılır kılabilmek için kameranın bazı önemli özelliklerle donanmış olması gerekir. Video teknolojisinin gelişmesi, mikrofonların kameraya monte edilmesi sayesinde ses ve görüntü eşzamanlı olarak kaydedilebilir hale gelmişti. Video kaset kullanımının dezavantajı, görüntü kalitesinin filmden daha düşük olması ve zamanla bozulmasıydı. Dolayısıyla arşiv yapma açısından filme göre daha az dayanıklıydı. Farklı firmaların ürettiği farklı formatlardaki kasetler de sorun olabiliyordu. Yine de ucuzluğu, hızı ve kullanım kolaylığı açısından, belgesel yapımcıları açısından tercih edilmekteydi (Barnouw, 1983: 287).

1986 yılında Sony firması, kullanımı kolay ve daha iyi görüntü kalitesine sahip dijital video kameralar üretti. Ağırlıklı olarak askeri ve politik amaçlarla hızla geliştirilen dijital teknolojinin ürünü olan dijital kameralar, 1990'larla birlikte sinemada yaygın biçimde kullanılmaya başladı. Bu kameralarda, netliğin, beyaz ayarının, diyafram ve ses ayarlarının otomatik olması, özellikle amatör sinemacılara büyük kolaylık sağlıyordu. 20. yüzyılın sonuna gelindiğinde belgesel film yapımında çoğunlukla film yerine video kullanılmaya başlanılmıştı. 16 mm'lik film kameralarına göre taşınması ve kullanılması kolay olan, çekim sırasında özel aydınlatmaya ihtiyaç duymadan düşük ışık seviyelerinde çalışabilen, bu özellikleri sayesinde çekim için uygun olmayan mekânlarda rahat hareket imkânı sağlayan dijital video kameralar, uzun süren olayların/etkinliklerin çekimlerinde son derece verimli olmaktaydı. Ayrıca görüntülerin kaydedildiği manyetik bantların maliyeti filme oranla çok daha düşüktü ve üzerlerine tekrar kayıt yapılabilirdi. Yıkama ve baskı gibi laboratuvar işlemlerinin aradan çıkması da maliyeti iyice düşürmüştü. Bir başka önemli nokta ise video kamerayla

²¹ İlk video kaydediciler, 1950'li yıllarda ortaya çıktığında, televizyon programlarının korunması, yeniden yayınlanması, promosyon amaçlı kullanılması için, bir depolama aracı olarak kabul görmüştür.

yapılan çekimlerde iyice küçülen ekiplerle çalışılabilmenin mümkün olmasıydı. Dijital kurgu sistemlerinin gelişmesi ise görüntülerin kurgusunu iyice kolaylaştırmış, sadece bir kişi bile kendi başına bir yapım birimi haline gelmişti.

2.2.3. Dijital Teknolojinin Görüntünün Kaydına ve İşlenişine Katkıları

Bilindiği gibi, gözün önünden çok kısa süre içinde geçen farklı görüntülerin, birbiri üzerine sarkacak ve bir hareket yanılsaması yaratacak şekilde algılanması sinemanın temelini oluşturmaktadır. Bir hareketin, saniyenin yirmi dört ya da yirmi beşte birini kaydeden görüntülerin aynı hızla bir yüzeye yansıtılması bu görüntülerin bütünleşmesine imkân vermekte ve doğal görme sürecine en yakın hareket algısı üretilebilmektedir. Bu değerlerin altında olan görüntüler hızlı, üzerindeki görüntüler ise daha yavaş algılanmaktadır. Sinemadan farklı olarak televizyon yayınlarında bu sayı, saniyede yirmi beş kare görüntü olarak belirlenmiştir.

Bir saniyede kaydedilen çerçeve/görüntü sayısının yüksekliği, insanın görme yetisinin sınırlarının aşılması, görüntülenen hareketin her anının ayrıntılı biçimde incelenmesine olanak sağlar. Bu belgesel sinema açısından büyük önem taşır. Bu yöntemle yapılan bir çekimin, saniyede yirmi dört karelik gösterimi, kaydedilen hareketin son derece yavaşlatılmış olarak izlenmesini sağlar. Nitekim bugün, özellikle doğa belgesellerinde kullanılan ve saniyede iki bin beş yüz, hatta on bin kare çekebilen kameralarla, doğal olgular en ince ayrıntısına kadar gözlemlenebiliyor.²² Örneğin, saniyede on bin kare çekebilen bir kamerayla bir uğur böceğinin uçuşu kaydedildiğinde, kanatlarını kabuğunun altından çıkarması, uçmaya başladığı andaki hareketleri çok yavaş bir şekilde izlenebiliyor. Yapılan bu kayıt, saniyede yirmi dört kare hızla gösterildiğinde izleme süresi yaklaşık yedi dakika olacaktır



Görsel 16: Dar açılı objektif

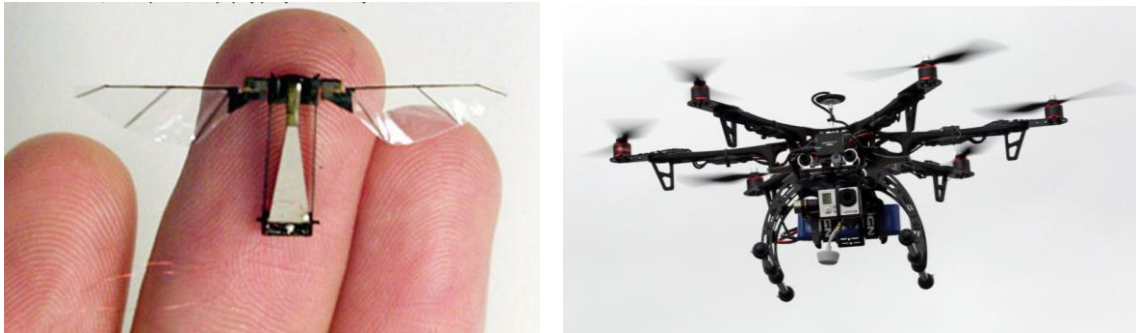
²²<https://documentation.apple.com/en/finalcutpro/usermanual/index.html#chapter=D%26section=3%26ta-sks=true>, bu sayı sn.de beş trilyona dek uzanmış

Belgesel sinemayı etkileyen bir başka teknolojik gelişme ise objektiflerin odak uzaklıklarının kullanım alanlarına hizmet edecek şekilde değişikliğe uğramasıdır. Odak uzaklığı objektifin görüş açısıyla ters orantılıdır. Objektifte yer alan merceğin odak uzaklığı kısaltıldıkça görüş açısı genişler, odak uzaklığı arttıkça görüş açısı daralır. Bu nedenle objektifler, normal, geniş ve dar açılı objektifler olarak adlandırılır. Uzaktan çekim yapmaya olanak sağlayan dar açılı objektifler, çok uzakta olduğu için görülemeyen, ulaşılması güç ya da imkânsız olan yer ve nesnelerin çekimlerinin yapılmasında kullanılmaktadır (bkz. Görsel 19). Bugünün dijital sistemle çalışan kameraları bu konuda daha da geniş olanaklar sunuyor.



Görsel 17: Dar açılı objektifin sağladığı olanaklar

Boyutları giderek küçülen bu kameraların, kalem, gözlük, anahtarlık gibi nesnelere sabitlenebilmesi, görüntülerin mini kartlara ya da kablosuz veri transferiyle uzaktaki bilgisayarlara kaydedilebilmesi, çekimlerin gizlice yapılabilmesine de imkân veriyor. Örneğin *flycam* (uçan kamera ya da sinek gözü) olarak anılan çok küçük kamera ve *dron*'ların (ya da *quardcopter*) üzerine monte edilen kameralar (bkz. Görsel 20), gidilmesi mümkün olmayan yerlerin havadan görüntülenmesine olanak sağlıyor. Uzaktan kumanda edilebilme ve kablosuz görüntü aktarabilme özelliği sayesinde görüntülerin tabletler ya da akıllı telefonlar aracılığıyla anında izlenmesi mümkün oluyor.



Görsel 18: Uçan kamera örnekleri

Klasik kameralarda kullanılan, görüntünün üzerine düştüğü ve kaydedildiği film şeridinin özellikleri de zaman içinde değişti. Siyah beyazdan renkliye geçilmesi ve doğal renklerin aslına uygun biçimde saptanabilmesi uzun zaman aldı. Pek çok renk tekniği ve ışık objektif renk ilişkilerindeki sorunlar yıllar süren çalışmalar sonunda aşıldı. Bunun başarılması, dış dünyanın gerçekliğini esas alan belgesel filmler açısından son derece önemliydi. Bu dönem boyunca kullanılan ham filmin niteliği, yani ışığa duyarlılık derecesi ASA (*American Standards Association*) ya da DIN (*Deutsches Institut für Normung*) değeriyle açıklanmaktaydı. Farklı ışığa sahip ortamlarda farklı filmler kullanılıyordu. Dijital kameralarda ise bu değer ISO kısaltmasıyla (*International Standards of Organisations*) anılıyor. Daha önce film yüzeyindeki kimyasal tabakayla yakalanmaya çalışılan fotoğraf, sensörlerin ısınması ile yakalanmaktadır. ISO değerinin kısa sürede ayarlanabilmesi dijital kameraların sağladığı kolaylıklardan bir diğeridir.

İngilizce *picture element* kelimelerinin kısaltılmışı olan piksel ise görüntüyü var eden minik noktacıklardır ve bunların sayısı arttıkça görüntü netleşir (Görüntü 21). Yani piksel değeri görüntünün kalitesini belirtir.²³ Dijital görüntü kaydında ise çözünürlüğe işaret eder. Dijital teknoloji, kurgu işlemi açısından da büyük sıçrama yaratmıştır. Selüloid tabanlı filmle çalışılırken, yapılan çekimler ancak banyo işleminden sonra izlenebiliyordu. Sonrasında tüm çekimlerin yer aldığı negatif kopya yıkanıyor ve bunlar pozitif filme basılıyordu. Kurgunun ardından filmin birden çok pozitif kopyası çıkarılıyor, bu arada laboratuvar da renk ve ışık düzeltmeleri yapılıyordu. Diyalog düzeltmeleri, ses efektleri, müzik gibi işitsel öğelerin filme yüklenmesi de yine hassas ve uzun bir süreçti. Bugün ise görüntü çekim anında izlenebiliyor, hatalar düzeltilebiliyor. Laboratuvar işlemleri büyük ölçüde ortadan kalktığı için çekim sonrası aşamaların süresi de kısalıyor. Kaydedilen görüntüler doğrudan bilgisayara yükleniyor ve bir yazılım programı aracılığıyla hızlı ve hatasız olarak yapılabilir. Bu gelişmeler sayesinde, bir filmi ortaya çıkaran uzman kişi sayısı da azalmakta, zaman açısından olduğu kadar yapım maliyeti açısından da ciddi bir tasarruf sağlanmaktadır.

²³ http://kobitek.com/fotograflarda_cozunurluk

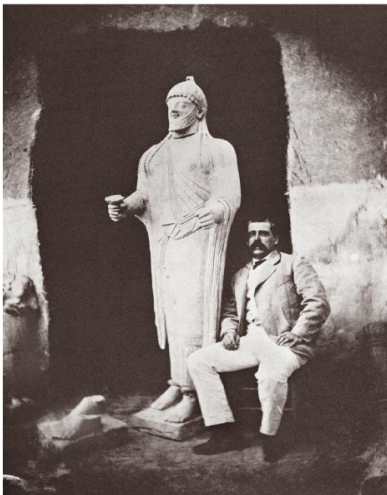
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: KUZEY KIBRIS'A İLİŞKİN İLK GÖRÜNTÜLER

Bu bölümde, Kıbrıs'ta selüloit film üzerine pozlama ile yapılan görsel belgelemenin tarihi özetlenecek, Kıbrıslıların sinemayla tanışması ve Kuzey Kıbrıs'ta 1983'ten sonra yapılan belgeseller üzerinde durulacaktır.

Fotoğraf makinesinin ve kameranın icat edildiği yıllarda, gelişi güzel de olsa kayda alınmış görüntülerin, o zamanın gerçekliğini aktarması nedeniyle bugün belge olarak değerlendirildiği daha önce de belirtilmişti. Çünkü bunlar sadece o anı aktarmakla kalmıyor, aynı zamanda dönemin günlük yaşamına, mekânlarına, giyim – kuşamına ve davranışlarına dair bilgiler de veriyordu. Fotoğraflar belirli bir dönemin izlerini taşıyor, o döneme tanıklık ediyordu. Fotoğraf makinesinin gazete haberciliğinde kullanılması ise toplumsal olayların belgelerini sunmaya başlamıştı.

Belgesel film, izleyicinin, hayatın her alanında, daha önce hiç karşılaşmadığı, deneyimlemediği ve gördüğünde ilgileneyeceği tahmin edilen olayların yanı sıra bilinenin ardındaki gizleri ortaya çıkararak ilgi çekeceği düşünülen olguları da içermektedir. Bir araştırmacının peşinden giderek onun keşif macerasına katılmak ve bu süre içinde yaşananları kaydetmek kadar, yalnızca seçilen olaya tanıklık eden kişilerin anılarında, fotoğraflar, gazeteler ve resmi belgelerle birlikte bir gezi yapmak da mümkündür. Kuşkusuz bu yaklaşım da farklı bir keşfetme sürecine yaslanmaktadır. KKTC'de yapılan belgeseller, özellikle biyografik çalışmalar da esas olarak bu yaklaşıma uygun biçimde gerçekleştirilmektedir.

3.1. İlk Örnekler



Görsel 19: Cesnola

Belgesel filmin Kıbrıs'taki hikâyesine geçmeden önce, fiziki gerçekliği kopya eden ve "görsel belge" niteliği taşıyan, belgesel filmlerde bolca yer alan fotoğrafın adadaki geçmişine değinmek gerekiyor. Mekânın ve anın görüntüsünü saklamayı mümkün kılan fotoğraf, 1839'dan itibaren hızla dünyaya yayılarak, yaşamı etkilemeye başlamıştı. Araştırmacılar, gazeteciler, gezginler ve arkeologlar gittikleri her yere artık fotoğraf makinesini de götürüyordu. Fotoğraf, Kıbrıs'a

19. yüzyılın ikinci yarısında Luis de Clercq ile ulaştı.

Fakat somut kanıtlarını Abraham Lincoln tarafından Kıbrıs'a konsolos olarak atanan Luigi di Palma Cesnola'nın, 1865-1877 yıllarında adada yaptığı yasal olmayan kazıları belgelediği fotoğraflarla görürüz. (Kaba, 2013: 26-28) (bkz. Görüntü 22).

Ancak fotoğrafçılık Kıbrıs'a, İngiliz Sömürge İdaresi'nin kurulmasından bir kaç hafta sonra, 1878 sonbaharında adaya gelen John Thomson aracılığıyla yerleşti ve 1900'lerin başında askeri görevi nedeniyle Kıbrıs'ta bulunan John P. Foscolo'yla birlikte fotoğraf daha yaygın olarak kullanılmaya başladı. Önce muhabir sonra arkeolog olarak çalışan Alman Max ve Magda Richter çiftinin ve yine Alman asıllı Charles Gleszner ile oğlu Leopold'un çalışmaları fotoğraf alanındaki gelişmeyi hızlandırdı. Bu kişiler, dönemin sosyal ve kültürel hayatını sınırlı da olsa belgeleyerek bugüne görsel malzeme bıraktıkları gibi, adada yaşayan özellikle Ermeni olan yerlilere stüdyo fotoğrafçılığını da öğrettiler (Yüksel, 2007: 11-12).



Görsel 20: Kıbrıs'ta sosyal hayatın fotoğrafla saptanması

Kıbrıs'ta fotoğraf stüdyosu açan ilk Türk, olan Ahmet Şevki (Görsel 24) bir İngiliz subayının elinde gördüğü fotoğraf makinesini inceleyip, evinde gözlük camlarını ve ahşap bir kutuyu kullanarak kendi makinesini imal etmişti. Bu makineyle önce yaşadığı Girne'de ve sonra Lefkoşa başta olmak üzere Kıbrıs'ın birçok bölgesinde fotoğraflar çekmişti. 1900 yılında Lefkoşa'ya yerleşerek "Foto Türk" adıyla bir fotoğrafhane açtı. Bir erkeğin karşısında peçelerini açmayan kadınların fotoğraflarını eşi İsmet Hanım çekiyordu. Ancak sonrasında İngiliz sömürge idaresi



Görsel 21: Ahmet Şevki

altında yaşamak istemeyen aile Antalya'ya göç etti ve mesleği oradaki stüdyoda sürdürdü. Bu arada fotoğrafçılık adada kabul görmüş ve bir meslek olarak itibar kazanmaya başlamıştı. Nitekim, bazı Türk aileler de çocuklarını açılan stüdyolara çıkar

olarak gönderdiler. Bir süre sonra Mustafa Fevzi Akarsu ve Mustafa Diana stüdyo fotoğrafçılığındaki başarılarıyla tüm Kıbrıs'ta haklı bir üne sahip oldular. Limasol'lu Süleyman Polili de onları izledi (Yüksel, 2007: 13-15).

3.2. Kıbrıslıların Sinemayla Tanışması

Sinema salonları açılmadan önce Türk ailelerin evleri dışında eğlenebilecekleri yerler çok sınırlıydı. Kulüpler tarafından sıkça sahneye konulan tiyatro oyunları ve Karagöz-Hacivat gösterileri ve özellikle pek çok köyde haftada ya da ayda bir kurulan panayırlar bu ihtiyacı karşılamaktaydı. Ayrıca erkekler, dönemin meyhanesi olarak bilinen, genellikle gayri müslimlerce işletilen kabarelere gidiyorlardı. Kadınlar ise bir araya geldikleri hamamlarda eğlenme imkânı buluyordu.

Amerika'ya göçmen olarak giden Mustafa Ali'nin, ilkel bir projeksiyon makinesi ve on beş-yirmi dakikalık sessiz ve siyah-beyaz birçok sinema filmiyle birlikte 1913 yılında ülkesine dönmesi, yeni bir eğlence ortamı yarattı. Makine elle çalıştırılmakta, merceğin önünden geçen görüntüler, gaz yağıyla çalışan bir lambanın ışığı aracılığıyla üç dört metre ötedeki çarşaf perdeye yansıtılmaktaydı. Kısa sürede Sinemacı Ali olarak isim yapan Mustafa Ali, teknik bilgilerini ve mesleğini oğlu Kemal Sinemacioğlu'na devredecekti. Ali, ilk sinema salonunu Lefkoşa'nın Sarayönü diye bilinen bugünkü Cumhuriyet Sokağı'nda açtı. Etrafı branda beziyle çevrilmiş salaş bir mekân olan bu ilk sinemayla sınırlı kalmayan Ali, başka derme çatma salonlarda, köy panayırlarında, açık alanlarda film göstermeye başladı. Kıbrıs'ta kaldığı üç yıl boyunca hem Türklere hem de Rumlara gösterdiği filmlerle ada halkının sinemayı tanımasını ve sevmesini sağladı. Daha sonra onun yerini, "Sinemacı Ahmet Cemali" aldı (Tolgay, 2016: 18-22).

Mustafa Ali'nin yanında yetişen Nikos Kiprianu ise Kıbrıs'ta sinemacılık sektörünün kurumsallaşmasında büyük rol oynadı. Atina ve Beyrut'ta sinema ortamını inceleyen Kiprianu gerekli sermayeyi sağlayarak 1914 yılının başlarında, Larnaka'daki *Sun Hall* adlı müzik salonunu kiraladı. İngiliz sömürge yönetiminden temin ettiği haber filmlerini, belgeselleri ve kurmaca filmleri gösterdi. Fransız Pathe şirketinin dağıtıcılığını üstlenerek *Cine Orient* adlı şirketi kuran Kiprianu gerekli donanımı sağlayarak on iki yıl içinde Lefkoşa'da on, Limasol'da altı, Larnaka'da üç, Mağusa'da üç, Baf'ta iki, Girne'de iki olmak üzere yirmi altı adet sinema salonu açtı (Tolgay, 2014).

Adada, 1932-1934 döneminde, Türkiye’de çekilen üç film gösterildi. Bunlardan biri, Papadopoulos Sineması sahibinin kiraladığı *Leblebici Horhor Ağa*’ydı (Muhsin Ertuğrul, 1923). Diğer Onnik Gülyan’ın getirdiği müzikal bir komedi olan *Karım Beni Aldatırsa* (Muhsin Ertuğrul, 1933), üçüncüsü ise *Milyon Avcıları*’ydı (Muhsin Ertuğrul, 1934). Macik Palas sinemasında gösterildiğinde büyük beğeni kazanan bu iki filme ilişkin dikkat çekici nokta, doğrudan Türkiye’den değil de Arap ülkelerinden kiralanmış olmalarıydı (Bedevi, 1953:11-13).²⁴ Ancak yıllar içinde, İstanbul’da yabancı film şirketlerinin temsilciliğini alan firmaların çoğalması ve bir kısmının Orta Doğu dağıtımıcısı olması, Kıbrıs’a doğrudan Türkiye üzerinden film getirilmesine imkân verecekti. İstanbul’da yalnızca Amerikan Paramount şirketinin doğrudan temsilcisi bulunuyor, diğer yabancı film ithalcileri ise bu filmlerin Avrupa ve Orta Doğu haklarını üstlenmiş yabancı dağıtımıcılarla çalışıyordu. Aynı zamanda salon sahibi olan Türkiye’deki aracı firmalar, filmlerin yıllık getirisinden belirli bir yüzde alıyorlardı (Hinkle, 2009: 93).

Kıbrıs’ta 1945’e kadar yukarıda anılan üç film dışında Türkçe film gösterilmedi. 1945 yılında İstanbul’a tuhafiyе eşyası almak için giden Cemal Toğan arzu ettiği şeyleri bulamayınca *Aysel, Bataklı Damın Kızı* (Muhsin Ertuğrul, 1934) adlı filmi satın aldı ve Şekerlemeci Necip Mustafa’yla birlikte önce Lefkoşa’da sonra da Lefke’de gösterdi.²⁵ Bu iki girişimcinin Türkiye’den getirmeye devam ettiği filmler 1950’ye kadar onların malı olmaktadır. Ancak, bu tarihten itibaren, en fazla on ay olmak üzere, ay bazında kiralanmaya ve kira süresi biten kopyalar Türkiye’ye geri gönderilmeye başladı. Bu uygulama, farklı türlerde filmler izleyecek olan seyirciyi memnun etmişti. Bu gelişme sonunda, dönemin en fazla filmine sahip olan şirketin çökmesine neden oldu. Şirket ortaklarından Bedevi Kardeşlerin, Halk Sinema Şirketi’yle ortak olması bir sonuç vermeyince, kardeşler en büyük rakipleri olan ve Belig Paşa Sineması’nı idare eden Vahe Nagogosian’la birleşmek zorunda kaldılar. Böylece Yeni Halk Sinema Şirketini kurarak, Halk ve Kristal sinema salonlarını kendilerine bağladılar. İstanbul Sinemasında Necip Mustafa’nın, Muhammet Enis’in sahibi olduğu Atlas Sinemasında ise yeni

²⁴ Bedevi, 1931’e kadar Amerika’dan 2 157 sesli, 31 670 sessiz olmak üzere toplam 33 827 adet film getirildiğini belirtmektedir. Adı geçen Arap ülkesi, büyük ihtimalle aynı dönemde Kıbrıs gibi İngiltere tarafından yönetilen ve sinema faaliyetleri Türkiye’ye nazaran daha gelişkin olan Mısır’dır.

²⁵ Başkent Lefkoşanın ardından Lefke’de gösterilmesinin sebebi bakır ocağında çalışan işçilerin de izleyebilmesine olanak sağlamak içindir.

kurulan Kıbrıs Film Türk Sinemacılık Şirketi'nin getirdiği filmler gösterilmekteydi (Bedevi, 1953:15-18).

1980 yılına kadar Türkiye ve İngiltere'den sağlanan popüler filmler ve haber filmleriyle yürütülen sinema faaliyeti, video (VHS Kasetlerin) kullanımının yaygınlaşmasından ciddi bir darbe alan Kuzey Kıbrıs'ta bir ara gösterim yapan sinema salonu kalmadı. Uzun bir aradan sonra 13 Ocak 1995'te Mısırlı zade sineması, gençliğe çekici geleceği düşünülen *Taş Devri* (The Flintstones, Brian Levant, 1994) ile yeniden faaliyete geçti (İnönü, 2015). Halen KKTC'de dört farklı şirketin kontrolünde yirmi altı sinema salonu bulunuyor; Gönendere yazlık sineması eklendiğinde sayı yirmi yediye çıkıyor.²⁶ Bu salonlarda Türkiye'yle paralel bir gösterim takvimi uygulanıyor. Sonuç olarak KKTC'de haftada iki ila dört olmak üzere yılda ortalama yüz elli farklı film gösteriliyor (Nuralı, 2017).

3.3 Kıbrıs'ta Çekilen İlk Belgesel Film

Kıbrıs'ta belge niteliği ağır basan ilk film, *Britanya Öğretici Filmler* (BIF: British Instructional Films) adlı kuruluşun yönetmenlerinden Stanley Rodwell tarafından sessiz olarak çekilmişti ve *Kıbrıs* (Cyprus, 1929) adını taşıyordu. Süresi otuz dakika olan *Kıbrıs*'ta 35 mm'lik siyah beyaz film kullanılmıştı. Filmi yaptıran koloni yönetiminin amacı, adanın tarıma, hayvancılığa, ticarete ve turizme uygun bir coğrafyaya sahip olduğunu göstermek, İngiliz'lerin adaya göç etmesini teşvik etmektir. 1930'da bu filme ait görüntüler, ses ve yorum eklenerek yine BIF tarafından *Neredeyse Arcady*'de (Almost Arcady) kullanıldı. Lefkoşa görüntüleriyle başlayan *Bir Akdeniz Adası* (A Medeterranean Island) ise 1932 yılında çekildi.²⁷



Görsel 22: *Neredeyse Arcady* ve *Bir Akdeniz Adası*

²⁶ 2014 yılında Gönendere halkının emekleri ile bakımı yapılarak “Gönendere Hürriyet Sineması Gönünleri Derneği” adına faaliyet göstermeye başlayan yazlık sinemada çeşitli dernek ve kulüplere yardım toplamak amacı ile gösterimler düzenlenmektedir.

²⁷ Arcady, antik dönemde Pelopones yarımadasındaki bir yöreye verilen addır. Sade bir kırsal yaşamın sürdüğü kapalı bir ortam anlamını taşımaktadır.

Kıbrıs'a ilişkin belge niteliğinde görüntülere sahip bir başka film ise tıpkı Robert Flaherty gibi gezilerini görüntüleyen Amerikalı peyzaj mimarı Philip Homer Elwood tarafından çekilen *Kıbrıs'tan Floransa'ya* idi (Cyprus to Florance, 1930). Bu filmde görüntülenen kentler arasında Larnaka'da yer alıyordu.

Senaryosunu Laurie Lee'nin yazdığı, yönetmenliğini Ralph Keene'in yaptığı "*Kıbrıs Bir Adadır*" (Cyprus Is An Island) (Görüntü 24) ise sürmekte olan İkinci Dünya Savaşı sırasında, 1944 yılında çekilmiştir.²⁸ Otuz dört dakika süren film, senaryoya dayalı olarak gerçekleştirilen ilk uzun belgesel olup Enformasyon



Görsel 23: *Kıbrıs Bir Adadır*'dan

Bakanlığı'nın Greenpark yapım şirketine ısmarladığı ve yeni bir barajla ona bağlı sulama kanallarının yapılış aşamalarını sırasıyla göstermekteydi. Filmde inşaata katkıda bulunan halkın çabalarına da yer verilmişti. Bunların dışında, İngiliz yönetimi dönemi boyunca adaya ilişkin görüntüler esas itibarıyla haber filmlerinde yer almaktaydı.²⁹ Örneğin bunlardan biri, İkinci Dünya Savaşının başlamasının ardından müttefik kuvvetlerin 1940'ta adaya yaptığı asker ve silah sevkiyatını, silahların gerekli konumlara yerleştirilmesini gösteriyordu. 1942 tarihli bir örnekte ise Kıbrıs halkından paralı asker olarak savaşa katılan gençlerin cepheye sevki görüntülenmişti.

İngiliz hükümetinin, *Sömürge Film Birimi*'ne (Colonial Film Unit) bağlı olarak sömürgelerinde açtığı film okullarından biri de 1951 yılında Kıbrıs'ta kurulmuştu. Kıbrıs Cumhuriyeti kurulana kadar faaliyet gösteren Kıbrıs Film Okulu'nda, on aylık kurslar veren R.W. Harris ve G.Evans isimli iki eğitmen görev almıştı. Okulun ilk öğrencileri, bir yıl sonra, Türkçe ve Yunanca olarak seslendirilen *Birlikteyiz* (United We Stand, 1952) adlı belgeseli yaptılar. Adadaki Nato üssünü anlatan *Kıbrıs Raporu*

²⁸ Laurie Lee'nin senaryoyu Kıbrıs'ta iki hafta kalıp incelemelerde bulunarak yazmış, Ralph Keene ise filmi otuz sekiz günde çekmiştir. Keene, bu sırada bir yardımcı yönetmen bir de kamera asistanı olmak üzere iki Kıbrıslıyı eğitmiştir.

²⁹ 1947'de çekilmiş olan haber filmlerinden birinde semah olarak bilinen Türk dervişlerin dansı da yer alıyordu. Bugün, Britishpathe.com ve colonialfilm.org.uk sitelerinde izlenebilecek olan bu filmler, büyük olasılıkla sinema salonlarında esas film başlamadan önce gösterilmekteydi.

(Report on Cyprus, 1955) da bir başka öğrenci olan Frank Gardner tarafından çekildi.³⁰ Sonraki yıllarda, haber ajansları ve televizyon kuruluşları, haber ağırlıklı, askeri ve politik konulara yer veren belge nitelikli görüntüler çekmeye devam ettiler (Stabss, 2015; 240-256). Adada Enosis hareketini başlatan Rumlar 1955 yılında EOKA'yı (Ethniki Organosis Kypriou Agoniston) kurdu.³¹ Rumların Yunanistan ile birleşme idealleri, Kıbrıslı Türklerin 1958 yılında TMT'yi (Türk Mukavemet Teşkilatı) kurmasına yol açtı.³² Bu süreçte, adada gerçekleşen askeri faaliyetler ve siyasi liderler arasındaki görüşmeler, arşiv amaçlı ve/veya haber amaçlı olarak filme alınmaktaydı. Bu dönemde, pek çok ülkede olduğu gibi, sinema salonlarında dünya gündeminde olup bitenleri haber vermek amacıyla İngiliz ve Amerikan elçiliklerinden tedarik edilen, halkın *jurnal* adını verdiği, on-on beş dakikalık, siyah beyaz, sesli haber filmleri gösterilmektedir. Siyasi haberlerin yanı sıra boks ve futbol maçlarına, otomobil yarışlarına yer veren jurnallerde, bugün üçüncü sayfa haberleri olarak bilenen görüntülere rastlanmıyordu. İngiltere'den gelen haber filmleri Kıbrıs Cumhuriyeti'nin kurulduğu 1960 yılına kadar gösterilmeye devam etti. Ancak bunların gösterimi sinemacıların tercihinin bırakılmıştı. İsteyen sinemacı bir dilekçe ile İngiliz Hükümetine başvurarak bu filmleri talep ediyor ya da etmeyebiliyordu. Bu arada adada yaşanan siyasi, askeri çalkantılar, 1940'larda örnekleri görülen ve Kıbrıs'taki toplumsal yaşam hakkında bilgiler içeren belgesel filmlerin çekilmesini engellemişti. 1974 yılında Türkiye'nin askeri müdahalesine neden olan çatışma sürecinde tarafların ve yabancı ülke yöneticilerinin görüşleri, kamuoyuna bildirilmek üzere haber filmlerinde yer almıştı.

3.4. KKTC'de Belgesel Film

Yinelemek gerekirse belgesel, ele alınan konuyla bağlantılı olarak metnin anlatımını destekleyen tarihsel, toplumsal, kültürel ya da bilimsel içerikli görüntülerden oluşan, açıklayıcı ve öğretici niteliğe sahip olan filmleri tanımlamaktadır. Konusu, hayatın ve yaşam ilişkilerinin içinden çıkan bir belgeselin yapılabilmesi için, konuya ilişkin ön araştırmada, mevcut görsel-işitsel belgelerin -olabildiğince yüksek oranda- elde edilmesi gerekir. Daha sonra konunun niteliğine bağlı olarak çeşitli kişilerin

³⁰ Kıbrıs'ın ilk sinemacılarından Nikos Lanitis ve George Stivaros, bu dönemde Afrodit'in Adası, Salamina ve Kökler gibi filmler çektiler.

³¹ Siyasi açıdan, bir ülkenin sınırlarına dahil olma ya da onunla birleşme anlamına gelen enosis sözcüğü, 1930'larda, Kıbrıs'ın Birleşik Krallık'ın yönetiminden ayrılıp Yunanistan'a dahil olma talebini belirtmek üzere kullanılmıştır.

³² Bu örgüt, 1976'da Kıbrıs Türk Güvenlik Kuvvetleri Komutanlığı'na dönüşmüştür.

görüşlerinden, açıklayıcı bilgilerinden, anılarından, tanıklıklarından yararlanılır. Böylece yapılan film hem toplumun hafızasından yararlanır hem de kendisi bu hafızanın oluşmasına katkıda bulunur.

Bu süreçte tüm malzemenin belirli bir akış içinde, popüler filmler için söz konusu olan ilgi çekiciliğin belgeseller açısından da geçerli olduğu göz önüne alınarak kurgulanması gerekir. Merak ve ilgi, filmin görüntülerinin niteliği kadar bunların bir araya getirilişiyle sağlanan ritim sayesinde yönlendirilmektedir. Kuşkusuz yönetmenin dünya görüşü ve deneyimleri bu kurguyu etkileyen önemli etkenlerdir. Daha önce de belirtildiği gibi destek alınan kurum ve kuruluşların da bu konuda talepleri olmaktadır. KKTC’de yapılan belgesel filmler için tüm bunlar geçerlidir. Üstelik kendine özgü siyasi ve toplumsal koşulların hâkim olduğu bir ortamda yapılan belgesellerin içeriği, iddiası, önerisi ya da yorumu da özel bir hassasiyet gerektirmektedir. Örneğin adanın her iki kesiminde de faaliyet gösteren kayıp şahıslar komitesinden edinilecek bilgiler, belgeler ve röportajlar, iki toplumlu yaşamın gereği olan objektiflik ilkesinin gözetilerek kullanılacağına dair yazılı bir dilekçe karşılığında sağlanmaktadır.

Toplumsal hafızayı yenilemek, bilinmeyenleri anlatmak ve tarihe bakmak KKTC'nin kuruluşuna kadar içinden geçtiği süreçleri anlatan belgeseller için en önemli kaynak BRTK arşivleridir. BRTK, KKTC'den daha eskiye dayanan geçmişi nedeniyle KKTC ilan edilene kadar ne gibi süreçlerden geçildiğine ilişkin kayıtlı görsel belgelere sahiptir. Ancak gazete arşivleri, kişisel fotoğraf arşivleri ve dönemin tanıklarının anlattıkları en az bu arşivde bulunan belgeler kadar önemlidir. Tablo 1’de de görüleceği gibi KKTC belgesel film sayısı ve türleri açısından zengin değildir. 2000’li yıllarla birlikte başladığı gözlenen sayısal artışta hem yeni, kolay kullanılır ve düşük maliyetli teknik donanımın hem de kurulan üniversitelerde sinema eğitimi alan kişilerin çoğalmasının etkili olduğu söylenebilir. Yine de uygulanmakta olan gümrük ambargoları ve yüksek vergiler, sinemasal anlamda üretim gerçekleştiren yapım şirketlerinin kameralarını ve teknik donanımlarını yenilemelerini sınırlamaktadır. Belge niteliği taşıyan çalışmaların bir kısmı da yüksek öğretim kurumlarında sinema eğitimi alan gençler tarafından gerçekleştirilmektedir. Öğrencilerin çektiği belgesel filmler kişisel ilgiye olduğu kadar zorunlu eğitim çalışmalarına da bağlı olarak artmıştır. Böylece birçok genç, 1963-74 döneminde yaşananlara, toplu mezarlar olgusuna, hikâye edilen olayların doğruluğunu araştırmaya başlamıştır. Ancak bu çalışmalarda çoğunlukla adayları ilklerle tanıştıran ya

da sanatsal, siyasal, akademik ve toplumsal hayata yön vermiş olan kişiler ele alınmaktadır. Ayrıca belgesel yapımına olanak sağlayan bakir bir coğrafya olan Kıbrıs keşfedilmekte, araştırılıp belgelenmektedir. Bir yandan kaybolmaya yüz tutmuş el sanatları, öte yandan tarihi ve turistik yöreler, arkeolojik alanlar tanıtılmaktadır. Görüldüğü gibi bu çalışmalar KKTC'deki toplumsal birikime, günlük yaşamın özelliklerine eğilen, bilgileri ve belgeleri derleyen çoğu amatör yapımlardır. Farklı teknik standartlara sahip olan bu düzenlenmiş ses ve görüntüler, bir merkezde toplandığında en azından gelecek kuşakların yeni belgeselleri için çok önemli bir malzeme oluşturacaktır.

3.4.1. Resmi Belgeseller

Toplumsal bir işlev yerine getirmek ve farklı seyirci kitlelerine ulaşmak üzere televizyon kuruluşlarının belge(sel) filmlere yönelmesi, herhangi bir olayın, eserin, kişinin, kültürün ya da toplumsal bir meselenin derinlemesine işlenip sunulması için çok geniş bir yer açmıştır. Video teknolojisiyle birlikte bu kuruluşların işi daha da kolaylaşmış, tüm dünya televizyonlarında yayınlanan bu belgeseller aracılığıyla, kültürler arası iletişimin kurularak yabancılığın azaltılmasına ve bilgi aktarımına imkân vermiştir.

Kuzey Kıbrıs'ta belgesel sinemanın ilk örnekleri önemli gün ve haftaları anımsatmak, yaşanan bazı olayları unutturmamak amacıyla BRTK tarafından yapılmıştır. Video kameralarla ve televizyonda yayınlanmak üzere çekilmiş olan bu belgeseller arasında, KKTC'nin kuruluşuyla ilgili olanların yanı sıra 1983-84'lerde yapılan *Gelişen KKTC* isimli bir seri çalışma da bulunmaktadır (Adanır, 2016). BRTK'nin ilk belgeselleri, o dönemin politikası çerçevesinde, KKTC'nin ve yönetimde olan siyasi partinin görüşlerini aktaran, milliyetçi bir söyleme sahip olan propaganda amaçlı yapımlardır.

2003'te Kuzey ile Güneyi ayıran kapıların açılması ve Avrupa Birliği'nin KKTC'de büro açıp film projelerine destek vermesi ise barışçı bir söylemle iki toplumlu yaşamı vurgulayan belgesel filmlerin çekilmesine zemin hazırlamıştır. Farklı düşüncelere sahip kişi ve kurum/kuruluşlar kendi yaklaşımları doğrultusunda giderek artan oranda belgesel film yapmaktadır. Ticari popüler filmler, güçlü bir alt yapı donanımı, çok sayıda uzman ve büyük sermaye gerektiren yapımlarken, bugünün teknik imkânlarıyla çekilen belgesellerin maliyeti çok daha düşüktür. Ayrıntılı, sistematik bir ön araştırma, planlı bir çalışma sonucunda, elde edilen malzeme küçük bir grup tarafından yaratıcı bir

şekilde kurgulanabilir. Belgelerden elde edilen bilgilere, tanıkların ve fotoğrafların anlattıklarına dayanan dramatik canlandırmalara yer verildiğinde ise maliyet bir ölçüde yükselse de filmin izlenirliği güçlenmektedir. Örneğin, BRTK'nin kırk sekizinci yıldönümü dolayısıyla kurulduğu günleri anlatan “İlk Beş Gün” (Cemal Yıldırım, 2011) isimli drama-belgesel bunun bir örneğidir.³³

2000’li yıllarda Kuzey Kıbrıs’ta çekilen belgesellerin sayısındaki artışı hazırlayan bir başka gelişme ise bu dönemde özel televizyon şirketlerinin çoğalmasıdır. Bugün yayın yapmakta olan yedi özel televizyon kuruluşu da hem programlarını zenginleştirmek hem de günlük yayın akışlarındaki açıkları kapatmak üzere belgesel filmlere yer veriyor.

3.4.2. Bireysel Çalışmalar

Arslan Mengüç’ün *Bir Avuç Vatan*, 1990 adlı filmi, KKTC’de bireysel olarak çekilen ilk belgeseldir. Mengüç, İngiliz yönetiminin Kıbrıslı Türklere uyguladığı dini, kültürel ve sosyal ambargoları, etnik kimliği baskılama çabalarını anlatan bu filmin ardından yaptığı *Denktaş: Denk Taş*’ta (1991) Cumhurbaşkanı Rauf Denktaş’ın hayatına, amaçlarına yönelik mücadelesini, halkla etkileşimini anlatmaktaydı. Filmin büyük bölümü Denktaş’la yapılan söyleşiye ayrılmıştı. Her iki filmde de dönemin siyasi atmosferini aktaracak şekilde milliyetçi bir söyleme yer verilmekteydi.



Görsel 24: Kuzey Kıbrıs’ta yapılan belgesellerden örnekler

Güney Kıbrıs’ta yaşayan Niyazi Kızılyürek ile Panikos Hrisantu’nun, ZDF televizyonunun desteğiyle hazırladığı *Duvarımız* (The Wall, 1993) ise 1974 ve sonrasında yaşanan iç göçün sonuçlarını görgü tanıklarının ağzından anlatmaktaydı. 1997’de Abdi İpekçi Barış Ödülü’nü alan film, savaşın acılarına iki yönden bakmaya çalışan ilk örnektir. Çeşitli tarihlerde Yunanistan’ın resmi televizyon kanalında, Alman

³³ Bu bir yönüyle, kurmaca film çekme imkânı bulamayan yönetmenlerin, bu eksikliği dramatik sahnelerle gidermeye çalıştıkları şeklinde bir spekülasyonla açıklanabilir.

ve Fransız televizyonlarında yayınlandı. Kıbrıs Rum kesiminde, sinema ya da televizyonda gösterilmeyen *Duvarımız*, BRTK tarafından 1 Nisan 2007'de yayınlandı.³⁴

2003 yılında, DAÜ öğrencilerinden Aylin Ersin, Vasvi Çiftçioğlu ve Eda Hançer, ilk kez farklı bir konuyu ele alarak Kıbrıs Madencilik Şirketi'nin (CMC: Cyprus Mining Corporation) yol açtığı çevre felaketine dikkat çekmek için *Şeytan Çamuru* adlı belgeseli yaptılar (bkz. Görsel 28).



Görsel 25: *Şeytan Çamuru*

Konuya duyarlı bir kamuoyu yaratmaya çalışan film, adı geçen şirkette mühendis, ustabaşı ve hemşire olarak çalışan üç kişiyle yapılan röportajlara dayanıyor, şirketin Lefke'deki işletmesine ait belgelerden yola çıkarak tesisin çevreye yaptığı tahribat hakkında bilgilere yer veriyordu.³⁵



Görsel 26: *Kayıp Otobüs* belgeseline konu olan on bir kişi

Kayıp Otobüs'te (Fevzi Tanpınar, 2007) ise 1964 yılında evlerinden çıkıp çalıştıkları Birleşik Krallık askeri üssünün bulunduğu Dikelya'ya giderken ortadan kaybolan on bir Kıbrıslı Türk'e ne olduğunu araştırılmaktaydı (bkz. Görsel 29). Bu filmin yapılmasına yol açan fikir, *Kayıp Otobüs* adlı bir şiirden kaynaklanmıştı. Bu şiirin ağıt niteliğindeki bir bestenin sözleri olarak kullanılması sırasında, konunun görsel potansiyeli fark edilmiş ve belgeselin çekilmesine karar verilmişti. Olayın yaşandığı günleri unutmamış olan kayıp yakınlarının anlatımları üzerine kurulan film, servis otobüsünün Rumlar tarafından kaçırıldığını ve on bir kişinin kurşuna dizildikten sonra otobüsle birlikte bir çukura atıldığını iddia etmekteydi. Anlatıcı sese eşlik eden gerçek mekân görüntüleri,

³⁴ Filmin yayınlanmasından sonra BRTK, milli duyguları ayaklar altına almakla suçlandı. *Duvarımız*'ın en son gösterimi, Haziran 2016'da Uzunyel'deki geçiş noktası yakınındaki Politis gazetesi otoparkında gerçekleşti.

³⁵ Adı geçen belgeye ulaşılamadığından hakkındaki bilgiler <http://www.starkibris.net/index.asp?haberID=6198>'den alınmıştır.

gazete k p rleri ve dramatize edilmiş sahneler aracılığıyla dönemin yaşam koşullarına dair bilgiler de kendiliğinden filme katılmıştı. *Kayıp Otobüs*' , Avrupa Birliğinin on üç Akdeniz ülkesini kapsayan *Akdenizin Sesleri* projesi kapsamında çekilen *Yasemin Kokan Seher* (Vasvi  ift ioğlu, 2008) adlı belgesel izledi. Filmde, yetmiş yaşlı Lefkoşalının, eski bayram yerlerinin, kahvehanelere, pazarlara, sokak satıcılarına dair anıları kendileri tarafından anlatılmıştı. Lefkoşa'nın günlük yaşamını konu alan arşiv fotoğrafları ve benzer nitelikteki film parçaları da anlatılanları destekliyordu. Bu belgeselin kültürel yaşama ilişkin konuların daha sık ele alınmasına yol açtığı söylenebilir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: KKTC BELGESELLERİNİN ÖZELLİKLERİ

Bu bölümde, seçilen altı belgesel film, konuları, temaları ve biçimsel özellikleri açısından ayrıntılı biçimde incelenecektir. Kayıtların ve istatistiki bilgilerin yetersizliği nedeniyle kesin bir rakam vermek mümkün olmasa da basın bültenlerinden ve Sim TV arşivinden yararlanılarak yapılan araştırma sonucunda, 1983-2016 döneminde Kuzey Kıbrıs'ta bireysel çabalarla otuz beş belgesel film yapıldığı tespit edilmiştir. Bu çalışmada belgesel film, televizyon yayıncılığı açısından değil sinema açısından ele alındığından gerek ticari televizyonlarca gerekse devlete bağlı BRTK tarafından yapılan filmler dışarıda bırakılmıştır.

Birinci bölümde üzerinde durulduğu gibi, zaten zor olan sınıflama çabası KKTC'de yapılan belgeseller söz konusu olduğunda bir anlamda imkânsız hale gelmiştir. Bu nedenle, filmler, konularına bağlı olarak: Savaş öncesinde ve savaşta yaşananlar; Önemli kişiler; Kültürel yaşam ve gelenekler; Arkeolojik ve tarihi eserler; Diğer olmak üzere beş başlık altında toplanmıştır. Bunların yaklaşık üçte biri (on tanesi) savaş öncesinde ve savaşta yaşananlarla ilgilidir. Aynı şekilde önemli kişilerin hayat hikâyesine odaklanan on biyografik çalışma da filmlerin toplamı içinde üçte birlik bir yer tutmaktadır. Sınırlı sayıda artış gösteren film gruplarından bir diğeri ise kültürel yaşamla ilgili olan belgesellerdir. Bu konudaki yedi film, geriye kalan üçte bir içindeki en büyük yere sahiptir. Tarihi ve arkeolojik eserlerin korunmasına ve tanıtımına yönelik film sayısı yalnızca üçtür. Belgesel sinemanın önemli bir alt türü olan doğa belgesellerinin itibar görmediğini, yapılmış olan bir adet örnekten (*Kıbrısın Sulak Alan Kuşları*) anlamak mümkündür. Bu film “diğer” başlığı altına yerleştirilmiştir. Aynı başlık altında, biri sendika diğeri sanayi kuruluşu olmak üzere iki tanıtım amaçlı film (*DAÜ-SEN 30.Yıl* ve *Sanayi Holding*) ve biri İkinci Dünya Savaşı'na gönüllü olarak katılan Kıbrıslı Türklere ilişkin olan (*Kıbrıs'ın Gönüllü Askerleri*), diğeri çevre kirliliğini konu alan (*Şeytan Çamuru*) belgeseller “sonuç” bölümünde açıklanacağı gibi, tüm belgesellerin konuları ele alışında birçok benzer nokta bulunmakta, dolayısıyla gerek belgesel tanımının gerekse farklı türlerin özellikleri açısından bir yetersizlik ortaya çıkmaktadır.

Otuz beş belgeselin yirmi dördü, sivil toplum kuruluşlarından ya da üniversite, belediye, televizyon şirketi gibi kuruluşlardan alınan destekle yapılmıştır. Yalnızca on bir film tamamen kişisel imkânlarla gerçekleştirilmiştir. Araştırma sırasında ulaşılabilen ilk

belgesel çalışma, Arslan Mengüç'ün yönettiği savaş öncesini ve savaş sırasında yaşananların konu edildiği *Bir Avuç Vatan*'dır. Mengüç, ertesi yıl ilk biyografik belgesel olan *Denktaş: Denk Taş'ı* çekmiştir. Bunların dışında, 2003'e kadar sadece *Duvarımız* belgeselinin yapıldığı görülmektedir. Bu tarihten sonrasına bakıldığında, konuların çeşitlendiği anlaşılmaktadır. Yukarıda değinildiği gibi, özellikle dokuz adet biyografik belgesel yapılmış olması dikkat çekicidir. Bu artışta, vakıfların ve meslek birliklerinin, kurucuları ya da üyeleri hakkında film yaptırma isteğinin önemli rolü vardır. Gerek kültürel hayata ve geleneklere gerekse tarihi mekân ve eserlere odaklanan filmlerin sayısındaki artışta derneklerin etkisinin olduğu düşünülmektedir. Kıbrıs sorununun çözülmemiş olması ise savaş ve savaşta yaşananlara ilişkin filmlerin genel toplam içindeki ağırlığını sürdürmesine neden olmuştur.³⁶

4.1. Filmlerin Çözümlemesi ve Kullanılan Yöntem

Bu çalışmada incelenen altı belgesel, 2000 sonrasında çekilen, çoğu kez bireysel çabalarla ortaya çıkarılan, kamuoyunda ilgi gördüğü bilinen filmler arasından seçilmiştir. Bu örneklerin farklı özellikler taşımasına özen gösterilmiştir. Yapımcısı ya da yönetmeniyle görüşülenler dışında kalan çalışmaların yapım sürecine ilişkin bilgiler, basın bildirilerinden ve haberlerden derlenmiştir. Değerlendirilen filmler şunlardır: *Paralel Yolculuklar* (Derviş Zaim, Panikos Hrisantu 2004), *Salamis* (Uygar Erdim, 2005), *Geleneksel Galatya Düşünü* (Cemal Yıldırım, 2010), *Ziya Rızık: Bir Devrin Son Adamı* (Yetin Arslan, 2010), *Mechul Tutsaklar* (Cem KAR, 2011) ve 2038 yılında gösterilmesi planlanan *Geleceğe Mektuplar* (Ferhat Atik, 2013).

Seçilen örnekler incelenirken, öncelikle, ele alınan konuya ve konunun işlenişine bakılmış, filmin niteliği saptanmıştır. Her belgeselin yapım amacı belirlendikten sonra içerik başlığı altında, anlatının teması ve yapıldığı dönemin siyasi koşulları göz önüne alınarak filmin konusuna yaklaşımı açıklanmaya çalışılmıştır. İçeriği taşıyan anlatının nasıl oluştuğu ise öykü yapısı, olay örgüsü ve sinematografik anlatım özellikleri çerçevesinde incelenmiştir. Teze başlarken ulaşılmaya hedeflenen bazı bilgiler elde edilemediğinden, filmlerin maliyetine, maddi destek veren kişi ya da kuruluşun yapım üzerindeki denetime dair yorum yapma imkânı olmamıştır.

³⁶ Bu konuyla ilgili ayrıntılı bilgiler Ek-1'deki tabloda yer almaktadır.

4.2. Savaşın Sonuçlarına İlişkin Bir Belgesel: *Paralel Yolculuklar*:

Birleşmiş Milletler Örgütü'nün desteğiyle Marathon Filmcilik tarafından 2004 yılında yapılan ve süresi yüz yirmi dakika olan film, edebiyat ve felsefe eğitimi alan 1951 Kıbrıs doğumlu Panikos Hrisantu ile kültürel çalışmalar alanında yüksek lisans yapan 1964 Kıbrıs doğumlu Derviş Zaim tarafından



hazırlanıp yönetilmiştir. Türk tarafındaki görüntüler Feza Çaldıran, Rum tarafındaki görüntüler ise Angras Gero tarafından kaydedilmiştir. Kuzey'de yapılan çekimlerde bir adet Betacam kamera ve bir adet yaka mikrafonu kullanılmıştır. İlk kez Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde, ikinci kez Birinci Uluslararası Adalar Festivali'nde gerçekleştirilmiştir. Beşiktaş Belediyesi'nin Türkiye Gazeteciler Cemiyeti ve Belgesel Sinemacılar Birliği'yle birlikte düzenlediği 2011 tarihli etkinliğinde olduğu gibi, film farklı ortamlarda gösterilmeye devam etmektedir.

4.2.1. Amaç

Birlikte film yapmaya karar veren iki yönetmenin, projeyi oluşturup Birleşmiş Milletler'den destek almalarına karşın, sonrasında ciddi sorunlarla karşılaştığı bu belgeselin gerçekleşmesini sağlayan düşünce, Zaim ile Hrisantu'nun bir film festivalinde karşılaşp tanışmalarına dayanıyor.³⁷ Kıbrıs'taki iki kesim arasında barış kültürünün yeşermesine katkıda bulunmayı amaçlayan yönetmenler, iki kesim arasındaki sınır henüz kapalı olduğundan birlikte çalışma imkânı bulamamış, çekimleri birbirlerinden ayrı yapmış ve sonucu ancak kurgu aşamasında görebilmişlerdir. Ayrıca her iki taraftan da bazı kesimlerin, bu ortaklığa olumsuz tepki göstermesi endişe yaratmış, ancak çalışmayı engelleyememiştir. Görüldüğü gibi filmin yapımında karşılaşılan temel zorluk siyasi nedenlerden kaynaklanmıştır. *Paralel Yolculuklar*, Kıbrıs'ta yaşanmış olan insani drama, Türk ve Rum perspektifinden bakarken, her iki

³⁷ Hrisantu filmle ilgili şöyle söylemektedir: “Daha önce Niyazi Kızılyürek’le beraber 1993’te daha zor koşullarda *Duvarımız* adlı bir film yapmıştım. Kıbrıslı Türklerle çalışmak benim için Rumlarla çalışmaktan daha ilginç çünkü onlarla çalıştığım da aramızda bir dayanışma hissediyorum. Aslında farklı dili konuşuyor olsak bile bu topraklarda yaşayan aynı insanlarız. Burada yaşananları en iyi beraber çalışarak anlatabileceğimizi düşünüyorum.” (<http://dergi.aljazeera.com.tr/2015/03/01/ortak-acilara-paralel-yolculuklar/>)

kesimin de aynı acıları yaşamış olduğunu göstermek amacındadır. Hrisantu, Rumların 1974 yılındaki savaş sırasında nelerle karşılaştıklarını anlatırken, “...bariyerler çok fazla ama umutsuz olmamak lazım. Artık çağ değişti. İnsanların birbirini görebiliyor, duyabiliyor olmalarının yolu daha da açıldı. Bu kanalların içini nasıl dolduracağımız önemli” diyen Zaim ise Tüklerin 1974 öncesinde maruz kaldığı eziyeti, o günleri yaşamış kişilerin ağzından aktarmaktaydı.³⁸

4.2.2. İçerik

Film 1974 yılındaki savaşta Balıkesir ve çevresindeki köylerde yaşayan Rumların, evlerini terk etmeleri üzerine odaklanmıştır.³⁹ Kıbrıs sorununun çözümlenmesine yönelik çabaların doruğa ulaştığı bir dönemde yapılan bu belgesel, barışçıl bir söyleme sahiptir. İnsani benzerliklerin ve ortaklıkların ortaya çıkarılması halinde, düşmanlıkların zayıflayacağı, iki kesimin birlikte yeni bir yaşam biçimi kurabileceği inancı kendini hissettirmektedir. Toplu kıyıma maruz kalmış köyleri ve kocası kayıp kadınların, altı yaşında babasını kaybeden çocukların, savaşta sakat kalmış ama yine de yaşamla bağını koparmamış eski askerlerin, babası Rumlar tarafından öldürüldüğü halde barış için iki toplumlu koroda şarkı söyleyenlerin deneyimlerini bir araya getiren film, bu yolla Kıbrıslıların duygu ve acı haritasının ortak olduğunu göstermeye ve bunun unutulmasını önlemeye çalışmaktadır. Ancak, Türklerin anlatıları görsel belgeler (fotoğraf ve video) ile desteklenirken Rumlarındaki daha çok konuşmaların içeriğiyle sınırlı kaldığından güvenilirlik konusunda bir zaafiyet ortaya çıkmıştır. Bu durumu, iki yönetmenin belgesel film anlayışları arasındaki farklılığa ve çekimleri tümüyle ayrı yapmalarına bağlamak mümkün olabilir. Böyle olsa bile, projenin oluşturulması ve çalışmanın hazırlığı sırasında, yöntem konusu üzerinde gereğince durulmadığı anlaşılmaktadır. Ayrıca, anlatıcı kimliklerine ve konuyla bağlantılarına yer verilmemesi anlaşılabilirliği ve güvenilirliği azaltmaktadır.

Çekimler, gerçek mekânlarda, yani olayın geçtiği yerlerde ve/veya anılarını anlatan kişilerin evlerinde yapılmıştır. Bunun yanı sıra günlük hayatın akışına ilişkin sahneler de yer verilmiştir. Böylece gerçeklik ve inandırıcılık güçlenmiş, izleyicinin, filmin insani atmosferine katılması sağlanmıştır.

³⁸ Ortak Acılara Paralel Yolculuklar, <http://dergi.aljazeera.com.tr/2015/03/01/ortak-acilara-paralel-yolculuklar/>

³⁹ 2005 yılında Antonis Angastiniotis tarafından yapılan *Kan Sesi* isimli belgeselde ise, 1974 yılında Atlılar, Muratağa ve Sandallar köylerinde EOKA’cı Rumların Türklere yaptığı katliam konu edilmiştir..

4.2.3 Anlatı Yapısı

Film, giriş, gelişme ve sonuç şeklinde, klâsik modele uygun olarak kurulmuştur. Girişte, bir uçağın kokpitinde pilotla yapılan sohbet yer alır. Uçağın adaya inmesi ve bir Rum ailenin anlatımıyla gelişme bölümü başlar. Yetmiş dakikalık bu bölümün ilk otuzbeş dakikası Rumların, ikinci otuz beş dakikalık kısım ise Türklerin hikâyelerine odaklanmıştır. İkinci kısım da ise savaşı yaşamış biri Türk diğeri Rum iki kadın o günleri kadın gözüyle anlatmaktadır. Aynı şekilde, biri Rum diğeri Türk iki erkek gazinin anılarına yer verilmiştir. Bu konuşmalar sırasında, konuşan kişinin günlük hayatı, tekerlekli sandalyeye mahkûm gazilerinki de dahil olmak üzere, nasıl idame ettiği görüntülenmektedir. Belgeselin son bölümü ise Türklerle Rumların oluşturduğu iki toplumlu koronun üyesi olan Salih Bey'in, "barış içinde bir arada" temalı konuşmasına ayrılmıştır. Onun sözlerine koro çalışmalarının görüntüleri eşlik etmektedir. Film koronun İstanbul'da verdiği konser görüntüleriyle sona erer.

4.2.4. Sinematografik Anlatım

Filmin sinematografik imkânları en yalın haliyle kullandığı görülmektedir. Genellikle kamera hareketlerine yer verilmemiş, sabit çerçeveler filme hakim olmuştur. Bunda esas etken filmin ağırlıklı olarak kişisel anlatılara yer vermesidir. Ancak, çekimlerin sınırlı bir donanımla, gergin bir ortamda yapılmak zorunda oluşu da konuşmacının ve kameranın hareketlerini kısıtlamış olabilir. Film boyunca doğal ışık kullanılmış, aydınlatma aracılığıyla görsel etki yaratılmamıştır.

4.3. Tarihe Tanıklık Eden Eğitici Bir Belgesel: *Salamis*

Kıbrıs'taki Salamis antik kentinin serüvenine ve yakın tarihte gerçekleştirilmiş olan arkeolojik kazılara tanıklık eden belgeselin yapımcılığını Lefkoşa Kıbrıs Balkanlar Avrasya Türk Edebiyatları Kurumu (KIBATEK) üstlenmiştir. Doğu Akdeniz Üniversitesi Arkeoloji ve Kültür Varlıklarını



Araştırma Merkezinin (AKVAM) bir projesi olan altmış dakikalık belgeselin metnini, Gökhan Altınar yönetmen Uygur Erdim'le birlikte yazmıştır. 2005 yılında yapılan bu elli bir dakikalık belgeselin çekimleri sırasında bir adet kamera kullanılmıştır.

4.3.1. Amaç

Bu film, Kıbrıs adasında yaşayan uygarlıklar hakkında bilgi verip, bugün Gazi Mağusa sınırları içinde kalan antik Salamis kentinin tarihine ışık tutmayı amaçlamaktadır.

4.3.2. İçerik

Doğu Akdeniz Üniversitesi'nin Salamis harabelerinde yaptığı arkeolojik kazıların ilk üç ayına odaklanan film, hem kentte yaşamış kavimler hem de kentin yaşam alanları ve mekânları hakkında ayrıntılı bilgi vermektedir. Yıllarca kum tepeleri arasında kalan kenti günyüzüne çıkarmak ve 1974 öncesinde yapılan çalışmaları sürdürmek üzere 1997'de başlayan kazıların yalnızca ilk üç ayı proje kapsamına alınmıştır.

4.3.3. Anlatı Yapısı

Filmin ilk on dakikasında dış ses aracılığıyla kent hakkında bilgi verilmekte, buna kazı ve onarım çalışmalarının görüntüleri eşlik etmektedir. Bu girişin ardından açığa çıkarılan kalıntılar ve eserler kazı ekibindeki arkeologlar tarafından tanıtılmakta, bulunan bazı nesnelerin kalıp çıkarma yoluyla koyalapı yerlerine konuş aşamaları izlenmektedir. Böylece kentinin açığa çıkarılmasına tanıklık etmenin yanı sıra belgesel, tarihi eserlerin nasıl restore edildiği hakkında da bilgiler vermektedir. Kentin ve Kıbrıs'ın tarihine ilişkin bilgilerle yüklü olan ve uzun süren gelişme bölümünün ardından film sona erer. Filme eşlik eden metnin, belirli bir izleği takip etmemesi, anlatının yapısal bir iskelete, izlemeyi kolaylaştıracak bir ritme ve gerilime sahip olmasını engellemiştir. Ancak, bu bölümün içine serpiştirilmiş olan ve kazı ekibinin kahvaltı ederken, kazı alanına giderken yaptığı sohbetlerle şakalaşmaları, yolda gerçekleşen küçük kazaları içeren kısa süreli bölümler filmin didaktik yaklaşımını yumuşatmakta ve sıcak bir ortam yaratmaktadır.

4.3.4. Sinematografik Anlatım

Filmin hikâyesi sinematografik olarak çok yalın biçimde anlatılmaktadır. Kazı alanı ve yürütülen faaliyetler bekleneceği gibi, genel ve toplu çekim ölçekleriyle görüntülenmiştir. Zaman zaman seyircinin dikkatini yönlendirmek üzere, çalışanların ellerine, bulunan nesnelere yaklaşılarak yakın çekimlere geçilmekte, bu da ileri optik kaydırmayla (*zoom-in*) gerçekleşmektedir. Aynı şekilde, bulunan bir kalıntıları, çevresindeki mekânla ilişkilendirmek üzere optik geri kaydırmalar (*zoom-out*) kullanılmıştır. Bu belgeselde de sınırlı sayıda kamera hareketi bulunmakta, ancak

seyrek olmakla birlikte kısa çevrinmelere ve bir kez de kaydırma hareketine yer verilmiştir. Bu kaydırma, kameramanın hareket halindeki bir traktörün üzerinden yaptığı çekimle elde edilmiştir. Kentteki yapıların birbirleriyle olan ilişkileri ve aralarındaki uzaklığa dikkat çekmek amacıyla panoramik görüntülere başvurulmuş, çevrinmeler çoğu kez bu nedenle kullanılmıştır. Dolayısıyla, kurgulanışlarından da anlaşılacağı gibi görüntüler, filmin metnine açıklama getiren malzeme olmanın ötesine geçememiştir. Filmin kurgusu, devamlılık esasına uygun biçimde yapılmış ve metnin sözel cümlelerine tabi olan çekimler doğrudan kesme tekniğiyle birbirine bağlanmıştır. Çekimlerin uzunluğuna müdahale edilememiş olması filmin temposunu düşürmüştür. Filmin akışı içinde, özellikle tarihsel bilgilerin verildiği noktalarda, savaş görüntüleri içeren bazı resim, harita ve illüstrasyonlara da yer verilmiştir. Kullanılan müzik parçaları farklı türlerden seçilmiş ve çoğu kez adeta sessizlik olmaması için yerleştirilmiştir.

4.4. Yerli Tarih ve Kültürü Gözleyen Bir Belgesel: *Geleneksel Galatya Düğünü*

Mehmetçik Belediyesi'nin katkısıyla Blue Platform Production (Cemal Yıldırım) tarafından 2010 yılında çekilen bu film, doksan üç dakika süresiyle benzerleri gibi standart ölçülerin dışına çıkmaktadır. BRTK'de program yönetmeni olarak çalışan filmin yönetmeni, 1967 Kıbrıs



doğumlu Cemal Yıldırım, Marmara Üniversitesi'nde Radyo-Televizyon eğitimi almıştır. Belgeselin araştırma aşaması Meryem Bayramoğlu tarafından yürütülmüş, genel koordinatörlüğünü ise Zekai Altan üstlenmiştir. Belgeselin yapımında dönemin kıyafetleri, ev içi süslemeleri, dekor ve düğün yemeği konusunda gerek Mehmetçik köyü sakinlerinin gerekse civar köylerin yardımseverliği büyük bir destek olmuştur. Maliyetine ilişkin bilgi alınamayan filmin dramatize edilmiş sahnelerinde köylülerin rol almış olması *Geleneksel Galatya Düğünü*'ndeki gerçekçi yaklaşımı güçlendirirken, son derece sınırlı olduğu tahmin edilen bir bütçeyle çekilmesini sağlamıştır.

4.4.1. Amaç

Dönemin Mehmetçik belediye başkanı Ahmet Adalier'in fikrinden yola çıkılarak Altın Salkım Film Festivali'nde gösterilmek üzere yapılan film, eski düğün tören geleneklerini, hayatta olan son nesilden dinlemek ve gelecek kuşaklara görsel-işitsel bir belge bırakmak üzere çekilmiştir.

4.4.2. İçerik

Eski adı Galatya olan Mehmetçik köyünde yapılan bir evliliğin, tüm aşamalarını geçmişe dair hikâyelerle destekleyerek anlatan film bir drama belgeseldir.⁴⁰ Zayıflamakta olan bir geleneğin özelliklerini ortaya koyarak, unutulmamasını sağlamaya yönelik bir fikir etrafında örülen film, geçmişteki yaşam tarzının ve insan ilişkilerinin önlenemeyen değişiminin, cemaat ve dayanışma duygusunun getirdiği hazzın yerini dolduramadığı kanısını dile getirmektedir. Filmin sonunda da eskiyle yenin karşılaştırılması yapılmakta ve aynı düşünce yinelenmektedir.

Film gerçek mekânlarda ve Galatya'da yaşayan köylülerin arasında çekilmiştir. Bunun yanı sıra bugün uygulanmayan eski düğün adetlerinin, orijinal kostümler giymiş olan köylüler tarafından canlandırıldığı sahneler yer verilmiştir. Bu sahnelerin kuruluşunda yaşlı köylülerin anılarından yararlanılmıştır. Böylece izleyicinin, olayın akışına duygusal olarak katılması, eski günleri kolayca kavraması amaçlanmıştır. Dönemin ve kültürel dokunun aslına sadık kalacak şekilde film, yörenin yemek kültürünü, günlük yaşamını, ev içi süslemelerini, kıyafetlerini, testi, hasır gibi el işlerini de bu düzen içinde görüntülemektedir.

4.4.3. Anlatı Yapısı

Film, kültürel dokuyu yeniden kurmak, örf ve adetleri canlandırmak üzere birbirini kronolojik olarak izleyen düğüne ilişkin olaylar ve sahnelerden oluşan on iki bölümden oluşmaktadır. *Geleneksel Galatya Düğünü*'ndeki düğünün öyküsü, giriş, gelişme, sonuç şeklinde, klâsik modele uygun olarak kurulmuş ve bir açılış/önsöz ile bir sonsöz tarafından çerçevelenmiştir. Her bölümün başında köyün yaşlılarından biri tarafından o bölümde yer alacak olaya ilişkin bir röportaja da yer verilmektedir.

⁴⁰ Türk Mukavemet Teşkilatı'nın kuruluşu ardından, yerleşim yerlerine Türkçe adlar verilmeye başlayınca köy 1958'de Mehmetçik adını almıştır. Karpaz yarımadasında yer alan Mehmetçik, 1974 öncesinin ikinci büyük Türk köyüdür ve şu anda KKTC'nin İskele ilçesine bağlıdır.

AçılıŖta, dantel zemin üzerinde, birbirini izleyen fotoğraflar yer almakta ve bu görüntülere, filmin temasını ortaya koyan bir dış ses anlatısı eşlik eder. Kültürel geleneklerin değışimi üzerinde duran bu sözlü anlatım, durumdan duyulan rahatsızlığı dile getirmektedir. Bununla birlikte, geleneklerin derininde yatan “sosyal felsefe”nin anlaşılması halinde, vaktiyle duyulan manevi hazla heyecanın bugüne ulaşabileceğı ve paylaşılabilmesi öne sürölmektedir.

Arayasın buluncaya kadar, geçinesin ölünceye kadar başlığını taşıyan birinci bölüm, beğenilen kızı görmenin zorluklarını, kız istemeyi ve tarafların nikâha kadar yaşadığı süreci anlatmaktadır. İkinci bölüm olan *Nikâh ağırlığı*, gelinin, hem kendi ailesinden hem de eşinin ailesinden aldığı hediyeler ve bunların verilişi üzerine kurulmuştur. *Nikâh* adını taşıyan üçüncü bölümde, nikâhın seyri, takılacak takılar üzerinde şahitler huzurunda yapılan anlaşma ve bunun kâğıda dökölerek imzalanması aracılığıyla anlatılır. Dördüncü bölüm olan *Eli elime değmedi*, damadın nikâha kadar kızı görememesinin hikâyesi yer alır. *Çeyizler hazırlansın yakında düğünümüz var* başlıklı beşinci bölümde, kız tarafının hazırladığı çeyizin erkek evine götürölüşü, yöre halkının kıymet listesi dediğı çeyiz listesinin şahitler huzurunda gösterilişi aktarılır. Ardından, *Kına, Düğün günü, Düğün, Damat dayaağı* bölümleri birbirini izler. *Gerdek* başlıklı onuncu bölümde ise annesi ya da düğün yengesi geline gerdeğı anlatmaktadır. Gerdeğın ertesi sabahında erkek annesi, geleneğre uygun olarak geline kumru eti getirir. Düğünün sona erdiğini anlatan bu bölüm *Hayır duam dudsun sizi, ömür boyu geçinesiniz çifte kumrular* gibi adını taşımaktadır. Sonsöz, *Ne kaldı geriye eski düğünlerden üç gün üç gece süren eğlenceden, her şey oldu maddiyat unutuldu maneviyat* ara yazısıyla başlar ve bu arada dış ses anlatımı da geri döner. AçılıŖta olduğı gibi burada da eski düğün fotoğraflarının görüntöleri üzerine, eski ve yeninin kıyaslaması yapılmakta ve bir tür hayıflanma sezilmektedir. Filmin, bugünün ilişkileri içinde yeni dayanışma ve kaynaşma imkânları aramak yerine, geri gelmeyecek bir geçmişe duyulan özleme teslim olduğı söylenebilir.

4.4.4. Sinematografik Anlatım

Filmin hikâyesi sinematografik olarak çok yalın biçimde anlatılmaktadır. Sınırlı sayıda çevrinme dışında kamera hareketlerine yer verilmemiş, bu nedenle film esas itibariyle durağan çerçevelerden oluşmuş, hareket çerçeve içindeki kişilerin eylemleriyle sınırlı kalmıştır. Bu nitelik, anılarını anlatan kişilerle yapılan mülakatlar nedeniyle iyice

yoğunlaşmış, filmin ritmi sabit bir seyir kazanmış, görsel malzeme söze eşlik eder hale gelmiştir. Sonuçta filmin çekiciliği/izlenirliği, anlattığı olayın içeriğine ve yaşlıların görüntülerine yaslanmıştır. Çekimler için gerekli olan donanım sınırlı oluşu nedeniyle, film boyunca doğal ışık kullanılmış, aydınlatma aracılığıyla görsel etki yaratma olanağı ortadan kalkmıştır.

Filmin kurgusu kronolojik devamlılık gözetilerek yapılmış, her bölüme geçildiğinde önce yaşlı bir anlatıcıya yer verilmiş, sözü bittiğinde onun anlattıkları dramatize edilerek sahnelenmiştir. Bu uygulama bölümlerin gereğinden çok uzamasına neden olmakta ve filmin ritmini yavaşlatmakta, izlenirliğini zayıflatmaktadır. Bu belgeselde, Kıbrıs Havaları Derneği'nin *Kıbrıs Havaları* CD'sindeki türküler yanında, Kurşuniler Grubu'nun canlı kayıtları da kullanılmıştır.

4.5. Savaş Suçları Üzerine Bir Belgesel: *Meçhul Tutsaklar*

Bu belgesel, Abrakadabra Communication Management tarafından 2011 yılında çekilmiş ve filmle birlikte aynı adı taşıyan bir de kitap yayımlanmıştır. Altmış dakika süren filmin yönetmenliğini, iletişim eğitimi alan ve halen Ada Tv'de program sunucusu



olan 1979 doğumlu Cem Kar yapmıştır. Bu belgeselde, bir adet dijital kamera, yaka mikrofon seti ve anahtar ışık aydınlatma kiti kullanılmıştır. BRT, ilk kez 2011 tarihinde gösterdiği bu belgeseli hemen her yıl 20 Temmuz'da yeniden yayınlamaktadır.

4.5.1. Amaç

Bu filmde, karanlıkta kalmış bir hikâyeyi gün ışığına çıkarmak ve Kıbrıs harekâtı sırasında yaşandığı ileri sürülen bir olayın doğruluğunu araştırmak, bu konuda elde edilecek bulguları ortaya koymak amaçlanmaktadır.

4.5.2. İçerik

Filmde kayıp kişilerin ölü olarak kabul edildiği 1974'te Lefke bölgesinde yaşayan yetmiş beş Kıbrıslı Türk'ün EOKA tarafından Limasol polis merkezinde tutsak edilişi; hayatta olduklarının, Türkiye'den adaya gelen ve aynı polis merkezinde gözaltına alınan gazeteciler tarafından nasıl ortaya çıkarıldığı ve nasıl serbest kaldıkları anlatılmaktadır.

İki yıl süren araştırma sonucunda gerçekleştirilen film, öldükleri sanılan yetmiş beş kişinin, yakın yıllara kadar bilinmeyen öyküsünü anlatarak savaş dönemlerinde işlenen suçlara ve yaşanan acılara ilişkin bir örnek sunmaktadır. Ancak, gazete fotoğrafları, kupürler ve eski TMT'cilerin kısa cümlelerinden oluşan son bölüm tümüyle Türklere yönelik saldırılara yer vererek yansızlıktan uzaklaşmıştır. tutsaklardan görüşmeyi kabul eden kırk üç kişinin ve Türkiyeli gazetecilerin anılarına dayanmaktadır. Ayrıca, Rauf Denktaş'la, olayın vuku bulduğu dönemde Türkiye'nin hükümet sözcüsü olan Orhan Birgit'le ve gazetecileri nezarethaneye götüren Makarios'un özel koruma müdürü Takis Çagaris'le yapılan görüşmelere de yer veriliyor.

4.5.3. Anlatı Yapısı

Renkli çekilmiş olmasına karşın dijital ortamda siyah beyaza dönüştürülen ve bu yönüyle öteki örneklerden ayrılan film, ele alınacak olayın kurmaca olmadığını, anlatımın olayı yaşayanlar tarafından yapılacağını açıklayan bir metnin görüntüleriyle başlamaktadır. Açılış metninin ardından, Fazıl Küçük ile Rauf Denktaş'ın 1955-74 döneminde yaptıkları konuşmalara, aynı yıllara ait haber kliplerinin ve fotoğrafların eşlik ettiği giriş bölümü gelmektedir. Bu bölümde, Kıbrıs'a çıkarma kararının nerede, ne zaman alındığına, harekâtın başlayışına, Lefke'de yaşananlara ilişkin bilgiler çok sayıda orijinal belgeye yer veren filmde, bir gazetecinin serbest bırakılışları sırasında yaptığı gizli çekim görüntüleri de kullanılmıştır. Yönetmen Cem Kar'ın, olayların seyrini anlatmak üzere film boyunca araya girişi, hikâyenin aşamalarını kısa bölümler halinde birbirine bağlamakta ve film, görüşme yapılan tutsakların Kıbrıs sorununa ilişkin değerlendirmeleri ve temennileriyle sona ermektedir.

4.5.4. Sinematografik Anlatım:

Film, konuşmacıların anlatısıyla eş zamanlı olarak, fotoğraflar, gazete haberleri ve haber filmlerinin görüntülerine yer vermektedir. Kamera kullanımı açısından standart uygulamanın dışına çıkmamış, görüntüler genellikle, sabit kamera aracılığıyla ve göğüs çekim ölçeğiyle gerçekleştirilmiştir. Bu görüntülerin arasına, tutsaklara uygulanan şiddeti görselleştirmek üzere, özel olarak aydınlatılarak dramatik etkisi arttırılan, kısa ama yakın ölçekli çekimler yerleştirilmiştir. Bu çekimlerde, figüranların yüzleri görünmemekte, yalnızca ellerinin, kol ve bacaklarının ayrıntıları gösterilmektedir. Filme gerilim katan ve seyircinin duygularına seslenen bu uygulamada, yüzlerin gösterilmemesi, “fazla düşmanlık yaratmama” çabası olarak

açıklanabilir. Bu çekimlerin yanı sıra röportaj veren kişilerin ve anlatıcının, siyah bir fon önünde yumuşatılmış anahtar ışık ile aydınlatılmış olması, bu filmi ışık kullanımı açısından öteki örneklerden farklı kılmaktadır.

4.6. Biyografik bir belgesel: *Bir Devrin Son Adamı: Ziya Rızkı*



Ziya Rızkı Vakfı'yla Limasol Bankası'nın maddi desteğiyle 2010 yılında çekilen filme, YDÜ teknik donanım sağlamıştır. Süresi seksen dakika olan filmi, 1978 Kıbrıs doğumlu, iletişim eğitimi alan Yetin Arslan yönetmiştir. Çekimlerde dijital video

kasetli (DVC: Sony DSR-170) bir adet kamera ve yaka mikrofonu kullanılmıştır. Galası YDÜ'de yapılan film daha sonra GAÜ ve Kuzey Kıbrıs Tabipler Birliğinde de gösterildi.

4.6.1. Amaç

Kıbrıs'ta gerçekleşen pek çok tarihsel-toplumsal olayın içinde yer alan ve Kıbrıs Türk siyasi yaşamına önemli katkılarda bulunan Ziya Rızkı'nın yeni kuşaklara anlatılması amaçlanmıştır.

4.6.2. İçerik

Bu belgesel Ziya Rızkı'nın yaşamını konu etmekle birlikte, kaçınılmaz olarak Kıbrıs'ın yakın geçmişini de ele almaktadır. Dolayısıyla Rızkı'nın toplum liderliği yaptığı dönem boyunca adada yaşanan sosyo-politik çalkantılar, zorluklar ve adanın bölünme hikâyesi alt zemin olarak kullanılmıştır. Bu anlamda film, biyografinin sınırlarını aştığından siyasal ve tarihsel bir belgesel olarak da değerlendirilebilir.

Filmin çıkış noktası, Rızkı'nın, gerek insani özelliklerinde gerekse bunları yansıttığı düşünce ve davranışlarında tüm yaşamı boyunca gösterdiği tutarlılığı ortaya koymaktır. Bu nedenle Rızkı'nın hayat hikâyesi her yönüyle incelenmeye çalışılmıştır. Aldığı eğitim, İngiliz yönetimindeki görevleri, futbolculuğu, antrenörlüğü ve kulüp başkanlığı, TMT içinde yer alışı, Limasol'lu Türklerin güneyden kuzeye geçişini örgütleyişi, Denктаş'la yolunu ayırışı, TKP'yi kurup Girne belediye başkanı oluşu, milletvekilliği ve

meclis başkanlığı sırasıyla anlatılırken, özel hayatındaki olaylar da bu örgüye katılmıştır.

4.6.3. Anlatı Yapısı

Açılışı Ziya Rızkî'nın büstünün görüntüleriyle başlayıp Girne'deki siyasi bir mitingte yaptığı konuşmayla devam eden film, ele aldığı olayları kronolojik bir düzen içinde ve bölümler halinde anlatmaktadır. Belgele, Rızkî'nın yaşamının yanı sıra pek çok konuda bilgiler veren dış ses anlatımı eşlik etmektedir. Rızkî'nın doğumu, aile ve eğitim hayatı giriş bölümünü oluştururken, gelişme bölümü yedi başlık altında ilerler; Rızkî'nın yaşam hikâyesi de dallanıp budaklanır, derinlemesine işlenir. *Sarı lacivert hikâye* başlığı altında, ileride geniş bir kitleyi peşinden sürükleyecek olan Rızkî'nın liderlik gücünün ortaya çıkışı, sosyal hayatı, sporcu ve siyasetçi kişiliği hakkında ayrıntılı bilgilere yer verilir. *Zor yıllar* başlığı ise Kıbrıs'ın karışıklığa sürüklenişine, zor durumda kalan Türklerin örgütlenip silahlanış sürecine ayrılmıştır. Ardından *Ve siyaset* bölümü gelir ve burada TMT'nin önemli bir ismi haline gelen Rızkî'nın Limasollularla kurduğu ilişkilere, 1970'te üç arkadaşıyla İlerici Grup'u kurup politikaya atılışına ve milletvekili olarak Temsilciler Meclisi'ne girişine yer verilmiştir. *Geri dönüşü olmayan karar* adlı bölüm, Rızkî'nın 1974'te İngiliz üslerine sığınan Limasol'lu Türkleri çadırlara yerleştirmesi, göçmen listelerini düzenlemesi vb. faaliyetleri, onlarla birlikte Kıbrıs'ın kuzeyine geçişi anlatılmaktadır. *Yeni hayat* başlığı altında Rızkî'nın, Limasollu göçmenlerin yerleşim yeri olan Girne'nin belediye başkanı oluşu ve yaptığı hizmetler sıralanır. 1981 yılında Cumhurbaşkanlığına aday olduğu süreçte yaşananlar ise *İz bırakan seçim* bölümünde yer almaktadır. Limasol'u ziyaret eden belgesel ekibinin, Ziya Rızkî'nın doğduğu evde ve hayatında bahsi geçen mekânlarda yaptığı çekimler, Sonuç bölümü olan *Sevdalı olduğu şehir Limasol* başlığı altında sunulmaktadır. *Sonsöz* ya da kapanış ise belgeselde söz alan kişilerin Rızkî hakkındaki düşüncelerini özetledikleri birer cümleden oluşur.

4.6.4. Sinematografik Anlatım

Bu uzun belgesel, röportaj yapılan kişilerin fazla olmasının da etkisiyle izlenirlik açısından güçlük yaratmaktadır. Ancak, izleyicinin Ziya Rızkî'nın filmde sunulan

kişiliğiyle özdeşlik kurmasını sağlayan filmsel anlatı, onun bu güçlkle başa çıkmasına fırsat vermektedir.⁴¹

Film, düşük diyafram değeriyle çekildiği için göz kamaştırıcı bir yıldıza dönüşen güneş görüntüsüyle başlamakta ve bu imge, biyografisi sunulan kişinin niteliklerini temsil etmektedir. Bu görüntünün yarattığı etki, Ziya Rızkî'nın önemini vurgulayan ve her açıdan görüntülenen büstünün çekimleriyle daha da güçlenir. Ancak filmin geri kalanında görsel olarak anlam yaratan başka bir uygulamaya başvurulmamıştır. Röportaj yapılan kişiler, farklı mekânlarda, değişik ama alışlagelmiş çerçeveleme teknikleriyle görüntülenmiştir. Kamera kullanımındaki sınırlılığa karşın Rızkî'yla seyirci arasındaki bağ, esas olarak metin ve onu bütünleyen çok sayıda fotoğraf sayesinde kurulmaktadır. Belgeselde, konuyu ele alış açısından özgün bir yaklaşım mevcut değildir. Devamlılığı ve çok sayıdaki fotoğrafla hikâye arasındaki tutarlılığı esas alan kurgu sırasında gereksiz konuşmaların çıkartılmaması ya da uzun olanların kısaltılmaması filmin ritmini olumsuz biçimde etkilemiştir.

Filmin müziği, elde edilen fotoğrafları ve kaba kurgu sonrasındaki görüntüleri izleyen Aysun Kahraman tarafından -Kıbrıs'ta ilk kez- özel olarak yapılmıştır. Kahraman, filmin anlamını, duygusunu ve anlatım özelliklerini değerlendirek, bunları destekleyen ve filmin kapanışına yerleştirilen bir de şarkı bestelemiştir.

4.7. Yirmi Beş Yıl Sonraya Miras: *Geleceğe Mektuplar*

Bugüne kadar Kuzey Kıbrıs'ta yapılan belgesellerden farklı olarak yirmi altı kişilik bir ekip tarafından 2013 yılı boyunca çekilen ve 2014'te tamamlanan bu film, yirmi beş yıl sonra gösterilmek üzere bir kasaya kilitlenmiş bulunuyor. Bu nedenle, filme ilişkin bilgiler basındaki haberlerden ve yayınlanmış iki televizyon programından derlendi. Elde edilen bilgilere göre, çekimlerde üçü Canon 5D Mark



⁴¹ Örneğin, uğradığı haksızlıklara üzülür, hatta bu denli sevilen sayılan bir kişinin cumhurbaşkanlığı seçimlerden mağlup çıkması karşısında oyların değiştirilmiş olacağına dair bir kuşkuya bile düşülebiliyor.

2 DSLR olmak üzere dört kamera, bir ışık seti, iki reflektör, bir ses kayıt ünitesi, bir *boom* mikrofon, bir referans monitörü kullanılmıştır. Görüldüğü gibi, bu belgesel teknik donanım açısından da öteki yapımlardan büyük ölçüde farklılaşmaktadır. Filmin yapımcılığını, GAÜ ve Prequel Prodüksiyon ortak olarak üstlenmiştir.

Filmin ortaya çıkmasını sağlayan düşünce yönetmen Ferhat Atik'e aittir. 1971 Lefkoşa doğumlu şair ve yazar Atik, halen Yayın Yüksek Kurulu Genel Sekreterliği görevini yürütmektedir. Filmin görüntü yönetmenliğini Burçin Caneteş, çekimlerini Ali Erdem, Barış Gürzoğlu, Egemen Saraç, teknik yönetmenliğini ise Fatih Yılmaz yaparken kurgu yönetmenliğini Raşit Özgür üstlenmiş, Emre Pehlivan özgün müziği bestelemiştir.

Projede çalışanlar bir gizlilik sözleşmesi imzalamış, böylece belirli sayıdaki fotoğraf ve görüntü dışında kamuoyuna hiçbir bilgi ve görüntü ulaştırılmamıştır. Her şey, yani süresi elli dakika olan belgesel ve çekilmiş olan tüm görüntüler, tüm resimler ve mektuplar, kamera arkası görüntülerle birlikte Girne Amerikan Üniversitesi yerleşkesinde özel bir kasaya, kasanın anahtarları ve şifreleri ise bir bankanın kasasına kilitlenmiş bulunuyor.

4.7.1. Amaç

Film, Kuzey Kıbrıs'ın bugününü çeşitli yönleriyle görsel-işitsel olarak kaydedip geleceğe miras bırakmayı amaçlıyor. Ayrıca bugünün geleceğe ilişkin öngörülerini de içeriyor. Bu yönüyle *Geleceğe Mektuplar* şimdiye kadar yapılan tüm belgesellerden ayrılıyor. Projenin sorumlusu ve yönetmeni Ferhat Atik, filmin ortaya çıkış hikâyesini anlatırken ana fikrin, 1983'teki bir aile yemeği sırasında babası tarafından çekilen ve yıllardır izlemekte olduğu video kasetten kaynaklandığını belirtmektedir. Kendinin ve ailesinin yirmi beş yıl önceki halini görebilmesine karşın, evin dışındaki fiziki ve toplumsal çevreyi göremediğini fark eden Atik, yirmi beş yıl sonrası için böyle bir belgesel hazırlamak üzere harekete geçmiştir.

4.7.2. İçerik

Film, amacına uygun olarak, yani yirmi beş yıl içinde gerçekleşecek değişimi saptayabilmek üzere, önemli karayollarında ve pek çok değişik mekânda yapılan çekimleri içermektedir. Uzun bir değerlendirmenin ardından, yirmi beş meslek dalının tanınmış isimleri arasından birer kişi seçilmiş ve yaptıkları konuşmalar yirmi beş tarihi

mekânda kaydedilmiştir.⁴² İki kamerayla yakın ve ayrıntı, bir kamerayla genel çekimler yapılırken, dördüncüsüyle çekimin çekimi yapılmıştır. Elde edilen kamera arkası görüntülerin yıllar sonra, bugünün çekim tekniklerine dair bilgi vermesi amaçlanmıştır. Yapılan söyleşilerde, her bir konuşmacıdan öncelikle üyesi olduğu mesleğin bugünkü özelliklerine dair açıklama yapması, ardından aynı konuda geleceğe yönelik beklenti ve öngörülerini belirtmesi istenmiştir. Gösterilmediği için üzerinde ancak kestirim yapılabilen filmin yapım aşamasında, iki yüz elli çocuktan, geleceğe yönelik umutlarıyla hayallerini ortaya koyan birer resim yapması istenmiş ve bu resimler, yetişkinlerden alınan mektuplarla bir arada kullanılmıştır. Bu şekilde filme duygusal bir boyut eklendiği anlaşılmaktadır.

⁴² Çekim yapılan mekânlar: 1- Girne Kapısı/Lefkoşa, 2- Venedik Sütunu/Lefkoşa, 2- Girne Limanı/Girne, 4- Girne Kalesi/Girne, 5- Otello Kalesi/Mağusa, 5- St. Hilarion Kalesi/Girne, 7- Büyük Han/Lefkoşa, 8- Arap Ahmet Camii/Lefkoşa, 9- Namık Kemal Zindanı/Mağusa, 10- Mevlevi Tekkesi/Lefkoşa, 11- Büyük Hamam/Lefkoşa, 12- Bedesten, 13- Lala Mustafa Paşa Camii/Mağusa, 14- Bellapais Manastırı/Girne, 15- Salamis Harebeleri/Mağusa, 16- St.Barnabas Manastırı/Mağusa, 17- Selmiye Camii/Lefkoşa, 18- Bufavento Kalesi/Girne, 19- Hala Sultan Camii, 20- Taşkent Bayrak, 21- Girne Amerikan Üniversitesi, 22- Arasta, 23- Karpaz Altın Sahil, 24- Vuni Sarayı, 25- Sultan Mahmut Kütüphanesi

SONUÇ

Günümüzde televizyon yayınlarının ayrılmaz bir parçası haline gelen belgesel film yapımı, sinema faaliyetlerinin ikinci büyük bölümünü oluşturuyor ve her ülkede olduğu gibi KKTC’de de çapı fazla büyük olmayan projeler çerçevesinde belgesel film üretiliyor. Tezde, bu filmlerin neden ve nasıl yapıldığı, hangi niteliklere sahip oldukları açıklanmaya çalışılmıştır.

Selüloid tabanlı filmlerin kullanıldığı dönemin Kıbrıs’ında, gerek ham film temini gerekse yıkama ve baskı işlemlerinin gerçekleştirilmesi için gerekli alt yapı ve sermaye yoktu. Bu nedenle sinemanın itici gücü olan yerli kurmaca film yapımcılığı gelişemedi; belgesel film yapmak da adeta imkânsızdı. Bu durum, adanın ikiye ayrılmasından sonra KKTC için geçerliliğini sürdürdü. Yapım maliyetinin yüksekliği nedeniyle, Kuzey Kıbrıs’ta belgesel filmciliğin uzun süre resmi kurumların, özellikle devlet denetimindeki BRTK’nin faaliyet alanı içinde kaldığı görülüyor. Bu da yapılan belgesellerin, yakın yıllara kadar neden sayısal olarak sınırlı kaldığını ve neden çok seslilikten uzak olduğunu bir ölçüde açıklıyor.⁴³ Bireysel girişimler sonucunda çekilen belgesellerin sayısı, dijital teknoloji sayesinde, 2000’lerden itibaren arttı. Üniversite öğrencilerinin benzer olanakları kullanarak yaptıkları film projeleri bu artışa katkıda bulundu. Sonuçta, işlenen konular çeşitlenirken, özellikle tanınmış kişilerin biyografik nitelikteki belgesellerinde ciddi bir artış oldu.

Televizyon kanalları bir yana bırakılırsa, Kuzey Kıbrıs’ta belgesel filmlerin çoğu vakıf/dernek gibi kuruluşların siparişi üzerine ve genellikle amatör ya da yarı profesyonel olanaklarla yapılıyor. Çünkü bu filmlerin bütçesi ne kadar küçük olursa olsun, hem gerçek anlamda profesyonel bir örgütlenmeye hem de gerekli teknik donanımın teminine yeterli olmuyor. Kendi film projesine, üniversitelerden bankalara dek uzanan bir yelpazede destek arayıp bulmak durumunda olan kişilerin işi kuşkusuz çok daha zor.

Kıbrıs’ta, sinema alanı yasayla düzenlenmemiş olsa da belgeseller açısından uyulması gereken iki zorunluluk var; filmde tarihi mekânlar yer alacaksa Vakıflar İdaresinden,

⁴³ Ekonomik koşullar nedeniyle kişisel belgesellerin uzun süre çekilememesi, Kıbrıs’ın çözülemeyen sorunları nedeniyle KKTC’nin siyasi söyleminin dışına çıkabilecek örneklerin nasıl karşılanacağına dair kesin bir yanıt vermeyi engelliyor. Ancak yakın yıllardaki bazı uygulamalar bunların engelleneceğini tahmin edilebilir kılıyor.

kayıp şahıslar konu edilecekse Kayıp Şahıslar Komitesi'nden çekim öncesinde izin almak gerekiyor. Televizyon yayınları ise YYK tarafından denetleniyor. Bu kurum bir belgeselin yayından kaldırılmasına ve yasaklanmasına karar verebiliyor. Sipariş üzerine geliştirilen projelerde ya da mali destekle çekilen filmlerde ise desteği sağlayan kuruluşun çıkarları ve dönemin siyasi koşulları gözetilerek kendiliğinden işleyen bir otosansür mekanizması harekete geçiyor. Ayrıca belgeselin yönetmenine, daha fikir aşamasında birçok belge veriliyor, bilgilerine başvurulacak kişilerin kimler olacağı bildiriliyor. Filmler çoğu kez özel bir gösterimle kamuoyuna sunulduktan sonra film festivallerinde ve yerel televizyon kanallarında, ayrıca sivil toplum kuruluşlarının faaliyetleri çerçevesinde gösteriliyor.⁴⁴ Biletli gösterimlerin yapılamaması, filme yapılan harcamanın geri dönüşünü engellediğinden, yeni film projeleri açısından olumsuz bir ortam yaratıyor. Büyük ticari kuruluşları var edecek ekonomik kapasiteye sahip olmayan bir ülkede, toplumsal sorumluluğun ağır bastığı, kârın hedeflenmediği belgesel sinemanın gelişmesi hiç de kolay değil. Mevcut durumda, belgesellere yapılan mali desteğin, sınırlı da olsa, çoğu kez sivil toplum kuruluşlarından geldiği görülüyor. Bu durum, Kuzey Kıbrıs'ta belgesel film yapımında yaratıcılığı engelleyen bir geleneğin ortaya çıkmasına neden oluyor.

1983'ten itibaren KKTC'de yapılan belgesellerin ele alındığı ve 2000 sonrasında çekilenler arasından seçilen altı örneğin incelendiği bu çalışmada, kesin bir sınıflama yapılamamıştır. Bunun nedeni, öncelikle tüm filmlerin, konuya yaklaşım, yöntem ve tarz açısından pekçok benzerliğe sahip olmasıdır. Aralarındaki en önemli fark ele alınan konu olduğu için filmler, savaş öncesinde ve savaşta yaşananlar, önemli kişiler, kültürel yaşam ve gelenekler, arkeolojik ve tarihi eserler ve diğerleri olmak üzere beş başlık altında toplanmıştır.⁴⁵

Bu filmler arasında, iki toplumlu yaşamın, barış ve dayanışmanın mümkün olduğu düşüncesini açıkça savunan tek bir filme rastlanmıştır.⁴⁶ Milliyetçi bir yaklaşım taşıyan

⁴⁴ Televizyon kanalları yayınladıkları belgeseller için herhangi bir bedel ödememektedir.

⁴⁵ “Diğer” başlığı altında üç film bulunmaktadır. Bunlardan biri şirket (*Sanayi Holding*), diğeri sendika tanıtımı (*DAÜ-SEN*) niteliği taşımaktadır. *Kıbrıs'ın Gönüllü Askerleri* adlı üçüncü film ise İkinci Dünya Savaşı'na katılan Kıbrıslı Türklerle ilgilidir.

⁴⁶ İncelemeye dahil edilmeyen filmlerden *Bölünmüş Başkentin Hayalet Hava Alanı* (Sami Özuslu, 2014) ile *Barış ve Dostluk Yolunda Bir Ömür* (Niyazi Düzgün, 2012) adlı iki belgeye de barışçıl bir söylem hakimdir.

ya da barışmaya karşı olduğu izlenimi veren filmlerin sayısı daha fazladır. Özellikle ilk yıllarda BRTK tarafından çekilip yayınlanan belgeseller, yeni devletin siyasi kimliğini belirleme çabasını ortaya koymakta ve Kıbrıslı Türklerin milliyetçi duygularına seslenmektedir. Ancak, 2000 yılında başlayan Avrupa Birliği üyelik görüşmelerinin bu yaklaşımı zayıflattığı, barış ve iki toplumlu yaşam konusunun, resmi ya da özel tüm televizyon kanallarında yayınlanan söz programlarında olduğu gibi belgesellerde de gündeme geldiği görülüyor. Bu değişimin, ambargo altındaki Kuzey Kıbrıs'ın dünyadaki yerini güvenceye alma, Kıbrıslı Türklerin uluslararası alanda tanınan bir ülkenin vatandaşı olmasını sağlama, dolayısıyla görüşme sürecini olumsuz biçimde etkilemekten kaçınma çabasının sonucu olduğu söylenebilir.

Daha önce belirtildiği üzere, 2003'te Güney ile Kuzeyi ayıran sınırdaki üç kapının açılması ve AB'nin belgeseller için fon sağlayabilecek KKTC ofisinin faaliyete geçmesi, belgesel film projelerinin çoğalıp çeşitlenmesine fırsat vermişti. Kayıp Şahıslar Komitesi deelindeki bilgi, belge, fotoğraf gibi görüntüleri, "toplumsal çatışmayı ateşleyici şekilde" kullanmayacağını beyan edenlere vereceklerini açıklamıştı. Tamamlanan görüşmelerin ardından yapılan referandumun sonucu Kuzey Kıbrıs'ta hayal kırıklığı ve öfke yarattı. Bunu, Rumların Türklere yönelik şiddet uygulamalarını yeniden gündeme getiren belgesel filmlerden anlamak mümkün. Geçmiş milliyetçi bir perspektiften bakan bu belgesellerde, önceliklere göre daha ılımlı olan, tarafgir bir tavır görülüyor.

İncelenen belgesellerin ilk anda dikkat çeken ortak özelliği, sürelerinin kurmaca filmler kadar uzun oluşudur. Bunun nedeni, büyük olasılıkla, geniş kapsamlı konuların ele alınması ve konuya nereden yaklaşılabileceğinin ya da nasıl sınırlandırılacağına baştan belirlenmemesidir. Belgesel sineması gelişmiş ülkelerde, geniş çaplı konu ya da sorunların, her bölümde konuyla ilgili önemli bir olgunun işlendiği dizi belgesellerde ele alındığı biliniyor. Bunlar televizyon şirketlerince finanse ediliyor ve pek çok başka ülkeye satılıyor. Güçlü televizyon kanallarına sahip olmayan Kuzey Kıbrıs'ta mali destek sıkıntısı çeken sinemacıların, derlenen her türlü bilgiyi ve görüntüyü harman ederek konunun tüm yönlerine değinme çabasına girdikleri anlaşılmaktadır. Sonuçta, filmlerin süresi uzamakta ve anlatı dağılmaktadır.

İkinci ortak özellik, toplam sürenin dörtte biri civarında olması gereken sözlü anlatımın neredeyse filmin tümünü kaplıyor oluşudur. Sözün ağırlığı, zaten süresi uzun olan filmlerin temposunu iyice düşmektedir. Çünkü, çoğu sabit kamerayla gerçekleştirilen çekimler söze ayak uyduracak şekilde uzatılmaktadır. Metinlerden ve röportajlardan kaynaklanan söz uzunluğunun yanı sıra sözün süregiden yüksek duygusal düzeyi de filmin yarattığı ağırlık hissini artırmakta ve bir belgeselden beklenen mesafeli duruşu zedelemektedir. Bunun yanı sıra hemen her belgeselde çok sayıda röportaja yer verilmesi de gerek çok seslilik gerekse nesnellik açısından önem taşımaktadır. Çünkü özellikle geçmişe dönük ve travmatik olayların hatırlanışında, kişinin zihinsel mekanizmalarının etkisi bilinmektedir. Konuşmacı politikacı olduğundan durum güvenilirlik açısından daha karmaşık bir hal almaktadır. Nitekim Alan Rosenthal'ın belirttiği üzere, ABD'de yapılan belgesellerde bilgilerine başvuru uzmanlarla resmi görevlilerin söylediklerinin ancak yüzde ellisinin doğru olduğu anlaşılmıştır (Rosenthal, 1996:153).

Ayrıca konuşmanın yapıldığı mekân ve çevrede başka kişilerin olup olmaması gibi bir çok neden samimiyeti etkileyebilmektedir.⁴⁷ Halbuki, incelenen filmlerde, aktarılan anıların “gerçekliğin aslına sadık kalamayacağı”nın öngörülmediği ve filmin savının bunlarla kurulduğu durumlarda belgesel film tanımlarının esasından uzaklaşıldığı görülmektedir. Bu durum, görüşmecilere, belirli bir noktayı aydınlatmak üzere soru sorulmamasından ve onların da konu hakkındaki anılarını çoğu kez kesintisiz olarak anlatmalarından kaynaklanmıştır.⁴⁸

Anlatıcının sözlerini desteklemek üzere, fotoğraf ya da eski tarihli film parçalarının, gazete başlıklarının kullanılması sorunu çözmemektedir. Çünkü, daha önce de belirtildiği gibi bu görsel belgeler de ne zaman, hangi bağlamda ve ne niyetle kaydedildiklerine bağlı olarak çok da güvenilir olmama potansiyeline sahiptir. Çok sayıda konuşmacıya yer verme kadar, hikâyenin bazı bölümlerinin dramatize edilmesinde bir alışkanlığa dönüştüğü anlaşılmaktadır. Bu ortak özellik, zaman zaman

⁴⁷ Konuşmacılarla yapılan çekimler, seyirci üzerindeki etki açısından da önem taşır. Rosenthal, çeşitli algılama kalıpları, önyargılar ve hassasiyetler nedeniyle konuşmacının giysisinin bile büyük önem taşıdığını belirtmektedir. (Rosenthal, 19996: 147).

⁴⁸ Profesyonel çalışmalarda her konuşmacıyla, her söylediğinin filmde yer almayabileceğine dair bir anlaşma yapıldığı bilinmektedir. Halbuki, Kuzey Kıbrıslıların yakın ilişkileri, yönetmenleri bu konuda sıkıntıya soktuğundan çoğu kez kırgınlıklara neden olmamak amacıyla konuşmaların tümü kullanılmaktadır (Arslan, 2016).

nesnelliği ortadan kaldırarak seyirciyi duygusal olarak yönlendirmektedir. Üstelik bu sahneler sürenin uzayışını, anlatının dağılışını desteklemektedir.

İncelenen filmlerde karşılaşılan bir başka ortaklık ise açılış/giriş-gelişme-zirve-sonuç seyrini izleyen anlatısal modelin, zirve noktası olmadan kullanılmasıdır. Dramatize edilmiş sahnelerde bile, merakı uyandırıp dikkati yönlendirmeye hizmet edecek dramatik gerilim yaratılamamıştır. Çoğu amatör olan oyuncular ya da oyunculuk yapması beklenen tanıklar tarafından canlandırılan bu sahneler de filmin tempo düşüklüğüne katkıda bulunmaktadır. Adeta bir geleneğe dönüştüğü görülen bu üslup, anlatımın temayı güçlü bir şekilde ortaya koymasını sağlamak üzere, her türlü hareketten ve çekim sürelerinden/uzunluklarından yararlanılarak inşa edilen ritmik yapının bir yana bırakıldığı anlamına gelmektedir. Bütün bunlar, baştan itibaren sadece konuya odaklanıldığını, tanıklıkları ve diğer belgeleri art arda getirmekle yetinildiğini ortaya koymaktadır. Bir başka anlatımla, konunun incelenişi ve hikâyenin sinematografik anlatımı için hayati önem taşıyan ritmin ve temponun inşasına itibar edilmemiştir. Bu yaklaşım, hem izlenebilirliği hem de seyircide arzu edilen etkinin yaratılmasını tehlikeye sokmaktadır. Biçim konusunda karşılaşılan benzerliklerin ve bu konuda görülen ortak başarısızlığın nedenlerihakkında şu varsayımlar öne sürülebilir: Yeterli bütçeye sahip olmamak, sinematografik olanaklara ve belgesel filmlere ilişkin gerekli bilgiye sahip olmamak, olanakları ve koşulları göz önüne almadan bir fikrin büyüü ardından koşmak, işi kolayca ve kısa sürede bitirmek.

Değerlendirilen filmlerin hepsi donanım ve teknisyen yetersizliğinin izlerini taşıyor, dolayısıyla hiçbirisi yarı profesyonel ya da amatör düzeyin üzerine çıkamıyor. Bunun nedeni, büyük olasılıkla, kısıtlı bütçelerle yapılmaları, olabildiğince ucuza mal edilmeleri. Hangi teknoloji kullanılırsa kullanılsın bir filmin yapım maliyeti her zaman yüksektir. Çünkü bütçeyi büyüten yalnızca teknik donanımın temini değildir. Yapımın her aşamasında işinin uzmanı kişilere ihtiyaç vardır. Ön araştırma ve araştırma süreci uzun ve masraflı olabilir. Çekimler sırasında beslenme, barınma ve ulaşım giderleri önemli bir tutar teşkil edebilir. Umulmayan birçok harcama yapılabilir. Çekimlerin aksaması, koşulların değişmesi gibi nedenlerle bütçenin aşılması söz konusu olabilir.⁴⁹

⁴⁹ İncelenen filmlerin bütçelerine ilişkin bilgi edinilememesi de bu anlamda dikkat çekici olmuştur. Kimin ne kadar ücret aldığı, kameranın kirası, neye ne kadar harcandığının belirsiz olması yapım planlamasında ciddi bir zaafa işaret etmektedir. Dolayısıyla ortaya çıkan sorunların, büyük ihtimalle filmin niteliğinden taviz vererek aşıldığını ileri sürmek yanlış olmayabilir.

İncelenen belgesellerin çoğunda tek kamera kullanılması, ışık ve ses donanımı bulunmaması, bu ve benzeri aygıtlardan sorumlu teknik elamanlara yer verilmemesi, yukarıda sayılan giderleri azaltmaktadır. Aynı şekilde kamera hareketlerini kullanmayarak, farklı pozisyonlardan, farklı ölçeklerle yapılan çekimlerin kurgusuyla elde edilen sahneler inşa etmeyerek ciddi bir tasarruf sağlanmıştır. Hemen her filmde en büyük yeri tutan röportajlarda da benzer bir tarz söz konusudur. Örneğin, sözün niteliğine uygun ölçek değişimlerine, hareketli bir konuşmacıyı takip eden çekimlere yer verilmemiştir. Aydınlatma tekniklerine başvurulmaması ise ışığın dramatik etkisinden yararlanmayı engellemiş, daha da ötesi, görüntüler ancak kameranın sahip olduğu olanaklar çerçevesinde kaydedildiğinden, bazı çekimlerde kumlanma ve netlik bozulması ortaya çıkmıştır. Çekim ekibi genellikle iki üç kişiden oluştuğu ve (yönetmen, kameraman ve bazen bir yardımcı) ses kayıt donanımı yetersiz olduğu için gerektiği halde farklı ortamlarda farklı mikrofon kullanılamadığı anlaşılmaktadır. Seslerin kameranın efekt mikrofonu ya da kablolu yaka mikrofonu aracılığıyla kaydedilmesi, ses şiddetinin, yönünün ayarlanmasını, dolayısıyla filmlerin derinlikli bir dünya kurabilmesini engellemiştir. Ayrıca, efekt mikrofonun kullanılması parazite ve istenmeyen ortam seslerinin kayda girmesine neden olmaktadır. Kablosunun görüntüye dâhil oluşu her zaman uygun düşmeyen yaka mikrofonuyla görece temiz sonuç alınmış, ancak konuşmacının nefes alırken çıkardığı seslerle kıpırdadığında giysisinden çıkan sesler de kaydedilmiştir. Bunlara karşın, gerek ışık gerekse ses kullanımındaki bu özellikler, haber filmlerini anımsatarak bazı durumlarda inandırıcılığı arttırmaktadır. Özetlemek gerekirse, tasarruf çabası, yalnızca, hareketli resim olması gereken filmleri durağan hale getirmekle kalmamış, yaratıcılığı yani sinematografik öğeler aracılığıyla görüntüye anlam katma imkânını da ortadan kaldırmıştır.

Olanakları ve koşulları göz önüne almadan bir fikrin büyüğü ardından koşmak da benzeri sonuçlar doğurmaktadır. Zaten bütçesi sınırlı olan bir ekibin, çarpıcı bir konuyu, iyice düşünmeden, ayrıntılı bir araştırma yapmadan, yapımı ve çekimleri gereğince planlamadan, hangi güçlüklerle karşılaşılacağını hesaba katmadan yola çıkması, hedefe ulaşmayı en baştan engellemektedir.⁵⁰ Tez kapsamında ele alınan belgesel filmlerin

⁵⁰Alan Rosenthal, bir belgeselin -“fikri”- bulunduktan sonra- yapım sürecinde yanıtlanması gereken soruları şöyle sıralamaktadır: Fikir filme uygulanabilir mi? Yapılmaya değer kadar verimli mi? Hikâyeyi taşıyacak güçlü ve ilginç karakterler mevcut mu? Bütçesi büyük mü küçük mü olacak? Hedeflediği seyirci kitlesi geniş mi, dar mı olacak? Konuya uygun doğru yaklaşım hangisi olabilir? Bu fikir satılabilir mi? Planlamaya uygun olarak filmi belli bir noktaya yöneltebilecek kavramsal bütünlük kurulabilir mi? (Rosenthal, 1996: 9).

büyük kısmı, araştırma aşamasının sadece belge ve tanık toplamakla sınırlı olduğu izlenimini vermektedir. Ele alınan konunun bir belgeye dönüştürülmesi zor olabilir. Bu zorluğun çoğu kez gözden kaçırıldığı ya da önemslenmediği, dolayısıyla filmi bitirebilmek için gerek çekimlerde gerekse kurguda çıkan sorunların, birçok konuda fedakârlık yapılarak çözüldüğü anlaşılmaktadır.

İncelenen örnekler, belgesel sinemanın farklı tarzları üzerinde düşünülmendiği, konuyla biçimin ilişkilendirilmediği, her filmde alışılmış basit bir yöntemin yinelenildiğini göstermektedir. Bu da Kuzey Kıbrıs'ta çekilen belgesellerin biçimsel tekdüzeliğini açıklayabilecek bir başka nedeni gündeme getirmektedir. Bu, gerek sinematografik olanaklar gerekse belgesel film hakkında yeterli bilgi birikimine sahip olmamak ya da bu konuda gereken özenin göstermemektir. Çünkü küçük bir ekibin kısıtlı bir bütçeyle de sinematografinin olanaklarını yaratıcı biçimde kullanarak özgün, izlenebilir bir belgesel yapması mümkündür. Her şeyden önce, amacın ve temanın netleşmesi, eldeki imkânlarla hedefler arasındaki tutarlılığın sağlanması, filmin anlatısal iskeletindeki önemli noktaların belirlenmesi, mevcut bilgi, kişi ve belgelerden hangilerinin seçileceğinin, bunların tempo ve gerilimi kuracak şekilde nasıl düzenleneceğinin saptanması gerekmektedir. Metin içinde birçok kez sözü edilen “yaratıcılık” olgusu ancak bu hazırlık süreci içinde gerçekleşebilir. Örnek filmlerde ise sinematografik olanakların düzenlenişiyle ortaya çıkması gereken yaratıcılığın ya tek bir kişinin sorun çözme maharetinden ya da bilgisayar programının sağladığı efektleri yerinde ve etkili biçimde kullanmaktan geçtiği anlaşıyor. Hâlbuki bir belgesel film pek çok unsurun biraraya gelişiyle var edilmekte ve bütçe darlığı, bu unsurların başarısını zorunlu olarak engellememektedir. Önemli olan iyi bir araştırma ve rasyonel bir planlamayla yola çıkmaktır. Kuzey Kıbrıs'ta çekilen belgesellerin yukarıda sıralanan özellikleri, bir belgeselden beklenenleri karşılamamakla birlikte, bu filmler en azından gelecek için önemli birer belge niteliği taşımaktadır.

Tarihsel ve toplumsal belge birikiminin önemi göz önüne alındığından KKTC'de eksikliği hissedilen bir çabaya dikkat çekmek gerekiyor. Uluslararası konumu açısından kendine özgü sorunları olan Kıbrıs'ta, yaşanan siyasi gelişmelerin, bunların sonuçlarının toplumsal yaşam üzerindeki etkisinin görsel-işitsel olarak belgelenmesi büyük bir önem taşıyor. Ancak tezin hazırlanma sürecinde bu konunun KKTC'de yeterince dikkate

alınmadığı anlaşılmış bulunmaktadır. Örneğin sınır kapılarının açılışı, ağırlıklı olarak haber fotoğraflarıyla ve filmleriyle saptanmıştır. Bunun yanı sıra kişisel amaçlarla çok sayıda görüntü kaydedilmiş olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Ancak ilerde bu kaynaklara ulaşmanın güç olacağı ortadadır. Hâlbuki o günlerde, özellikle sine-göz yaklaşımıyla yapılan çalışmalar gelecek açısından zengin bir birikim sağlayabilirdi. Tarihi açıdan son derece önemli olan bu süreçte, her iki toplumdan kişilerin eski yaşam ortamlarını ziyaret edişleri, komşu ve arkadaşlarıyla buluşmaları, bilinçli ya da sistematik olarak kaydedilmiş olsaydı, Kıbrıslıların duyguları da olayın tazeliği içinde saptanmış olacaktı. Bu fırsatın kaçırılması, yaşananların nesnellikten uzaklaşarak zihinlerinde biçimlenen anılar aracılığıyla anlatılmasını zorunlu kılmaktadır. Anılar da çekilmekte olan filmin amaçlarına uygun olarak seçilip düzenlenmektedir.

Bu örnek, belge ve belgesel film konusunda kamuoyu ilgisinin sınırlı olduğunu ve birçok kez gösterilmelerine karşın belgesel üzerine bir tartışma ortamının bulunmadığını ortaya koymaktadır. Kuzey Kıbrıs'ta, yerli film sektörünün, sinema dergilerinin ve film eleştirisi geleneğinin mevcut olmaması bir sinema kamuoyunun oluşmasını engellemiştir. Sinema ortamının bu niteliği belgesel filmlerin kavranışını da sınırlamaktadır. Çünkü sinema, yalnızca yabancı film gösterimiyle sınırlı kalmadığında toplumsal bir kurum haline gelmekte, beraberinde dergicilik, arşiv, özel gösterim ve eleştiri gibi faaliyetleri de getirmektedir. Bu saptamaları açıklamak üzere, filmler hakkında gazetelerde çıkan haberlere bakmak yeterli olacaktır. Tüm gazeteler, farklı manşetler altında olsa da yalnızca kendilerine iletilen basın bültenlerini ve gala gösterilerinde yapılan açıklamaları kullanmaktadır. Ayrıca, *Erenköy Mücahitleri* üzerine Fevzi Kasap'la yapılan söyleşi gibi birkaç örnek dışında, basın yayın kuruluşları tarafından yönetmenlere soru yöneltilmediği ya da haklarında bilgi verilmediği, bu konuda da eldeki bültenlerle yetinildiği görülmektedir.

Daha önce de belirtildiği gibi, kaynakları sınırlı bir ülkede, en küçük bütçeli belgesel film bile pahalıya mal olmaktadır. Bu nedenle, belgesel film yapmaya çalışanları desteklemek üzere, gösterimlerde cüzi miktarda ücret alınması ya da en azından televizyon yayınlarında belirli bir telif ücreti ödenmesi yararlı olacaktır. Aksi takdirde yapılan filmler ya kişisel heveslere ya da örgütlerin ve kuruluşların beklentilerine tabi kalacaktır. Bu da belgesel sinemayı geliştirmek yerine, yine kişilerin ve kuruluşların farklı nitelikteki reklam amaçlarına yönelik filmler yapılması sonucunu doğuracaktır.

KAYNAKÇA

Basılı Kaynaklar

- ABİSEL, Nilgün, *Sessiz Sinema*, DeKi, Ankara, 2010.
- ABİSEL, Nilgün, *Popüler Sinema ve Türler*, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995.
- ADALI, Bilgin, *Belgesel Sinema*, Hil Yayınları, İstanbul, 1986.
- Akbulut, Nesrin. Tan, "Belgesel film yapımı estetik yaklaşımı gerektirir", *Belgesel Sinemacılar Birliği*, İstanbul, 2007.
- Andrew, J. DUDLEY, *Büyük Sinema Kuramları*, (Çev., Zahit Atam), Doruk, İstanbul, 2010.
- BAKER, Ulus, *Beyin Ekran* (Der., Ege Baransel), Birikim Yayınları, İstanbul, 2015.
- BARNOUW, Eric, *Documantry: Hitory of the Non-Fiction Film*, Oxfort University Press, NewYork, 1974.
- BAZİN, Andre, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, (Çev., Nijat Özön), Bilgi Yayınevi, Ankara, 1995.
- BAZİN, Andre, *Sinema Nedir*, (Çev., İbrahim Şener), Sistem Yayıncılık, İstanbul, 1995.
- BEATTİE, Kettie, *Documentary Screens Nonfiction Film and Television*, Palgrave Macmillan, Newyork, 2004.
- BEDEVİ, Vergi Halil, *Kıbrıs Türk Sinemacılığı*, Bozkurt Basımevi, Lefkoşa, 1953.
- BURKE, Peter, *Tarihin Görgü Tanıkları*, (Çev., Zeynep Yelçe), Kitap Yayınevi, İstanbul, 2009.
- BÜKER, Seçil, *Sinema Dili Üzerine Yazılar*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1985.
- CERECİ, Sedat, *Belgesel Film*, Şule Yayınları, İstanbul, 1997.
- CROTON, Gordon, "Senaryodan Ekrana Belgesel Programlar", *BBC Televizyon Eğitim Kitapları Dizisi*, (Çev., TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı,) Ankara, 1986.
- ÇİÇEKOĞLU, Feride, *Vesikalı Şehir*, Metis Yayınları, İstanbul, 2007.
- ELLIS, Jack C ve MCLANE, Betsy A., *New History of Documentary Film*, New York, 2005.
- ELLIS, Jack C, *The Documentary Idea: A Critical History Of English-Language Documentary Film AndVideo*, New Jersey1989.
- FİSKE, John, *İletişim Çalışmalarına Giriş*, (Çev., Süleyman İrvan), Bilim ve Sanat, Ankara, 2003.
- GİDER, Nihan, *Yapısal Özellikleri Açısından Belgesel Sinema*, Marmara İletişim Dergisi, Sayı:12, İstanbul, 2007.

- GLYNNE, Andy, *Belgeseller Nasıl Yapılır? Nasıl Dağıtılır?*, (Çev., Zeynep Mertoğlu Oğur ve Nalan Işık Çaper), Kalkedon, İstanbul, 2011.
- GÜNDEŞ, Simten, “Belgesel Sinemada Sponsorluk,” *Belgesel Sinema Üzerine* (Der., Nurten Sönmez), Tayf Basım, İstanbul, 1997.
- IZOD, John ve KILBORN, Richard, *The Documentary*, The Oxford Guide to Film Studies (Ed., John Hill ve Pamela Church Gibson), New York: Oxford University Press, 1998.
- İRİ, Murat, *Sinema Araştırmaları, Kuramlar Kavramlar Yaklaşımlar*, Derin Yayınları, İstanbul, 2011.
- İPEK, Özgür, *Tanıklıklar Sineması Belgesel Sinema Üzerine*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2014.
- JACOBS, Lewis, “From Political Activism to Women’s Consciousness,” *The Documentary Tradition* (Ed., Lewis Jacobs), Newyork: W.W. Norton&Company, 1979.
- KABA, Kadir, *Kıbrıs Türk Fotoğrafının Kökeni*, Özyurt Batbaacılık, Lefkoşa, 2013
- KATZ, Ephraim, *The Film Encyclopedia*, New York, 1979.
- KOÇER, Suncem, “Jean Rouch ve Etnokurmaca”, *Altyazı Dergisi*, Mart, 2008.
- MICHELSON, Annette, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, University of California Press, Berkley, 1984.
- MONACO, James, *Bir Film Nasıl Okunur?*, (Çev., Ertan Yılmaz), Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2002.
- MONACO, James, *The Encyclopedia of Film*, Baseline II, Canada, 1991.
- MUTLU, Erol, *Televizyonu Anlamak*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1991.
- OKAY, Aydemir, “Sponsorluk ve Belgesel Film Sponsorluğu,” *Belgesel Sinema Üzerine* (Der., Nurten Sönmez) İstanbul: Tayf Basım, 1997.
- OSKAY, Ünsal, “Belgesel Sinema, Ampirik Algılama ve Büyük Balık Küçük Balığı Yer!” *Belgesel Sinema Üzerine*, (Ed.: Nurten Sönmez), Tayf Basım, İstanbul, 1997.
- ÖZE, Nuran, *Kuzey Kıbrıs’ta Özel Sektörde Halkla İlişkiler: 1994-2004*, Yakın Doğu Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Lefkoşa, 2014.
- ÖZÖN, Nijat, *100 Soruda Sinema Sanatı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1984.
- RABIGER, Michael, *Directing the Documentary*, USA, Focal Press, 1998.
- ROTHA, Paul, *Belgesel Sinema* (Çev., İbrahim Şener), İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2000.

- ROSENTHAL, Alan, *Writing, Directing and Producing Documentary Films and Videos*, Southern Illinois University Press, Illinois, 1996.
- ROUCH, John, "Geleceğin Sineması," *Türk Dili Özel Sayısı*, Sayı 196, 1968.
- SCHOOTS Hans, *Tehlikeli Yaşamak*, (Çev., Güzin Yamaner ve Eray Eserol), Hayal Et Kitap, İstanbul, 2008.
- SUSAM, Asuman, *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema*, Ayrıntı, İstanbul, 2015.
- STUBBS, Jonathan, "Did you ever notice this dot in the Mediterranean Colonial Cyprus in the post war British documentary", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 35, 2015.
- TOLGAY, Ahmet, *Kıbrıs'ın Orta Yeri Sinema*, Okman Printing, Lefkoşa, 2016.
- TURAÇ, Mustafa, *Kamu Kurumlarınca Desteklenen Belgesel Film Projeleri: Kültür ve Turizm Bakanlığı Örneği*, Yayınlanmamış Uzmanlık Tezi, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları Sinema Genel Müdürlüğü, Ankara, 2008.
- ULUTAK, Nazmi, *Belgesel Sinemanın Temel Özellikleri ve Tarih Felsefesi Açısından Belgesel Sinemada Gerçeklik*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü 1988.
- YÜKSEL, Gazi, *Kıbrıs'ta Fotoğraf ve Fotoğrafçılık*, Yüksel Yayıncılık, Lefkoşa, 2007.

İnternet Siteleri

- Alberto Cavalcanti Kimdir? Alberto Cavalcanti Hayatı ve Biyografisi*,
<http://www.eokulegitim.com/alberto-cavalcanti-kimdir/> Site Erişim Tarihi: [15/07/2015]
- Belgesel Sinema*, www.denetçiler.org Site Erişim Tarihi: [15/07/2015]
- Belgesel Sinema Tarihi*, <https://asinema.wordpress.com/2007/07/12/belgesel-sinema-tarihi/> Site Erişim Tarihi: [14/07/2015]
- Belgesel filmciler buluştu*, http://www.turkiyeturizm.com/news_print.php?id=24612,
 Site Erişim Tarihi: [15/07/2015]
- Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi*,
http://www.turkcebilgi.com/berlin:_b%C3%BCy%C3%BCk_bir_%C5%9Fehrin_senfonisi Site Erişim Tarihi: [15/07/2015]
- Bienvenido, Leon, <http://opendoclab.mit.edu/research-forum-arnau-gifreu-castells-on-documentaries-and-digital-media-part-3>, Site Erişim Tarihi: [10/06/2017]

Büyük Britanya hakkında Büyük Britanya Sinema Tarihi ile ilgili bilgiler,

<http://www.nuveforum.net/1958-buyuk-britanya/129196-buyuk-britanya-sinema-tarihi/?langid=1> Site Erişim Tarihi: [15/07/2015]

CMC ve Şeytan Çamuru, <http://www.starkibris.net/index.asp?haberID=6198> Site Erişim Tarihi: [23/02/2017]

Fotoğraflarda Çözünürlük, http://kobitek.com/fotograflarda_cozunurluk Site Erişim Tarihi: [12/09/2015]

HINKLE, Eugene M., *Modern Türkiye'de Sinema*, Kebikeç Dergisi, sayı 28, yıl 2009, https://kebikecdergi.files.wordpress.com/2012/07/09_eugenehinkle.pdf, Site Erişim Tarihi: [15/07/2015]

İngiliz Sineması, <http://www.uludagsozluk.com/k/ingiliz-sinemas%C4%B1/> Site Erişim Tarihi: [15/07/2015]

KARSAN, Kaan, *Bir Zaman Makinesi*, <http://eksisinema.com/nanook-of-the-north-1922-bir-zaman-makinasi/> Nanook of the North (1922) Site Erişim Tarihi: [15/07/2015]

Listen To Britain, <http://www.filimadami.com/film/21256/listen-to-britain/> Site Erişim Tarihi: [15/07/2015]

Londra'nın tarihini sinemayla yazmak..., <http://blog.atlasglb.com/?p=92> Site Erişim Tarihi: [15/07/2015]

Objektifler Hakkında Aklımıza Takılan Sorular,

<http://www.birkarefotograf.com/objektifler-hakkinda-aklimiza-takilan-sorular/> Site Erişim Tarihi: [12/09/2015]

Ortak Acılara Paralel Yolculuklar,

<http://dergi.aljazeera.com.tr/2015/03/01/ortak-acilara-paralel-yolculuklar/> Site Erişim Tarihi: [12/09/2015]

Osmanlıdan Günümüze Belgesel Sinemamızın İlk Yılları,

<http://www.tsa.org.tr/yazi/yazidetay/13/osmanli%E2%80%99dan-cumhuriyet%E2%80%99e-belgesel-sinemamizin-ilk-yillari#sthash.1anaCzEs.dpuf>, Site Erişim Tarihi: [15/07/2015]

Robert J. Flaherty Belgesel Sinemanın Babası

<http://www.kameraarkasi.org/belgesel/makaleler/robertflaherty.html> Site Erişim Tarihi: [14/07/2015]

Saniyelik görüntü sayısı, https://tr.wikipedia.org/wiki/Saniyelik_görüntü_sayısı, Site Erişim Tarihi: [12/09/2015]

Sine-Göz Sinema ve Vertov, http://yonetmendezigavertov.blogspot.com/2010/11/sine-goz_23.html Site Erişim Tarihi: [15/07/2015]

Sinemanın İcadı, <http://sinepedi.blogspot.com/2012/03/sinemann-icad.html> Site Erişim Tarihi: [12/09/2015]

TOLGAY, Ahmet, *Türk Sineması 100.yılında*, Kıbrıs Gazetesi 28 Aralık 2014, <http://www.kibrisgazetesi.com/?p=596865> Site Erişim Tarihi: [15/07/2015]

TÜRKÖN, Beste, *Walter Ruttmann*, <http://keinmag.com/blog/walter-ruttmann-lichtspiel-opus-1234-1921>, Site Erişim Tarihi: [15/07/2015]

Walter Ruttmann, https://tr.wikipedia.org/wiki/Walter_Ruttmann Site Erişim Tarihi: [15/07/2015]

<https://documentation.apple.com/en/finalcutpro/usermanual/index.html#chapter=D%26section=3%26tasks=true>, Site Erişim Tarihi: [22/06/2017]

Görüşme Yapılan Kişiler Listesi

ADANIR, Eralp, (Yönetmen), 04.04.2016 tarihinde BRTK’da.

ARSLAN, Yetin, (Yönetmen, Öğretim Görevlisi), 04.04.2016 tarihinde, DAÜ İltişim Fakültesinde.

ATİK, Ferhat, (Yapımcı, Yönetmen), 14.04.2016 tarihinde Yayın Yüksek Kurulunda.

ATUN, Ata, (Akademisyen, Tarihçi, Yazar) 15.04.2016, YDÜ İnşaat Fakültesinde.

BOZATLI, Nazif, (Öğretim Görevlisi), Çevirmen, Koleksiyoner), 10.03.2016 tarihinde, Kendi evinde.

CENGİZ, Timur, (Öğretim Görevlisi), 06.04.2016 tarihinde, GAÜ İletişim Fakültesinde.

DEMİRALP, Ünlen, (TRT’nin Kurucularından, Öğretim Görevlisi) 02.04.2016 Tarihinden itibaren muhtelif zamanlarda, YDÜ İletişim Fakültesinde.

DAVULCU, Halil, (Yönetmen, Öğretim Görevlisi), 04.04.2016 tarihinde BRTK’da.

ERSANAL, Mustafa, (Yapımcı, Yönetmen, Öğretim Görevlisi) 02.04.2016 tarihinden itibaren muhtelif zamanlarda, YDÜ İletişim Fakültesinde.

İNATÇI, Ümit, (Yönetmen, Öğretim Görevlisi), 04.04.2016 tarihinde, DAÜ İltişim Fakültesinde.

İNÖNÜ, Halil, (Sinema Makinisti) 04.04.2015 tarihinde Mısırlıhıade Sinemasında.

İSMİHAN, Ali Çetin, (Gönyeli Vatan Sinemasının Sahibi), 09.04.2016 tarihinde kapanan sinema salonunda.

KARAHASAN, Hakan, (Öğretim Görevlisi) 02.04.2016 tarihinden itibaren muhtelif zamanlarda, YDÜ İletişim Fakültesinde.

KASAP, Fevzi, (Öğretim Görevlisi) 10.10.2015 Tarihinden itibaren muhtelif zamanlarda, YDÜ İletişim Fakültesinde.

NURALIŞ, İbrahim, (Lemar Sinemaları İşletme Müdürü) 11.03.2017 tarihinde Lemar Sinemaları Ortaköy/Lefkoşa şubesinde yapılan görüşme.

ÖZTÜRK, Emrah, (Yönetmen, Öğretim Görevlisi) 02.04.2016 Tarihinden itibaren muhtelif zamanlarda, YDÜ İletişim Fakültesinde.

ÖZUSLU, Sami, (SİM TV Genel Yayın Yönetmeni), 12.04.2016 tarihinde SİM TV’de.

TÜRK, Atila, (Öğretim Görevlisi) 02.04.2016 tarihinde, YDÜ İletişim Fakültesinde.

YILMAZ, Fatih, (Görüntü Yönetmeni), 06.04.2016 tarihinde, GAÜ İletişim Fakültesinde.

YÜKSEL, Gazi, (Öğretim Görevlisi) 02.04.2016 tarihinde, YDÜ İletişim Fakültesinde.

EK**Tablo - 1: KKTC’de bireysel çabalarla yapılan belgeseller**

	YIL	ADI	YÖNETMEN	YAPIM	KONU	ÖDÜL / GÖSTERİM	YER ALDIĞI GRUP
1	1990	Bir Avuç Vatan	Arslan Mengüç	Arslan Mengüç	Atlılar, Muratağa ve Sandallar köylerinde savaş suçları		Savaş öncesinde ve savaşta yaşananlar
2	1991	Denktaş: Denk Taş	Arslan Mengüç	Arslan Mengüç	Rauf Denktaş’ın hayatı		Önemli kişiler
3	1993	Duvarımız	Panikos Chrysanthou – Niyazi Kızılyürek	Panikos Chrysanthou – Niyazi Kızılyürek	Ada ikiye bölündükten sonra evlerini terketmek zorunda kalan insanların hikâyeleri	Abdi İpekçi ödülü	Savaş öncesinde ve savaşta yaşananlar
4	2003	Şeytan Çamuru	Vasvi Çiftçioğlu, Aylin Ersan, Eda Hançer	Kıbrıs Türk Gazeteciler Birliği Kültür Sanat Komitesi	CMC’nin Kıbrıs’taki bakır madeni işletmesinin tarihçesi	Kıbrıs Türk Gazeteciler Birliği	Diğer (Çevre Kirliliği)
5	2003	Paralel Yolculuklar	Derviş Zaim, Panicos Chrysanthou	Marathon Filmcilik	Türklerin ve Rumların birlikte yaşadığı köylerde savaşın sonuçları	Kutlu Adalı Basın Ödülü	Savaş öncesinde ve savaşta yaşananlar
6	2004	Hasır Sandalyecilik	Şerife Öztemiz	BRTK	Hasır sandalye yapımı	49. Altın Salkım Film Festivali	Kültürel yaşam ve gelenekler
7	2004	Kan Sesi	Antonis “Tony” Angastiniotis	Social Research	Dört Türk köyünde yapılan katliamlar	Üniversiteler	Savaş öncesinde ve savaşta yaşananlar
8	2005	Salamis	Uygar Erdim	Lefkoşa Kibatek kulübü Gökhan Altın	Salamis antik kentinde yapılan arkeolojik kazılar		Arkeolojik ve tarihi eserler
9	2006	Acı telvenin az şekerli hatıraları	Uygar Erdim	Mizansen film yapım derneği Gökhan Altın	Kıbrıs’ın kahve ve kahvehane kültürü	Yakın Doğu Üniversitesi	Kültürel yaşam ve gelenekler
10	2007	Kayıp Otobüs	Fevzi Tanpınar	Fevzi Tanpınar	On bir Kıbrıslı Türkün 1964’te Larnaka’da kaçırılıp öldürülmesi	45. Altın Portakal Film Festivali, ara bölge, Avrupa Parlemantos, Boston, Newyork ve Washington	Savaş öncesinde ve savaşta yaşananlar
11	2008	Yasemen Kokan Şehir	Vasvi Çiftçioğlu	Avrupa Birliği Komisyonu	Bayram yeri, kahvehane, sokak satıcıları ve günlük yaşam.	2. Altın Salkım Belgesel Film Yarışması, 1. Altın Ada Uluslararası Film Festivali	Kültürel yaşam ve gelenekler
12	2009	Vahit Güney	Ümit İnacı	Kütüphaneciler Birliği	Vahit Güney’in Hayatı		Önemli kişiler
13	2009	İngiltere’de Yaşayan Kıbrıslı Türkler	Yetin Arslan	Yetin Arslan	Kıbristan İngiltere’ye giden insanların hayatları	Focus Documentery Show - Sassex Universty	Kültürel yaşam ve gelenekler

	YIL	ADI	YÖNETMEN	YAPIM	KONU	ÖDÜL / GÖSTERİM	YER ALDIĞI GRUP
14	2010	Cevdet Çağdaş	Ümit İnacı	Kütüphaneciler Birliği	Ressam Cevdet Çağdaş'ın hayatı		Önemli kişiler
15	2010	Bir Devrin Son Adamı: Ziya Rızkı	Yetin Arslan	Limasol Türk Bankası, Ziya Rızkı Vakfı	Ziya Rızkı'nın hayatı	YDÜ ve Golden Island Film Festivali	Önemli kişiler
16	2010	Geleneksel Galatya Düğünü	Cemal Yıldırım	Blue Platform	Kıbrıs Türk düğün geleneğini anlatıyor	47. Altın Portakal Film Festivali /	Kültürel yaşam ve gelenekler
17	2010	Özker Özgür	Vasvi Çiftçioğlu	Vasvi Çiftçioğlu	Özker Özgür'ün yaşam öyküsü	YDÜ AKM	Önemli kişiler
18	2010	İzler Silinmeden	Eralp Adanır	Kıbrıs Türk Yazarlar Birliği	Kıbrıslı Türklerin terk etmek zorunda kaldığı köyler		Savaş öncesinde ve savaşta yaşananlar
19	2010	Kıbrıs'ın Gönüllü Askerleri	Bahar Uygur	Replay Medya	İkinci Dünya Savaşına katılan Kıbrıslı Türkler		Diğer (2.Dünya Savaşına katılan Kıbrıslı Türkler)
20	2011	Kıbrıs'ın Sulak Alan Kuşları	Mehmet Bozkurt – Mehmet İncirli	Biyologlar derneği	Sulak alanlar ve bu alanları kullanan göçmen kuşlar		Doğa
21	2011	Meğhul Tutsaklar	Cem KAR	Abrakadabro Production	1974'te tutsak edilen Türk mücahitlerin kurtarılması		Savaş öncesinde ve savaşta yaşananlar
22	2011	Fikret Demirağ	Ümit İnacı	Sanatçı ve Yazarlar Birliği	Fikret Demirağ'ın Hayatı		Önemli kişiler
23	2012	Barış ve Dostluk yolunda bir ömür	Niyazi Düzgün	Omorfolular ve Güzelyurtlular Barış ve Yeniden Birleşme Komitesi	Avukat Hakkı Alpogut'un hayatı		Önemli kişiler
24	2012	Adamın Çocukları	Mehmet Bozkurt, Mehmet Aykut İncirli	Asbank ve Asiye Adademir Vakfı	Ahmet Cemal Adademirin Hayatı	Lefkoşa Atatürk Kültür Merkezi	Önemli kişiler
25	2013	Ah de Vefa Umut Yolu Erenköy	Fevzi Kasap, Zeyde Yaliner Örek, Ömer Evre	YDÜ, Fevzi Kasap, Zeyde Yaliner Örek, Ömer Evre	Erenköy mücahitleri		Savaş öncesinde ve savaşta yaşananlar
26	2013	DAÜ-SEN 30.yıl	Cemal Yıldırım	Blue Platform	DAÜ.'nün ülke çapında önemli yere sahip çalışanları	AKM-Lefkoşa/ Gösterim	Diğer (Sendika Tanıtımı)
27	2013	Mücadelenin Kadınları	Arslan Mengüç	Arslan Mengüç	Hayattaolan yirmi dört Kıbrıslı Türk kadının mücadele anıları	24 Kasım 2013 - Lekoşa AKM / Gösterim	Savaş öncesinde ve savaşta yaşananlar
28	2014	Sanayi Holding	Mine Balman	Baraka Film Atölyesi	Sanayi Holding'in kırk yıllık hikâyesi		Diğer (Şirket Tanıtımı)
29	2014	Bölünmüş Başkent'in Hayalet Havaalanı	Sami Özuslu	Kıbrıs (Sim TV)	1974 yılında terkedilen Lefkoşa Uluslar arası havaalanı	Atatürk Kültür Merkezi	Savaş öncesinde ve savaşta yaşananlar
30	2014	Geleceğe Mektuplar	Ferhat Atik	Girne Amerikan Üniversitesi ve Prequel Production	Kuzey Kıbrıs'ta yaşam	2038'de gösterilecek	Kültürel yaşam ve gelenekler
31	2014	Soy İzi Peşinde	Ferhat Atik	Girne Amerikan Üniversitesi	Otuz Osmanlı eseri	2014 Altın Ada Film Festivali	Arkeolojik ve tarihi eserler

	YIL	ADI	YÖNETMEN	YAPIM	KONU	ÖDÜL / GÖSTERİM	YER ALDIĞI GRUP
32	2014	Alashia	Mustafa Ersanal	İdea Media	Kıbrıs'tan kaçırılan tarihi eserlerin kopyalarının yapılması	Safranbolu'da 3.lük	Arkeolojik ve tarihi eserler
33	2015	Bir Fotoğrafın Hüzünü	Cemal Yıldırım	BRTK ve GAÜ	1963'te Nevcihan Oluşum'un öldürülen eşinin haberini aldığı anda çekilen fotoğrafı üzerine	GAÜ Millenium Senato Kongre salonu	Önemli kişiler
34	2015	Rüzgar Gülü	Ferhat Atik	Ferhat Atik	Çocuk Oyunları		Kültürel yaşam ve gelenekler
35	2016	Bedia Hanım	Fevzi Kasap	Fevzi Kasap	Söz Gazetesinin sahibi		Önemli kişiler

KUZEY KIBRIS'TA BELGESEL SİNEMA

ORIJINALLIK RAPORU

%**4**

BENZERLİK ENDEKSİ

%**4**

İNTERNET
KAYNAKLARI

%**1**

YAYINLAR

%

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1

aregem.kultur.gov.tr

İnternet Kaynağı

%**1**

2

www.kameraarkasi.org

İnternet Kaynağı

<%**1**

3

www.beyoglusinemasi.com.tr

İnternet Kaynağı

<%**1**

4

kurgucuyuz.biz

İnternet Kaynağı

<%**1**

5

vetiyatro.blog.com

İnternet Kaynağı

<%**1**

6

eozguven.files.wordpress.com

İnternet Kaynağı

<%**1**

7

pastebin.com

İnternet Kaynağı

<%**1**

8

Stubbs, Jonathan. "Did you ever notice this dot in the Mediterranean?' Colonial Cyprus in the post-war British documentary", Historical Journal Of Film Radio and Television, 2015.

<%**1**

9	acikerisim.selcuk.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	<%1
10	OKTAN, Ahmet. "Düşünce mi, Eğlence mi? Türkiye'de Televizyon Belgelerine Eleştirel Bir Bakış", Selçuk Üniversitesi, 2008. Yayın	<%1
11	www.turkcealtyazi.org İnternet Kaynağı	<%1
12	www.grizine.com İnternet Kaynağı	<%1
13	www.ilet.gazi.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
14	ARACI, Hakan and YÜKSEL, Öğr.Grv. Filiz. "ŞEFFAFLIK VE HESAP VERİLEBİLİRLİĞİN SAĞLANMASINDA SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK RAPORLARI: BİST SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK ENDEKSİNDEKİ Şİ..", World of Accounting Science, 2016. Yayın	<%1
15	preprints.sissa.it İnternet Kaynağı	<%1
16	acikerisim.deu.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
17	Kanol, Direnç. "Explaining Green Party	

Absence in Northern Cyprus", Cyprus Review, 2012.

Yayın

<% 1

18

www.curaj.ac.in

İnternet Kaynağı

<% 1

19

theses.ulaval.ca

İnternet Kaynağı

<% 1

20

www.lib.berkeley.edu

İnternet Kaynağı

<% 1

21

www.buecherbogen.de

İnternet Kaynağı

<% 1

22

www.kamudiplomasisi.org

İnternet Kaynağı

<% 1

23

www.tsa.org.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

24

etarih.com

İnternet Kaynağı

<% 1

25

sinehayat.com

İnternet Kaynağı

<% 1

26

tr.wikipedia.org

İnternet Kaynağı

<% 1

27

ansiklopedi.ozgurokul.org

İnternet Kaynağı

<% 1

keinmag.com

28	İnternet Kaynağı	<%1
29	m.friendfeed-media.com İnternet Kaynağı	<%1
30	www.aykutaybas.com İnternet Kaynağı	<%1
31	www.academia.edu İnternet Kaynağı	<%1
32	VATANDAŞ, Celalettin. "TÜRKİYE'DE AİLE YAPISI VE DEĞİŞİMİ", Türk Dunyasi Arastirmalari/02550644, 20091201 Yayın	<%1
33	smegilmezer.blogspot.com İnternet Kaynağı	<%1
34	cinema-magazine.over-blog.com İnternet Kaynağı	<%1
35	SÖZEN, Mustafa. "Belgesel filmin tasarım boyutu ve Türk belgesel sinemasından örnek uygulamalar", Zonguldak Karaelmas Üniversitesi, 2010. Yayın	<%1
36	www.renatodelmanto.com.br İnternet Kaynağı	<%1
37	acikarsiv.ankara.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1

38

kulturelcogulcugundem.com

İnternet Kaynağı

<% 1

39

en.wikipedia.org

İnternet Kaynağı

<% 1

40

documents.mx

İnternet Kaynağı

<% 1

41

www.manas.edu.kg

İnternet Kaynağı

<% 1

42

oolhodahistoria.org

İnternet Kaynağı

<% 1

43

www.kastamonukonaklari.com

İnternet Kaynağı

<% 1

ALINTILARI ÇIKART

KAPAT

EŞLEŞMELERİ ÇIKAR

KAPAT

BİBLİYOGRAFYAYI
ÇIKART

KAPAT