

SİNEMADA BİÇEM VE KISA FİLM: TÜRK KISA FİMLERİNİN BİÇEMSEL ‘ÖZGÜNLÜKLERİ’

Bariş KILINÇ

Yard. Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi, Açıköğretim Fakültesi, Yaygın Öğretim Bölümü, bkilinc@anadolu.edu.tr

ÖZET: Sinema tarihi boyunca ortaya çıkan tecimsel, klasik ya da modernist sinema biçemlerin hemen her türünde, kısa film örneği bulunabilmekte ve hatta bu filmler, tıpkı uzun metraj filmler gibi öz-biçem ilişkisi açısından ve kültürel-tarihsel özgünlükleri çerçevesinde değerlendirilebilmektedir. Bu makalenin konusu da Türk kısa filmleridir. Bu makalede, özellikle, tecimsel, klasik ya da modernist sinemanın genel ve özel nitelikleri dikkate alınarak bir inceleme yapıldığında, bu filmlerde öz-biçem ilişkisi açısından kültürel ve tarihsel bir özgünlükten söz edilebilir mi, sorusuna cevap aranmaktadır. İlk bakışta Türk kısa filmlerinin böyle bir özgünlüğe sahip olduğu iddia edilebilir; ancak yine de gerçek bir sınıflandırma için tecimsel, klasik ya da modernist sinemanın anlatı özelliklerinin bu filmlerde yerleştirilip yerleştirilemediğinin ayrıntıları ile gösterilmesine ihtiyaç vardır. Bunun için öncelikle tecimsel, klasik ve modernist biçem, ayrıntıları ile incelenecek ve ardından bu biçemsel ayrıntıların örnek olarak seçilen Türk kısa filmlerinde yer alıp almadığına, yer alıyorsa da bu ayrıntıların nasıl yerleştirildiğine bakılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sinemada biçem, kısa film, Türk kısa filmleri, kültürel ve tarihsel özgünlük.

THE STYLE IN CINEMA AND SHORT FILM: STYLISTIC ORIGINALITY OF TURKISH SHORTS

ABSTRACT: The samples of short film can be found in every sort of commercial, classic and modernist cinema styles which had been coming out throughout history of the cinema and even these films just as feature films can be evaluated in terms of both content-style relation and, cultural-historical originality. The matter of this article is Turkish shorts. In this article, an answer is sought to the question of whether the cultural and historical originality in terms of content-style relation could be traced in these films, taking common and particular characteristics of commercial, classic and modernist cinema into consideration. At first view it can be claimed that Turkish shorts have this kind of originality, but in order to make a real classification it is required to be clarified in detail whether the narrative features of commercial, classic and modernist cinema is localised or not in these films. For this purpose, first commercial, classic and modernist style is going to be analysed in detail and then it is going to be examined whether these stylistic details involved or not in Turkish shorts which are sampled, if they are involved, in which ways these details are localised in these films.

Keywords: Style in cinema, short film, Turkish shorts, cultural and historical originality.

1. Giriş

Peyami Safa'nın 'Bir Akşamdı...' romanında bir anlatıcı olarak, konuştuğu Cevat'ın Ferdi hakkındaki düşünceleri ile (ya da kendi düşünceleridir aslında bunlar) Fethi Naci'nin 'Yaşar Kemal ve Türk İnsanı' başlıklı eleştiri yazısında söylediği birkaç cümle, özünde neredeyse aynıdır. Naci, "Bir Dostoyevski çıkıp da, Rus Halkı Hamlet'ler çıkarmaz, bizden Karamazov'lar çıkar, dediği içindir ki 'Rus' denince aklımıza belirli özellikleri olan kişi geliyor. Ama bunlar On Dokuzuncu Yüzyılda kaldı"(Naci, 2008, s.7) demektedir. Safa'nın romanında da Cevat, Ferdi'ye bakarak kendi kendine "... Şekispirin hiçbir kitabında böyle bir adam göremeyiz. Çünkü Ferdi yepyeni bir insanlığın tezahürüdür" (Safa, 1945, s.121) diye düşünür.

Temelde klasik burjuva roman geleneğini sürdürür gibi görünen Dostoyevski, bu yönüyle giderek kapitalistleşen 19. Yüzyıl Çarlık Rusya'sının fiziki ve toplumsal şartlarını 'doğalci' bir tarzda resmeder. Ancak aslında Dostoyevski'nin ilgisini çeken, çevresiyle etkileşim içinde var olan Rus insanını 'gerçekçi' bir biçimde resmetmek değil; geçiş döneminin buhranının onun iç dünyasındaki onarılmaz yaralara yol açan etkisidir. Lukács, yazarın 'Yer Altından Notlar' adlı eserine atıfta bulunarak, bu romanı "modern burjuva insanının yalnızlığının belki de ilk gerçek betimlemesi" (Lukács, 2000, s. 70) olarak görür. Dostoyevski'nin değişen toplumsal koşulların dayattığı yeni ilişkilerin sıradan Rus insanında yarattığı buhranı, Lukács'ın yenilikçi edebiyat başlığı altında eleştirdiği edebiyatçıların yaptığına benzer bir bakışla, psikopatolojik karakterler yardımıyla ve çoğu zaman da perspektif¹ duygusundan yoksun bir şekilde yansıttığı doğrudur; ancak yine de Dostoyevski 'doğalci' bir biçimle yazarken 'gerçekçiliğe yakındır'. En azından Lukács böyle düşünür:

"... ne var ki Dostoyevski böyle bir yalnızlığı toplumsal bir çerçeve içinde görmektedir. Kendi bu durumu idealleştirmemekte, bunu daha çok kötümser bir hava içinde ve çıkmaz bir yol niteliğinde çizmektedir. Dostoyevski, bu yalnızlığın toplumsal koşullarını ve sonuçlarını görür – oysa yenilikçiliğin bu durumdaki eğilimi bunları anlaşılabilir bir biçime sokmaktadır. Dostoyevski'nin kahramanının çektiği acıların kaynağı kapitalizmin ilk dönemlerindeki insanlık dışı niteliği ve özellikle de bunun kişisel ilişkiler üzerindeki yıkıcı etkisidir." (Lukács, 2000, s. 70)

Psikopatolojik karakterlere sığınmış ve perspektif yoksunluğu ile yaşanan yıkımı, genel geçer ve değişmez bir insanlık durumu olarak resmetmesi ne Dostoyevski'yi ne de yenilikçi olarak adlandırılan James Joyce gibi birçok edebiyatçıyı değersizleştirir. Özellikle Dostoyevski üzerine konuşulacak olunursa, yarattığı Karamazov gibi Rus halkına özgü roman karakterleri 19. Yüzyıl Çarlık Rusya'sının yaşadığı değişim buhranının yansımalarıdır ve bu yansımaların yeni bir biçimle dile getirilişi, belki de yaşanan bu buhranın sonucudur. Tolstoy ve Çehov gibi Rus yazarların da 'doğalci' ve çoğu durumda 'simgecilik'e sığınarak resmetmiş oldukları geçiş dönemini, Lenin şöyle özetlemektedir:

¹ Perspektif yoksunluğu, küçük burjuva ve kendi çevreleri içinde gösterilen marazi kimselerin yaşantılarının, çarpıklıkların genelleştirilerek değişmez bir yaşantı olarak sunumudur. Perspektif sanat eserinin yönünü ve özünü belirler: Anlatımın değişik düşünce dizilerini sıraya kor, sanatçının önemliyle önemsiz, can alıcı ile geçici öğeler arasında bir seçim yapmasını sağlar. Kişilerin gelişme doğrultusunu da, yalnız gelişmede önemi olan özelliklerin betimlenmesini sağlayarak, perspektif duygusunu belirler. (Lukács, 2000, s. 38)

“Öncelikle bir tarım ülkesi olan Rusya’da ö dönemde tarım, 1861 yılında toprak ağaları yararına kuşa çevrilen eski feodal beylik toprakları üzerinde köhneleşmiş, ilkel yöntemlerle çalışan, yoksul ve harap köylülerin elindeydi. Öte yandan, tarım, Orta Rusya’daki toprakları, ‘kırpılmış toprakların’, otlakların, hayvan sulama yerlerinin, vb... karşılığında köylüyü, karasabanını ve beygirini çalıştırarak ekip biçen toprak ağalarının elindeydi. Bütün iyi niyet ve amaçlarına rağmen, köhneleşmiş feodal ekonomik sistemdi bu. Bütün bu dönem boyunca Rusya’nın siyasal sistemi de feodalizme batmıştı... 1861’den sonra bu eski ataerkil Rusya, dünya kapitalizminin etkisi altında gitgide dağılıp çözülmeye başladı. Köylüler açlıktan ölüp gidiyor, görülmedik bir yıkım içinde, toprağı terk edip şehirlere kaçıyorlardı. Ortada kalmış köylülerin ‘ucuz emeği’ sayesinde inşa edilen demiryolu, fabrika ve işletme sayısında bir patlama olmuştur. Finans kapitalle birlikte, Rusya’da geniş çapta ticaret ve sanayi de geliyordu... İşte sanatçı Tolstoy’un yapıtlarında ve düşünür Tolstoy’un görüşlerinde yansımaları bulan şey, eski Rusya’nın bütün eski temellerinde görünen hızlı, acılı ve korkunç yıkımdır.” (Marx, Engels ve Lenin, 2006, ss. 223, 224)

Dostoyevski’nin yapıtlarında da bu yıkımın izlerini görmek ve hatta bu yıkımın değişmez ve genel geçer bir buhran olarak karakterlerinin üzerine çöktüğünü söylemek de mümkündür. Lukács bu yüzden Raskalnikov’u, herkesin başarabileceğini söyleyen Napolyon ideallerinin çöküşü sonrası içine yönelen sıradan insanın, düştüğü derin boşluk karşısında yaşayabileceklerinin bir deneyi olarak görür. (Lukács, 2011, ss. 103-105) Rusya için 19. Yüzyıl insanı böyledir. Karamazovlar böyle bir Rusya ile birlikte bir anlamlıdır. Dostoyevski’deki psikopatolojik karakterlerin ve perspektif yoksunluğunun nedeni, böyle bir dönemin değişmez ve genel geçer bir yazgı olarak algılanışıdır. Özetle yazarın konusu budur.

Gerçekte, tam da İngiltere’ye özgü böyle bir değişim nedeniyledir ki Shakespeare’in kitaplarında, Ferdi ya da Raskalnikov gibi bir karakter bulmak zordur. Elizabeth dönemi yazarlarından Shakespeare’in oyunlarında, konuşma dili ile düz yazı arasındaki diyalektik etkileşimden yararlanmasının nedenlerinden biri de 16. Yüzyıl İngiltere’inde yaşananlardır. Elizabeth’in son yıllarında giderek baskın hale gelen kapitalizm ile birlikte ortaya çıkan toplumsal yapı, böyle bir etkileşimden yararlanılmasını neredeyse zorunlu kılmıştır. Bu yüzden Shakespeare’de Ortaçağa özgü konuşma dili ile kapitalizme özgü düz yazı karşıtlığı, dramatik yapının kurulmasında başat rol oynarken; aynı zamanda karmaşık toplumsal katmanlara aynı anda ulaşılmasını da sağlamıştır: (Çapan, 1992, s. 37)

“... Shakespeare’in en olgun eserlerini verdiği bu dönemde, on altıncı yüzyılın kırıklığı, pişmanlık, mutsuzluk, alaycılık ve bütün olumlu değerlere karşı amansız bir eleştiri duygusu geçmişti. Elizabeth çağında yaşayanlar için dünya bir deney alanıydı, insan da başarıya ulaşmak için yaratılmıştı. ‘Peki ama diyordu’, Kral James zamanında yaşayanlar, ‘bu başarı neye yarayacak?’ Bu kuşku, bu güvensizlik, gerçekte geleneksel ortaçağ değerlerini kökünden yıkan kapitalist düzenin getirdiği gelişmelerin su yüzüne çıkmasından başka bir şey değildi... İngiliz tiyatrosunun bundan sonraki dönemi ulusal yaşam düzenindeki çözüme ve parçalanmaları yansıtan örneklerle doludur. Toplum yapısındaki bu bölünme ister istemez tiyatrosunun niteliğini de etkilemiş, oyun yazarları arasında seyirciyi, toplumun değişik katmanlarından seçme eğilimi başgöstermiştir.” (Çapan, 1992, s.25)

Öyleyse ‘Şekispirin’ herhangi bir kitabında Ferdi’yi aramak anlamsızdır. 19. yüzyılın Rusya’sına özgü bir karakter ile Hamlet arasındaki tek benzerlik, Hamlet’in de Elizabeth dönemi İngiltere’sine özgü oluşudur. Çünkü Shakespeare’in konusu da Elizabeth dönemi İngiltere’sidir, Peyami Safa’nın konusunun da tıpkı 20. yüzyılın Türkiye’si olduğu gibi. Özellikle roman tekniği açısından ‘anlatıcı’ biçemi kullandığı ilk dönem (1922-1939) romanlarında Safa, modern Türkiye projesinin yarattığı dramatik karşıtlıkla ilgilenir. Berna Moran bu karşıtlığı şöyle dile getirir:

“Peyami Safa... İstanbul’daki çevresinde, bir yanda, köklerinden kopmuş, ahlakça çürümüş, para ve zevk için yaşayan bir zümre; bir yanda da İslâmi geleneklerle yetişmiş milli ve manevi değerlere bağlı yurtsever, dürüst bir zümrenin var olduğunu görüyor ve bunların karşıtlığını Batı-Doğu çatışması çerçevesinde ele alıyordu. Bu iki zümreden birincisinin kokuşmuşluğunu, ikincisinin de sağlığını göstermeye çalışırken pek değişmeyen bir roman şeması belirir ilk yapıtlarında. Bu toplumsal sorun üçü erkek biri kız başlıca dört kişinin rol aldığı bir aşk öyküsü üzerine oturtulur. Erkeklerden biri Batı, öteki Doğu’dur; ikisi arasında kararsız bir genç kız, bir de yazarı temsil eden, bilgili ve Doğulunun dostu olan bir adam vardır...” (Moran, 2004, ss. 219, 220)

Moran, ‘Matmazel Moraliya’nın Koltuğu’ adlı romanından sonra Peyami Safa’nın, geleneksel roman tekniğinden (anlatıcı) uzaklaşarak modern roman tekniğini; yani ‘gösterme’ yolunu seçtiğini söyler. Safa’nın bu romanıyla başlayan ikinci döneminde, modern Türkiye projesinin yarattığı görünür karşıtlıklardan yararlanmayı bıraktığı ve bunun yerine tıpkı Tolstoy gibi ‘Batı’ motivasyonu çerçevesinde gerçekleşen manevi yıkımın karşısında ilahi hakikatin arayışına giriştiği görülür. Safa’nın romanlarında temel konu, “insanın ben’ini aşarak Tanrı’da” kaybolmasıdır. (Moran, 2004, ss. 237, 251)

Bu örnekleri yerel ya da evrensel düzeyde çoğaltmak ve özellikle söz konusu olan sinema ise eğlenceden sanata evrilen tarihine bakarak seçilen yüzlerce film ile ilgili benzer çözümler yapmak mümkündür. Böyle düşündüğü için de Andras Kovacs özellikle modern sinema anlatısının, modern sanat biçiminin, soyutlama, öznel ve kendini yansıtmaya gibi temel üç özelliğine koşut olarak ortaya çıktığını; ancak tarihsel ve kültürel özgünlükler nedeniyle, değişik biçimlerde geliştiğini iddia etmektedir:

“Modernizmin sinemada uluslararası bir olgu olduğu gerçeğini anlamak bizi, homojenliğin genel modernist ilkeleri ortaya çıkarıp çıkarmadığı ya da tersine farklılıkların, modern sinema tanımlanırken göz önünde tutulması gereken modernizmin ‘dölediği’ çeşitli kültürel özgünlüklerin ve ulusal sinemaların geleneklerinin ortaya çıkarıp çıkarmadığı sorusuna götürür. Modern sinemadan yalnızca kendini yansıtmaya, stilistik saflık ya da soyutlama açısından bahsetmenin genelde modernist sanatın benzerliklerinden öteye götürmemesi riski vardır. Bunun yerine bu ilkelerin farklı ulusal sinemaları modernleştirme ve çeşitli modern film biçimlerini yaratma tarzlarına bakmamız zorunludur. Çünkü çeşitli modernist biçimler kesinlikle sinemanın özümlediği çeşitli geleneksel kültürel miraslara bağlıdır... Kültürel modellerin ve geleneklerin çeşitliliği ile dengelendiğinde ve bütün ulusal sinemalara az ya da çok nüfuz ettiğinde modernizm, sanat sinemasındaki çok biçimli bir modernleşme eğilimi olarak görülür” (Kovács, 2010, ss. 56, 57)

Kısa filmleri bu modernleşme eğilimi dışında tutmak ya da Hollywood biçiminin ya da klasik sanat sineması film yapım tercihlerinin kısa filmler üzerindeki etkisini göz ardı etmek, bir anlamda onları sadece sinema öğrencilerinin öğrenme sürecinin bir parçası olarak görüp hafife almak olur. Ayrıca yapım maliyetlerinin uzun metraj film yapımına göre daha düşük olması nedeniyle kısa filmlerin, sadece ekonomik gerekliliklerin dayattığı zorunlu bir biçim olarak algılanıyor olması da kabul edilebilir değildir. (Cooper and Dancyger, 2000, s. 4) Çünkü kısa filmin de modern sanat biçimlerinin etkisi altında gelişen modern sinema ile burjuva roman geleneğinin etkisinde kalan klasik sanat sinemasından, tecimsel sinemaya kadar uzanan geniş bir alan içine serpilmiş kendine özgü büyük bir tarihi vardır. Örneğin, Lumière Kardeşler tarafından yönetilen, sinema tarihinin ilk 'belgesel' filmleri, teknik zorunluluklar nedeniyle de olsa aynı zamanda ilk kısa filmlerdir. (Rea and Irlving, 2001, s. 303) "*Sinemanın kendi aygıtlarını diğer sanat dallarından, özellikle de edebiyat ve tiyatrodan ayırarak bağımsız bir sanat dalı olarak kabul edilmesi*" (Kovács, 2010, s. 18) gerektiği düşünüldüğü için 'katıksız film' yapımını önceleyen fütüristlerden², konstrüktivistlere³; sürrealistlerden⁴ dadaistlere⁵ avangard olarak adlandırılacak modern sanat biçimlerinin etkisiyle şekillenmiş sinema örneklerinin içinde de kısa filmlere rastlamak fazlasıyla mümkündür. Ya da David W. Griffith⁶ gibi sinemanın kurucusu olarak nitelendirilen Amerikalı yönetmen ile Erich von Stroheim⁷ gibi Avrupalı bir yönetmenin, Amerika'da yaptıkları ve aslında klasik burjuva roman geleneğinin sinema yansıması olarak adlandırılacak uzun metraj filmlerinin (Rotha, 2000, ss.107-120) yanı sıra kısa filmleri de vardır. Ayrıca sinema tarihi içinde, birbirine neden-sonuç ilişkisi ile sıkı sıkıya bağlı, tek bir ana karakterin ve tek bir konunun yer aldığı, konunun karakterin karşılaştığı sorunu çözmesi üzerine odaklanmış klasik anlatı sinemasının basit ve küçük bir örneği olarak gösterilebilecek, tecimsel kısa film örnekleri de kolayca bulunabilir. Walt Disney'in 1920'lerde üretmeye başladığı uzun metraj filmler ile birlikte gösterilen animasyon türündeki ticari yapımları, böyle nitelendirilmeye uygun örneklerdir. (Cooper and Dancyger, 2000, s. 3) (Rea and Irlving, 2001, s. 304) Lean Luc Godard'ın ve Federico Fellini gibi yönetmenlerin de kısa filmleri vardır (Cooper and Dancyger, 2000, s. 3) ve bu filmlerin de yönetmenlerinin aidiyetlikleri düşünüldüğünde belirli bir modernist biçimle yapıldığı iddia edilebilir. Özellikle sosyal ve kültürel değişim hareketlerinin etkili olduğu 1960'larda da, 'underground' olarak nitelendirilen bağımsız kısa film yapımlarının ortaya çıktığı görülebilir. Roman Polanski ve Jean-Pierre Rensseausu 'The Fat and The Lean' (1961) ile Robert Enrico'nun 'An Occurrence at Owl Greek Bridge' (1962) bu tür filmlerdir. Andy Warhol'un deneysel çalışmalarını da (pop-art) bu eğilime dâhil etmek mümkündür. (Rea and Irlving, 2001, s. 304) Özetle tecimsel, klasik ya da modernist; hemen her türde kısa film örneği bulunabilmekte ve hatta bu filmler, tıpkı uzun metraj filmler gibi öz-biçem ilişkisi açısından kültürel ve tarihsel özgünlükleri çerçevesinde değerlendirilebilmektedir.

Türkiye'de üretilen kısa filmlere de bu gözle yeniden bakmanın özellikle sinema tarihinin modern yazımı için bir gereklilik olduğu söylenebilir. Hatta eğer Türk kısa filmleri, amatör birer öğrenci çabası ya da düşük maliyetleri nedeniyle hafife alınabilir bir tür olarak değerlendirilmeyecekse, böyle bir sınıflandırmayla ele alınması bilimsel açıdan neredeyse bir zorunluktur. Bu makalede de Türk kısa filmlerinin böyle bir sınıflandırmayla ele alınıp alınmayacağı konu edilmektedir. Özellikle tecimsel, klasik ya da modernist sinemanın genel ve özel nitelikleri dikkate alınarak bir inceleme yapıldığında, bu filmlerde öz-biçem ilişkisi açısından kültürel ve tarihsel bir özgünlükten söz edilebilir mi, sorusuna cevap aranmaktadır. İlk bakışta Türk kısa filmlerinin böyle bir özgünlüğe sahip olduğu iddia edilebilir; ancak yine de gerçek bir sınıflandırma yapılması için tecimsel, klasik ya da modernist sinemanın anlatı özelliklerinin bu filmlerde yerleştirilip yerleştirilemediğinin ayrıntıları ile gösterilmesine ihtiyaç vardır. Eğer bu yapılabilirse böyle bir çalışmanın, geriye yönelik benzer çalışmalar için örnek olabileceği düşünülmektedir. Bunun için öncelikle kısa filmleri etkisi altına aldığı düşünülen, tecimsel, klasik sanat ve modern sanat filmlerinin anlatı özellikleri üzerinde durulacaktır. Ardından, bu özelliklerin öz-biçem ilişkisi açısından ne kadar özgünleştirildiğinin gösterilebilmesi için son üç yılda çekilmiş ve Antalya Altın Portakal, Adana Altın Koza, Akbank ve İf İstanbul gibi film festivallerinde ödül almış sekiz kısa film incelenecektir.

2. Bulgular ve Yorum

2.1. Sinema Biçimleri ve Kısa Film

Kısa filmler, genel olarak otuz dakika ya da daha az uzunlukta olan filmlerdir ve kısa filmin anlatısı, drama, belgesel ya da deneysel biçimlerde olabileceği gibi; bu biçimlerin her biri de canlı çekim ya da animasyon olarak gerçekleştirilebilir. Kuşkusuz gerçeküstücü, deneysel, 'avangard' ya da 'underground' ve belgesel biçimlerindeki kısa filmlerin, yapımcılarına yeni anlatı ve görüntü biçimlerini sergileyebilecekleri daha uygun ortamlar hazırladığını söylemek mümkündür. (Cooper and Dancyger, 2000, s. 1-2) Çünkü bu biçimler gerçekte, klasik sanat ve modernist sanat sinemasının biçimsel özelliklerini içinde barındırabilen anlatılara uygundur. Ancak drama söz konusu ise en iyi kısa filmlerin, basit bir olay örgüsüne sahip olduğu; temelde bir ana karakter, bir öykü ya da çatışma ve bir son ya da çözüm olmak üzere üç unsuru içerdiği görülür. Peter W. Ria ve David K. Irving bu üç unsurun işleyişini şöyle özetlemektedir:

² İtalyan fütürist sanatçı Aldo Molinari'nin 1914 yılında yaptığı 'Mondo Boldoria' adlı film, 32 dakikalık kısa bir filmidir (<http://www.imdb.com/title/tt0395208/> 07.08.2014/23:36).

³ Konstrüktivizm etkilenen Rus yönetmen Vertov'un sinema-göz (kino-glaz) ve sinema-gerçek (kino-pravda) gibi yöntemler geliştirerek yaptığı birçok film ve belgesel kısa film türündedir. Örneğin Radio-Kino-Pravda (1925) 17 dakika (http://www.imdb.com/title/tt0949743/?ref=nm_film_dr_17 07.08.2014/23:34) ve Lenin-Kino-Pravda (1925) 25 dakikadır (http://www.imdb.com/title/tt0015977/?ref=nm_film_dr_18 07.08.2014/23:34).

⁴ Gerçeküstücü yönetmen Louis Bunuel'in 'Un Chien Andalou' filmi 16 dakikalık kısa bir filmidir (<http://www.imdb.com/title/tt0020530/> 07.08.2014/23:47).

⁵ Dadaist yönetmen Man Ray'ın 'Akla Dönüş' (Retour a la Raison, 1923) filmi 3 dakikalık kısa bir filmidir (<http://www.imdb.com/title/tt0014406/> 08.08.2014/00:00)

⁶ Bkz. <http://www.imdb.com/name/nm0000428/>

⁷ Bkz. <http://www.imdb.com/name/nm0002233/>

“Bütün görsel dramalara özgü temel unsur, özel ve belirli bir çatışmaya duyulan ihtiyaçtır. Çatışma gerilim yaratır. Gerilim seyircinin duygularını çatışma çözümlene ve gerilim filmin sonunda yatışana kadar bağlar... Çatışma nedir ve nasıl yaratılır? Çatışma karakterler aracılığıyla gerçekleştirilir. Anlatıya sahip çoğu öykü, bir sorunun, açmazın ya da amacın oluşturulmasıyla başlar. Biri bir şeyler ister ya da mutsuzdur ve bir isteği bir şekilde engellenmiştir. Drama, bir konuyu halletmeye yönelik süreç olarak tanımlanır. Çatışmayı kuvvetlendiren, bir sorunu çözerken karşılaşılan engelledir. Çatışmayı çözmek için engellerin üstesinden gelmenin gerekli oluşu, ders alınmasını sağlamak için oldukça değerlidir.” (Rea and Irvling, 2001, s. 18).

Herhangi bir öyküde olabileceği gibi bu üç temel unsuru içeren her kısa filmin de bir başı, ortası ve sonu vardır. Godard’ın söylediği gibi, dramatik akışın bu sırayla gerçekleşmesi zorunlu değildir; ancak dramatik bir biçim söz konusu ise eğer, bir sorunun ortaya atıldığı, geliştirildiği ve sonrasında da çözümlendiği; kurulum, geliştirme ve sonuç olmak üzere üç aşamada öykünün oluşturulması gerektiği söylenebilir. (Rea and Irvling, 2001, s. 19). Tecimsel sinemaya özgü bu anlatı ve biçimsel özellikleri gösteren kısa bir filmin, dramatik eğrisinin nasıl işlediğini görebilmek için ayrıntılar oldukça önemlidir: (M. Thurlow and C. Thurlow, 2012, s. 12)

- Ana karakterin(lerin) tanıtılması için uygun bir zemin hazırlanır.
- Karakterin bir sorunla karşılaşması, bir engelle takılması; bir takıntısının ya da bir tutkusunun olması gerekir.
- Karakter sözü edilen engelleri aşmak için gerekli planı yapar.
- Sorunun çözümünü hazırlamadan önce, karakterin bir kahraman olmasını sağlayacak bir şüphe anı olmalıdır ki bu anda kendine tavsiyede bulunabilecek bir akıl hocası bulsun. Bu durum, izleyiciye problem hakkında düşünüp taşınması için bir fırsat sunar.
- Bu tavsiye sonucu oluşan çözümü ile kahraman önüne çıkan sorunu çözer, engelleri aşar, takıntısını giderir ya da tutkusunu elde eder.
- Sorunu çözerken ya da meydan okuma halindeyken kahraman, genellikle kendisinden daha güçlü fakat farklı olan, bazı noktalarda kendisine benzeyen (güçlü rakip, kahramanın karanlık yüzüdür) rakibinin oldukça etkileyici direnciyle karşı karşıya kalır.
- Kahraman arayışında başarısız gibi görünmelidir, mücadeleyi bırakmalı ya da yenilmiş, hatta tükenmiş görünmelidir ve ürküten son görevinin üstesinden gelebilmek için insanüstü bir gayret sarf etmelidir.
- Kahraman, rakibine, düşmanına ya da kendine karşı verdiği son mücadeleyi kazanır ve daha akıllı, daha güçlü ya da tedavi edilmiş bir şekilde kendi doğal durumuna döner; fakat daha mutlu olması gerekli değildir. Çıktığı yolculuk, onu farklı bir kişi haline getirmiştir. Tükenmişlik halini bir an için yaşamış ve asla bir zamanlar sahip olduğu saflığa dönemeyecektir.

Dramatik biçimle yapılan kısa filmleri de etkisi altına alan tecimsel sinemanın, anlatı akışı temelde böyledir. Bu biçim, geçişli anlatı, özdeşleşme, saydamlık, tek anlatım, son, hoşlanma ve yapıntı olarak sayılabilecek özellikler (Büker, 1985, s. 99) ile anılan klasik ya da geleneksel anlatı sinemasına özgüdür; fakat bir özgünlük aranacaksa eğer bunun için Aristoteles’in ‘Poetika’ adlı kitabına ve orada yaptığı tragedya tanımına bakmak gerekir (Aristoteles, 2006, ss. 22-54). Yine de bu kadar eskiye gitmek yerine, tecimsel sinemaya özgü dramatik eğrinin ya da anlatı akışının Amerika’daki gelişimini borçlu olduğu David W. Griffith’in yaptıklarının incelenmesi yeterlidir. Aristoteles’in tanımladığı dramatik akışın sinemaya uygulayan ilk kişi Griffith’tir. Roy Armes, E. Porter gibi öncüllerin, Griffith’ten çok daha önce yaratıcı bir şekilde yeni sinemasal teknikler kullandıklarını ve bu tekniklerin alışılmadık tesirlerini kanıtladıklarını söylemektedir. Ancak Griffith’in önemi, bu teknikleri dramatik bir yolda kullanmış olmasıdır (Armes, 2011, ss.108, 109). Paul Rotha da benzer bir yorumda bulunur:

“Griffith, sinema tarihinin erken bir döneminde, senaryo-elyazımı düzenlemesi girişiminde bulunan ilk yönetmen olmuştur; yakın çekim, fade-in, fade-out tekniklerini dramatik olarak kullanan ilk kişi olarak sinema tarihine girmiştir. Griffith’in filmleri karşıt gerilimin iyi düzenlenmiş örnekleri olarak kabul edilmektedir. Ardışık olayların derecesel anlatımı, filmin dramatik geriliminin böyle bir tarzı içinde planlanmış hareket ile ortaya konmaktadır. Griffith’in yapımlarında ‘son-dakika-kurtuluşu’ olarak adlandırılan bir kritik sona erişim yaşanmaktadır. Paralel aksiyonun süreklilik oluşumu, bununla bağlantılı olarak daha sonra belirtilecektir.” (Rotha, 2000, s. 107)

Bunların yansısı Griffith, sinemanın temel biriminin tiyatrodaki gibi sahneler değil, çekimler olduğunu ve bir etkinin ancak sahnelerin çekimlere bölünmesi ile gerçekleşebileceğini de gösterir. Kameranın heyecan verici bir şekilde kullanılması sağlanarak yapılanlar ve alması kurgunun keşfi ile elde edilen son dakika kurtuluşları, etkili bir dramanın yaratılması kadar biçimsel olarak tecimsel sinema anlatısına da eşsiz bir katkıdır. (Armes, 2011, s. 109) Bu dramatik akışın daha sonraki yıllarda tecimsel sinemanın ideolojik bir işlevi haline gelişi de oldukça ilginçtir. Çünkü elde edilmek istenen dramatik akışın sözü edilen biçimsel bileşenleri, var olan fiziki ve toplumsal çevreyi tamamlayarak yeniden üretir. Dolayısıyla fiziki ve toplumsal çevrenin yapısal olarak yeniden üretimi, Griffith’in film çekme deneyimi sonucu tecimsel sinemaya kazandırdıklarına eklenen başka bir biçimsel yeniliktir:

“Film, gündelik algı dünyasının aynısını yaratmayı amaçladığı için, dışarıdaki sokakları az önce izlediği filmin devamı olarak algılayan sinema izleyicisinin bu bildik deneyimi, yapımcıların esas aldıkları bir kural haline gelmiştir. Yapım teknikleri, ampirik nesnelere ne kadar yoğun ve boşluk bırakmayacak biçimde kopyalayabilirse, dışarıdaki dünyanın beyaz perdede gösterilenin kesintisiz bir devamı olduğu yanlısını yaratmak da o kadar kolay olur.” (Adorno, 2008, s. 55)

Bu dramatik akış ve onu oluşturan biçimsel unsurlar, uzun metraj film çekme biçimi ile ilgilidir. Başta söylenildiği gibi, dramatik bir kısa film, basit bir öykü, basit bir çatışma ve genelde tek bir ana karakterden oluşur. (Cooper and Dancyger, 2000, s. 1) Böyle bir kısa film ile uzun metraj bir film arasında, benzer biçimsel yetenekleri kullanıyor olsalar da yapısal bazı farklılıklar vardır. Uzun metraj bir filmde, karakterin beklentileri, olay örgüsünün karmaşıklığı, arka planda yer alan başka bir olay örgüsünün ya da ikincil bir öykü çizgisinin varlığı ile üçlü dramatisasyon olarak adlandırılan belirli bir kesin yapı söz konusudur. Ayrıca birçok ikincil karakter de ihtiyaç duyulur. Kısa filmde ise üç ya da dördü geçmeyecek kadar

sınırlı sayıda karakter kullanımına ek olarak, söylenildiği gibi basit bir olay örgüsü ya da öyküleme olmalıdır. Bundan, kısa bir film için kesinlikle olabildiğince basit bir ana karakterin yaratılması gerektiği anlamı çıkarılmamalıdır; kastedilen daha çok, karakterin olabildiğince ekonomik bir biçimde yaratılmasının gerekli olduğudur. Çünkü karakteri ayrıntıları ile tanıtabilmek için zorunlu olan boşluklar, süre kısıtlılığı nedeniyle kısa filmde yoktur. (Cooper and Dancyger, 2000, s. 4, 5) Bu farklılıkların ötesinde, dramatik bir kısa filmde tecimsel sinemaya özgü biçimsel yeteneklerin benzer bir şekilde kullanıldığını söylemek mümkündür.

Dramatik anlatıya bağlı gelişen tecimsel sinemanın biçimsel yetenekleri, sadece kısa film için değil, **klasik sanat sineması** için de esin kaynağı olmuştur. Tabii ki aynı zamanda klasik sanat sinemasının modern sanat akımlarının etkisiyle, çok sonraları geç modern sinemanın yaratımında başat bir rol oynayacak sinemaya özgü, kimi biçimsel yeniliklerin ortaya çıkmasına olanak sağladığı da unutulmamalıdır. Kovács, Alman dışavurumcuları ve Fransız izlenimcileri, “*sinemanın sinema dışındaki sanatsal ya da kültürel gelenekler üzerine*” (Kovács, 2010, s. 17) düşünmesini sağlayan ve modern sinemanın yaratılmasına katkı sunan erken modernist girişimciler olarak tanımlar. Ancak bu klasik sanat sineması eğilimleri, modern sinemanın öncülü olsalar da temel olarak tecimsel sinemaya özgü anlatıya bağlı kalır:

“Dışavurumculuğun modernitesi onun anlatı sinemasının yüceltilmiş kurallarından nasıl farklı olduğunda bulunmaz. Anlatı düşünüldüğünde, Alman dışavurumcu filmleri hiç de yıkıcı değildi ve onlar en klasik kurallara saygı gösterdiler. Onların bazı anlatılarının aşırı derecede gerçekçi olmayan karakteri muhtemelen Hollywood bağlamı içinde alışılmamıştır, ancak onlar kendi ilkeleri içinde hiç de Hollywood karşıtı değildi. Dışavurumcu filmler aslında vampir ve canavar filmleri ve psikolojik-gerilimler (psychotriller) gibi en popüler Hollywood türlerinin bazılarının ilk modelleriydiler. Bu filmlerin alışılmamış ve abartılı aygıtları bile Hollywood’un görsel evreni için aşına hale geldiler.” (Kovács, 2010, s. 18)

Hatta tecimsel sinemaya özgü biçimsel yeteneklerden; gerçekçi, doğrusal ve devamlılığa dayalı anlatı yapısından esinlenilmesini öğütleyerek öven Delluc gibi modern sinema kuramcılarının ve eleştirmenlerinden söz etmek bile mümkündür. (Kovács, 2010, s. 16) Burada dikkate değer asıl konu, kimi dramatik kısa filmleri etkilemiş klasik sanat sineması ile tecimsel sinema arasındaki farklılıklardır; yani kurumsallaşmış klasik sanat sinemasını, tecimsel sinemadan farklı kılan özelliklerdir.

Öncelikle söylenilmesi gereken Griffith’in, tecimsel sinemaya hediye ettiği neredeyse bütün biçimsel özelliklerin klasik sanat sinemasınca da kullanılmış olduğudur. Geç Modern sinemayı tarihsel ve kültürel olarak etkilemiş, 1920’lerin erken modern sineması (Fransız İzlenimcileri, Alman Dışavurumcuları) ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği tecimsel sinemanın anlatısından esinlenmiş, bu sinemaya özgü biçimsel unsurların bazılarını kullanan klasik sanat sineması örnekleri ile doludur. Bu örnekleri daha iyi ayırt edebilmek için ise klasik sanat sineması pratiğini kurumsal olarak tanımlama ihtiyacı doğmaktadır:

“‘Ticari eğlence filmlerinin’ karşıtı olarak ‘sanat filmlerinden’ söz ettiğimizde, estetik niteliklere değil, ama belirli türlere, stillere, anlatı yöntemlerine, dağıtım ağlarına, yapım şirketlerine, film festivallerine, sinema dergilerine, eleştirmenlere, izleyici gruplarına, kısacası kurumsallaşmış bir film pratiğine gönderme yaparız. Anıldıkları sıra ile onların ürünleri diğerlerinin ürünlerinden daha iyi ya da daha kötü ve yapıları gereği ‘eğlendirici’ ya da ‘sanatsal’ değildir. Bu nedenle ‘sanat filmi’ etiketi, ticari endüstrinin karşısına konulan genellikle bir kafa karışıklığı kaynağıdır. Sanat filmleri zorunlu olarak nitelik gereği değil, tutku nedeniyle ‘sanatsaldır’...” (Kovács, 2010, s. 22)

Klasik sanat filmi yapımcılarının filmlerini, sanatsal kılma heyecanı ile değil, belirli sorunları belirli biçimde yansıtmaya isteği nedeniyle yaptıklarını söylemek mümkündür. Onların tutkuları, toplumsal bir kurmaca, yani gerçekçi bir biçimde öykü anlatımı yoluyla toplumsal kaygılara dikkat çekmek istemelerinden kaynaklanır. (Kovács, 2010, ss. 21-22) Buradan hareketle, kafa karışıklığını biraz da olsa azaltmak için sanatsal gibi görünen ama modern sinema pratikleri düşünüldüğünde avangard olarak tanımlanamayacak bu filmlerin, geleneksel kaynaklarına yönelmek çok daha doğru olacaktır. Örneğin, klasik sanat sinemasının anlatı özelliklerinin 19. Yüzyıl’ın gerçekçi romanın ve psikolojik burjuva dramasının anlatısal ve dramatik özelliklerinden ortaya çıktığının saptanmasının yapılması önemlidir. Özellikle 1920’lerdeki ve 1960’lardaki modernist sinema hareketlerinin tecimsel sinemanın dayandığı ucuz roman edebiyatına karşı çıkmaktan daha çok, sanat sinemasının bu geleneksel kaynağına yönelik olması dikkate değerdir. (Kovács, 2010, s. 65) Klasik sanat sineması, bir yandan Hollywood anlatısı ve biçimi ile hemhal olurken; öbür yandan kendine ait ve modernist sinemanın ideolojik olarak reddettiği bir geleneğe sahiptir. Ticari sinemanın, karşısında konumlandırılmasına neden olan sanatsal kaygılarının yanı sıra, klasik sanat sinemasının ayırt edici temel niteliklerinden biri de budur. Bu birleşimi Kovács şöyle ifade etmektedir:

“Klasik sanat filmlerinde öykü genellikle özel bir karakter ile genel olarak tanımlanan bir çevre arasındaki çatışmadan gelişir. Bu çatışmaya tek bir iyi tanımlanmış sorunu çözümlen son verilemez. Karakter karmaşıklıkça, sergilemede tek bir nedensel başlangıç noktasına sahip olmaya gerek azalır. Çatışmanın gelişmesi baş karakterin kişiliğini öğrendiğimiz sırada adım adım ortaya çıkabilir. Sorunun rasyonel çözümünü, klasik anlatı biçimine sahip sanat filmlerinde başlıca motivasyon değildir, çünkü onlar karakterin yaptığını, neden o tarzda yaptığını açıklamak için olay örgüsüne uygun psikolojik motivasyon geliştirirler.” (Kovács, 2010, s. 68)

Psikolojik motivasyon geliştirme, Lukács’ın söylediği gibi tipik karakterlerin yaratımı ile ilgilidir. Tipik karakterler, klasik romanda genel üretim ilişkilerinin ya da fizik ve toplumsal çevrenin küçük ama tarihsel bir evreni içinde temsil edilir. Bu durumda sorun, bu çevre ve bu çevreyle etkileşim içinde gelişen ya da eyleyen karakterin yönelimidir. Bu yönelim ile kurulan dramatik anlatı, tecimsel sinemaya ait yapay gerçeklikten farklıdır ve burjuva romanında olduğu gibi, karakteri gerçekçi bir fiziki ve toplumsal çevre içinde, aitlikleri ile bezeyerek resmetmeye dayanır. (Akt. Wayne, 2009, ss. 49-51) Paul Rotha’nın Alman dışavurum sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan G.W. Pabst’ın ‘Neşesiz Sokak’ (Die Freudlose Gasse, 1925) filmi ile ilgili söyledikleri, sözü edilen klasik sanat sinemasının anlatı özelliklerini, karakterlerin dramatik akışı nasıl sağladıklarını gösteren iyi bir örnektir:

“Film, savaş sonrası Viyana’sının küçük karanlık bir sokağında yaşayan insanların içinde bulunduğu zor koşulları gözler önüne sermektedir. Film, daha önce de pek çok kez işlenmiş bir konuya sahiptir; fakat Pabst’ın dehası filmi farklı kılacaktır. Hiçbir film ya da romanda yenilginin yarattığı üzüntü ve kaygı bu denli doğru ve gerçekçi bir şekilde kaydedilmemiştir. Filmede savaş sonrasında ortaya çıkan toplumsal yaşamın sahte değerleri çok ilgi çekici bir şekilde yer almaktadır. Pabst, zihinsel ıstırabın derin acısının yaşandığı anları ekrana taşımıştır. Açlık, sevgi, bencillik ve tutku bu olağanüstü filmde özenli bir şekilde işlenmiştir. Tutku (Greed, Erich von Stroheim, 1924) filminde olduğu gibi, günlük yaşantının yapay ve yüzeyselliği altındaki derin duygular gözler önüne serilmektedir. O da Tutku gibi çok gerçekçi bir yapıya sahiptir.” (Rotha, 2000, ss. 199, 200)

Klasik sanat sinemasının tecimsel sinemadan aldığı biçimsel yenilikler ile burjuva roman geleneğine gönderme yapan filmlerinin temel özellikleri böyle özetlenebilir. Ve bu özet, kimi klasik sanat sinemasına öykünen dramatik kısa film yapımlarının, özellikle öbürlerine göre daha uzun olan (otuz dakikaya varan) filmlerin, öz-biçem ilişkisi ve kültürel özgünlük açısından incelenmesini kolaylaştırabileceği için önemlidir. Burada başa; kısa filmin sadece dramatik değil, deneysel ve belgesel biçimlerde yapılageldiği tespitine geri dönülecek olursa eğer, sıranın sinema tarihinin bir başka eğiliminde; modern sanat filmlerinde olduğu görülecektir. Özellikle içlerinde klasik sanat sineması örneklerinin de bulunduğu **erken dönem modern sinema** eğilimi içinde avangard olarak nitelendirilebilir olan, dolayısıyla yeni ve güncel biçimlere sahip film örnekleri bulmak da mümkündür. Erken dönem modern sinema eğilimi, sinemanın kendine özgü olanakları üzerine düşünüp, katıksız sinema çalışmalarının yapılmasına olanak sağlamış (Kovács, 2010, ss. 17-18) olsa da yine de tecimsel sinema anlatısı ile burjuva roman geleneğini içinde eritmiş klasik sanat filmlerinin yapımı ile de anılır. Bu durum, bu eğilimin tarihsel nitelikleri sergilendiğinde çok daha iyi anlaşılacaktır. Bunun için yapılması gereken, öncelikle modern sinema eğilimini tarihsel olarak sınıflandırmak; erken ve geç modern sinema eğilimi ile tarihsel olarak ne kastediliyor tarif etmektir. Sonrasında ise bu iki eğilimin sinemasal kimliğini, iki kimlik arasındaki etkileşimi ortaya koymaktır.

Erken modern sinema, Birinci Dünya Savaşı sonrası 1920’lerde görünen sessiz dönem sinema eğilimi olarak tarif edilebilir. Sinemanın sanatsal potansiyelini ortaya çıkarmak için güzel sanatlardaki, tiyatrodaki ve edebiyattaki modernist hareketlerin sinemasal çeşitlerini yaratma ya da sinemayı ulusal kültürel mirasın anlatısıyla ve görsel biçimlerine uygun hale getirmeye çalışan bir dizi eğilimi içerir. (Kovács, 2010, ss. 17, 55) Başka bir biçimde söylenirse eğer erken modernizm, “*Birinci Dünya Savaşı sonrasında tiyatrodaki, edebiyattaki, müzikteki ve öbür sanat dallarındaki modernist dalgaya sinemanın*” (Kovács, 2010, s.49) yanıtıdır. Biçimsel olarak birleşik bir anlayış üzerine kurulu olması, erken modernist eğilimi, geç modernist eğilimden ayıran temel bir farklılıktır. (Kovács, 2010, s.56) Bu, erken modernist sinema eğilimine dahil zaman zaman avangard olarak nitelendirilebilecek; ama genellikle tecimsel sinema anlatısını sahiplenen ve bu anlatıda burjuva roman geleneğinin etkisinin de sabit olduğu değişik sinema akımlarına dikkatle bakınca görülebilecek bir farklılıktır.

Alman dışavurumculuğu, erken modernizmin ilk örneği olarak gösterilebilir. Dışavurumculuk, sinemasal olmayan sanatsal araçları sinemaya organik olarak uygulamaya çalışan modernist ilk akımdır (Kovács, 2010, s. 17) ve bakıldığında, onu belirli bir anlatı ve biçimsel kalıp ile açıklamak daha doğru olur. Örneklere şöyle bir göz atılsa dahi bu anlatı ve biçimsel kalıba dair bilgi edinilebilir ki bu tür Alman filmleri, çoğunlukla stüdyoda çekilmiştir; ayrıca öykü ve uygulama basitliğine sahiptir. Akıcı bir kamera kullanımı söz konusudur. Olayların dramatik ve psikolojik olarak anlaşılabilirliğinin yanı sıra dışavurumcu filmlerde kübist bir dekoratif mimari yapı göze çarpmaktadır. (Rotha, 2000, ss. 190-191) Burada özellikle Robert Wiene’nin ‘Doktor Caligari’nin Muayenehanesi’ (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920) filmi örneği üzerinden, dışavurumcu sinemanın ışık-gölge kontrastlarından, bozulmuş perspektiflerden ve kaba geometrik dekorasyonel şekillerden yararlandığını da söylemek gerekir. (Çoşkun, 2009, s. 84) Ancak bu yeni biçimsel özelliklere rağmen Rotha’nın söylediği gibi bu filmler, aynı anda hem tiyatral ve dışavurumcu hem de bireyci ya da doğalcıdır. (Rotha, 2000, s. 192) Bu da erken modern sinemanın sözü edilen iki eğilimini gösterir: Avangard ve deneysel denemeler anlamında yeni ve güncel; tecimsel ve burjuva roman geleneğinin anlatısına atfta bulunduğu için de klasik.

Alman dışavurumculuğu gibi gerçeküstücülük (Fernand Léger, Luis Bunuel, Salvador Dali, Man Ray ve Germain Dulac), gelecekçilik (Vertov), dadacılık (Clair, Francis Picabia, Hans Richter) ve kübizm (Marcel L’Herbier) gibi öbür modernist ve avangard hareketlerin de biçimsel olarak erken modern sinemaya katkı sağladığı söylenebilir. Bu akımların dışında, erken modern sinemanın şekillenmesinde, sinemanın kendine özgü araçları yardımıyla katıksız bir film dili oluşturma çabaları da etkilidir. Hareketin temsili ve yönlendirilmesi, zamanın ifade edilmesi ve görüntülerin alışılmamış ilişkisi, katıksız bir film dilinin oluşturulmasında üç temel bileşen olarak nitelendirilmiştir. Walter Rutman, Jean Vigo ve Dziga Vertov gibi isimlerin de bu üç bileşeni, gerçekliğin geleneksel temsiline bir seçenek oluşturmak amacıyla kullandığı görülür. Fransız izlenimcileri de erken modern eğilime dahil etmek mümkündür. Germaine Dulac, Louis Delluc, Jean Epstein, Abel Gance ve Marcel L’Herbier bu hareketin temsilcileridir (Kovács, 2010, s. 18-19) ve Fransız izlenimciler, genel olarak sinemanın anlatı doğasını reddetmeseler de “*sinemanın yalnızca fiziksel olayların ve insan eylemlerinin dışsal biçimini değil, aynı zamanda karakterlerin içsel yaşamını ve ruhsal süreçlerini gösterme potansiyeli olduğunu*” (Kovács, 2010, s. 19) kanıtlamışlardır. Böylece, ruhsal durumların ve süreçlerin görsel bir gerçeklik olarak ortaya çıktığı bir tür psikolojik temsili gerçekleştiren 1960’ların modernist dalgasına önemli bir katkı sunmayı başarmışlardır. (Kovács, 2010, s.19)

Bu tespite ek olarak dışavurumcu biçimsel tavrın ve sinematografinin 1940’larda Amerikan sinemasının Orson Welles ve kara film tarafından stilistik açıdan yenilenmesindeki etkisi de eklendiğinde, erken modern sinema eğiliminin geç modern sinemanın şekillenmesinde önemli bir görevi yerine getirdiği görülmüş olur. (Kovács, 2010, s. 18) Kuşkusuz her biçimsel özellik kendi tarihsel ve kültürel bağlamı içinde anlamlıdır; dolayısıyla dışavurumcu, gerçeküstü ya da izlenimci herhangi bir bileşenin, bu hareketlerin tarihsel ve kültürel bağlamını aşarak yıllar sonra ortaya çıkabiliyor olması, ancak **geç modern sinema** eğilime özgü özelliklerle açıklanabilir: “*Modern sinema dediğimiz şey, özel anlatı biçimleri ve görsel stilleri olan özel türlerin belirli birleşimlerinden (kombinasyonlarından) oluşur.*” (Kovács, 2010, s. 215) Bu özellik gibi daha birçok özelliği, İkinci Dünya Savaşı’ndan on yıl sonra; özellikle 1950’lerde sesini duyuran filmler ile ortaya çıkan geç modern sinema eğilimini tarihsel olarak farklı bir yere oturtur:

“Sinemada modernizmin ikinci evresi sesli filmin sanatsal pratiğinin sanat dallarındaki ikinci modernist dalgayı karakterize eden ilkelere uygun olarak modernleşmesiydi. Sinemasal soyutlama modelleri zaten 1950’lerde 1920’lerdekinden farklıydı. Doğal olarak kültürel ve estetik bağlamda farklıydı. Bu nedenle sinemada modernizmin ‘geri dönüşü’, aynı modernizmin geri dönüşü değildi. Bu sadece İkinci Dünya Savaşı’ndan on yıl sonraki farklı bir dünyanın soyut sanatı değildi, aynı zamanda onun çok farklı sanatsal referansları vardı. Sinemanın ikinci modernist dalgası, resim ve müzik yerine erken modern sinemanın iki önemli düşmanı edebiyat ve tiyatroya bel bağladı. Erken modernizmin soyutlamasının estetik hedefi katıksız bir görsel biçime varmaktı. İkinci modernist dalganın soyut biçimlerinin hedefi ise katıksız bir zihinsel temsile ulaşmaktı. Ve erken ve geç modernist sinema arasındaki gerçek farklılık, erken modernizmin birleşik bir anlayış üzerine kurulu olmasıydı, oysa geç modernizmin soyut biçimleri fazlasıyla, zihinsel temsilleri dünyanın farklı yerlerindeki yönetmenlere uygun olarak ortaya çıkmış olan kültürel bir arka plan tarafından belirlendi.” (Kovács, 2010, s. 56)

Dünyanın farklı yerlerindeki yönetmenlerin tarihsel ve kültürel aidiyetliklerine uygun olarak algıladıkları dünyayı filme alma istediği, geç modern döneme özgü biçimsel birleşimlerin oluşmasında temel etkidir. Burada geç modern sinemada konuların benzer, bu konuları yansıtır biçimlerinin farklı olduğunu söylemek gerekir. Çünkü farklı konuların farklı biçimsel yönelimlerle yansıtılışı söz konusu olduğunda, eklektik bir bağlam ve yapı ortaya çıkacağı için postmodern denilen başka bir eğilimin alanına girilmiş olacaktır.⁸ Geç modern sinemada eklektik bir yapıdan söz etmek mümkün değildir. Farklı biçimsel yönelimlerin belirli konuları işlemek üzere değişik yönetmenlerce tercih edilmesi, geç modern sinemayı doğurmuştur. Dolayısıyla geç modern sinemada belirli konular ve bu konuların kültürel bağlama göre işlenişini sağlayan belirli biçimsel birleşimler söz konusudur. Bu tercihlerin yapıldığı biçimsel birleşimler ve anlatı teknikleri ise şunlardır:

“...gereksiz olmayan olay örgüsü yapısı; tür kurallarının fazla motive etmediği, bu nedenle yaygın bir türle kolayca ilişkilendirilemeyecek bir öykü; epizodik yapı; olay örgüsünün zamansal motivasyonu olan zaman sınırlarının ortadan kaldırılması; olay örgüsünden çok karaktere ve ‘insanın durumuna’ yoğunlaşma; düşler, anılar, fantezi gibi farklı zihinsel durumların kapsamlı temsili; stilistik ve anlatısal tekniklerde öz bilinç; anlatı motivasyonunda ve zamandizminde sürekli yarıklar; ertelenen ve dağıntı açıklama: öyküyle ilişki kuran bir öznel gerçeklik; olay örgüsündeki neden-sonuç zincirinin gevşemesi; bir motivasyon olarak tesadüfün yaygın kullanımı; olay örgüsü içinde eylemden ziyade ruhsal tepkilere dikkat etme; imgelerin gerçekçi bağlantısından ziyade simgesel bağlantısının sık sık kullanılması; zamansal düzenin radikal yönlendirilmesi; öykünün yorumlanmasıyla ilgili artırılan belirsizlik; açık-uçlu anlatılar; öyküyü ‘retorikleştirme’, yani olay örgüsünü retorik (çoğunlukla politik) argümanlara tabi kılma; aşırı politik didaktizm; kolaj ilkesinin kullanılması; stilin anlatıma egemenliği ve dizisel (serial) inşa...” (Akt. Kovács, 2010, ss. 64, 65)

Geç modern sinema eğiliminin erken modern sinemadan farkı ve bu farklılığın onun kendine özgü sinema anlayışına etkisi, genel olarak böyledir. Bu eğilime dâhil birçok yönetmenin hemen hemen aynı konuları işlerken; sözü edilen bu biçimsel bileşen ve anlatı tekniklerinden kendi tarihsel ve kültürel aidiyetliklerine uygun tercihler yaparak, kendilerine özgü modern bir sinema dili oluşturdukları söylenebilir. Aslında geç modern sinemayı oluşturan da bu yerelleştirme ve özgünleştirme çabalarıdır. Kendinden önce gelen hemen bütün sinema hareketlerini, biçimsel özelliklerini, biçimsel özellikleri açısından içinde barındıran geç modern sinemanın, kısa film özelinde tartışılması da bir zorunluluktur. Çünkü geç modern sinema, eğilime dahi edilebilecek 1950 sonrası hemen bütün sinema hareketleri içinde şu veya bu nedenle yapılmış kısa filmler görmek, dolayısıyla kısa filmin de modern sinema özelinde bir tarihi olduğunu söylemek mümkündür. Böyle düşünüldüğünde, geç modern sinemanın geçmişte atıfta bulunan temel bileşenlerinden söz etmek, bu bileşenlerle yapılmış kısa film incelemelerinde önemli bir yer tutacağı için bir gerekliliktir.⁹

Kovács’ın geç modern sinemayı, konusu, temel özellikleri, etkilendiği tarihsel sinema hareketleri ve sanatsal-kültürel gelenekler, anlatı ve stilistik yapısı ve türü olmak üzere değişik bileşenler ile açıklamaya çalıştığı görülür. Bu açıklamanın oldukça güncel olduğu düşünürse burada benzer bir sıra ile geç modern sinemanın bileşenlerinden söz etmenin hiçbir zararı olmayacaktır. Aksine, geç modern sinema eğiliminden etkilendiği düşünülen herhangi bir kısa filmin, kültürel ve tarihsel olarak bu eğilime özgü bileşenleri nasıl kullandığını görmeyi kolaylaştıracaktır.

Öncelikle, geç modern sinemanın üç temel sorunu kendine konu edindiği söylenebilir. Bunlardan ilki, insanın yabancılaşarak çevresinden kopmuşluğudur. İkincisi, gerçeklik anlayışının öznel, kavramsal ve mitolojik olarak yeniden tanımlanışdır ve üçüncüsü ise yüzeyle gerçekliğin ardındaki hiçliğin açıklanışdır. Bu konuların değişik biçimsel tercihler ve anlatı teknikleri yoluyla özgünleştirilmesi söz konusudur. Bu öykülerin işleniş biçiminde genel olarak üç temel özellik öne çıkmaktadır. Soyutlama bunlardan ilkidir ve film biçiminin doğayı ya da gerçekliği temsil etmenin geleneksel yollarına değil, doğayı ya da gerçekliği oluşturan temel ilkelerin esaslı bir özeti olan kavramsal yapıya ya da sisteme gönderme yapma anlamına gelir. Öznellik, bu kavramsal yapıyı ve sistemi yönetmenin sanatsal olarak nasıl yansıttığını, onun bunları yansıtmaya girişimini ele alan ikinci bir özelliktir. Üçüncüsü ise bu girişimin izleyicide karşılık bulacak, anlaşılacak ve geleneksel sanat biçimlerinden ayrışacak tarzda yapılması anlamına gelen sanat eserinin kendini yansıtmaya özelliğidir. (Kovács, 2010, ss. 215-216)

Geç modern sinema eğilimini oluşturan bir diğer birleşen ise, bu eğilimi etkileyen tarihsel sinema hareketleri ve sanatsal-kültürel geleneklerdir. Bu birleşenler, geç modern sinemanın biçimsel ve anlatı yapısını yakından ilgilendirdiği için oldukça önemlidir. Geç modern sinema, kendi biçimsel özelliklerini ve anlatı tekniklerini, bu hareket ve geleneklere borçludur. Buralardan ödünç aldığı özellik ve teknikler yoluyla yönetmenler geç modern sinema eğilimine ait filmler yapabilmişlerdir. 1920’lerin erken modern sineması; yani dışavurumcu, gelecekçi, dadacı, gerçeküstü ve izlenimci sanat filmleri, 1940’lardaki İtalyan Yeni Gerçekçiliği, yine 1940’lardaki ve 1950’lerdeki Amerikan kara filmi, geç modern sinemayı etkileyen tarihsel

⁸ Bkz. Bkz. Kovacs, A. B. (2010). Modernizmi Seyretmek, ss. 211-214.

⁹ Burada bu bileşenlere somutlaştıracak film örneklerinin verilmemesinin nedeni, makaleyi temel yöneliminden uzaklaştırmamak ve bilgi karmaşasına engel olmaktır. Makale, yaygın tarihsel sinema biçimlerinin yerelleştirilmesi konusunu incelemekte ve böyle bir yerelleştirmenin Türk kısa filmlerinde söz konusu olup olmadığını tartışmaktadır.

sinema hareketleridir. Sinema dışı sanatsal-kültürel gelenekler ise, Fransız yeni romanı, İngiliz-Amerikan pop artı, Amerikan soyut dışavurumculuğu, modern; özellikle dizesel müzik, Brechtien politik tiyatro, ulusal folklorlar, antik mitoloji ve Hıristiyan dinidir. (Kovács, 2010, ss. 216, 221)

Anlatı¹⁰ (açık-uçlu, doğrusal, dairesel ve spiral) ve stilistik yapı, geç modern sinemanın başka bir temel bileşenidir. Geç modern sinema eğilimini var eden, biraz da film anlatısında ve görsel yapıda gerçekleştirilen devamlılık ya da parçalılık tercihidir. Bazı filmler radikal bir şekilde parçalılık, bazı filmler ise radikal bir şekilde devamlılık düşüncesine dayalı yapılmıştır. Ancak parçalılık düşüncesi kadar devamlılık da tecimsel ya da klasik sanat sineması anlatısında görülen devamlılık düşüncesinden ayrılır¹¹. Stilistik yapı denilince de dört temel yapı söz konusudur. Bunlardan ilki, görüntü düzenlemenin hemen bu stilde aşamasında ve hatta bazılarında oyunculuk biçiminde bile olabildiğince sade ve azaltılmış denebilecek bir görselleştirmenin tercih edildiği minimalist stildir. Görselleştirmenin çeşitleme ilkesi üzerinde inşa edildiği, genellikle antik ve folklorik kültürel geleneklerden esinlenen, egzotik ve süsleyici dekoratif stil, ikinci stilistik tercihtir. Dokunulmamış gündelik gerçekliği sunma çabasına uygun görselleştirmelere ve oyunculuk biçimine başvuran doğalcı stil ise üçüncüsüdür. Doğalcı stilin yeni-gerçekçilik ile sinema-gerçek arasında gidip gelen bir tercihler sıklasına sahip olduğunu; yeni-gerçekçiliğin olay örgüsü ve anlatısının kendine gönderme yapmadığına, sinema-gerçeğin temel olarak kendine gönderme yapan bir yapıya sahip olduğuna değinmek de yarar vardır. Teatral stil ise dördüncüsüdür. Doğalcı stilin karşında yer alan bu stilde çok fazla karaktere, doğal olmayan oyunculuk tarzına, üst düzeyde stilize davranışa ve diyaloga yer verildiğine de değinmek gerekir. Kovács bu stillerin temelinde, iki biçimsel eğilimi ifade ettiğini söyler: Biri imgeyi yapay görsel niteliklerden boşaltan, diğeri ise imgeyi bu niteliklerle dolduran. Böyle bakıldığında, klasik tecimsel sinemaya özgü biçimsel ve anlatı stiline karşı geç modern sinema yönetmenlerinin konuya, zamana, tarihsel ve kültürel aidiyetliklerine göre, devamlılığa dayalı anlatıma bağlı imgeyi dolduran, devamlılığa dayalı anlatıma bağlı imgeyi boşaltan (seyrekleştirici) ve parçalı anlatıma dayalı imgeyi dolduran ve parçalı anlatıma dayalı imgeyi boşaltan (seyrekleştirici), anlatı ve stilistik yapılar yarattıkları görülür. (Kovács, 2010, s. 217)

Son olarak geç modern sinemanın bir başka bileşeni, tecimsel sinemanın ve klasik sanat sinemasının etkisi ile oluşturduğu türlerdir. Tür denilince, geç modern sinemanın kendine özgü öykü tipleri geliştirmiş olduğundan söz edilmektedir. Bunlar, zihinsel yolculuk, araştırma/soruşturma, yolculuk, deneme, kapalı durum, satir ve melodramdır¹².

Buraya kadar anlatılanlara özellikle kısa filmin kurmaca ile ilişkisi bağlamında bakmak çok daha anlamlı olacaktır. Tecimsel sinemaya özgü klasik dramaların, tecimsel sinemaya özgü anlatı yapısı ile barışık ve bu anlatı yapısına 19. Yüzyıl klasik burjuva roman anlatısını da ekleyen klasik sanat sinemasına özgü dramaların, klasik sanat sinemasını koşullandırmış ama öbür sanatsal hareketlerin etkisiyle şekillenmiş ve avangard olması nedeniyle modern sinemanın oluşmasına ön ayak olmuş 1920'ler erken dönem modern sinema eğilimine ve son olarak, bunların tümüyle hemhal olmuş, 1950 sonrası ortaya çıkan geç modern sinema eğilimine ait filmlerin, biçimsel ve anlatı özellikleri kısa filmin şekillenmesinde rol oynamıştır ve oynamaktadır. Özellikle değişik ülke yönetmenlerinin benzer konuları işlemiş olsalar da kültürel ve tarihsel olarak sinema tarihinin bu geniş havuzundan yararlanarak, yerel ve oldukça özgün filmler yarattıkları görülmektedir. Kısa filmler de bu yaratımlara dahil edilmeyi hak etmektedir.

Erken modern ya da geç modern sinema eğiliminden söz ederken kullanılan ve kısa film yapımlarını da yakından ilgilendiren, avangard, deneysel ya da underground kavramları ile ne kastedildiği de cevaplanması gereken bir sorudur. Öncelikle erken modern ya da geç modern sinema eğilimi içinde ortaya konuş yeni ve güncel her biçimsel ve anlatı özelliğinin herhangi bir filmi avangard, deneysel ya da underground yapıp yapamayacağı tartışılmalıdır. Erken ya da geç modern sinema eğilimi, temelde şu veya bu nedenle öyküyü izlemeyi zorlaştırıcı anlatı aygıtlarını kullanmayı amaçlayarak alışılmış (Kovács, 2010, s. 218) estetik algıları, biçimsel teknikleri ve anlatı yapısını kırmayı ya da yıkmayı amaçlamışlardır. Ancak yıllar geçtikçe bu amaçla tercih edilen konuların, estetik ve biçimsel tercihler ile anlatı yapılarının da sıradanlaşmış ve tecimsel hale gelmiş olması, bu amaçla yapılan filmleri modern olmaktan, dolayısı ile avangard, deneysel ve underground olmaktan uzaklaştırmıştır. Öyleyse modern, yeni ve güncel olanın; avangard, deneysel ya da underground olması için öncelikle alışılmış olandan uzaklaşması gerekir. Sonrasında ise bir filmin avangard olabilmesi için alışılmış ve var olan estetik algıya ve bu algıyı yeniden üreten toplumsal ortamın kabullerini içeren konulara karşı acımasız bir şekilde politik olması zorunludur. Buna ek olarak anlatsal olmayan kurmaca uygulaması, bir filmi deneysel yapabilir. Bu çabaların kişiselliği, alternatif yapımlar ve dağıtım ağlarına dayandırılması da bir filmin underground olabilmesinin önkoşuludur. Bunların hepsi, ayrı ayrı olabileceği gibi aynı film pratiği için de mümkündür. (Kovács, 2010, ss. 28-33) Ayrıca bunların ayrı ayrı ya da aynı pratik içinde var olması, o filmleri ya da filmi modern hale getirir.

2.2. Türk Kısa Filmlerinde Biçimsel Tercihler ve Özgünlük

Bugün geç modern sinema eğilimine dahil edilebilecek birbirinden farklı birçok film örneği gösterilebiliyorsa eğer, bu ancak yönetmenlerin farklı kültürel ve tarihsel aidiyetliklerinin olması ile açıklanabilir. Konular benzer olsa da bu konuların kültürel ve tarihsel özgünlükleri, yönetmenlerin farklı kavramsallaştırmalara başvurmasına neden olmuş, bu konuların kavramsallaştırırken sinemaya özgü farklı biçimsel ve anlatı birleşimlerini oluşturmasına sağlamıştır. Bunun için Türk kısa filmleri incelenirken, öncelikle ele alınan filmlerde hangi konuların işlendiğine, bu konuların kültürel ve tarihsel olarak özgünlüklerine ve yeniliklerine; sonrasında da tabii ki nasıl işlendiklerine, hangi biçimsel birleşimi tercih ettiklerine bakılması çok daha yararlı olacaktır.

İlk film, Rezan Yeşilbaş'ın yönetmenliğini yaptığı 2012 yılında Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde kurmaca dalında en iyi kısa film ödülünü alan 'Sessiz'dir (Silent, 2012). Film, 'Diyarbakır, 1984' yazısı ile başlar. Böylece izleyicinin, filmin

¹⁰ Bkz. Kovacs, A. B. (2010). Modernizmi Seyretmek, ss. 81-87.

¹¹ Bkz. Kovacs, A. B. (2010). Modernizmi Seyretmek, ss.127-129.

¹² Bkz. Kovacs, A. B. (2010). Modernizmi Seyretmek, ss.87-123.

hemen başında 1980'lerin Türkiye'sinin politik atmosferi ile düşünsel bir ilişki kurması sağlanır. Bu tercihi öncelikle kısa filmin (film on dört dakika on beş saniyedir) kendi biçimsel sınırlılıklarını aşma, izleyiciyi olabildiğince hızlı bir şekilde filmin düşünsel düzlemine sokma çabası olarak nitelendirmek mümkündür. Ancak bu yazının, aynı zamanda tecimsel sinemaya özgü bir dramatik teknik olduğu, izleyicinin dikkatinin istenildiği gibi yönlendirilebilmesi için kullanılmış olabileceğini de hatırlamakta yarar vardır. Böylece, aslında Diyarbakır kırsalına ait politik bir öykünün sunumu, tecimsel sinemaya ait bir birleşen ile yapılmış olur. Bir kadının (Zeynep) Diyarbakır cezaevinde hapis olan kocasını (Hüseyin) ziyaretini; ziyareti öncesi, ziyaret sırasında ve sonrasında yaşadıklarını konu edinen filmin, kısa zamanı ve sınırlı anlatı olanaklarına rağmen kavramsal düzeyde dönemin politik atmosferini özetleyebilmesi, geç modern sinemanın soyutlama özelliğine sahip olduğunu gösterir. Bunun, öncelikle filmin daha ilk sahnesinde bahçede çamaşır asan Zeynep'in, helikopter sesi ile irkilerek gökyüzüne bakışı, gökyüzünde helikopter sesi eşliğinde belirli bir düzenle uçan kuşların gözüne/kameraya takılışı ile sağlandığı görülür. Türkçe bilmemesi ve Kürtçe yasağı nedeniyle kocası ile ziyareti sırasında konuşamaması, dönemin genel politik atmosferini özetleyen bir başka güçlü atıftır. Film biçiminin, yakın ve genel çekimlerin kombinasyonları, değişik ölçek ve açıların hızlı kesmelerle birleşimi, hareketli kamera kullanımı gibi tecimsel sinemaya özgü hilelerle bezeli oluşu, yönetmenin sözü edilen kavramsallaştırmasına özgü biçimsel tercihleridir ve bu öznellik, geç modern sinemanın bir başka temel özelliğidir. Cezaevi ziyareti öncesi, sırasında ve sonrasında Zeynep ile Hüseyin'e ait ayrıntılara yönelmiş yakın çekimler, yaşanan duygu durumlarını yansıtmaktan daha çok, bu duygu durumları ile birlikte izleyiciyi dönemin politik atmosferinin yaşattığı tedirginliğin içine çekmektedir. Benzer bir şekilde tıpkı yakın çekimlerde olduğu gibi genel çekimler de tecimsel sinemaya ait kullanım biçiminin dışında kullanılmakta; fiziki ve toplumsal çevreyi yüzeysel olarak tanıtmak yerine, onun boğucu havasını, doğalca bir stilde hissettirme çabasına hizmet etmektedir. Dolayısıyla tecimsel sinemaya özgü biçimsel birleşenler, alışılagelmiş dramatik eğriyi şekillendirmek yerine, buna alışık estetik algıyı yıkarak izleyiciyi öykünün politik gerçeğine taşımak üzere kullandığı için 'Sessiz', kendini yansıtan modern bir filmidir.

Filmin anlatısının radikal devamlılık ilkesine uygun şekillendirildiğini söylemek mümkündür. Bu söylenirken geç modern sinemaya özgü radikal devamlılık ilkesinin, tecimsel sinemadan farkına dikkat çekmek, bu anlamda buradaki devamlılığın anlatı yürüncesinin doğrusal değil dairesel olduğunu belirtmek gerekir. 'Sessiz'in Yeni Gerçekçi sinemada çokça görülen dairesel anlatı dışında, doğalca bir stille yapılmış olduğu; öykünün ona uygun fiziki ve toplumsal çevre içinde geçtiği, karakterlerin bu çevre ile etkileşimini esas aldığı için Yeni Gerçekçi biçime atıfta bulunduğu görülür. Tür olarak ise 'Sessiz', karakterlerin içine düştüğü hiçlikle mücadelesini konu edinen modern bir melodramdan daha çok; çatışmanın toplumu ya da insan doğasının nesnel ve anlaşılmalı yasaları ile çaresi, birey arasındaki çatışmaya uygun Yeni Gerçekçiliğe özgü bir melodram olarak nitelendirilebilir. Zeynep ile Hüseyin'in konuşamamaları, Zeynep'in tekbaşınalığı, Hüseyin'e getirdiği ve ancak kendi ayağına giyerek içeri sokabildiği ayakkabıları, Hüseyin'in kiler ile masanın altından gizlice değiştirmeleri, toplumsal belirlenmişliklerin dayattıkları ve bunun karşısında çaresiz bireyin yaşadıklarına bir örnektir. Bu yönleriyle de filmin tarihsel olarak Yeni Gerçekçi melodramlara atıfta bulunduğu söylenebilir.

İkinci film, 2013 yılında düzenlenen Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde kurmaca dalında en iyi kısa film ödülüne layık görülen, yönetmenliğini Gülistan Acet'in yaptığı 'Karpuz Cenneti' (Heaven of Watermelon, 2013) adlı filmidir. Yaklaşık on dört dakika süren bu film de tıpkı 'Sessiz' gibi, politik bir öyküye sahiptir. Ancak filmin bu içeriği işleme biçimi, oldukça farklıdır. 'Karpuz Cenneti', modern sinemaya özgü, soyutlama, öznellik ve kendine gönderme yapma gibi temel özelliklere sahip değildir. Filmin anlatısı, tecimsel sinemaya özgü bir biçimde dramatiktir. Dramatiklikle kastedilen, filmin doğrusal devamlılık ilkesine uygun oluşu ve politik içeriğin de bu ilkeye uygun bir biçimde işlenişidir. Özellikle doksanlı yıllarda yaşanan, Doğu Anadolu'ya ve dolayısıyla bütün Türkiye'ye sirayet etmiş, belli başlı bütün politik sorunların bir araya getirilerek tartışılması amaçlanan filmin, filmleştirme biçimi nedeniyle bu sorunları somut gerçekliğinden kopardığı görülür. Öykünün geçtiği mekânlar her ne kadar konuya uygun olsa da, kullanılan film teknikleri; kamera kullanımı, kamera açıları ve kurgu nedeniyle yapay bir gerçeklik izlenimi yaratmakta, bu da filmi ister istemez tecimsel sinema anlatısının içine çekmektedir. Dolayısıyla bu yapaylık aynı zamanda işlenen konuyu, daha da ötesi öykünün tümünü politik gerçeklik alanının dışına itmekte, söylenenleri somut gerçekliğinden kopararak didaktik bir biçime sokmaktadır. Kendi fiziki ve toplumsal çevreleriyle bütüncül bir biçimde yansıtılmaması, karakterleri tipikleştirmek yerine tipileştirmekte; yansıtılmak istenen çevrenin de kendi küçük evreninin dışında algılanmasına neden olmakta ve bütün bunlar filmi, popülerleştirmekte ve politik olarak da didaktikleştirmektedir. Filmin klasik sanat sineması örneklerinde olduğu gibi tartışma konusu yaptığı politik sorunlar ile fiziki ve toplumsal çevreyle anlatsal ilişkisi de yok denince kadar azdır. Film, Kürtçenin kullanımından dinin politikleştirilmesine; dinin politikleştirilmesinden günlük yaşamı yönlendirir hale gelmesine değin birçok konuyu içermeye çalışmakta; bu konuları Doğu Anadolu'nun herhangi bir 'kırsal' şehrinde yaşayan ikisi kardeş, üç küçük kız arkadaşın yaşamı üzerindeki etkisi ile açıklamaya; daha da ötesi 'parodileştirerek' eleştirmektedir. Yapılış biçimi, film tekniği tercihleri ve anlatı yapısı, bu eleştiriyi toplumsal zemininden uzaklaştırdığı için de filmin, tecimsel anlatının amaçlarına hizmet ettiğini söylemek mümkündür. Ayrıca ele alınan politik sorunları toplumsal zemininden koparan, biraz da onların ele alınış zamanı ile ilgilidir. Zaman ve mekân gerçekliğinin gereksiz kıldığı politik sorunların gündeme taşınmak istenmesi anlaşılabilir bir girişimdir; ancak gündeme taşınan modern sinema özeline alışılmış düşünüş ve bu düşünüşün koşullandığı estetik alışkanlıkların sarsılması ile gerçekleştirilebilir. Belki de sözü edilen bütün bu gerekçeler nedeniyle, 'Karpuz Cennet'ini '400 Darbe'nin (François Truffaut, 'Les Quatre Cent Coups', 1959) ve 'Almanya Sıfır Yılı' (Roberto Rossellini, 'Germania Anno Zero', 1948) gibi geç modern sinema eğilimi içindeki filmler gibi anma fırsatı kaçırılmakta ya da en azından bu filmler gibi politik tartışmaları toplumsal zemininden ayırtmadan kavramlaştırarak soyutlama yeteneğini göstermiş bir film olarak göstermek zorlaşmaktadır.

'Patika' (The Country Road, 2013) aynı yıl aynı ödülü alan bir başka kısa filmidir. Yönetmenliğini Oğuz Yağız'ın yönettiği, Türk-Fransız ortak yapımı bu filmin (yirmi beş dakika) konusu, belki de bu ortaklık nedeniyle geç modern sinemaya özgüdür. İnsanın yabancılaşarak çevresinden kopuşu, daha doğru bir ifade ile varoluşsal boşluk içine düşüşü, geç modern sinemaya özgü önemli bir konudur. Ölen annesinden kalma bir bisikletle hemen her gün kırsaldaki evlerinden kasabaya giden Yaşar ile babası arasındaki varoluşsal mesafe, olabildiğince yeşil doğanın tam ortasından geçen patika yolda

yaptıkları kısa yolculuk sırasında ortaya konur. Yol boyunca sırayla binişleri, bisikleti, sözü edilen varoluşsal mesafeyi, babanın çocuğuna yabancılığını göstermenin kavramsal bir aracı haline getirir. Özellikle bu mesafenin soğukluğuna tezat, doğa olabildiğince canlıdır ve yaşamaktadır. Yönetmenin yabancılaştırma sorununu kavramsal düzeyde ele alışımın kendine özgü, öznel olduğunu söylemek de mümkündür. Öykünün geçtiği fiziki mekânın konu ile yakından ilişkisi, yönetmenin öznel tercihidir ve görüntülerin ses, kamera kullanımı/teknik ve kurgu ile birleşimi, filmin kendine gönderme yapan geç modern sinema eğilimine dâhil edilmesini kolaylaştırır. Filme başlar başlamaz, karanlıktan aydınlığa açılan kameraya çan sesinin eşlik etmesi, varoluş açmazının ve yaşanan yabancılaştırmanın Tanrısal kaynağına; dolayısıyla Hıristiyanlığa yapılan bir atıftır. Bu atıfı, zaman zaman hareketli zaman zaman durağan; ama çoğu zaman gözlemci niteliğindeki kamera kullanımı daha da güçlendirir. Kamera adeta Yaşar ile babası arasındaki mesafeyi tarif etmekle görevlidir. Anlatının doğrusallığı, yol boyunca giderek daha da anlaşılır hale gelen çocuk ile baba arasındaki yabancılaştırma ırmandırır. Böylece, geç modern sinemaya özgü olmayan tecimsel sinemanın sorunu çözüme götüren bu hilesi, başka bir amaca hizmet etmiş olur. Aynı zamanda bütün bunlar minimalist stilde yapılmış olan 'Patika'nın, tür olarak bir araştırma/soruşturma filmi olarak nitelendirilmesini kolaylaştırır. Çünkü film, başlangıçtaki sorunu çözmek yerine onu tanımlamakla uğraşmaktadır. Sonunda film, her ne kadar sorunun çözülmüş olduğu izlenimi yaratsa da asıl amacın bu olmadığı, filmin tamamı değerlendirildiğinde ortaya çıkmaktadır.

2012 yılında düzenlenen Adana Altın Koza Film Festivali'nde kurmaca dalında en iyi kısa film ödülü alan 'Kapı' (Gate, 2012) dördüncü filmidir. Yönetmenliğini Nazire Taş'ın yaptığı ve yaklaşık on iki dakika süren 'Kapı', bir oyuncak satıcısının, geçmiş ile ilgili olan takıntısıyla hesaplaşmasını anlatır. Bu açıdan, oyuncakçının şimdide yaşadığı gerçekliğini, geçmiş ile hesaplaşırken şekillendirme çabasını, geç modern sinemanın gerçeklik anlayışını öznel ve kavramsal düzeyde ele alma sorununu konu edişine benzetmek mümkündür. Bütün sinemasal araçların şimdi ile geçmiş, gerçek ile hayal arasında bir dünya yaratmak üzere işe koşulduğu görülür. Geçmiş dönüşlerin, şimdi ile geçmiş arasında zihinsel bir karmaşa yaratmak için kullanılması, şimdi ile geçmişe ait görüntüler arasında anlaşılır ve rasyonel bir neden sonuç ilişkisinin açık bir biçimde kurulmaması, anlatının doğrusal yörüngede olmasına rağmen sorun çözüme amacından çok; dairesel anlatıdaki gibi onu tanımlama amacına hizmet etmesi, filmi geç modern sinemaya ait özelliklere sahip bir örnek haline getirmiştir. Bütün bunlardan dolayı 'Kapı', geç modern sinemaya özgü, soyutlama, öznellik ve kendini yansıtırma özelliklerine sahip bir filmidir ve bu sinema eğilimi içinde zihinsel yolculuk türünde ve teatral bir stilde biçimlendirilmiştir. Sonuçta, yönetmenin bu bilinçli tercihleri, filmi alışılmadık dışına; geç modern sinema denemelerinin içine çekmektedir.

2012 yapımı, yönetmenliğini Abdurrahman Öner'in yaptığı ve on iki dakika süren 'Buhar' ele alınan beşinci filmidir. 2013 yılında Akbank Kısa Film Yarışması'nda kurmaca dalında en iyi kısa film ödülünü almasının yanı sıra 2012 yılında düzenlenen Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde de aynı dalda jüri özel ödülüne layık görülen filmin öyküsü, oldukça güncel ve özgün olan politik bir sorun üzerine şekillendirilmiştir. Feodal ilişkilerin izlerinin hâlâ ağır bir şekilde hissedildiği toplum düzeni içinde, bunun yükünü sırtlanmak zorunda kalan bir kadının öyküsünün, bu tür kadınların bütününi temsil edecek biçimde işlendiğini söylemek mümkündür. Bir akşam yemeği esnasında çocukları olmadığı için kocası tarafından suçlanarak üzerine kuma getirileceğini, üstelik yıllardır emek verdiği ve resmi nikâhı olmayan kocası tarafından ailesinin yanına gönderileceğini ve gelen kumaya resmi nikâh yapılacağını duyan kadının, kalkıp bir anda kocasını öldürmesi, hemen birçok kadını ilgilendirmektedir. Sisteme gönderme yapan bu soyutlamanın, işleniş biçimi açısından da oldukça öznel olduğu söylenebilir. Çünkü öncelikle filmin anlatısı, doğrusal yörüngede ilerlese de amaç, başlangıçta var olan bir sorunu çözmek değil, filmin sonunda sorunla ilgili bir duyarlılık yaratmaktır ve bu yüzden film, dairesel anlatıda olduğu gibi tanımlayıcıdır. Ayrıca film karakterlere ve onların öyküsüne uygun bir fiziki çevrede geçmektedir. Öykünün geçtiği fiziki çevre, karı kocanın akşam yemeklerini yedikleri oda, herhangi bir yapaylığa izin vermeyecek şekilde, olabildiğince gerçeğe yakın düzenlenmiştir. Bu düzenleme, doğalcı stile özgüdür ve tarihsel olarak Yeni Gerçekçiliğe atıfta bulunur. Odanın hemen dışında konuşulmayan kameranın, açık kapı boşluğundan yemek masasını hazırlamak için mutfaka gidip gelen kadını, kısa bir süre izledikten sonra yavaş yavaş odaya hareket etmesi ve tek bir planla, sobanın yanında duvarda asılı aynaya odaklanana kadar odayı tanıtarak gezinmesi, Yeni Gerçekçi bir tarzı işaret etmektedir. Bu tek planlık harekete eşlik eden televizyon sesi, bir evlenme programının yapay mutluluğu ile yaşamın gerçekleri arasındaki tezatlığa izleyicinin dikkat kesilmesini sağlamakta ve bu tercih, 'Buhar'ı kendine gönderme yapan bir film haline getirmektedir. Bütün olup biteni aynadan seyreden izleyici, bir süre sonra sobanın üzerinde kaynayan çaydanlığın buharı ile görüntülerin giderek kaybolması sonucu ne olup bittiğini tahmin etmeye sürüklenir. İzleyicinin olan biteni minimalist stilde yapıldığı gibi 'eksiltelen' görüntülerin hem televizyondan duyulan seslerden hem de karı kocanın konuşmalarından tamamlanarak anlaması istenir. Yönetmen, izleyiciyi zorla düşündürür. Cinayeti göstermeyerek izleyiciyi kadının çaresizliğine yönlendirir. Böylece, aynı zamanda geç modern sinemanın kapalı durum dramına özgü bir biçimle bir odanın içinde etkileşen karakterler yoluyla, onların varoluşsal açmazlarına da değinir. Bütün bunlar 'Buhar'ın geç modern sinema eğilimine ait birleşenleri, seçtiği konu yardımıyla kendine özgü hale getirmeyi başarabilmiş bir film olduğunu da gösterir.

Altıncı film, 2014 yılında düzenlenen Akbank Kısa Film Yarışması'ndan en iyi kısa film ödülü alan 'Ayaz Vurgunu' (Ayдын Kопancıк, 2013), Erzurum Aşkale'nin bir köyünde oturan, yakın zamanda eşini kaybettiği için yalnız kalmış, İstanbul'daki torununu bekleyerek günlerini geçiren yaşlı bir adamın günlük yaşamından kesitler sunan bir filmidir (on dokuz dakika otuz saniye). Yalnızlık, geçmişin yansımaları ve beklemeğin sonsuzluğu üçgeninde gerçekliği, kavramsal düzeyde yeniden şekillendiren filmin, dairesel anlatım yoluyla bu sorunların varoluşsal olarak kendine özgü bir biçimde yeniden tanımlanmayı amaçladığı görülür. Çevre ile karakterin varoluşsal durumu birbirine koşut biçimde gösterilir. Kış uykusundaki doğanın karla kaplı çehresi ile ömrünün son günlerini geçiren yaşlı adamın yaşantısı birbiri ile örtüşür. Aynı zamanda bu örtüşme, yaşlı adamın yaşadığı toplumsal çevre hakkında da izleyiciye bilgi verir; ancak filmin bunu tam anlamıyla yaptığını söylemek mümkün değildir. Çünkü filmin sorunu, toplumsal çevre ile karakter arasındaki çelişkiler değil, karakterin kendi varoluşsal durumu ile gerçeklik arasındaki ilişkidir. Bu yüzden filmin, bu sorunu minimalist olarak düzenlenmiş doğal çevre ve oyunculuk uyumu üzerine; televizyonun yapay gerçekliği ile doğanın hiçliği karşıtlığı ile inşa ettiği söylenebilir. Ayrıca ve son olarak işlediği konu ve öykünün varoluşsal sorunlar ile ilişkisi, filmi tarihsel olarak Yeni Dalga ile tür olarak da

modern melodramlarla ilişkilendirir. Çünkü modern melodram, “*karacterin kendisini anlayamadığı varoluşsal bir durumla karşı karşıya bulunduğu ve bu anlayamamanın edilginliği, acı çekişi ve endişeyi tahrik ettiği*” (Kovács, 2010, s. 93) bir türdür.

On dakika uzunluğunda Nazlı Elif Durlu'nun yönettiği ve 2013 yılında düzenlenen İf İstanbul Bağımsız Filmler Festivali'nde en iyi kısa film ödülünü alan 'Sonra' (After, 2012), öbürlerinden konusu açısından oldukça farklı olan ve geç modern sinema özelinde değerlendirilmeyi hak ettiği düşünülen, makalenin yedinci filmidir. Film, bir grup arkadaşın değişik aktiviteler eşliğinde eylenişini öykülemiş gibi görünse de aslında bu aktiviteler ışığında onların yaşama bakışlarını, varoluş durumlarını ve dünyayı algılayışlarını konu edinir ve bu yönüyle, kısacık zamanda tüketim toplumunun kaliteli yaşam ideali etrafında örgütlenişini sonunda, tıpkı kapalı durum dramalarında yapıldığı gibi insanların neye dönüştüğünü gösterir. Bilgisayar, müzik, içki ve bütün diğer araçlar yardımıyla anı yaşamaya ve anın mutluluğuna odaklanmış bir grup arkadaşın, ölüm gerçeği karşısında ne yapacağını bilemez hale gelişini kısıtlı; ama oldukça gerçekçi bir mekân içinde gösterebilmesi, filmin en can alıcı özelliğidir. Tolga'nın sevgilisi yeni ölmüştür ve çok da konuşulmayan bir atmosferde bunun acısı yaşanmaya çalışılsa da var olan düşünsel alışkanlıklar, gençlere hemen unutmayı salık verir. Bu iki durum arasındaki gelgitler sonunda galip gelen, alışkanlıklar olur ve filmin sonunda kavramsal düzeyde yaşanan toplumsal duruma gönderme yapan ve onu tanıtan dairesel bir anlatının söz konusu olduğu anlaşılır. Yönetmen, oldukça hareketli ve hızlı kamera kullanımı, sık sık yapılan kesmelere bağlı oluşan hızlı kurgu yardımıyla, hızlı tüketim toplumunu ve ona atıfta bulunan gelgitler içindeki arkadaş grubunun duygu durumu ve düşünüş biçimini yansıtmış olur. Konunun bize özgül oluşu, şimdilerin salık verilen ve dokunulması yasak, gözde yaşam biçimi ile ilişkisi kurulduğunda çok daha iyi anlaşılabilir ve konunun bu özgünlüğü, yönetmenin anlatı ve biçimsel tercihleri ile daha da özelleşmiş, doğalcı stille düzenlenmiş gerçekçi fiziki çevre yoluyla da desteklenmiştir. Filmin özeti ise bitişte Ajda Pekkan'ın söylediği şarkıda gizlidir:

“Elem, acı ve keder, bir günde hepsi geçer;

Hayat dudaklarda mey, yaşamak ne güzel şey;

Ümidini hiç kırma, boş ver sen hiç aldırma;

Hayat dudaklarda mey, eylen oyna durma hey, yaşamak ne güzel şey.”

İncelemeye değer bulunan son film ise Azra Deniz Okyay'ın yönettiği 'Küçük Kara Balıklar' dır (Little Black Fishes, 2013). 2014 yılında düzenlenen İf İstanbul Bağımsız Filmler Festivali'nde en iyi kurmaca kısa film ödülü alan 'Küçük Kara Balıklar'da birbirine bağlı iki paralel öykü söz konusudur. Maral (Metaxia) adlı Ermeni bir kadının çalışmak zorunda kaldığı ve kaçak olarak geldiği Türkiye'de yaşadıkları ve hayalleri ile Ela adlı bir Türk kızın çalışmak zorunda olduğu ve kaçak olarak kaldığı Fransa'da yaşadıkları ve hayallerini konu edinen filmin, deneme türünde çekildiği ve doğalcı stile bağlı sinema-gerçekten etkilenecek şekillendirildiği görülür. Maral, öyküsünü izleyiciye dönerek kamera karşısında anlatırken; Ela, Julia adlı Fransız arkadaşı ile hem anlatı hem de tecimsel sinemaya özgü dramatik bir aksiyonun içindedir. Sonunda bu iki öykü birleştiğinde; yani Ela oturma izni almayarak kaçak duruma düştüğü Fransa'dan döndüğünde ve belgesel fotoğrafçısı arkadaşı Julia da peşinden geldiğinde Maral'ın Julia'nın kamerasına konuştuğu anlaşılır. Ancak başından sonuna kadar izleyici, paralel bir öykünün kurgulanışı ile karşı karşıya kaldığı izlenimine kapılır. Böylece, tecimsel sinemayı anımsatan Ela'ya dahil dramatik aksiyonun yapaylığı, yabancılaştırıcı Brechtien dokunuşlarla parçalanır. Maral'ın gerçekliği, Ela'nın yapaylığına ya da tecimsel sinemanın yapay dünyasına saldırır. Bu bilinçli öznel tercih sayesinde, dil, din ve kültür farketmeksizin, küçük insan öykülerinin her yerde aynı olduğu gösterilerek aksiyon içinde kavramsal düzeyde bir tartışmaya olanak bulunur. Dolayısıyla film, kendine gönderme yaparak iç içeliği düşünsel bir tartışmaya dönüştürür. Filmin sonunda sorunlar çözümlenmemiş; ama tanıtılmış olduğundan dairesel bir anlatı yörüngesinin söz konusu olduğu anlaşılır ve geç modern sinemaya özgü birleşenlerin, özgün bir konu eşliğinde ve özgün bir şekilde bir araya getirilmiş olduğu anlaşılır.

3. Sonuç

“*Sanat alanında belli bir yapıtı... çözümleneceğimiz zaman, önyargılardan sakınmamız gerekir. Ama sanat tarihinin genel görünüşünü bir bütün olarak ele aldığımız zaman, sanatta öz ve biçim değişmelerinin, eninde sonunda, toplumsal ve ekonomik değişmelerin sonucu olduğunu görmeliyiz. Yeni biçimleri, eninde sonunda, yeni özler belirler*” der Ernst Fischer ve ekler, “*yeni bir özün zaman zaman eski biçimlerle dile getirildiğine de rastlanır; ama yeni özün eski kalıpları parçalarcasına ortaya çıkıp yeni biçimler yarattığı da görülür.*” (Fischer, 2010, s. 139) Türk kısa filmlerinin biçimsel yapıları tam da böyle bir tespiti içermektedir. Bu filmlerde tarihsel olarak yeni sayılabilecek ve kültürel özgünlük barındıran bazı temel sorunların ele alınışını, son yıllarda meydana gelen toplumsal ve ekonomik değişimlerin sonucu ile ilişkilendirmek ve dünya ile giderek daha da bütünleşen Türk politik atmosferinin yeni durumuyla açıklamak mümkündür. Bu filmlerde iki temel konu öne çıkmaktadır ki bunlardan ilki özellikle kültürel-dinsel ve etnik içeriklidir. Bu durum dünyadaki “1970’li yıllardan bu yana gündeme oturan ve genellikle meşru siyasetin dışında tutulan dinsel, etnik ve kültürel oluşumların, çevreye fırlatılıp atılmış marjinal grupların çoğunluk toplumunun kodlarıyla ve kurallarıyla iletişim kurmak isteyen ve bu yönde kültürel-etnik-dinsel içerikli siyaset üretme” (Kara, 2008, ss. 197, 198) çabaları ile de ilişkilendirilebilir. Ancak böyle bir ilişki kurulsa da bu çok önemli bir farkı da içinde barındırmaktadır. Bu da bu çabaların olabildiğince uygun bir politik ortamda sarfedildiğidir. Son yıllarda Kürtçenin kullanımından Alevi açılımına, Ermeni sorunu ve göçmenlerin durumundan kadın sorununa birçok kültürel-etnik ve dinsel konu, politik atmosferin desteği ile rahat bir şekilde tartışılabilir hale gelmiş ve hatta bu özel alanların her biri için kamusal alana ait ötekileştirmelere son verilmiştir. Dolayısıyla, ‘Sessiz’, ‘Karpuz Cenneti’, ‘Buhar’ ve ‘Küçük Kara Balıklar’ gibi filmlerde işlenen bu konular, dünya ile koştur ele alındığında gündemde yoğun olarak yer alıyor olması açısından oldukça yenidir, fakat politik atmosferin uygunluğu nedeniyle de popülerdir ve tam da bu yüzden bu filmleri, avangard olarak nitelendirmek zordur. Bu konuların popüler hale gelişi, aynı zamanda da tehlikelidir; çünkü farklılıklara ve kültürlere yapılan vurgular, bir yandan Jürgen Habermas'ın meşruyet kriziyle karşı karşıya kaldığını söylediği ulus-devletleri zorlarken; öbür yandan da postmodernite, küreselleşme ve tüketim ideolojisine hizmet etmekte; (Kara, 2008, s. 200) tartışmalar gerçek niyetlerinin ötesinde işlerlik kazanmaktadır.

İkinci konu ise Batı dünyasını oldukça erken saran yabancılaşma sorunudur ki kaynağının da modernite olduğu düşünülürse, bu sorunun da giderek artan şehirleşme nedeniyle birincil ilişkilerin sıcaklığının çok ötesinde, rasyonel bir çarkın soğuk işleyişi içinde kendine yer etmeye çabalayan Türk insanı açısından oldukça yeni olduğu söylenebilir. 'Patika', 'Kapi', 'Ayaz Vurgunu' ve 'Sonra' gibi filmlerin bu konu ile hemhal olduğu görülür.

Bu konuların işleniş biçimlerine bakıldığında tam da Ficsher'in söylediği gibi eskilerin kalıplarının parçalandığı, 'Karpuz Cenneti' hariç hemen her filmde geç modern sinemanın biçimsel ve anlatı tekniklerinin değişik kombinasyonlarla yeniden işe koşulduğu görülmektedir. Dolayısıyla ele alınan Türk kısa filmlerinin biçimsel eğilimlerinin ve anlatı tercihlerinin atası olarak geç modern sinemayı göstermek mümkündür.

Sonuç olarak avangard niteliğinde olmasa da filmlerin tümü, ele aldığı konular ve işleyiş biçimi açısından tarihsel ve kültürel olarak oldukça yerel ve özgündür.

Bir kısa film tarihi oluşturmak ve bu tarihi kuramsal bir çerçeve içinde sınıflandırmak isteyenler için bu makaleyi küçük bir girişim olarak görmek gerekir. Bu makale farklı filmler ekseninde yeni çalışmaların yapılabilmesi için sadece bir başlangıçtır.

KAYNAKÇA

- ADORNO, T. W. (2008). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (3. b.). (N. ÜLNER, & M. TÜZEL, & E. GEN, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- ARİSTOTELES (2006). *Poetika* (13. b.). (İ. TUNALI, Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi.
- ARMES, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik*. (Z. Ö. BARKOT, Çev.) İstanbul: Doruk Yayımcılık.
- BÜKER, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- COOPER, P. & DANCYGER, K. (2000). *Writing the Short Film*. United States of America: Focal Press.
- ÇOŞKUN, E. (2009). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- ÇAPAN, C. (1992). *Değişen Tiyatro* (3. b.). İstanbul: Metis Yayınları.
- KAYA, A. (2008). 21. Yüzyıl Başında Yeni Dünya Düzeni, Farklılıklar ve Sosyal Demokrasi. C. ERCİYES, içinde, *Yeni Toplum Yeni Siyaset* (s. 195-215). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- FISCHER, E. (2010). *Sanatın Gerekliliği* (11. b.). (C. ÇAPAN, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- KOVÁCS, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek*. (E. YILMAZ, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.
- LUKÁCS, G. (2000). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* (5. b.). (C. ÇAPAN, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- LUKÁCS, G. (2011). *Avrupa Edebiyatı ve Varoluşçuluk*. (V. YILDIRIM, Çev.) Ankara: Epos Yayınları.
- MARX & ENGELS & LENİN (2006). *Sanat ve Edebiyat* (2. b.). (A. ÇALIŞLAR, Çev.) İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- MORAN, B. (2004). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* (16. b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- NACÍ, F. (2008). *Yaşar Kemal'in Romancılığı* (2. b.). İstanbul: YKY.
- REA, P. W. & IRWING D. K. (2001). *Producing and Directing the Short Film and Video* (2. ed.). United States of America: Focal Press.
- ROTHA, P. (2000). *Sinemanın Öyküsü*. (İ. ŞENER, Çev.) İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- THURLOW, M. & THURLOW, C. (2012). *Making Short Films* (3. ed.). New York: Bloomsbury Academic.
- WAYNE, M. (2009). *Politik Film*. (E. YILMAZ, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.