

“KUŞTEPE ŞANS PARK”

Alkım Özmen

101603005

İstanbul Bilgi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sinema-TV Bölümü Yüksek Lisans Programı

Danışman: Can Candan

2004

**İSTANBUL BİLGİ
UNIVERSITY LIBRARY**

KUŞTEPE ŞANS PARK

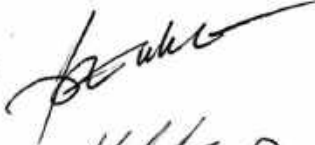
ALKIM ÖZMEN

101603005

Tez danışmanı CAN CANDAN:



Juri Üyesi BERKE BAŞ:



Juri Üyesi HALUK ÜÇEL:



TEZİN ONAYLANDIĞI TARİH:

İÇİNDEKİLER

1. Giriş.....	2
1.1. “Kuştepeliyiz” Projesi.....	3
1.2. Kuştepe Şans Park.....	5
2. Film Yapım Süreci ve Gerçekçilik.....	6
3. Film Yapım Süreci ve Etik.....	8
4. Cinéma Vérité Ve Kuştepe Şans Park.....	10
4.1. Video Teknolojisinin <i>Kuştepe Şans Park</i> ’taki Etkileri	14
4.2. Cinéma Vérité’deki Yapım Zorlukları	15
4.2.1. Hikayenin Akışı.....	15
4.2.2. Kurgu Süreci	18
5. “Kuştepe Şans Park” – Kuramsal ve Yapısal Analiz	20
6. Sonuç.....	25
Kaynakça.....	27

1. GİRİŞ

“*Kuştepe Şans Park*” filminde toplumca içinde yaşadığımız sosyal bir durumla ilgilenmek istedim. Artık günümüzde büyük şehirlerin karmaşık yapısı içerisinde, gelir ve eğitim düzeyi yüksek olan sınıflarla, düşük olan sınıfların iç içe yaşadıkları, sosyal zıtlıkların yüksek olduğu yaşam alanları oluşmaktadır. Bu bölgelerden bir tanesi de, benim de yüksek lisans eğitimimi gördüğüm Kuştepe mahallesidir. İstanbul’un Şişli İlçesinde 1953 yılında kurulmuş Kuştepe Mahallesi’nin nüfusu 22000’dir. Fakir bir mahalle olan bu bölgede, 1996 yılında İstanbul Bilgi Üniversitesi kurulmuştur. Öğrenci sayısı 7800 civarında olan Bilgi Üniversitesinin yıllık eğitim ücreti 6500 dolar civarındadır. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları tarafından Ekim 1999 tarihinde yayınlanan “Kuştepe Araştırması 1999” isimli kitapta Kuştepe Mahallesi ile ilgili aşağıdaki bilgilere yer verilmiştir. Kuştepe Mahallesi nüfusunun %51,75’ini oluşturan yaklaşık 11400 kişi işsizdir veya düzenli olarak çalıştığı bir işi yoktur. Mahalle halkının nüfusunun %18’ini oluşturan 4000 kişinin ise okuma yazmasının olmadığı gözükmektedir.

İşte yukarıda rakamlarla sunulan bu gibi bilgiler beni Kuştepe Mahallesi ve Bilgi Üniversitesi ilişkisiyle ilgili bir proje yapmaya doğru yöneltti. Bu düşünce doğrultusunda bir bitirme tezi konusu araştırırken, İstanbul Bilgi Üniversitesi panolarındaki duyurular sayesinde, şu andaki tez konum olan “Kuştepeliyiz” ve “Kuştepe Şans Park” projelerine ulaştım.

1.1. "KUŞTEPELİYİZ" PROJESİ

Halkla İlişkiler son sınıf öğrencileri, 2002-2003 öğrenim yılında bitirme tezi konusu olarak Kuştepe Mahallesi ile ilgili 9 ayrı projeyi uygulamaya koyma kararı almışlardı. Bu projelerin temel başlığı "Kuştepe'ye karşı sosyal sorumluluk"tu. Öğrencilerin uygulama alanı olarak Kuştepe'yi seçmelerinin nedenini ise duyurularda "dört sene boyunca içerisinde okuduğumuz Kuştepe mahallesinde teorik bilgilerimizi pratiğe aktarabilmek" şeklinde açıklıyorlardı.

"Kuştepeliyiz" ismi ise, uygulamalı olarak gerçekleştirilen bu dokuz bitirme tezi projesinin genel adıydı. Kuştepe'ye bir sağlık ocağı kazandıracak olan "Sağlık Projesi", Kuştepe'deki ilköğretim öğrencilerinin eğitim koşullarını iyileştirmek için çalışan "İlköğretim Projesi", Kuştepelilerin yararlanabileceği bir park alanı yaratmayı ve bir eğitim merkezi kurmayı hedefleyen "Oyun Alanı" ve "Eğitim Merkezi" projeleri bu projelerin arasındaydı. Ayrıca "El Emeğini Değerlendirme Projesi", Kuştepeliler tarafından üretilen el emeği ürünlerinin sergi ve kermesler aracılığıyla gelir getirici çalışmalara dönüştürülmesini amaçlıyordu. Bunun dışında Kuştepe semtindeki başarılı sporcu gençlere burs vermeyi hedefleyen ve çeşitli spor dallarında gerçekleştirilecek olan turnuva organizasyonlarını içeren "Spor Projesi" ile Kuştepe halkını deprem konusunda bilinçlendirmeyi ve sivil bir acil eylem girişimi oluşturmayı amaçlayan "Deprem Projesi" mevcuttu. "Kuştepe'nin Binbir Yüzü Projesi" ise Kuştepe'nin farklı yönlerini bir fotoğraf sergisi ile sunacak, "Basın ve Tanıtım Projesi"nde görev alan öğrenciler ise, projelerin yayın organlarında tanıtımını ve duyurulmasını üstleneceklerdi.

“Kuştepeliyiz” projelerini duyurulardan öğrendikten sonra bölümdeki son sınıf öğrencileriyle temasa geçtim ve onlardan bu bitirme projeleri kapsamında düzenli olarak haftanın bir gününde danışman öğretim görevlileri ile buluşarak, kaydettikleri ilerlemeleri sınıf ortamında birbirlerine anlattıklarını öğrendim. Ardından projeyle ilgili öğretim görevlilerine ve öğrencilere “Kuştepeliyiz” projesiyle ilgili bir belgesel yapmak istediğimi açıkladım. Bu kişilerden bu filmi yapabileceğim doğrultusunda sözlü izin aldım ve projeleri yakından tanıyabilmek için “Kuştepeliyiz” proje derslerine katılmaya başladım. İnternet ortamında da projelerle ilgili oluşturulmuş web tabanlarını takip ettim. Web sayfalarında proje ile ilgili ayrıntılı bilgilerin yanında, proje hakkında basında yer almış yazılarda bulunmaktaydı. Bu gibi bilgiler sayesinde, bu projelerin tümü hakkında bilgi sahibi olabildim, yaptıkları etkinlikleri ve yapacakları çalışmaları öğrenebildim. Bu noktadan sonra ise yapacağım tez filmiyle ilgili kararlar almaya başladım.

Projelerin dokuzunuda içeren otuz dakikalık bir belgesel film yapmak, filmin yapısının dağınık ve iyi işlenememiş konulardan oluşmasına neden olabilirdi. Bu sebeple dokuz projeden sadece bir tanesini seçip, bu proje hakkında bir film yapma fikrine vardım. Bu projeler arasında Kuştepe Mahallesiinde bir inşaatı gerçekleştiren iki proje vardı. Yapacağım filmi inşa etmek gibi somut bir eylem üzerine kurmak ilgimi çekti. Bu projelerden bir tanesi bir çocuk parkının inşaatını yapan “Oyun Alanı” projesiydi, diğeri ise bir polikliniğin inşaatını yapan “Sağlık Projesi” grubuydu. Fakat çekimlere başladığım sıralarda “Sağlık Projesi” sponsor eksikliğinden durma noktasına gelmişti. Ayrıca bu projenin Kuştepe Mahallesiyle doğrudan bir ilişki kurmak yerine, sponsor şirketlerle doğrudan ilişki kurmak üzerine dayanan doğası benim daha önce belirtilen ilk yola çıkış

fikrimle çelişiyordu. Bunun üzerine bende, inşaatı o sırada halen devam eden “Oyun Alanı” projesine yöneldim.

1.2. KUŞTEPE ŞANS PARK

“Kuştepe Şans Park” projesi, dokuz projeden bir tanesiydi. Bu proje kapsamında, Kuştepe Mahallesinin arka sokaklarından birisine “Kuştepe Şans Park” isimli bir oyun alanı yapılacaktı. Bu amaçla 8 Halkla İlişkiler son sınıf öğrencisi, bu çocuk parkının inşaatını gerçekleştirmek için çalışıyorlardı.

Kuştepe Şans Parkın inşaatı öğrenciler ile mahalleliler arasındaki iletişimin çok güçlü olduğu bir projeydi. Öğrenciler mahalle halkıyla olan iletişimlerini artırmak için parkın inşaatında kendileri de çalışıyorlar ve Kuştepe ile ilk doğrudan temaslarını kuruyorlardı. Öğrencilerin kendi deyimleriyle Kuştepelilerle daha önce kurdukları tek temas arabalarını otoparklara bırakırken, otoparkçılarla yaşadıkları kısa süreli iletişimden ibaretti. Ancak bu sefer parkın hem inşaat aşamalarında mahalleliler hem de öğrenciler arasında çok daha uzun süreli birliktelikler yaşanmaktaydı.

Beni bu projede etkileyen ilk durum; farklı sosyal ve ekonomik sınıflardan gelmiş insanların, bir çocuk parkının etrafında bir araya gelmeleriydi. İkincisi ise kendi yaşam deneyimimde de bu durumun bir örneğinin bulunmasıydı. 2001-2002 yılları arasında Türkiye Eğitim Gönüllüleri Vakfında, Eğitim Parklarında çocuklar için yürütülen sosyal sorumluluk projelerinin içerisinde yer almıştım. Sanırım bu deneyimin, hem çekim hem de

çekim sonrası aşamalarda Şans Parkçılarla Kuştepe çocukları arasındaki ilişkiyi anlayabilmeme ve filmde bunu yansıtabilmeme büyük katkısı oldu.

Tez projesini seçtiğimde bu proje çokça yol almıştı ve parkın açılışına bir haftalık bir süre kalmıştı. Ancak, parkın inşaat süreci daha yeni başlamıştı. Ben de bu projenin inşaat sürecini yakalayabilmek için hemen çekimlere başladım. Fakat park projesi ile ilgili çekimlere başladıktan projeye ilgili yeni bilgiler öğrenmeye başladım. Şans Park aynı yere yedinci kez yapılmaktaydı ve son yapılışından sonra da, park benzin dökülerek yakılmıştı. Üstelik mahalle halkının bir kısmı parkın yerine bir düğün alanının yapılmasını istemekteydiler. Ayrıca parkın doğal ömrünün çok kısa olacağı, parkın dayanmayacağı yönündeki konuşmalar hem öğrenciler hem de mahalleli arasında geçmekteydi. Tüm bunlar ne yazık ki, parkın yapıldığı alanının yeterli derecede incelenmediğine, ya da incelenmiş olsa bile bu gibi bilgilerin göz ardı edildiğine işaret etti.

2. FİLM YAPIM SÜRECİ VE GERÇEKÇİLİK

“*Kuştepe Şans Park*” filminde sosyal bir gerçekliği taşımaya, iletmeye çalıştım. Bu işi yaparken de, belgeselciliğin doğal bir sonucu olarak hayatın içinden alınmış somut insanları, olayları ve durumları kullandım. Belgeselciliğin bu genelde kullanılan yöntemi, yani somut olanlarla bir hikayeyi anlatma yöntemi izleyenlerde gerçekçilik algısının oluşması için bir zemin hazırlar. Ancak bu noktada unutulmaması gereken şey, her filmin aslında anlatmak istediği bir hikayesi olduğu ve gerçeklik algılamasını da bu hikayesini

destekleyecek şekilde kurguladığıdır. Örneğin, bir çocuk parkının yaşamı *Kuştepe Şans Park*'ın hikayesini oluşturmaktadır. Bu yaşam öyküsü parkın yeniden inşasından, bir sene sonra tekrar yok oluşuna kadar uzanmaktadır. Ancak, ortaya çıkan film doğal olarak bir sene bir ay uzunluğunda değildir. Yirmi dakika uzunluğundadır. Yani, hikayenin içerisinde gereksiz olan ayrıntılar atılmış, gerekli olanları seçilmiş ve seçilenlerin arasında da bir bağ gözetilerek olay örgüsü bir tek çizgi üzerine oturtulmuştur. Konuyu biraz daha somut ve kısa bir şekilde dile getirmem gerekirse, yirmi saatlik çekim malzememi bir seçim aşamasından geçirdim ve yirmi dakikalık bir film yaptım. İşte tam da bu noktada bu seçim işlemi nasıl yaptığıma bakmak istiyorum. Benim bu filmi yaparken, filmi yapan kişi olarak elimdeki malzememe karşı belirli bir bakış açım, perspektifim vardı. Bu perspektifim, anlatmayı düşündüğüm hikayenin zorunluluklarından kaynaklandığı kadar, bir insan olarak sahip olduğum yaşam deneyimlerinden ve düşüncelerden de kaynaklanmaktaydı. Yani, aklımda oluşturmak istediğim bir bütün ve bu bütününde kaynaklandığı bireysel bir dünya görüşü vardı. Doğal olarak da, bütünü oluşturmak için seçeceğim ayrıntılar bu bireysel dünya görüşümden, ideolojimden etkilenecekti. Yani, bütünü yansıtacak ayrıntıları seçme işlemi aynı zamanda ideolojik bir özellik taşımaktadır. Buradan da anlaşılacaktır ki, seçim aşamasında doğru ayrıntıların, doğru planların seçimi sırasında yaşanan sıkıntıların bir nedeni daha vardı. O da, yanlış seçilecek bir ayrıntının oluşturulmak istenen öz veya yapıyı ve bu yapının altında yatan ideolojik temelleri zedeleyebilecek olmasıdır. [5] İşte benim de bu filmi gerçekleştirirken çektiğim başlıca zorluklardan biri de burada gizlidir. Yaptığım her müsvedde kurgu denemesinde filmin özüne, merkezine inmeye çalıştım. Her zaman filmin erişemediğim bir ruhu olduğunu hissettim ve her bir kaba kurgu, bu duyguya karşı verilen sonu gelmez bir mücadele

gibiydi. Bu noktadan bu mücadeleme baktığım zaman görebiliyorum ki, filmin özünü gerçekleştirmek için yaşadığım mücadele, kendi ideolojik görüşümden kaynaklanan bir yapıyı inşa etmek için harcadığım çabayla çok yakından ilişkiliydi. Bu çabanın uğruna verildiği üst amaç ise gerçekçi bir anlayışla, gerçekçi bir film yapmaktı. Bu nokta da, bu filmin yada yapılan herhangi bir filmin mutlak bir gerçeklikten daha çok kurgulanmış, yeniden yaratılmış, bir düşünce doğrultusunda damıtılmış bir gerçeklik kurduğunu söylemek herhalde yanlış olmaz. Gerçekçi olma iddiasını taşıyan her film, kendisini oluşturan kişinin belirli bir ideolojisi olduğu için, belirli bir ideolojik nitelikte taşımaktadır. Bu anlamıyla belgesel de, bir gerçekliği seyircilerine taşıırken, ona belirli bir yorum getirmekte, gerçek olarak aldığı şeyi işlemektedir.

3. FİLM YAPIM SÜRECİ VE ETİK

Ahlaki yaklaşımların belgesel bir film yapmanın pratiği ile yakından ilişkisi vardır. Çünkü sorun gayet basittir. Bir belgesel film yapımcısı genellikle insanların hayatlarını kullanır ve sunar. Bu sunum farklı sebeplerle yapılabilir, ancak bu sunum hangi sebeple yapılırsa yapılsın, film bazen içerisinde bulunan kişilerin hayatlarında önceden tahmin edilemeyen ve olumsuz sonuçları olan durumları oluşturabilir. Peki filmi yapan kişi bu gibi sonuçları engellemek için filminde özne olan kişilere hem çekim hem de kurgu aşamasında nasıl davranmalıdır? Bu gerçekten zor bir sorudur ve belgesel film yapımcılığının ilk zamanlarından beri, *Nanook of the North* (1922, Robert Flaherty) filminden, John Grierson zamanından beri var olan bir sorundur.

Bu noktada benim kendi filmimle ilgili vereceğim cevaplar olabilir ancak. Öncelikle çekim aşamasından başlamak gerekirse, kameranın önünde yer alan herkesin çekimden önce sözlü rızaları alınmıştır ve kameranın önünde yer alan kişi kaydın sona erdirilmesini isterse, kayıt o anda sona erdirilmiş, gizli olarak kayıt yapılmamıştır. Yani her bir planın kaydı yapılırken, o anda kaydı yapılan kişiler bu duruma rıza göstermişler ve o anın kaydının yapılmasını onaylamışlardır. Ayrıca, *Kuştepe Şans Park* hem Kuştepelilere karşı hem de İstanbul Bilgi Üniversitesi halkla ilişkiler bölümüne karşı eşit davranmaya çalışmaktadır. Bu film ağırlık bakımından hafif, hareketli kameralar ile çekilmiş, bulunduğu ortamlara davetsiz bir misafir gibi giren ve bulunduğu ortamda işlere saldırgan bir şekilde burnunu sokan bir yaklaşımla yapılmamıştır. Bu film, bu gibi yaklaşımları benimseyen birçok çağdaş ve popüler belgesel film örneğinin yakın bir akrabası değildir. Bu film bir sinemacının bulunduğu ortamda kamerası vasıtasıyla şahitlik ettiği yaşam deneyimlerini, izleyicilerine taşıması mantığı çerçevesinde yapılmıştır. Bu çevre içerisinde de, hem Kuştepe Mahallesi hem de üniversite öğrencilerine karşı oluşturulabilecek haksız bir yaklaşımı bünyesinde barındırmamaya çalışmaktadır. Bu tavır, yukarıda belirtilen ahlaki çıkmazlara bir çözüm olarak, bilinçli bir şekilde tercih edilmiştir. Bu ahlaki tavır aynı zamanda, bir film yapımcısı olarak elimde tuttuğum konuyu, içerisinde yaşadığım hayatı ve hayat deneyimlerini olduğu gibi anlama ve anlatabilme kaygımın da doğal bir sonucudur.

Beni filmin yapım ve yapım sonrası sürecinde zorlayan bir diğer ahlaki çelişki de, bir İstanbul Bilgi Üniversitesi öğrencisi olarak İstanbul Bilgi Üniversitesinin yaptığı etkinliklerden birinin hikayesini anlatmamdı. Bu durumdaki ana çelişki, bir park üzerinden

hikayesini anlattığım farklı iki toplumsal gruptan birinin benim de bir mensubu olmamdaydı. Çoğu kez bunun üzerine ek bir sorumluluk yüklediğini düşündüm ve bu duygu nedeniyle filmin ilk müsvedde kopyalarında film içerisinde kendimi ve yaptığım tez çalışmasını tanıtmaya çalıştım. Fakat zaman içerisinde yaptığım müsvedde kopyaların sayısı arttıkça, kendimi bu hikayenin içerisinde tanımlamak yerine, kendimi bu hikayenin dışında bir hikaye anlatıcısı olarak tanımladım. Bundan sonra ise kendi bakış açımına göre kendime bir yer belirledim. Bu yer, bu çocuk parkının aynı yere yedinci kez yapılmasının aleyhinde durmaktı. Şans Park'ın karşısına da, Kuştepelilerin istedikleri düğün alanını bir başka seçenek olarak koyarak, anlattığım hikaye karşısındaki konumumu belirlemiş oldum.

4. CINÉMA VÉRITÉ VE KUŞTEPE ŞANS PARK

Cinéma vérité ve aynı yıllarda Amerika'da yaygın bir akım olan *direct-cinema*, 1960'lı yılların başında film yapıcılığında girilen yeni yöntemlerdi. Bu yeni akımların oluşmasını sağlayan temel etken, film çekim yöntemlerinde kaydedilen teknik ilerlemelerdi. Ağırlık bakımından daha hafif, omuz üzerinde kullanılabilen kameraların geliştirilmesi ve bu kameraların hafif ve kameralar ile eş zamanlı olarak çalışan ses kayıt cihazları ile kullanılabilmesi o dönem için çok önemli bir teknik gelişmeydi. Bu teknik atılım, belgesel filme olan yaklaşımı ve genel üretim yapısını kökten değiştirdi. [1]

Geleneksel Hollywood filmleri 35 mm kameraların, yüksek kaliteli film ASA'larının ve yüksek maliyetli stüdyo çekimlerinin başarısına dayanmaktaydı. Fakat

ikinci dünya savaşında kameraların askeri amaçlar doğrultusunda kullanılmasıyla beraber daha hafif, daha küçük, daha dayanıklı ve daha kaliteli lensleri olan 16 mm kameralar geliştirildi. Hollywood sinemasındaki üzerinde çokça çalışılmış görüntünün aksine, bu kameraların görüntüsü siyah-beyazdı. Daha önemlisi kamera artık tripod üzerinde değildi. Kamera elde veya omuzda taşınabiliyor, bunun önemli bir sonucu olarak da belgeselciler kamera ve ses kayıt aletini daha önce sokamadığı yerlere sokup, çekim yapıyorlardı. Elde edilen görüntülerde sallanmalar ve sarsıntılar oluşuyor fakat seyirci, daha az mükemmel olan bu görüntülerdeki gerçeklik duygusunu anlayabiliyordu. Hareketli kameralarla çekilmiş görüntülerin gerçek ve inanılır olarak algılanması zaman içinde diğer görsel alanları da etkiledi. Görsel haberciliğin temel kaynakları olan televizyon haberciliği ve sinemalarda o dönemde gösterilen *newsreel*'lerde, hareketli kameralar kullanılmaya başlanmıştı. Hareketli kameralar ve ses kayıt cihazları film yapımcılarına işledikleri konunun daha da yakınına girme fırsatı veriyordu. [3]

Jean Rouch'un *Chronique d'un été* (1961) filmiyle karşımıza ilk defa çıkan cinéma vérité kavramı, Sovyet film yapımcısı Dziga Vertov'un "film gerçeği" anlamına gelen "kino pravda" teriminin Fransızca'daki karşılığıdır. Direct-cinema kavramı ise Robert Drew ve ekibi tarafından yapılan *Primary* (1960) filmiyle karşımıza çıkmaktadır. Rouch, direct cinema'nın aksine, film yapımcısının nesnel olabileceğini veya kameranın önündeki insanlar açısından göze batmaz bir şey olabileceğini reddeder. Filmi yapan kişinin, kameranın önünde yer alan insanlardan ne tür beklentisi olduğu konusunda kesin bir fikri olması gerektiğini savunur. Bu beklentisini karşılamak içinde filmine müdahale etmeyi doğal bir durum olarak görür. Aslında *Chronique d'un été* tamamen kameranın önünde yer

alan kişilerin –ki buna kameranın önünde yerlerini alan yönetmenler Jean Rouch ve Edgar Morin’de dahildir- katılımları üzerine kuruludur. Filmde yer alan herkesin, varlığı somut olarak bilinen kamera ile kurdukları ilişkiler bütününden filmin kendisi oluşmaktadır. Yani filmin yapım süreci, aynı zamanda filmde olan her şeyin tetikleyici ögesidir. Kamera katılımcıları uyarmaktadır. Kamera katılımcıların kendileri hakkında hiç düşünmedikleri gibi düşüncelerini ve bunun sonucunda da duygularını normalde yapmadıkları gibi ifade etmelerini sağlar. Fakat direct cinema’da ise kameranın önünde yer alan kişilere herhangi bir müdahale de bulunmaz ve direct cinema filmi yapanların söylemiyle, insanlar bir süre sonra zaten kamerayı unuturlar ya da genellikle kamera’nın varlığı dışında ilgilenmeleri gereken çok daha önemli bir derterleri vardır. Tıpkı, “Primary” (1960) filminde, John F. Kennedy ve Hubert Humphrey’in kazanmakla ilgilendikleri bir başkanlık yarışı olduğu gibi. Direct cinema’da filmi yapanlar, kameranın önünde yer alan kişilere hiç müdahale etmeden sadece onların yaptığı eylemlerin bir kaydını alırlar. Sanırım her iki akım arasındaki farklılıkları ve benzerlikleri anlayabilmek için 1963 yılında Fransa’da, Lyon’da Fransız Ulusal Kanalı tarafından düzenlenen ve cinéma vérité ile direct cinema’ya adanan konferanslar dizisine bakmak gerekmektedir. Bu konferanslar sırasında bir direct cinema yapımcısı olan Richard Leacock ile cinéma vérité yapımcısı olan Jean Rouch arasında geçen ikili konuşma, bize her iki akım hakkında fikirler vermektedir. Her iki film yapımcısı da temelde gündelik hayatın yüzeysel yasalarının altında saklanmış olan “hayatın gerçekliğini” ve “insanlardaki hakikati” bulmayı umuyorlardı. Rouch, bu altta yatan hakikate ulaşmak için yüzeydeki gözlemciliği konuşarak, röportaj yaparak ve doğaçlamayla delip geçmeyi umuyordu. Leacock ise altta yatan aynı gerçeği insanların işine karışmadan, insanların o anda ne hissediyorsa onu açığa vurmalarına izin vererek elde edebileceği

fikrindeydi. Ona göre kameranın önünde yer alan kişiler zaten bilinçsiz bir şekilde rahatladıklarında veya bir etkinliğe kendilerini kaptırdıklarında onlarla ilgili gerçekler kaydedilebilirdi. Rouch, insanların gerçek kimliklerini ortaya çıkarmaları için konularına müdahale ediyordu. Leacock ise hayatın kendiliğinden ortaya çıkardığı anlarda, insanların saklamadıklarını kaydederek bu hakikati ortaya çıkarmaya çalışıyordu. Rouch, hayatın anlamını açıklamak istiyordu. Leacock ise hayatın kendiliğinden gerçekleşen akışını göstermek istiyordu. Sonunda Leacock, Rouch'un insanları kendisine ait keyfi kalıplar doğrultusunda zorladığını, onları kendileri olmaktan alıkoyduğunu iddia etti. Rouch'da, Leacock'ı hayatı fazlasıyla Amerikan tarzında gördüğü, her şeyi olduğu gibi kabul ettiği yönünde suçladı. Sonuçta, bu konferans kesin bir anlaşma ile sonuçlanmadı. Ancak her iki belgesel akımı arasındaki temel fark konuyla ilgili literatüre, direct cinema'nın gözlemci anlayışı benimsediği, cinéma vérité'nin ise katılımcı bir anlayışı benimsediği yönünde geçmiştir.

Hem cinéma vérité hem de direct-cinema yeni bir sinemasal gerçeklik yaratma isteğine dayanır. Her iki akım da insanların hayatlarına dahil olup, hikayelerini oradan anlatmak istiyorlardı. Fakat bu isteğini nasıl gerçekleştirdiği sorusunun cevabı, sinema tarihindeki önemli bir noktayı tekrar vurgulamaktadır. Bu yeni sinemaların, bu yeni estetik ve anlatımsal yaklaşımları, teknolojik gelişmelerin doğal bir sonucu olarak var olabilme şansına erişebilmiştir. Film üretme pratiğinin alt yapısında gerçekleşen değişimler, üst yapıda oluşacak estetik ve yaratıcı süreçlere kaynaklık etmiştir. [3] Aslında teknoloji ile bağlantısı olan tüm sanat dalları için geçerli olan bu durumun izleri, yaptığım tez filmimde, *Kuştepe Şans Park*'ta da gözükmemektedir.

4.1. VIDEO TEKNOLOJİSİNİN *KUŞTEPE ŞANS PARK* TAKİ ETKİLERİ

Cinéma vérité'nin ortaya çıktığı yıllardaki 16 mm kameralara benzer olarak, bugünkü digital video kameraları da bana bu filmin yapılmasında inanılmaz kolaylıklar sağlamıştır. Hafif, elde taşınabilen ve tripod'dan bağımsız olan kameram sayesinde olayın olduğu anda, olayın olduğu yerde, kameranın önünde olan bitenlere müdahale etmeden kayıt yapabiliyordum. Ayrıca kameranın hafif olması, ses kayıtlarının genellikle kamera mikrofonu ile yapılması nedeniyle, tek başıma rahatlıkla hareket edebilme ve çekim yapabilme şansına sahip oldum. Bu proje sırasında bir ekibe ihtiyaç olduğunda bile bu ekip üç kişiyi aşmamış ve dolayısıyla çabuk ve rahat hareket edebilme özelliği değişmemiştir. Bu kadar rahat ve hızlı hareket edebilme şansına filmle çalışırken çoğunlukla sahip olunamamaktadır. Görüntü ve ses kayıt cihazının tek bir çatıda toplanması, yönetmen-kameraman-mülakatçı kimliklerinin kamerayı kullanan tek kişilik bir ekipte bütünleşmesi ve parkın açılış sürecinde neredeyse kesintisiz olarak yapılan çekimler sayesinde bu film gerçekleşebilmiştir. Video teknolojisinin getirdiği diğer bir avantaj ise filme kıyasla oluşan düşük maliyetlerdir. "*Kuştepe Şans Park*" senaryosu olmayan bir cinéma vérité örneği olarak tasarlanmıştır. Bitmiş filmin toplam uzunluğu 23 dakika, toplam çekim süresi ise 19 saat, yani 1140 dakika civarındadır. Yani film 1'e 49 oranında yapılmıştır. Çekim ve çekim sonrası aşamalarında kullanılan 25 adet mini-dv kaset kullanılmıştır. Şayet bu proje 16 mm kamera ile kaydedilecek olsaydı, öncelikle 1140 dakikalık kaydı yapabilmek için 104 kutu 16 mm film gerekli olacaktı ve sırf bu film alım maliyeti 10 bin dolarla ölçülmeye başlayacaktı. Bu da, filmin yapım bütçesinin atmış kat artmasına neden olacaktı. Yani, bu filmin finansal açıdan bir öğrenci filmi olarak var olabilmesinin tek sebebi, video ile çekilmesi sayesinde. Bu türlü bir filmin video dışındaki bir malzemeyle yani filmle, bir

öğrenci projesi olarak yapılması neredeyse imkansızdır. Yalnız öğrenci projesi olarak değil yine film malzemesiyle, profesyonel bir cinéma vérité projesi olarak da yapılması çok zordur.

4.2. CINÉMA VÉRITÉ'DEKİ YAPIM ZORLUKLARI

4.2.1. Hikayenin Akışı

Bir cinéma vérité filminin yapım süreci, filmi yapan kişi açısından çok önemli bir tehlikeyi her zaman bünyesinde barındırır. Bir cinéma vérité yapımcısının üzerinde çalıştığı konu ve konunun gelişimi hakkında kesin, açık görüşler geliştirmesine imkan yoktur. Çünkü bir cinéma vérité filmi yaparken filmde olacak olayları kontrol edemezsiniz, filminizi olayların akışına bırakırsınız. Belki yapısı ve akışı önceden belirlenmiş bir belgeselin yönü veya vurgusu yapım sırasında belirli bir kayma gösterebilir ama bu kesinlikle bir belgeselin tüm hikayesinin olayların akışına emanet edilmesiyle aynı şey değildir.

Örneğin, Don Pennebaker 1966 tarihli "Don't Look Back" filminde benzer bir tehlike almıştır. Filmin çıkış noktası, 1960'ların pop kültürünün önemli simgelerinden biri olan Bob Dylan'ın İngiltere'deki ilk konser turunu direct-cinema yaklaşımı ile takip etmektir. Bu konunun içerdiği hikayenin akışı kontrol edilemeyeceği için, bu film sadece konser sırasında kaydedilmiş dönemin popüler şarkılarından oluşan uzun bir konser kaydı olabilirdi. Ama film bunun ötesine geçmeyi başarabilmiştir. Filmde Bob Dylan'ı kaldığı otelin müdürüyle tartışırken, kendi menejeriyle uğraşırken, bir İngiliz kasabasındaki hoş bir

bayan şerifle selamlaşırken, konserine gelen gençlerle konuşurken görürüz. Filmde çizilen bu içten portrenin dışında filmin asıl gerilimi, Bob Dylan'ın aslında olduğu karakter ile medyanın ve hayranlarının onun olmasını istedikleri karakter arasındaki çatışmadan doğar. Tüm haberciler, adeta Dylan'ın ağzından almak istedikleri cevaplarla, bir pop şarkıcısının nasıl konuşması ve davranması gerektiği konusunda önceden kurulmuş görüşlerini sağlamlaştırmaya çalışmaktadır. Bu anlamıyla "Don't Look Back" 60'ların pop efsanelerinden birisinin hayatı üzerinde yapılmış bir araştırma gibidir. [3] Filmin akışının bir pop starına değilde, sıradan insanların hayatlarına bırakıldığı filmlere bakmak gerekirse; bunlara herhalde en iyi örnek Albert ve David Maysles imzalı 1969 yapımı "Salesman" filmidir. "Amerikan Rüyasını" paylaşmak fikriyle yola çıkan Maysles kardeşler, bir çok kişi için zenginliğe açılan bir yol anlamına gelen satış görevliliği, pazarlamacılık kavramına eğildiler. Kendileri de küçüklüklerinde bazı küçük satış ve pazarlama işlerinde çalışan Maysles kardeşler, bu konuyla ilgili olarak ev-ev dolaşarak incil satan dört pazarlamacının hikayesine odaklandılar. [4] Dört İncil satıcısının peşine takılıp, onlarla beraber ev-ev gezdiler. Ayrıca onların kendi aralarındaki toplantılarının kayıtlarını da aldılar. Bunun sonucunda çok çeşitli bir çekim malzemesine sahip olan Maysles kardeşler, bir direct cinema şaheseri olarak kabul edilen "Salesman" filmini yaptılar. Peki, onlarca saat uzunluğundaki çekim malzemesinden bir film nasıl olumuştur? Filmlerinin akışını dört İncil satıcısının yaşam ve satış mücadelelerine bırakan Maysles Kardeşler, bu dramatik anlamda birbirinden kopuk malzemedan nasıl olupta bir hikaye çıkarabildiler? Filmin kurgucusunu yapan Charlotte Zwerin, filmin hikayesinin montaj masasında oluştuğunu aşağıdaki sözleriyle açıklamaktadır. "David ve ben dört satış görevlisiyle ilgili bir hikaye oluşturmaya başladık. Hikayeyi olayların filme çekiliş sırasına göre diziyorduk.

Başlangıçta hikaye dört satış görevlisinin hikayesiydi ve bu hikayeyi kurmamız çok uzun zamanımızı aldı. Fakat olmuyordu. Dört ay boyunca, dört kişi üzerine kurulu bir hikaye anlatmaya çalıştık ama hikayeyi oluşturacak malzememiz yoktu. Yavaş bir şekilde aslında hikayemizin Paul üzerine kurulu olduğunu ve diğerlerinin de bu hikayede küçük rollerinin olduğunu fark ettik. Bundan sonra yaptığımız ilk şey Paul üzerine konsantre olmak ve onunla ilgili çok şey söyleyen sahnelere eğilmektir. Bu durum otomatik olarak o zamana kadar üzerinde çalıştığımız bir çok malzemeyi elemiş oldu.”

Fakat direct-cinema'nın hikaye seçimi ile ilgili dikkat edilmesi gereken bir nokta vardır. Robert Drew ve çalışma arkadaşları çalışmaları sırasında, eğer konularına önemli bir şey oluyorsa, yani konuları tüm dikkatlerini gerektiren ve değiştirilemeyen belirli bir davranışı oluşturan bir faaliyete dahil olmuşlarsa, yöntemlerinin en iyi şekilde çalıştığını keşfettiler. *Primary (1960)*, bu durumun örneklerindendir. Film, John F. Kennedy ve Hubert Humphrey'in Wisconsin'da Demokrat Parti başkanlık seçimleri sırasında yürüttükleri kampanya ile ilgilidir. Burada doğal olarak hem Humphrey hem de Kennedy, ekranda nasıl gözüktüklerindense, bir seçimi kazanıp kazanamayacakları ile çok daha fazla ilgilidirler. Her ikisinin de dikkatleri seçim sonucuna odaklanmıştır. Her ikisinde, oy toplayabilmek için insanları etkilemeye ve büyülemeye çalışmaktadır. Ayrıca halk önünde görünmenin normal bir iş olduğu bu insanların hayatlarında, onları takip eden fazladan bir kamerada o kişiler için çok az şeyi değiştirebilir. Bir başka örnekte, *The Chair (1962)* filminden verilebilir. Film, Donald Page Moore isimli bir avukatın müvekkili olan Paul Crump'ın idamını ertelemek için, idamına beş gün kala verdiği mücadeleyle ilgilidir. Yine 1962 yapımı “Jane” filmi ise, Jane Fonda ile bir tiyatro oyununun yapımı sırasında

ilgilenmektedir. Film oyunun prova aşamalarından, oyunun Broadway'deki açılışından sonra aldığı olumsuz eleştirilere ve oyunun sonlandırılması kararına kadar olan süreci takip eder. Bu örneklerin akla getirdiği, Drew ekibinin seçtikleri durumun kendine ait bir başı, ortası, sonu ve sınırlı bir zaman içerisinde ulaştığı bir zirvesi olduğunda, yöntemlerinin en iyi şekilde çalıştığını keşfettikleridir. Yani Drew ekibi tarafından seçilen konuların kendiliğinden gerçekleşen akışları, Aristonun Poetika isimli kitabından beri tanımlanan geleneksel dramatik yapı anlayışı ile uyumluydu.

Hikayenin olan olayların akışına bırakılmasıyla ilgili vurgulanabilecek son konu da, olan her bir olayın sadece bir kere gerçekleşeceğidir. Olan bir şeyin tekrarını almak mümkün değildir. Yani film bir kere olayların akışına bırakıldıktan sonra uygulanabilecek en iyi strateji gerçekleşen her bir olayın kaydını almaktır. Burada direct cinemanın usta yönetmenlerinden Fred Wiseman'ın bir öğüdü geçerlidir. "Bir olayın takibini zaman içerisinde öğrenebilirsiniz. Ama takip ettiğiniz olay her zaman doğru olmayabilir. Fakat yine de, iyi bir sekansı kaybetmektense, olayı takip etmek her zaman daha iyidir."

4.2.2. Kurgu Süreci

Çok büyük sayıdaki cinéma-vérité filmi kurgu masasında bulunur ve yapılır. Çoğunlukla filmi yapan kişi malzemesindeki hikayenin varlığını sezer ama malzemesi kısmen elenene ve kurgulanana kadar hikayesinden emin olamaz. Bu nedenle bir cinéma vérité filminin başarısında yaratıcı ve düşüncelerini paylaşan bir kurgucunun seçilmesi çok büyük önem taşır.

Senaryolu bir filmde, kurgu süreci oldukça düz bir şekilde ilerler. Hikayenin çizgisi belli olduğundan, başlangıcı yapmakta herhangi bir zorluk çekilmez. Fakat bir cinéma vérité filminde çoğunlukla hikayenin başlangıcının neresi olduğu bilinmediği gibi, filmin odak noktasının ne olduğu veya filmin neyle ilgili olduğu da bilinmez. Bir cinéma vérité filminin montajının karmaşıklığı, Maysles kardeşlerle “Grey Gardens” (1975) filminde hem ortak yönetmenlik hem de ortak kurguculuk yapan Ellen Hovde'nin aşağıdaki açıklamalarından da anlaşılabilir. “Grey Gardens” filmi John F. Kennedy'nin eşi olan Jacqueline Bouvier Kennedy Onassis'in akrabaları olan Edith Beale ve Edie Beale'in sıra dışı yaşamları üzerine kuruludur. Ellen Hovde'a Mayles kardeşlerin film içerisinde neyi aradıklarını kendisine kurgucuları olarak söyleyip söylemedikleri sorulduğunda aşağıdaki cevabı vermiştir. “Hayır. Asla. Hiçbir fikirleri yoktu. Sadece iki karizmatik kişi olduğunu ve bundan iyi bir hikaye olacağını seziyorlardı. İlk olarak kendimizi malzemeye bıraktık. Çok garipti. Montaja başlayıncaya kadar elimizde bir hikaye olup olmadığından emin değildim. Çok serbestçe akıyordu, kendisini tekrarlıyordu, herhangi bir yapısı yoktu. Hiçbir olay olmuyordu. Hiçbir şey olmadan sadece konuşuluyordu. Malzemenin içine girmek gerekiyordu, motivasyonları bulmaya çalışmak, duygusal bir tarz getirmek için malzemeyi elemek gerekiyordu.”

Yukarıda direct cinema'nın en önemli örneklerinden birisi olan “Grey Gardens” için söylenenler, sanırım tüm cinéma vérité örneklerinin çekim malzemesi için söylenebilir. “Kuştepe Şans Park” filminin çekim malzemesi ile ilk defa yüzleştiğimde elimdeki 19 saatlik malzemedan nasıl bir film çıkarabileceğim konusunda kesin bir fikrim yoktu. Film çağımızın şartlarına uygun olarak kurgu masasında değil, bilgisayar ve masa başında

transkriptlerin arasında çıktı diyebilirim. Filmin yapım sonrasında geçirilen zamanı, filmin yapımında geçirilen zamana göre çok daha fazladır. Yapım sonrası aşamasında çekilmiş tüm görüntülerinin yazılı bir hale geçirilmesi (transkript, logların alınması ve bunların bilgisayara geçirilmesi) işlemleri günde ortalama dört-beş saatten iki buçuk-üç ay sürmüştür. Filmin kurgusunun ise sıfırdan, kabul edilebilir bir yapıya ulaşması toplamda dört aylık bir kurgu süresini kapsamıştır.

5. “KUŞTEPE ŞANS PARK” – KURAMSAL VE YAPISAL ANALİZ

Kuştepe Şans Park'ın çekimlerine başlamadan önce aklımdaki kuramsal ve pratik fikirler bir direct cinema filmi yapmakla ilgiliydi. Yüksek lisans eğitimim sırasında direct cinema akımını yakından tanıma olanağına sahip oldum. Bu akım dahilinde yapılan filmlerin gözlemci bir tarzla oluşturulması ve seçtiği konulara karşı yorumlarını en azda tutmaya çalışması Kuştepe Şans Park'a başlarken bu akımı tercih etmemin nedenleriydi. Ancak çekimlere başladıktan sonra bu kararımı bilinçli olarak değiştirdim. Çünkü daha çekim aşamasında seçtiğim bu yöntemle ilgili aksayan bir takım sorunların olduğunu fark ettim. Zira, Gülin ve Şişli Belediyesi Park ve Bahçeler Müdürü Osman Korkmaz'ın parkın aynı yere yedinci kez yapıldığı yönündeki konuşmasını direct cinema yaklaşımı ile kaydettikten hemen sonra konuya çok dışarıdan baktığımı, eğer çekimlerimde bir müdahale de bulunmazsam konunun özünü kaçıracığımı çok keskin bir biçimde hissettim. O an orada bulunmanın ve olan bitenlerin sadece kaydını almanın bir hikayeyi anlatmak için yeterli olmadığını, orada bu proje için çalışan insanlardan bu işi niçin yaptıklarını, Kuştepelilerin

bu yapılanlar hakkında neler düşündüklerini ve bunun gibi daha bir çok konuyu kaydetmem gerektiğini hissettim. Özellikle bahsi geçen bu planın çekiminden sonra yukarıda değindiğim amaçlara ulaşmak için kameranın önünde yer alan insanlara herhangi bir müdahalede bulunmaktan çekinmedim. Örneğin, Ceci'nin projelerini eleştirdiği ve burada aslında toplayacağımız paralarla çocuk okutabilirdik dediği ve Gülin'in bir panoyu boyarken parkın isminin neden Şans Park olduğunu açıkladığı planlar bu gibi müdahalelerin bilinçli bir şekilde yapılması sonucunda kaydedilebilmiştir. Yani direct cinema yaklaşımını konunun özüne inmek için çekim aşamasında terk ettim. Ancak konuma karşı mümkün olduğunca gözlemci kalma fikri kurgu aşamasında devam etti.

Ağustos ayı içerisinde üç aylık düzeltme aldığım film, yaptığım filme nasıl müdahale etmem gerektiği konusunda somut fikirlerim olmadığı için dağınık ve birbirinden kopuk parçalardan oluşmaktaydı. Düzeltme dönemimin ilk müsvedde kurgusu için hazırladığım kopyada, konuma karşı gözlemci olma tavrımı yenilemeye çalıştım. Ancak bu tavır yine işe yaramamıştı. Sanki ortada anlatılması gereken yada anlatılmayı bekleyen bir hikaye vardı ama ben seçtiğim yöntem yüzünden bu hikaye ile yüzleşmiyordum. Bu noktadan sonra konuma müdahale etmekten çekinmedim ve montaj aşamasında malzememi gözlemci bir gözle işleme fikrinden vazgeçtim.

Yukarıda yazılı nedenlerden dolayı, *Kuştepe Şans Park*'ın tek bir akımın özelliklerine sıkı sıkıya bağlı bir film olmadığını söyleyebilirim. Ancak kuramsal olarak etkilendiğim iki akım mevcuttur. Bunlar direct cinema ve cinéma vérité akımlarıdır. Filmin içerisinde kameranın önünde yer alan insanlara ve onların kendi aralarındaki konuşmalarına

direct cinema akımının etkilerini taşıyan biçimlerde yaklaşıldığı bölümler olduğunu düşünüyorum. Bu bölümlere örnek olarak, proje dersinin sınıftaki takibi, gruptakilere sunulan çiçek ve dolma ikramları, parkın aynı yere yedinci kez yapıldığı bilgisinin verildiği bölüm, Ceki'nin tartışma sekansı ve en son planı hariç tüm bir açılış sekansı gösterilebilir. Fakat, bu sahnelerin dışında kalan bölümler cinéma vérité'nin etkilerinin gözüktüğü, kameranın önünde yer alan insanlarla doğrudan bir temasa geçildiği, bu kişilere soruların sorulduğu, yer yer onların kışkırtılması ile cevapların elde edildiği bölümlerdir. Bu bölümlerin en göze çarpanları ise; Ceki'nin tüm projeler kapsamında harcanan paralarla aslında Kuştepe çocuklarının eğitilmesi gerektiğini söylediği bölüm, önceki parkı yakan Erhan adlı çocuğun kamerayla keşfedildiği bölüm, çocukların Bilgi'li öğrencilerle bir araya gelmekten mutlu olduklarını söyledikleri plan gösterilebilir. Ayrıca filmin sonundaki iki sekans da, bir ay sonra ve bir sene sonra sekansları da, direct cinema ve cinéma vérité akımların içi içe kullanıldığı bölümlerdir. Bu sekanslarda parkın yıkılmış haline direct cinema yaklaşımıyla tıpkı bir gözlemci gibi şahit olunurken, aynı zamanda cinéma vérité yaklaşımıyla o sokakta oturan insanların bir daha aynı yere yeni bir park daha istemedikleri yönündeki fikirlerini öğrenmekteyiz. Fakat filmde her bir sekansın siyah üzerine yazılan ayrı bir yazıyla başlaması ve non-diegetic olarak müzik kullanılması her iki akımın da anlatım biçimlerinin dışarısında kalan bölümlerdir. Sonuç olarak *Kuştepe Şans Park'ı* yaparken etkilendiğim, kendime kuramsal anlamda örnek aldığım akımlar mevcuttur. Ancak bu film kuramsal anlamda önceden düşündüğüm gibi bir akım filmi olmamıştır. Şu anda geldiğim aşamada ise etkisinde kaldığım belgesel akımının cinéma vérité olduğunu söyleyebilirim. Fakat yukarıda belirttiğim gibi, *Kuştepe Şans Park'ın* tam anlamı ile cinéma vérité'nin kalıplarına uyduğu söylenemez. Ancak, filmin yer yer cinéma vérité

parçaları taşıyan ve bünyesinde kısmen de direct cinema öğelerini ihtiva eden bir yapıya sahip olduğu söylenebilir.

Filmin genel yapısı geleneksel dramatik yapıya uygun olması için giriş, orta ve son bölümü ile bir zirve oluşturacak şekilde kurgulanmıştır. Bu yapı içerisinde 11 sekans oluşturulmuştur. Bu sekansların her biri hikayeyi tamamlayacak ve ilerletecek şekilde dizilmiş, ayrıca bunların bütününden de genel bir yapı oluşturulmaya çalışılmıştır. Örneğin inşaat ve yıkım sekanslarının arka arkaya gelmesi bu gibi anlamsal bir bütünlük oluşturmak içindir. İnşaat sekansında parkın yapım aşamalarını izleyip, süreç hakkında bilgi aldıktan hemen sonra yıkım sekansına geçilerek, bu parkın başından önceden geçmiş olan yıkım hikayeleri öğrenilmektedir. Bu iki sekansın arka arkaya gelmesiyle parkın yaşadığı inşaat ve yıkım döngüleri filmin içerisinde de oluşturulmakta, bir bakıma bu döngülerin parkın hayat hikayesinde yer aldığı gibi tekrarına uğraşmakta ve bu sayede seyirci filmin sonunda karşılaşacağı yıkım hikayesine, parkın tekrardan yıkılışına hazırlanmaktadır. Bu iki sekanstan önce gelen gazete küpürleri, sınıf, Kuştepe sokakları-Bilgi Üniversitesi ve gri sekanslarında ise hikayenin girişi yapılmakta ve önce bu park projesi, sonra da bu park projesi etrafında bir araya gelmeye çalışan insanların bir orta yol bulma çalışması bir bütün halinde seyirciye sunulmaktadır. Bu bağlamda gazete küpürleri, sınıf, Kuştepe sokakları-Bilgi Üniversitesi, gri ve inşaat sekansından sonra gelen yıkım sekansı, sadece park inşaatının başına gelmiş ve gelecek olan yıkıma değil aynı zamanda bu projenin ve bu gri bulma çalışmasının da yıkımı anlamına gelmektedir. Yıkım sekansının ardından gelen açılış doğru sekansı ile tansiyon arttırılmaya çalışılmakta ve aynı zaman da hikayenin doruk noktası olan açılış sekansı ile, parkın yıkımının aslında kapıların açıldığı ilk andan itibaren

başladığının altı çizilmektedir. Zira, açılışın arkasından gelen bir ay ve bir sene sekanslarıyla da seyirci sırasıyla, yıkılmaya başlayan ve yıkılan parkla baş başa bırakılmaktadır. Böylece de, hikayenin sonu elde edilmektedir. Burada hemen belirmem gerekir ki bu hikayenin açılışı, yukarıda anlatılan son elde edildikten sonra kurgulanabilmiştir. Hikayenin açılışını nasıl yapacağımı bulmak benim için zorlu bir mücadeleydi. Bence bunun en önemli sebebi de, bir sürecin takibiyle elde edilen hikayenin sonunun kurguya başladıktan çok sonra oluşmasıydı. Filmin sonunda yıkılmış ve unutulmuş Şans Park'taki bir çocuk, buraya ne yaparsanız yapın burası yıkılır diyordu. Bu hikayenin sonunu belirten bir söz olduğu kadar hikayenin başına da bir göndermesi olan, yani Şans Park'ı yedinci kez tekrardan yapmaya karar veren öğrencilere de söylenen bir sözdü. Bu yüzden eğer öykümü bu park projesinin bir halkla ilişkiler projesi olarak ne kadar canlı bir şekilde başlatıldığı ile açabilirsem, projenin sonuçlandığı bu yıkılmış ve unutulmuş durumla o kadar tezat oluşturabilecekti. Bu yüzden filme herkesin hayatlarına girebilen gazete manşetleri ile başlamak istedim. Böylece filmin yaklaşık olarak yirmi dakika süren akışı sırasında filmin başlangıç noktasıyla bitiş noktası arasında bir tezat oluşturabilecektim. Bunu yaparken de anlatımı tamamen gazete küpürlerine bırakmayı ve seyircilere gazeteleri aktif olarak okutup, onları hikayenin içerisine çekmeye çalıştım.

Bu bölümü filmin yapım aşamalarında özellikle eksikliğini hissettiğim bir noktayı vurgulayarak bitirmek istiyorum. Bitirme filmim için seçtiğim bu konu filmimin çekimlerine başlamadan çok önce başlamış olduğu için, bu projeyle ilgili herhangi bir araştırma sürecine giremedim. Bu durum filmimi bitirmeye yaklaştığım bu noktada, benim çekimlere başladığım zamandan önce olanları kaydedemediğim için değil, hikayemi

anlatma biçimimde beni zorladığı için vurgulanması gereken bir nokta olduğunu düşünüyorum. Hikayenin, çekimlere başlanmadan önce olan olaylar olmadan da tutarlı bir şekilde anlatılabildiğini fikrindeyim. Ancak iyi bir araştırma safhasından sonra oluşturulabileceğini düşündüğüm bazı temel metinlerin eksikliği beni bu noktada zorlamaktadır. Elimde önceden hazırlanmış bir ilk fikirler metni olmadığı için şu anda filmimin ulaştığı noktayı, ilk defa ulaşmak istediğim nokta ile karşılaştıramıyorum. Bu da filmimle ilgili yaptıklarımı ölçmemde zorluklar yaşamama neden oluyor. Herhangi bir araştırma döneminin eksikliği sonucunda karşılaştığım bir diğer zorlukta, kendimi etik açıdan konumlandırmamdır. Zira, ben bu projenin çekimlerine başlarken ne parkın aynı yere yedinci kez yapıldığını ne de en son yapılışında benzin dökülerek yakıldığını biliyordum. O dönemde bu gibi konularla daha erken yüzleşebilseydim belki konuyla ilgili olan kişilerden bu konular hakkında daha çok bilgi ve görüş alabilirdim. Ancak bu nokta da, bu hikayeyi katılımlarıyla anlattığım bu insanların hikayenin içerisinde yer alan bu durumlardan nasıl etkileneceklerini sonucunu önceden kestiremiyorum.

6. SONUÇ

“İnsanın” diyor Tolstoy, “bir zaman duymuş olduğu bir duyguyu bir kendinde canlandırdıktan sonra, bu duyguyu başkalarının da aynen duyabilmesi için hareket, çizgi, renk, ses ya da sözcükler aracılığı ile onlara aktarması. Sanat eylemi budur işte.” İşte ben de bu aktarımın gerçekleşebilmesi için kendi duygu ve düşüncelerimi bir filme çevirmeye çalıştım.

Film yapmak kimsenin bana fikrimi sormadığını bir konu üzerinde konuşmak, yani söyleyecek bir sözü olmak, o sözü söylemek için anlatacağın hikayenin peşinden gitmek ve o hikayenin bünyesinde barındırdığı gerçekleri saklamamaktır. Peki bir hikaye anlatarak ne elde edebilirim? Dünyayı değiştirme şansı belki de. Belki, dünyayı olduğu gibi kabullenebilme şansı, ya da hayatın üzerimde oluşturduğu olumsuz etkileri bir film yaparken yeniden kurgulama ve bunlardan arınma şansı. Belki de bunların hiçbiri, belki de hepsi. Yani, bu aşama da neden bir film yapmak istediğimi kesin olarak bilmesem bile, bu tez çalışması sırasında öğrendiklerimle yeni bir film yapmak istediğimi biliyorum.

KAYNAKÇA

1. Rosenthal, Alan, 2002, Writing, Directing and Producing Documentary Films and Videos, Southern Illinois University Press
2. Rabiger, Micheal, 1998, Directing The Documentary, Focal Press
3. Barsam, Richard M.,1992, Non-fiction Film; A Critical History, Indiana University Press
4. Barnouw, Erik, 1993, Documentary; A history of the Non-fiction film, Oxford University Press
5. Moran, Berna, 1994, Edebiyat Kuramları ve Eleřtiri, Cem Yayınevi