

Kısa Film Estetiği ve Auteur Yönetmenler

M. Safa Karataş*

Özet

Kısa film ve özellikle kısa film estetiği üzerine yazılmış YÖK'e kayıtlı tezler bir elin parmaklarını geçmemektedir. Dergipark'a kayıtlı makale sayısında da durum benzerlik göstermektedir. Tezlerin ve makalelerin yazarları, kısa film estetiği, kısa filmlerin analizi, kısa filmin sanat eseri olma durumu üzerine araştırma yapmak yerine daha çok kısa filmi bir tür olarak ele alıp bu türün üretilme biçimleri üzerinde durmuşlardır.

Bu çalışmanın amacı öncelikle alandaki kısa film çalışmalarına katkı sunmaktır. Bir kısa filmi sanat eseri olarak ele almak ve onu film analizi yöntemiyle tartışmaktır. Çalışmanın ana eksenini kısa film ve estetiği oluştururken örneklem olarak bugün auteur olmuş yönetmenlerin (Jean-Luc Godard, Rainer Werner Fassbinder, Krzysztof Kieślowski, David Lynch, Abbas Kiarostami, Alfonso Cuarón) çektikleri ilk kısa filmleri (Une Femme Coquette (1955), Operation Beton (1954, kaynaklarda 1954 yılında tamamlandığı söylenmekte ve 1955 ve 1958 olarak iki şekilde kategorileştirilmektedir, tamamlandığı tarih olan 1954 olarak metinde yer almaktadır), Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick (1959), This Night (1965), Der Stadtstreicher (1966), Das Kleine Chaos (1967), Tramwaj (1966), Alphabet (1968), Nān o Kūche (1970), Zang-e Tafrīh (1972), Cuarteto Para El Fin Del Tiempo (1983) ele alarak bu filmlerin yönetmenin auteur kimliği bağlamında tartışmalara temel olup olamayacağıdır. Bununla beraber bir diğer hedef de kült haline gelmiş yönetmenlerin ilk kısa filmlerini gündeme getirmektir. Bu sayede önemli yönetmenlerin kısa filmleri üzerinden yönetmenliklerine dair çıkarım yapılıp yapılmayacağı tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kısa film, kısa film estetiği, auteur.

*Dr. Öğr. Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Türkiye.

E-mail: msafa@cumhuriyet.edu.tr

ORCID : 0000-0002-1088-7181

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1757736

Karataş, M. S. (2025). Kısa Film Estetiği ve Auteur Yönetmenler. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 145-161.

<https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1757736>

Geliş Tarihi: 04.08.2025

Kabul Tarihi: 27.10.2025



Bu makale Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

Short Film Aesthetics and Auteur Directors

M. Safa Karataş*

Abstract

There are very few YÖK-registered theses written on short films and especially short film aesthetics. The situation is similar with the number of articles registered with Dergipark. Rather than researching short film aesthetics, the analysis of short films, or the status of short films as works of art, the authors of these theses and articles have mostly approached short films as a genre and focused on the ways in which this genre is produced.

*The primary aim of this study is to contribute to short film studies in the field. It seeks to approach a short film as a work of art and discuss it using film analysis methods. While short films and aesthetics form the main axis of the study, the sample consists of the first short films made by directors who are now considered auteurs (Jean-Luc Godard, Rainer Werner Fassbinder, Krzysztof Kieślowski, David Lynch, Abbas Kiarostami, Alfonso Cuarón) (*Une Femme Coquette* (1955), *Operation Beton* (1954, sources state that it was completed in 1954 and is categorized in two ways: 1955 and 1958. The text refers to 1954 as the date of completion.), *Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959), *This Night* (1965), *Der Stadtstreicher* (1966), *Das Kleine Chaos* (1967), *Tramwaj* (1966), *Alphabet* (1968), *Nān o Kūche* (1970), *Zang-e Tafrīh* (1972), *Cuarteto Para El Fin Del Tiempo* (1983), and whether these films can serve as a basis for discussion in the context of the director's auteur identity. Another goal is to bring the first short films of cult directors to the forefront. This will allow for discussion on whether conclusions about the directors' work can be drawn from their short films.*

Keywords: Short film, short film aesthetics, auteur.

*Asst. Prof., Sivas Cumhuriyet University, Faculty of Communication, Department of Radio, Television and Cinema, Türkiye.

E-mail: msafa@cumhuriyet.edu.tr

ORCID : 0000-0002-1088-7181

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1757736

Karataş, M. S. (2025). Kısa Film Estetiği ve Auteur Yönetmenler. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 145-161. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1757736>

Received: 04.08.2025

Accepted: 27.10.2025



This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Extended Abstract

Focusing on short films, which are very valuable in terms of the history of cinema, is an important field for film researchers today to evaluate these films aesthetically as well as the ways in which they are produced and to develop a new approach. Looking at the first short films of directors who have carved their names in the history of cinema and tracing their filmographies through these films will open important parentheses in film studies.

The unique aspect of this study is both the lack of Turkish publications on short film and its aesthetics and the claim of an autorhetorical theory based on the art of short film. The limited study on short film suggests that more attention should be paid to short filmmaking, which is the essence of film art.

In the years when the distinction between feature and short films was not made, we see that it was possible for the director to exist as an artist in short films. Making short films is a sine qua non for both directing and the art of film. It is seen that directors feel free and focus on the film free from other conditions (production, screening, circulation, etc.).

Looking at the first short films of cult directors will be the first scalpel stroke to understand the autonomy of these directors. The cores of the directors' future films, artistic views and feelings lie in these films.

The production of short films is more personal. As with other works of art, especially painting and poetry. Short films are always the furthest from the industrial. Their connection with the commercial is very weak. In this sense, it is associated with poetry as a work of art. Short films are free from the commercial concerns of features. Short films are generally highly expressive and abstract. We can say that a short film is an idea completed on its own.

Short films and filmmakers appeared on the stage of history with the invention of cinema. After that, they are present at festivals, wherever film intellectuals are present, in film schools and magazines. This attitude that tries to exist outside the commercial atmosphere is undoubtedly present in the directors we call auteurs today. Therefore, in order to make sense of, discuss and interpret the autor theory and directors, looking at the short films and first short films of these directors will create a productive discussion environment.

The basis of the autor theory and the autor approach was made possible through short films and the creations of short filmmakers. Before establishing themselves as autorists, directors laid the foundations of their style and artistic framework with the short films they made. In these moments of pure artistic creation, directors turned inward and produced short films as spaces where they cinematized their own interpretations of the world and their artistic arguments. The cores of the works they will create in the future are hidden in these short films. Therefore, short films cannot be ignored when analyzing a director in terms of autorhetorical theory. Interpretations can be made about a director's filmography by looking at his short films. A director's short films can form the basis of an auto-theory. But how?

Short film is never a term that can fit into a single definition, especially a formal definition. Especially academics working in this field have given priority to duration when defining short film. However, short film always carries the potential of other art, short film is a dynamic process and heralds the future for the director.

Artists of avangarde period become autonomous directors after their first short films. Directors who write their scripts and prefer an independent way of production make signatures in their first short films that can be traced in their subsequent films. We can see all the elements of the theory in these short films before the autonomous theory was introduced. As we mentioned, in those years, directors produced both long and short films. With the possibilities of screenings and audience capacities, the production companies involved try to clarify the distinction between long and short films.

We can say that the distinction between feature-length and short-length films was imposed first by commercial and then festival canons. However, some festivals have been a breathing space for short films and directors.

The 1962 event of the Oberhausen Short Film Festival, the oldest short film festival in history, was a turning point for German cinema. The people who built a new German cinema on the basis of short filmmaking were very important. This call for radical change laid the intellectual and spiritual groundwork for the emergence of Das Neue Kino (The New Cinema), which included Alexander Kluge, Edgar Reitz, Peter Schamoni, Haro Senft, Herbert Vesely, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Wim Wenders and many others.

The primary aim of this study is to contribute to short film studies in the field. It seeks to approach a short film as a work of art and discuss it using film analysis methods. While short films and aesthetics form the main axis of the study, the sample consists of the first short films made by directors who are now considered auteurs (Jean-Luc Godard, Rainer Werner Fassbinder, Krzysztof Kieślowski, David Lynch, Abbas Kiarostami, Alfonso Cuarón) (Une Femme Coquette (1955), Operation Beton (1955), Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick (1959), This Night (1965), Der Stadtstreicher (1966), Das Kleine Chaos (1967), Tramwaj (1966), Alphabet (1968), Nān o Kūche (1970), Zang-e Tafrīh (1972), Cuarteto Para El Fin Del Tiempo (1983), and whether these films can serve as a basis for discussion in the context of the director's auteur identity. Another goal is to bring the first short films of cult directors to the forefront. This will allow for discussion on whether conclusions about the directors' work can be drawn from their short films.

Giriş

Sinema tarihi açısından çok kıymetli olan kısa filmlere eğilmek filmlerin üretilme biçimlerinin yanı sıra estetik olarak bu filmleri değerlendirmek, yeni bir yaklaşım tarzı geliştirmek bugün film araştırmacıları için verimli bir alandır. Sinema tarihine adlarını kazınmış yönetmenlerin ilk kısa filmlerine bakmak, bu filmler üzerinden filmografilerinin izini sürmek film çalışmalarına önemli alanlar açabilmektedir.

Film sanatının ortaya çıkışı kısa filmlerle mümkün olmuştur. Çekilen ilk filmler süre olarak kısa filmlerdir. Bu filmler çoğunlukla belge ve haber filmleridir. Kısa filmlerin belge ve haber olma niteliği kurmacanın ve anlatının devreye girmesiyle değişmiştir. Anlatı ve anlatının halk tarafından talep edilmesi, filmin izlencelik bir aktivite haline gelmesine bu durum da filmlerin ticarileşmesine ve yönetmenlerin filmleri uzatmasına, dolayısıyla uzun metrajı doğurmasına vesile olmuştur.

Sinemanın icadından hemen sonra uzun metraj ve kısa metraj ayrımının yapılmadığını bilinmektedir. Filmi bir sanat eseri olarak üreten yönetmenlerin 1913 yılına kadar çektiği filmlerin bugün kısa metraj dediğimiz film dakikası ölçüsünde (otuz dakikadan az) olduğunu görülmektedir (Cooper & Dancyger, 2005, p 1). Sinemanın ilk yıllarındaki yönetmenlerin, sanatçı olarak kısa filmlerde kendilerini var etmesinin (sanat ürettikleri için) mümkün olduğu ileri sürülebilir. Dolayısıyla kronolojik olarak kısa film yapmak yönetmenliğin de film sanatının da olmazsa olmazıdır. Çalışmada ele alınan yönetmenlerin ilk kısa filmlerinde kendilerini özgür hissettikleri ve filme diğer koşullardan (yapım, gösterim, dolaşım vb.) azade odaklandıkları görülmektedir. Bu yönetmenlerin tavrı metnin ilerleyen kısımlarında detaylıca açıklanacaktır.

Film estetiği ve film çalışmalarındaki kuramsal yaklaşımlar çoğunlukla uzun metraj örnekleri üzerine odaklanmaktadır. Bu durum, kısa filmin sinema sanatındaki özgün estetik statüsünü ikincil bir konuma indirgemektedir. Kısa film çekmek, bir sanat eseri üretmek bir iddiada bulunmak olduğundan sanatçı yönetmenlerin ürettiği her eser üzerinde tartışma yürütülmeye değerdir.

Kısa filmin auteur kuram bağlamında değerlendirilmesi, sinema yazınında önemli bir boşluğu dolduracaktır. Auteur kuram, yönetmeni filmin yaratıcısı, merkezi olarak konumlandırmasına rağmen, bu konudaki metinler yönetmenlerin yalnızca uzun metraj filmleri üzerinden çözümlemelerde bulunur. Oysa pek çok auteur yönetmen, biçimsel üslubunu, tematik ilgilerini ve sinematografik yaklaşımını ilk kısa filmleri aracılığıyla kurmuştur. Bu bağlamda kısa filmler, yönetmenin sanatsal kimliğinin doğum anı olarak görülmelidir. Ancak literatürde kısa filmin auteur kimliğinin inşasındaki rolünü doğrudan ele alan çalışmalar son derece sınırlıdır.

Bu çalışma, söz konusu literatür boşluğunu doldurmayı amaçlamaktadır. Çalışmanın temel araştırma sorusu şudur: Kısa filmler, auteur yönetmenlerin estetik kimliğini ve üslubundaki sürekliliğini anlamada kuramsal bir zemin oluşturabilir mi? Bu soruya yanıt ararken, sinema tarihinde auteur olarak kabul edilen yönetmenlerin (Jean-Luc Godard, Rainer Werner Fassbinder, Krzysztof Kieślowski, David Lynch, Abbas Kiarostami ve Alfonso Cuarón) ilk kısa filmleri incelenecektir. Böylece kısa filmin yalnızca bir “başlangıç formu” değil, yönetmenin sanatsal özünü kristalize eden bir alan olduğu iddiası tartışılacaktır.

Bu doğrultuda çalışma, kısa filmin auteur kuramı içindeki konumunu yeniden tanımlamayı, kısa film estetiğiyle yönetmen kimliği arasındaki ilişkiyi görünür kılmayı ve auteur kuramının genellikle göz ardı ettiği kısa film üretimlerini kuramsal tartışmanın merkezine yerleştirmeyi hedeflemektedir.

Kült yönetmenlerin ilk kısa filmlerine bakmak, bu yönetmenlerin auteurlüğünü anlamak için atılacak ilk hamle olabilir. Yönetmenlerin gelecek filmlerinin, sanat görüşlerinin, duyularlarının nüveleri bu filmlerde yatmaktadır.

Diğer sanat eserlerinde özellikle resimde ve şiirde olduğu gibi kısa filmlerin üretimleri daha kişiseldir. Kısa filmler her zaman endüstriyel olana en uzaktır. Tecimsel olanla bağı oldukça zayıftır. Bu anlamda da sanat eseri olarak şiirle ilişkilendirilebilir. Kısa filmler, uzun metrajların ticari kaygısından azadedir. Kısa filmler, genellikle ifade gücü yüksek ve soyut eğilimlidir. Kısa film için kendi başına tamamlanmış bir fikirdir, denebilir.

Kısa filmler ve filmciler tarih sahnesinde sinemanın icadıyla çıkmışlardır. Ardından festivallerde, sinema entelektüellerinin bulunduğu her yerde, sinema okullarında ve dergilerinde görülmüşlerdir. Ticari atmosferin dışında kendini var etmeye çalışan bu tavır şüphesiz bugün auteur dediğimiz yönetmenlerde de mevcuttur. Bu yüzden auteur kuramı ve yönetmenleri anlamlandırabilmek, tartışabilmek, yorumlayabilmek için bu yönetmenlerin kısa filmlerine, ilk kısa filmlerine bakılması verimli bir tartışma ortamı yaratacaktır.

Çalışmada örneklem olarak seçilen yönetmenler, auteur kuramla ele alınabilecek farklı tarihlerde üretim yapmış ve farklı coğrafyalarda yaşamış dünya sinemasına etki etmiş isimlerdir. Godard, Fassbinder, Kieślowski, Lynch, Kiarostami ve Cuarón gibi yönetmenler, auteur kuramının farklı coğrafyalarda aldığı biçimlerin temsilcileridir. Dolayısıyla bu seçim, auteur kuramın evrenselliğini sınamak ve farklı sinema geleneklerinde kısa filmin auteur kimliğinin oluşumundaki işlevini karşılaştırmalı olarak tartışmak için uygundur. Bu yönetmenlerin ilk kısa filmleri, sinematografik tavırlarının, hikâye, tema, konu ilgilerinin ve estetik yaklaşımlarının nüvelerini barındırmaktadır. Bu nedenle örneklem, amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenmiştir.

Seçimde üç temel kriter gözetilmiştir: yönetmenlerin filmografilerinde stil ve içerik sürekliliği göstermeleri, kısa filmlerinin endüstriyel üretim koşullarından bağımsız olarak kişisel yaratım alanı oluşturmaları ve auteur kuramının farklı sinema geleneklerinde aldığı biçimlerine örnek olmaları. Bu kriterler doğrultusunda yapılan seçim, çalışmanın hem karşılaştırmalı analiz kapasitesini arttırmakta hem de kısa filmin auteur kimliğinin oluşumundaki belirleyici rolünü tartışmaya elverişli bir zemin sunmaktadır.

Filmler, biçimsel analiz (görüntü-kompozisyon, ses, kurgu) ve içeriksel (konu, hikâye, tema) çözümleme çerçevesinde ele alınmıştır ve bu filmlerdeki auteur izlerin yansımaları takip edilmiştir. Çalışma, auteur kuramı klasik uzun metraj örneklerinden kısa filme doğru genişletmeyi hedeflemektedir. Kuramsal varsayım, auteur yönetmenlerin estetik kimliğinin yalnızca uzun metraj filmlerinde değil, ilk kısa filmlerinde de görünür hale geldiği yönündedir. Dolayısıyla kısa film, yönetmenin sinemasal üslubunu kristalize eden, yaratıcı özün saf biçimde ortaya çıktığı bir alan olarak ele alınmıştır.

Auteur Kuramın Eksik Yanı Kısa Filmlerdir!

Söyle bir iddiada bulunulabilir: Auteur kuram, auteur yaklaşım, auteur yönetmen tartışmalarında yönetmenlerin kısa filmleri, kısa film yaratıcılığı, kısa film estetiği göz ardı edilmektedir. Bu yüzden auteur yönetmenlerin kısa filmleri dikkate alınmadan yapılan bu eleştirilerde bir taraf eksik kalmaktadır. Bu tartışmalara kısa filmler ve yönetmenlerin kısa filmciliği de dâhil edilmelidir. Çünkü yönetmenler, auteur olarak varlıklarını kabul ettirmeden önce, ileride üsluplarının ve sanatsal çerçevelerinin temellerini çektikleri kısa filmlerle atmışlardır. Yönetmenler, bu saf sanat yaratısı anlarında içlerine dönerek, en fazla kendileriyle, kendi dünya yorumlamalarını, sanatsal olarak savlarını sinematikleştirdiği alanlar olarak kısa filmler üretmişlerdir. İleride yaratacakları eserlerin nüveleri bu kısa filmlerde saklıdır. Dolayısıyla bir yönetmen auteur kuramca ele alınırken kısa filmleri göz ardı edilemez. Kısa filmlerine bakarak bir yönetmenin filmografisine dair yorumlamalar yapılabilir. Auteur kuramın temelini yönetmenin kısa filmleri oluşturabilir. Peki ama nasıl?

Kısa film asla tek bir tanıma özellikle biçimsel bir tanıma sığdırılabilecek bir terim değildir. Özellikle bu alanda çalışan akademisyenler kısa filmi tanımlarken önceliği süreye vermişlerdir. Oysa kısa film daima başka sanat potansiyelini taşır, kısa film dinamik bir süreçtir ve yönetmenin gelecekte neler yapacağını içinde barındırır.

Kısa film, Öztürk'ün (2017, p. 367) bahsettiği lafı uzatmadan bir hikâye anlatma, “mümkün olduğunca seyircisini sıkmadan sinematografik unsurların kullanımına dayalı olan” bir sanat dalı olarak ele alınmamalıdır, bu kısa filmin doğasına aykırıdır. Kısa film özü itibarıyla da sinema; Rea ve Irving'in (2004, p. 68) söylediği gibi “sözün yerine geçebilecek hareket ve davranışlar bulmanız”ı gerektiren bir sanattır. Hikâye anlatımıyla birlikte bir hareketin ve zamanın, imajın içinde barındığı bir sanat alanıdır. Kısa film, sanatının doğuşundan bu yana sanat üretme alanıdır. “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” (Kılınç, 2014, p. 235). Bu tarih içerisinde 1900'lerin başından beri üretilen kısa filmler türsel, biçimsel ve anlatsal değişimlere uğramıştır.

Sinemanın gelişmesi, çekim koşullarının değişmesi ve sinema seyircisinin beklentileri ile yönetmenlerin film üretime biçimleri bu değişimlere sebep olmuştur. Her sanat dalında olduğu gibi kısa filme yaklaşımlar da çeşitlenmiştir. Ortaya çıkışı itibarıyla seyirlik bir malzeme olan kısa film (Lumière Kardeşler'in *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (1895) gibi ya da Melies'in fantastik ve korku içerikli onlarca kısa filmi) sinema sanatının yerleşmesiyle farklı perspektiflerle de değerlendirilmiştir. Kısa filmin özellikle modern dönemiyle, “1950'lerin sonlarında kendi başına bir sanat formu olarak yeniden doğan modern kısa kurgu film, sessiz sinema döneminde Charlie Chaplin ve Buster Keaton gibi öncü yönetmenlerin çektiği büyük tek ve iki makaralı filmlerin bazı özelliklerini yeniden kazandı. Ancak modern kısa kurgu filmler, film festivalleri dışında neredeyse hiç sinema salonlarında gösterilmedi” (Raskin, 2002, p. 1). Modern kısa filmin “en eskisi, Roman Polanski'nin *Two Men and a Wardrobe* (Polonya, 1958, 15 dakika) adlı filmidir. Bu film, kısa kurgu filmlerin modern çağını başlatmıştır. Polanski'nin sözsüz başyapıtına ayrılmıştır” (Raskin, 2002, p. 2). Kısa film yapmak, alıntılarda vurgulandığı gibi bir yönetmenin doğuşunu haber verdiği gibi aynı zamanda Yeatman'ın (1998) tabiriyle stratejik ilişkiler kurmak, sürdürmek ve geliştirmek için bir yatırım aracı olarak da kullanılmıştır.

Kısa filmler klasik anlatıyı da modern anlatıyı da tarihsel gelişimi içerisinde kullanmıştır. Bununla birlikte kimi araştırmacılar (Riss, 1998) kısa filmi ele alırken “anlatı kuramlarından belki de uzaklaşmak gerektiğine” dikkati çeker, “hatta, olay örgüsüne fazla ağırlık verilmesi kısa filmlere zarar bile verebileceğini” söyler. Kısa film, tecimsel olan klasik anlatıyı ve modern anlatının yapısını içinde barındıracağı gibi yönetmenin fikirlerinin sinematikleştiği alandır. İlk kısa filmlerini çeken ve çalışmada ele alınan auteur yönetmenler, bir fikri açıklayan, tartışan, temellendiren, kanıtlamaya çalışan görsel bir anlatım sunmak yerine sanatsal bir üretim yapma gayretinde olmuşlardır. Kısa film, kendine belirli bir süre sınırı koymayan, ürettikleri sinematik düşünce ile sanat yapan yönetmenlerin sinematografin icadından bu yana bağımsız bir alan olmuştur. Özellikle sanat alanındaki avangart kuşak kısa filmi bu minvalde kullanmıştır.

Sanatta avangartlar çağı olarak bilinen, erken avangartları 1890’larda başlatabileceğimiz 1930’lara kadar süren dönemin, yarattığı post-empresyonizm, kübizm, fütürizm gibi akımlarla Vincent van Gogh, Paul Cézanne gibi ressamlarla, Andre Breton, James Joyce gibi yazarlarla, Bertolt Brecht gibi Igor Stravinsky gibi tiyatrodan ve müzikte devrim yapan sanatçılarla sanat tarihinde dönüm noktası olmuş çağın bir başka mucizesi de kısa filmciliktir. O yıllarda ressamların, müzisyenlerin, şairlerin bir arada üretim yaptığı topluluk içinden oldukça önemli kısa filmler çıkmıştır. Bu sanatçılar kısa filmi bir sanat biçimi olarak görmüşlerdir. Aldo Molinari’nin 1914 yılında yaptığı *Mondo Boldoria* adlı filmi, Vertov’un *Radio-Kino-Pravda*, *Lenin-Kino-Pravda* filmleri, Joris Ivens’in *The Flaming Arrow*’dan başlayan 1930’lara kadar yaptığı bazıları belgesel olan *De Brug*, *Rain* gibi filmleri, Louis Bunuel’in *Un Chien Andalou* filmi, Jean Epstein’in *The Three-Sided Mirror* filmi ya da Alman avangart sanatçı Walter Ruttmann’ın 1920’lerde ve 1930’larda yaptığı animasyon, kurmaca, belgesel avangart filmleri hep kısa filmidir.

Bu çağın sanatçıları bugünden baktığımızda kısa ve uzun metraj film çekmişlerdir ama temelde yaptıkları film formunda sanat üretimidir. Lakin sanatçı olarak ürettikleri filmlerin birçoğu bugün kısa metraj olarak nitelendirilmektedir. Elbette bu filmlerin kısa olması, kısa film biçiminin sanatçıların metaforik ve katmanlı görsellikleri için elverişli sürede olmalarından kaynaklanmaktadır. Yani sanatçı kendine bir süre sınırı koymamıştır. Yapıtı kaç dakikaya uygunsa o dakikadadır. Yukarıda bahsi geçen sanatçıların ürettikleri filmlerde 3 dakikalık süreye de 44 dakikalık süreye de rastlarız. Balazs (2019, p. 225) bu dönem yönetmenlerinden Ivens’in filmlerinden bahsederken yönetmenin “ruh halleri ve izlenimleri temalarını tinselleştir” diğine vurgu yapar. Balazs’ın bu sözü kısa film yönetmenleri için geçerlidir. Kısa film yönetmenlerinin ürettikleri filmler kavramsal, soyut, iç konuları barındırır ve ortaya “mutlak film” çıkar. Bu filmler “şahsi samimi, şaşırtıcı, optik efektler” (Balazs, 2019, p. 225) içerir.

Bu dönemin sanatçıları çektikleri ilk kısa filmlerden sonra ürettikleri diğer filmlerle birlikte auteur yönetmenler haline gelir. Senaryosunu yazdığı ve üretim biçimi olarak bağımsız bir yolu tercih eden yönetmenler sonraki filmlerinde de izi takip edebilecek imzalar atarlar. Auteur kuram ortaya atılmadan kuramı içeren tüm öğeleri bu kısa filmlerde görebiliriz. Yukarıda üzerinde durulduğu gibi o yıllarda yönetmenler hem uzun hem kısa film üretmişlerdir. Sinema tarihine baktığımızda gösterim olanakları ve seyirci kapasiteleri ile işin içine giren yapım şirketleri uzun ve kısa film ayrımını netleştirmeye çalışır. Ayrıca film festivallerinin kategorileştirilmesi de uzun ve kısa filmi kesin bir şekilde ayırmıştır.

Tarihin en eski kısa film festivali Oberhausen Kısa Film Festivali’nin 1962 yılı etkinliği Alman sineması için bir dönüm noktası olmuştur. Kısa filmciliğin temeliyle yeni bir Alman sineması inşa eden kişiler oldukça önemli isimlerdir. Bu radikal değişim çağrısı, aralarında Alexander Kluge, Edgar Reitz, Peter Schamoni, Haro Senft ve Herbert Vesely’nin yanı sıra Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Wim Wenders ve diğer birçok imzacının da bulunduğu Das Neue Kino’nun (Yeni Sinema) filizlenmesine entelektüel ve manevi bir zemin

hazırlamıştır. Hatta manifestonun 50. yıldönümü münasebetiyle, Oberhausen Kısa Film Festivali organizatörleri, Alman Federal Kültür Vakfı'nın fonları ve Bundesarchiv ile Deutsche Kinemathek'in iş birliğiyle, manifestoyu imzalayanların çoğunun çektiği kısa filmlerin 35 mm'lik yeni baskılarından oluşan ve İngilizce altıyazılı bir sergi hazırlamışlardır.¹

Bu gibi festivaller ilk kısa filmlerini çeken ve ileride auteur olacak yönetmenlere imkân sağlamıştır. Filmlerini belirli entelektüel kamu için yapan yönetmenler daha sonra filmograflerinde etkilerini göreceğimiz kısa filmler üretmişlerdir.

Auteur Yönetmenlerin İlk Kısa Filmleri

Bilindiği gibi auteur kuram ve auteur yönetmen tabiri 1910'lara Almanya'da ve 1920'lerde Fransa'da karşımıza çıksa da tartışma alanı ve çalışma yoğunluğu olarak 1950'li yıllardan sonra göz önündedir. Kovacs (2010, p. 230) aueter kavramını açıklarken bir filmin yaratıcısı olarak yönetmenin özgürlüğünün yapımcıyla, senaristle eş görüldüğü hatta filmin gerçek sahibinin yönetmen olduğunu ileri sürer. *Cahiers du Cinema* dergisinin film eleştirisi yazarlarının sinemada yönetmenin yerinin altını çizmek ve yönetmen merkezli bir film eleştirisi gerçekleştirmek için auteur kavramını kullandıkları bilinmektedir. Yine sinema düşünürü Andrew Sarris de kavramın kuramsallaştırılmasında önemli bir isimdir. Astruc da (2010, p. 22-23) 1940'lardaki sinema çağını öncü olarak görür ve auteur kuramı ve yönetmeni açıklarken yönetmen-sanatçının sinemayı bir dil olarak kullanabileceğini fikirlerin doğrudan filmle ifade edilebileceğini ileri sürmüş, sinema sanatının bir gösteri ve eğlence aracının ötesine geçtiğinin, sinemanın da yazı dili kadar sanatsal, estetik, imkân yaratan bir araç haline geldiğini savunmuştur. Dolayısıyla auteur yönetmen, filmin her noktasına etki eden, sinemayı sanat eseri olarak gören, eserlerinde üslubunun takip edilebildiği, filmin esas sahibi kişilerdir. Yukarıda bahsi geçen ve Avrupa'da önemli bir vaka olan Oberhausen atılımının hemen öncesinde Fransa'da kısa filmler çeken bir başka auteur de Jean-Luc Godard'dır. Godard da sinema tarihinin önemli auteurlerinden biridir. Godard'ın ilk kısa filmlerine bakarak onun auteur yönetmenliğine dair çıkarımlar yapabiliriz.

Godard'ın ilk üç kısa filmi: *Une Femme Coquette* (1955), *Operation Beton* (1954), *Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959)'dir.

Godard'ın ilk uzun metraj filmi *À bout de souffle* (Serseri Âşıklar, 1960) ile adını sinema dünyasına kazımadan çektiği bu filmlerle auteurlüğünün temelini atmıştır. Özellikle jump cut (atlamalı kurgu), doğaçlama diyaloglar, seçilen mekânlar ve "kamera bakışı" gibi teknikler bu filmlerde kullanılmıştır. Yönetmen kısa film estetiğini sonradan çektiği uzun metraj filmlere taşımıştır.

Özellikle *Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick* Paris'in gündelik yaşamı içinde geçmektedir. Aynı evde kalan iki arkadaşın kentle olan bağı ve kent rutini içerisindeki hareketleri filmin temelini oluşturur. Paris bir şehir olarak filmin önemli bir unsurudur. Godard'ın sonraki filmlerinde de benzer durum söz konusudur. Karakterler sokakta yürür, parklarda oturur, kafelerde bir şeyler içer, spontane karşılaşmalar yaşar. Godard, sonraki filmlerinde (özellikle *À bout de souffle*, *Masculin Féminin*, *Une femme est une femme*, *Pierrot le Fou*) şehir mekânını sadece arka plan değil, neredeyse bir karakter gibi kullanmıştır. Bunun ilk denemesi ise kısa filmindedir. Kentte gezinen insanlar kameranın odağındadır. Hareketli kamera Godard'ın üslubu haline gelmeden önce kısa filmde de dikkati çekmektedir. Patrick amaçsız bir şekilde gezinir ve karşılaşmalar yaşar film boyunca. Bu gezinme hali ve karşılaşmalarını uzun metraj filmlerinde söz konusudur. Şehir hayatı ve kentleşme ilk üç kısa filmde de farklı şekillerde yönetmenin gündemindedir. *Une Femme Coquette* filmde şehirde gezinen kadının yerini *Operation Beton*'da kamera alır ve beton yapılaşmaları gösterir. Patrick ise Parisyen bir adam olarak şehrin parklarında, kafelerinde, meydanlarında, bulvarlarında hareket halindedir.

¹ <https://www.moma.org/calendar/film/1287>

Godard, kısa filmlerinde kapitalizm, modernlik ve yabancılaşmayı Paris merkezinde, bu alanlar içinde göstermiştir ve bu tavrını uzun metraj filmlerinde sürdürür. *Une Femme Coquette* filminde Godard'ın sonradan yoğun bir şekilde kullandığı bir tema olan "bakış" dikkati çeker. Bir kadının (Franca Lippi) aldatıcı ve baştan çıkarıcı tavırları, filmin dramatik yapısını oluşturmaktadır. Filmdeki kadın, Godard'ın uzun metraj filmlerindeki kadınlarının öncülü gibidir. Daha sonra derinlemesine işlediği kadın, bir şekilde erkekler için hem bir arzu objesi hem de bir gizem kaynağıdır, fikrinin nüvelerini bu filmde görülmektedir.

Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick adlı kısa filminde Charlotte ve Véronique sinematik tipleri genç, bağımsız, ama aynı zamanda klişe kadın figürlerinin parodisini yapar. Film, erkek sinematik tipinin her iki kadını aynı şekilde baştan çıkarmaya çalışması üzerinden kadınlara nasıl nesneleştirici bir bakış atıldığını gösterir. Godard'ın sonraki uzun metraj filmlerinde de kadınlar çoğu zaman hem bir anlatı figürü hem de bir eleştiri nesnesidir. Özellikle Anna Karina'nın oynadığı sinematik tiplerde Godard, kadınların toplum içindeki yerleri ve erkek bakışının etkileri sorgulamıştır. Kısa filmlerinde ilk bakışta hafif ve eğlenceli görünen diyaloglar, alt metin olarak toplumsal cinsiyet rollerini ve kimlik arayışlarını irdelemektedir. Okunan kitaplar, gidilen mekanlar yönetmenin daha sonraki uzun metraj filmlerinde de üzerinde durduğu sahici, ama aynı zamanda metaforik anların yaratıldığı kısımlardır. Kısa filmdeki kadınların konuşmaları ve ritüelleri Godard'ın 60'ların ortasındaki filmlerinde (*Alphaville*, *La Chinoise* gibi) daha politik ve teorik hale gelir. Diyaloglar giderek felsefi aforizmalara dönüşür.

Bu kısa filmlerinde de seyirciyi "film izlediği" gerçeğinden koparmak istemez. Godard, oyuncular vasıtasıyla, hikâye ve kurgu sinemanın bir yapıntı olduğunu sezdirir. Bu tavır Godard'ın tüm kariyeri boyunca temel bir özellik olmuştur. Özellikle 70'lerden sonra film, film üzerine düşünmenin bir aracı haline gelmiştir. Tüm bu özellikler ise ilk çektiği kısa filmler itibarıyla mevcuttur. Godard'ın ve Fransız Yeni Dalgası'nın rüzgârının estiği 1950'lerin sonu ve 1960'lı yıllar dünya sinemasında doğacak auteurler için kısa film yapma çağıdır.

This Night (1965), *Der Stadtstreicher* (1966), *Das Kleine Chaos* (1967) adlı üç kısa filmi ile bu yıllarda Rainer Werner Fassbinder kendini gösterir. Yönetmenin kısa filmlerini yaptığı yıllar sinema açısından oldukça önemlidir. Avrupa sineması modern filmler üretmektedir. Çok önemli yönetmenler çok önemli filmler yapmaktadır. Alman sineması bir dönemece gelmiştir. Kovacs'ın deyişiyle (2010, p. 357): "Oberhausen Manifestosu'ndan dört yıl sonra ve uzun yıllar süren depresyonun ardından, yeni yönetmenler birden Alman sinemasına uluslararası dikkati çektiler. Kluge'nin *Diine Veda* filminin Venedik Film Festivali'ndeki ve Ulrich Schamoni'nin *Es*, Volker Schlöndorff'un *Genç Törless* ve Jean-Marie Straub'un *Barışmamışlar* filmlerinin Cannes Film Festivali'ndeki başarı kazanması Alman sinemasının gerçekten yenilenmesinin bir kanıtıydı. Werner Herzog ilk filmine bu yıl başladı, Hars-Jürgen Syberberg zaten bir uzun metrajlı film yapmıştı ve Rainer Werner Fassbinder de bu yıl kısa filmlerine başladı."

Fassbinder'in bir auteur olarak varlığını kabul ettirdiği sinema dünyasına girmeden çektiği kısa filmler üslubunun, fikirlerinin, sanat anlayışının nüvelerini taşımaktadır.

Der Stadtstreicher'teki evsizlik ve dışlanma, *Das Kleine Chaos*'taki ahlaki çöküntü, Fassbinder'in sonraki filmlerinde sıkça işleyeceği toplumsal yabancılaşma ve ahlaki çöküş meselelerinin ilk örnekleridir. Bu sorunlar daha sonra *Händler der vier Jahreszeiten* (1971), *Die Bitteren Tränen der Petra von Kant* (1972), *Ali: Angst essen Seele auf* (1974) gibi filmlerde daha derinlikli bir sosyolojik analizle işlenmiştir.

Der Stadtstreicher, kısa filmin özüne uygun bir şekilde, metaforların, anıştırmaların yer aldığı bir filmidir. Yönetmen, evsiz bir adamın şehirde başı boş dolaşırken yaşadıkları ve yaşayacaklarına dair izleyicide bir çerçeve oluşturur. Şiirsel anlatıyla birlikte gündelik gerçeklik iç içe geçmektedir. Fassbinder'in sonraki filmlerinde karşımıza çıkan bunalmış ve yorulmuş insan tiplerinin ilk versiyonu bu filmde görünür. Hayatın akışı içerisinde kendine

yer bulamayan tiplerin boşalma anlarını gördüğümüz daha sonraki filmlerindeki benzer bir şekilde *Der Stadtstreicher*'in sonunda adam hayali silahıyla onunla alay edenleri nişan alır. Gündelik hayatın insanı çıldırtma noktasına getirdiği ve yaşamın dayanılmaz bir yer olduğu fikri yönetmenin sonraki yıllarda çektiği *Warum Läuft Herr R. Amok* (1970) filminde bariz bir şekilde görülür. Filmdeki Bay R. iş hayatında, evinde, arkadaşlarıyla bir çember içindedir. Gündelik hayatının onu sıkıştırdığını kamera hareketleri ve Bay R.'nin tepkileriyle seyirciye hissettirilir. *Der Stadtstreicher*'da yönetmenin seyirciye sadece tahmin ettirdiği meseleleri uzun metraj filminde derinleştirir.

Der Stadtstreicher, Jean-Luc Godard'ın etkisini taşıyan, yabancılaştırma efekti kullanan bir tarza da sahiptir. Fassbinder'in Anti-Tiyatro kökeni bu noktada hissedilir. Bu tarz, daha sonra *Katzelmacher* (1969), *Warnung vor einer heiligen Nutte* (1971) gibi filmlerinde sürdüreceği teatral yapılar, mesafeli oyunculuk ve yapay sahnelemeler ile devam eder. Kısa filmler belirgin bir şekilde yönetmenin hayata açtığı parantezi gösterir. Sonra çekeceği uzun metraj filmlerdeki gibi düşkünler, para kazanmak zorunda kalanlar ve bunların karşısında parası olanlar, hayatları yolunda gidenleri karşılaştırır. Evsiz adam gibi karakterler, Fassbinder'in ilgilendiği toplum dışına itilmiş bireylerin tipik örnekleridir. Bu ilgisi, özellikle göçmenler, kadınlar, eşcinseller ve yoksullarla ilgili hikâyelerde kendini gösterir.

Fassbinder'in oyuncu olarak da yer aldığı *Das Kleine Chaos*, yeni alman sineması için önemli bir adımdır. Bu kısa filmde duygusal yoğunluk düşük, anlatım ise mesafeli ve gözlemcidir. Fassbinder'in sinemasında bu duygusuz gözlemcilik, izleyiciyi empati yerine düşünmeye yönlendirir. Aynı teknik, Brecht etkili anlatım biçimiyle, özellikle *Effi Briest* (1974), *Die Ehe der Maria Braun* (1979) gibi filmlerde kullanılır. *Die Ehe der Maria Braun* filminde İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'daki insanların "saçma" tavırları göz önündedir. *Der Kleine Chaos*'ta da bu durum dikkati çeker. *Die Ehe der Maria Braun*'daki Maria kocası savaşta olan bir kadındır. Kocasını beklerken yaşadığı absürt deneyimler Fassbinder'in topluma bakışı ve üslubuyla ilgilidir. Bu filmdeki aşkın, cinselliğin ve şiddetin anlamı oldukça tartışmalıdır. Klasik tanımları dışında meselelere yaklaşım yine yönetmenin auteurliğiyle ilgilidir. Kısa filmlerinde aşk, cinsellik ve şiddet çoğu zaman iç içedir. Fassbinder'in en sevdiği hedef, Batı Almanya'nın savaş sonrası yıllarında yaygın olarak gördüğü ahlaki çöküntüdür. Bir röportajında şöyle açıklamıştır: "Her iyi yönetmenin tek bir konusu vardır ve sonunda aynı filmi tekrar tekrar çeker. Benim konum, duyguların istismar edilebilirliği, onları kim istismar ederse etsin. Bu asla bitmez. Kalıcı bir temadır. İster devlet vatanseverliği istismar etsin ister bir çiftin ilişkisinde bir taraf diğerini yok etsin."² Bu amacı ve tavrı kısa filmlerinden itibaren görülür ve devam eder. Bir başka tutarlı taraf ise kısa filmleri düşük bütçeli, dar alanlarda çekilmiş, amatör oyuncuların da yer aldığı işler olmasıdır. Bu üretim modeli, Fassbinder'in ilk uzun metrajlarında da devam eder.

Fassbinder'le aynı yıllarda başka bir auteur daha doğmaktadır. Polonya'da Lodz Film Okulundan mezun olan Krzysztof Kieślowski'nin ilk kısa filmi *Tramwaj* (1966) da aynı yıllarda yapılmıştır. *Tramwaj* filmi, genç bir adamın gece vakti tramvayda kısa süreliğine karşılaştığı bir kıza duyduğu anlık ilgi ve bu anın geçiciliği üzerine kuruludur. Bu meseleler, Kieślowski'nin uzun metraj filmlerinde özellikle *Podwójne życie Weroniki* (1991) ve *Trzy kolory* (1993-94) üçlemesi gibi filmlerinde işlediği kader, rastlantı ve kaçırılan/kaçan anlar gibi olgularla doğrudan ilişkilidir. İnsanlar arasındaki görünmeyen bağlar, karşılaşmalar ve bunların hayattaki yankıları Kieślowski sinemasının temeli olarak görülmektedir ve bu daha yeni mezun yönetmenin kısa filmde nüvelerini bize göstermektedir.

Tramwaj'daki gencin sessizliği ve çekingenliği, Kieślowski'nin uzun metraj filmlerindeki sinematik tiplerinin çoğunda da karşımıza çıkar. Bu sinematik tipler genellikle çok konuşmazlar, gözlemlerler. Kieślowski, yarattığı sinematik tipler ilk kısa filminden itibaren iç dünyasını sessizlikle, bakışlarla ve küçük jestlerle anlatmayı severler. Bu, yönetmenin

² <https://www.bfi.org.uk/lists/rainer-werner-fassbinder-10-essential-films>

belgeselci bakış açısını oluşturur ayrıca insan ruhuna olan ilgisinin bir sonucudur. Yönetmen üslubunu oluşturmada denediği bu ilk filmde güçlü bir temel atmıştır. Sinematik tiplerin kamera karşısındaki halleri, kameranın bunlara bakışı ve hareketi, filmin atmosferi *Tramwaj*'da ilham vericidir. Film, yönetmenin sonraki uzun metraj filmlerinde özellikle Dekalog serisinde kameranın konumlanması ve hareketi için nüveleri barındırmaktadır.

Kieślowski, *Tramwaj*'da kamerayı, dışarıdan izleyen bir göz gibi konumlar; müdahale etmez, duyguları dikte etmez. Bu gözlemci bakış, Dekalog serisinde ve özellikle *Krótki film o zabijaniu* ve *Krótki film o miłości* gibi eserlerinde daha da rafine hale gelir. Avrupa'da 1960'lar, Fransız Yeni Dalga, Oberhausen Manifestosu etkili iken Amerika'da bağımsız sinema üreten auteurler gün ışığına çıkmaktadır.

David Lynch, Pennsylvania Akademisi'nde ilk kısa filmi *Six Men Getting Sick* (1967)'i çekmiştir. Resimlerinin hareket etmesini görme isteğiyle geliştirdiğinde bu fikir animasyon bir kısa filme dönüşmüştür. Bunun ardından ise ilk kurmaca kısa filmi *The Alphabet* (1968)'i çeker. Karanlık bir ortamda, tekinsiz bir atmosferde, aynalarla, yansıyan suretle ve sonsuz tekrarlarla, gerçekliğin bozulmasıyla, zamanın kırılmasıyla, ekstra yakın planlarla ve kameranın agresif hareketleri ile anlam yaratma işine girişmiştir yönetmen. Tüm bunlar aslında gelecek filmlerinin özüdür. Yönetmen uzun metraj filmlerinde de üzerinde duracağı bir rüya anının yarattığı gerçekliği sinematikleştirmeye çalışmıştır bu kısa filminde.

David Lynch'in filmdeki kesmeleri Murch'u akla getirir. *The Alphabet* filmindeki kesmeler rüyalara benzer. Bu bağlamda rüya ve kesme ilişkisini uzun bir alıntı ile Murch'tan aktarmak gerekmektedir (2005, p. 50):

“‘Gündelik’ gerçeklik kesintisiz görünse de hayatlarımızın üçte birini geçirdiğimiz başka bir dünya daha var: ‘Rüyaların gecelik gerçekliği’. Rüyalardaki görüntüler çok daha fazla parçalanmıştır ve ‘gündelik’ gerçekliğe göre çok daha garip ve beklenmedik biçimde (kesmelerin yarattığı etkileşime benzer şekilde) birbirleriyle kesişirler.

Belki de açıklaması bu kadar basittir: Kesmeleri kabul ediyoruz çünkü rüyalarımızdaki görüntülerin arka arkaya gelişine benziyorlar. Gerçekten belki de kesmenin beklenmedik ve anlık yapısı filmlerle rüyaların birbirine benzemesindeki önemli nedenlerden biri. Salonun karanlığında kendi kendimize şöyle diyoruz: ‘Gerçek gibi görünüyor ama gerçek olamaz çünkü görsel olarak o kadar kesintili ki bu bir rüya olmalı.’”

The Alphabet, Lynch'in bilinçaltı, korkular ve rüyalarla olan ilgisinin erken bir tezahürüdür. Film, bir çocuğun kabusuna benzeyen şekilde alfabenin grotesk ve tehditkâr bir biçimde canlandırılmasıyla sürrealist bir atmosfer yaratmaktadır. Yönetmenin bu yaklaşımı, özellikle *Eraserhead* (1977), *Mulholland Drive* (2001), *Inland Empire* (2006) gibi filmlerde kendini tekrar tekrar göstermektedir. Kısa filminde görülen rüyaların mantıksızlığı, tekinsizliği, korkuların şekil değiştirmesi gibi unsurlar uzun metraj filmlerinin de merkezindedir.

The Alphabet'te kullanılan müzik ve ses tasarımı oldukça ilginçtir. Lynch'in ses tasarımına verdiği önem dikkati çeker. Mekanik, rahatsız edici sesler, karakterin içsel huzursuzluğunu dışa vurmaktadır. Yönetmenin ilerideki tüm işlerinde ses tasarımını sadece atmosfer yaratmak için değil, anlatımın ayrılmaz bir parçası olarak kullanıldığına şahit oluruz.

Kısa filmindeki imgesel anlatı, nesnelerin ve renklerin çağrışımlar yaratması, nesnelerin farklı görevlerde kullanılması (çaydanlıktan çay içmek ve sonra kağıtları sulamak için kullanmak gibi) kafası kopuk bebek, kafasından sızan bir sıvı gibi anlar yönetmenin sonraki filmlerinde kullanacağı tekinsiz atmosferlerin benzerleridir. Filmin ikinci yarısında kızın bakışıyla ayna ile karşılaşma anları, ikiye bölünmüş bedenlerle ilerleyiş, tekinsiz ve korku öğeleri barındıran aynadan yansıyan yarım bedenler ve bu yarım bedenlerin bir olmaya çalışması; filmde bir çocuğun masumiyetiyle, harflerin taşıdığı anlamın yarattığı tehdit arasında bir çatışmaya dönüştükçe ikilik oluşturur. Lynch, bu ikiliği birçok filminde kullanacaktır. Yönetmenin bu

tavrı güzel olanın altındaki çürümüşlük hissini yansıtır. Blue Velvet (1986) filmindeki banliyö yaşamının masum görüntüsünün altında şiddet ve sapkınlık olduğunu göstererek aynı meseleyi genişlettiğini görürüz.

The Alphabet, yönetmenin klasik anlatı yapısını reddettiği ilk eseridir. Film kısa, deneysel, sembolik ve lineer olmayan bir akışa sahiptir. Bu üslup onun pek çok uzun metraj filmde de görülmektedir ki *Lost Highway* (1997) ve *Inland Empire*'da doğrusal zaman çizgisinden saparak daha çok bilinç akışı ve duygu temelli yapı kurduğunu bilmekteyiz. Auteur olarak Amerikan sinemasında önemli bir yeri olan David Lynch gibi birkaç yıl sonra İran'ın en büyük auteurü yine kısa filmleriyle kendini gösterir.

İran sinemasında yeni dalğanın başladığı yıllarda Abbas Kiarostami, *Nān o Kūche* (1970) ve *Zang-e Tafrīh* (1972) adlı kısa filmleriyle sinemasının temellerini atmıştır. Bu iki filmde de ilerideki filmlerinde karşılaşacağımız tavrın özünü görürüz. Çocukların gündelik hayatı, masumiyeti, minimalist öyküler ve yönetmenin izlenimci kamerası. Bu ilk kısa filmler, özellikle *Nān o Kūch*, minimal diyalog, sade olay örgüsü ve yalın mekân kullanımıyla dikkatimizi çekmektedir. Bu sadelik, Kiarostami'nin sinemasının alametifarikası haline gelir. *Ta'm e Guilass* (1997) ve *Dah* (2002) gibi filmlerinde de az diyalog, sade anlatım ve uzun planlar öne çıkmaktadır. Yani yönetmenin bu üslubu, hikâyenin çok az unsurla anlatılması, sinemasal ifadenin özünü arayan bir yaklaşımın erken göstergesidir.

Söz konusu iki kısa filmde, çocuk karakterlerin gündelik yaşamın içindeki küçük ama anlamlı mücadeleleri sinematikleştirilir. Kiarostami'nin özellikle *Khane-ye Doust Kodjast?* (1987), *Mashgh-e Shab* (1989), *Bad ma ra Khahad Bord* (1999) gibi filmlerinde de çocukların bakış açısı filmlerin merkezindedir. Bu bakış açısı, yalnızca çocukların yaşadığı dünyayı değil, yetişkin dünyasının karmaşasını da çocukların gözünden göstermektedir. Kiarostami'nin çocuklarla kurduğu bu ilişki, insani değerler, vicdan ve sorumluluk gibi meseleleri sade ama etkileyici biçimde ele almaktadır. Yönetmenin ilk kısa filmleri her ne kadar kurmaca olsa da, belgesel estetiğine yakın bir doğallığı barındırmaktadır. Okul ortamı ve çocukların davranışları neredeyse doğrudan gözlemi andırmaktadır. Yönetmenin bu üslubu *Nema-ye Nazdik* (1990) gibi başyapıtlarında zirveye ulaşır. Kiarostami, kurmaca ile gerçeğin iç içe geçtiği katmanlı görsellikler oluşturur. Kiarostami için *Nān o Kūch* filmindeki basit bir olay (çocuğun ekmek alıp eve dönüşü) hem gerilim hem de anlam yaratmada elverişlidir. Çünkü yönetmen ilerideki filmlerinde de göreceğimiz gibi sıradan olayları evrensel meselelerle ilişkilendirme becerisidir. Yönetmenin ilk kısa filmi auteurlüğü kapsamında hangi alt başlıklar tartışılacaksa hepsini barındırmaktadır. Yukarıda örneklerini verdiğimiz diğer auteur yönetmenler için de bu durum geçerlidir. Öyleyse auteur kuram için kısa filmler olmazsa olmazdır. Bu meseleyi şimdi tek bir film üzerinden daha geniş tartışmak için başka bir örneklem filme geçeceğiz. Yukarıda bahse konu filmler ve yönetmenler aksine günümüzde üretimini devam ettiren ve farklı biçimlerde film üreten bir yönetmene Alfonso Cuarón'a ve yönetmenin ilk kısa filmine *Cuarteto Para El Fin Del Tiempo* (1983)'ya odaklanılacak son bölümde dünya sinema tarihinde yeri tartışılmaz yönetmenlerin ilk kısa filmleri ile auterlükleri arasında kurulan bağ bu örneklemle güçlendirilecektir.

Alfonso Cuarón'un Auteurlüğünü İlk Kısa Filmi Üzerinden Tartışmak

Alfonso Cuarón'ın ilk kısa filmi *Cuarteto Para El Fin Del Tiempo*, aynı isimli Olivier Messiaen'in sekiz bölümlük bir oda müziği eseri olan Quartet for the End of Time'dan ilham almıştır. Filmle bu eser arasında bir bağ kurulması yönetmenin başat unsur olarak eseri filmde kullanmasından da kaynaklanmaktadır.

Messiaen'in bu dörtlüyü göğe doğru elini kaldırarak "Artık zaman olmayacak" diyen Kıyamet Meleği'ne saygı duruşunda bulunmak için ithaf ettiği bilinmektedir. "Artık zaman olmayacak" film için önemli bir cümledir. Zira filmdeki tek kişi olan sanatçı adam da kendi için bir zamanın kalmadığını film boyunca hissettirecektir.

Messiaen, aynı zaman da klasik müziğin alışılmış düzenli ritim ve ölçü eğilimlerinden kaçınarak, bunun yerine, özellikle 5, 7, 11 ve 13 gibi asal sayılara dayanan, sürekli değişen, genellikle tahmin edilemez kalıplar sunar. Klarinet ve keman melodileri genellikle kuş cıvıltılarını andırır ve motifler bir bölümden diğerine tekrar eder. Dört enstrüman nadiren aynı anda çalınır.³ Yönetmen de film boyunca klasik anlatıdan kaçınır, tekrara yakın sahneler dikkati çeker. Dış dünyanın normal akışı içerisinde sanatçı sinematik tipin iç buhranları duyumsanır.

Eserin ilk bölüm olan “Kristal Ayın”, büyük ölçüde akıldan çıkmayan, akıcı dizelerle karakterize edilmiş, buna karşılık, ikinci bölüm olan “Zamanın Sonunu Duyuran Melek İçin Vokal Yapın” daha gergin ve ızdıraplıdır ve yer yer hareket eden dağınık tema parçalarıyla doludur.⁴ Cuaron’un kısa filmi de gündelik hayatın akışı içerisinde rutinini tekrar eden bir sanatçının gergin ve hüzün dolu iç dünyasına odaklanmıştır. Ayrıca eserin son bölümü olan “İsa’nın Ölümsüzlüğüne Övgü”de Messiaen’in yarattığı uzun ve akıcı dizeler yumuşak bir melodi hissettirirken yönetmen de filmdeki sanatçı adamı bir kayboluşa sürükler. Uzun plan sekansla yaptığı bu son Messiaen’in sonu gibi akışkandır.

Alfonso Cuaron bu ilk kısa filminde müzikle kurduğu ilişkiyi sonraki filmlerinde de başka sanat eserleriyle sürdürür. Sinema anlayışını farklı sanat dallarıyla bağ kurarak ilerletecek olan yönetmen ilk kısa filminde Georges Perec’in *Un homme qui dort* (Uyuyan Bir Adam) eserinden etkilendiğini de ileri sürebiliriz. Bu edebiyat etkisi aynı zamanda filmin başındaki Katip Bartleby göndermesiyle de kanıtlar. Melville’in o meşhur “Yapmamayı tercih ederim” sözü film için tesadüf değildir; hiç kimse yerinden kıpırdatamaz Melville’in karakterini, ofisteki pencere kenarındaki yerinden ayrılmaz, Cuaron da eski bir binadaki dairesinden neredeyse ayırmaz sinematik tipini.

Bir auteur yönetmenin ilk kısa filmi türlü derinliğiyle karşımızdadır. Filmde yavaş hareket etmesi ve sert kabuğuyla bilinen kaplumbağa ve tek başına küçük bir kavanozda yaşayan balık gibi iki hayvanı vardır sanatçı adamın. Adam evinde bunlarla vakit geçirir. Yönetmen, adamı ilk sahnede küvette gösterir. Kendi içine dönen kendisiyle kalan, etrafını çeviren bir sanatçı seyircinin karşısındadır.

Çalışma masasını gördüğümüz ilk sahne adamın bir entelektüel, sanatçı, zihniyle bir şeyler yapan biri olduğunu anlarız. Masadaki kitaplar, asılı kart postallar, kalem, defter, vs... Bir sonraki sahnede adam sabah sakal tıraşı olmaktadır ve kendi kendine “bugün canım sıkkın bir şekilde uyandım, asansöre binmektense merdivenleri kullandım” der. Ardından elinde bir dosyayla merdivenlerden indiğini görürüz. Sonraki sahnede ise eve gelir yeniden. Adamı dışarıda görmeyiz. Bu çıkış ve gelişin de gerçekliği şüphelidir.

Adam evde ikinci kez küveti doldurur bu ikinci küvet sahnesinde balığı kavanozdan çıkarıp doldurduğu küvete salar. Balığın bir süre yüzmesine izin verdikten sonra küvetin tıpasını kaldırır ve sahnenin sonunda balık gidere ulaşır ve kaybolur. Bu yok oluş filmin atmosferi ve sanatçı adamın ruhu için bir nüanstır.

Auteur yönetmenlerin kısa filmleri nüanslar üzerine kuruludur. Cuaron pek çok karede izleyiciye gösterdiği anlarla bizi düşüncelere iter. Brody’nin (2014) Godard’dan aktardığı: “Kısa filmin düşünmeye zamanı yoktur. Bu nedenle André Bazin’in uzun ömürler dilediği o saf olmayan sinemaya aittir: haklı olarak, çünkü bu saflıksızlık sayesinde pek çok yönetmen, zıt yoldan da olsa, yeteneklerini kanıtlayabilir. Yani kısa film sinema için bir açıdan faydalıdır ama tıpkı tıpta antikorumun faydalı olması gibi.” cümlelerinin aksine auteurlerin kısa filmleri düşünmek için geniş alanlar yaratır. Belki uzun metraj gibi bir fikrin peşinden dakikalarca bizi sürüklemeyi ama nüanslar düşünceleri harekete geçirir. Önceki bölümde andığımız yönetmenler gibi Cuaron da bu ilk kısa filmiyle saf bir sinemaya doğru yol açar, Godard’ın yaptığı gibi. Saf bir sinema fazlalıklarından arınmıştır. Yönetmen bu ilk kısa filminde ilerideki filmlerinde olduğu gibi kendi üslubunu kurma yolunda ilerlemektedir.

³ <https://www.britannica.com/topic/Quartet-for-the-End-of-Time>

⁴ <https://www.britannica.com/topic/Quartet-for-the-End-of-Time>

Filmin ne fazla söze ne de fazla plana ihtiyacı vardır. Sanatçı adamın apartman kapısında bir not mevcuttur. “İçeride değilsem bir not yaz ve kapıdan içeri at.” Bu adamın evde olmadığı anlar ve kimseyle görüşmek istemediği anların çokluğuyla ilgili olabilir. Bunun için yönetmen tek bir notu gösterir ve biz düşünmeye başlarız. Sonraki sahnede evinde olmasına rağmen camın önünde otururken kapıyı açmaması ve içeri bir not girmesi bu fikri tamamlar. Bu notu panoya asar. Bela Balazs (2013, p. 39) “ruhsal değişimi anlatan bir film ancak basit bir hikâyeye sahip olabilir.” der. Bunu aslında filmde edebiyat uyarlamaları, bol malzemeli metinlerin sinema olamayacağı minvalinde söylemektedir. Çünkü filmin bir süresi vardır. Bu süre ve görsellik kısa film için daha rafinedir. Kısa filmde kesme işi daha yoğundur. Kesmeler ve kesip atmalar... Doğru anda diğer kareye geçme ve filmin özüne uymayan sahneleri atma uzun metraj filme göre kısa filmde daha önemlidir, çünkü çok kolay bir şekilde dikkati çeker. 3 saatlik bir filmde kurguda yapılacak tercihler ve bu tercihlerin sonuç olduğu hatalar seyirci için kimi zaman tolere edilebilir ama kısa film bunu kaldırmaz. Murch’un dediği gibi (2005, p. 14) “Film pratik nedenlerle kesilir ve kesmek gerçekliğin bu ani kırılması kendi başına etkili bir araç olabilir.” Cuaron da her kesmesinde filmi katmanlı ve anlamlı bir hale getirir. Sanatçı adamın evinden çıktığı ve sokakta görüldüğü ilk sahnene de (ki bu adamın zihninde gerçekleşmiş olması muhtemeldir, çünkü sokaktan eve gelirken camda adamın oturduğunu ve kendine baktığını fark ederiz, bu kesmeyle yapılır) etrafındaki harekete bir kaplumbağa gibi bakmaktadır. Etrafının hızının karşısında çekingen ve ağır bir adam vardır. Durup bakan. Yine bir kesme ile sonraki sahnede gelen bir başka notu panoya astığında notların çoğaldığını ve sakallarının uzadığını fark ederiz. Bu bir zaman geçişidir. Adam masasının başında, evinde kalmıştır, hareketi reddetmektedir.

Kesme, Murch’un (2005, p. 53) da üzerinde durduğu gibi bir göz kırpma anıdır, “Önemli olan sadece göz kırpma aralığı değil aynı zamanda göz kırpma anıdır.” Kesmeyle sadeleşme ve derinleşme sağlanır ve bu uzun metrajdan daha etkilidir. Uzun mizansenler, bitmeyen diyaloglar, yoğun oyunculuk performansı yerini kısa filmde etkili mizansenler, basit öyküler ve nüans oyunculuğu alır. Cuaron adamı bize ilk kez küvetteki haliyle ve kaplumbağa ile iletişim halindeyken gösterdiği andan filmin sonuna kadar yaptığı kesmelerle bir duygu yaratır. Kısa filmde maddenin özüne nüfuz eden bir yaklaşım söz konusudur. Kadraja giren her şey bir anlam yaratır. Kimi zaman diyaloglara ihtiyacı olmayan insan gibi eşyanın da kendini ifade etmeye ihtiyacı yoktur.

Kısa film atmosferinde bir kare, sayfalarca yazılmış diyalogdan çok daha katmanlı hale gelebilir. Sanatçı adamın evinin eşyası buna örnektir, kaplumbağa ve balık buna örnektir. Adamın susma ve konuşma anları bunu açıklar. Bunlar kısa film estetiği için başat unsurlardır. Sinema sanat olurken de bu önemli bir mesele haline gelmiştir. Susma ve konuşma da öylesine olmaz kısa filmde. Film atmosferini kuran yönetmen bunu planlar Cuaron’un filminde adamın tek başına yaşıyor oluşu, susma anlarını güçlendirir, kendi kendine konuşma anlarının güçlülüğü gibi. Susma ve konuşma anları kısa filmin görsel estetiği kadar önemlidir. Bu sebeple kısa film yönetmenleri çoğunlukla senaryolarını kendileri yazar. Bu aynı zamanda auteurlüğün de olmazsa olmazıdır. Önceki bölümde örnek verdiğimiz tüm kısa filmlerin senaristleri yönetmenleridir. Auteur olan yönetmen senaryo gibi filmin her köşesine hakimdir. Özellikle oyuncuların performansına. Balazs’ın (2013, p. 58) sinema sanatının özü olarak gördüğü duyguların epiği dediği ve mimiklerle ilişkilendirdiği sinematik tiplerin görünümlerindeki ve tepkilerindeki nüanslar kısa filmler için oldukça önemlidir.

Cuaron’un filminde gördüğümüz adamın kalabalık içindeki bakışları. Eve döndüğünü gördüğü an ve filmin sonuna doğru yüzündeki değişimler oldukça etkileyicidir. Filmin sonuna doğru sanatçı adam Messiean’ın filme ad olan eserinin notlarını açar. Adamın müzisyen olduğunu, sanatçı olduğu netleşir. Kaplumbağayı nota sehпасına koyup klarnetiyle eseri çalmaya başlar, camdan bakarak. Kamera camın dışında adamı gösterir ve adamdan, penceresinden uzaklaşır, adam bizden uzaklaşır. Penceresi küçük bir nokta olarak kalır bir süre sonra. Kararır açılmadan sonra adam yine pencerenin önünde karşımıza çıkar. Balon

şışirir. Kamera geniş açığa geçtiğinde adamın arkasında çokça şişmiş balon olduğunu görürüz. Bu yine bir uzun zaman işidir. Yönetmen bunu da kesmeyle gerçekleştirir. Balon şişirme hem uğraştığı klarnet enstrümanı için bir antrenman hem de içindeki boşaltma ihtiyacı olarak yine sanat aletiyle ilişkili olarak yorumlanabilir, film bunu düşünmemize imkân yaratmıştır. Sonraki sahnede adam pencereyi açıp balonları atmaya başlar dışarıya. Nefesini dışarıya bırakmaktadır, içindekileri... Kamera dışarıdan adamın penceresine geniş açığa geçtiğinde balonlar fışkıran bir pencere çıkar karşımıza. Estetik olarak iyi tasarlanmış bir plandır. Cuarón'un ilerideki filmleri de benzer bir şekilde geniş açılarla yaratılmış görsel estetiğe sahiptir.

Bütün balonları dışarı saldıktan sonra penceren bakan adam içinden "belki de yarın" der. Bu konuşma anı da oldukça önemlidir. Çünkü bizi bir sona götürmektedir. Bu laf aynı zamanla umut eden adamı Messiean'ın parçasının son kısmındaki umutla ilişkilendirilebilir.

Adam sonraki sahnede ise sakal tıraş olmaktadır banyosunda. "Bugün keyifli bir şekilde uyandım" der. Filmin başındaki sahneye gönderme yapar. Üstünü giyip penceresini kapatır. Bu andan itibaren uzun bir plan sekans başlar. Kamera adamı takip eder asansöre kadar uzun bir koridordan yürür. Asansörü çağırır. Sonra adam hareketine devam eder kamera sabit kalır, asansör geldiğinde kamera geriye döner, koridoru takip eder, evin kapısı açıktır, eve girer, pencere açıktır, pencereye yaklaşır, burada kalır ve film bu noktada kararma ile biter. Cuarón'un sonraki filmlerinde göreceğimiz uzun plan sekansların nüvesidir bu sahne. Kameranın estetik hareketi sonla ilgili bize düşünme alanı açar. Sabah keyifli uyanması, belki yarın, demesi, tekrar eden günler ve "zamanın son dörtlüsü/çeyreği" bunlar adamı bir sona hazırlamaktadır, yönetmen bize net bir şey söylemez, bir şeyler hissettirir, anlarız. Sonunda adamın bir önceki sahnede şişirdiği, içini nefesiyle doldurduğu balonlar gibi pencereden çıkıp gittiğini düşünürüz. Film sonlandığında izleyici tüm geçen süreyi ve adamı düşünüp bir yorumda bulunur. Sanat eseri olarak film üreten auteur yönetmenlerin bir başka ortak noktası da budur.

Cuarón'un bu ilk kısa metraj filmi yapacağı filmlerin temelini oluşturan meselelerin, yaklaşımların ve yönetmenin üslubunun yansımaları görünür.

Cuarón ilk kısa filminin ardından *Sólo con Tu Pareja* (1991), Hollywood sipariş işi olarak tanımladığı *Great Expectations* (1998) (röportaj için bkz. <https://elreporterosf.com/an-interview-with-oscar-winning-director-alfonso-cuaron>), 2001 yılında çektiği *Y Tu Mamá También*, 2004 yılında yönettiği *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, serinin tonunu daha karanlık ve sanatsal bir çizgiye çekmiştir, *Children of Men* (2006) ve 2013 yapımı *Gravity*, 2018'de yönettiği ve kendi çocukluğuna dayanan *Roma* filmi ile ilk kısa filmi arasında birçok ilişki kurulabilir.

Cuarón ilk kısa filmi itibarıyla yalnız kalma meselesi ve bununla birlikte içe doğru ve/veya dışa doğru başlayan bir yolculuk üzerinde durmaktadır. *Y Tu Mamá También* ve *Gravity* filminde bu fiziksel bir yolculukken, *Children of Man* de ve *Roma*'da da kendine bakan iç sesiyle konuşan, etrafında birçok şey olup biterken bu durumlara tepkisizlik söz konusudur. Tüm bu yaklaşımları Cuarón'un ilk kısa filminde de görürüz.

Cuarón ilk kısa filminde ve sonrasında kişisel hikâyeler anlatsa da arka planda hep büyük bir sosyo-politik yapı vardır. *Y Tu Mamá También*'de Meksika'daki sınıf ayrımı ve politik yozlaşma, *Children of Men*'de göçmen krizleri ve otoriter rejimler, *Roma*'da 1970'lerin çalkantılı Meksika'sı ve sınıf farkları anlatılır. Cuarón bu yapıları doğrudan ele almaz; onları sinematik tiplerin çevresine işler, günlük hayatın bir parçası gibi sunar. Bu da onun filmlerine gerçekçilik katar. İlk kısa filminden itibaren kendi gerçeklik anlayışını filmleriyle tesis eder.

Yönetmen, ilk kısa filminden beri zaman ve mekân kavramlarını sadece arka plan olarak değil, aktif sinematik unsur olarak kullanır. Sinematik tiplerin bir zamanın içinde sıkışmış ya da bir mekâna mahkûm hissederler bu durumu ilk kısa filminde net bir şekilde görmüştük;

sonraki uzun metraj filmlerinde, *Gravity*'de uzay boşluğu, Roma'da dar sokaklar ve apartman dairesi, *Children of Men*'de çökmüş bir uygarlığın yıkıntıları... Bu mekânlar sinematik tiplerin ve filmin ruh hâlini yansıtan aynalardır.

Cuaron'un auteur yönetmenlik imzası hâline gelmiş plan sekanslar ilk kısa filminin sonundaki plan sekans itibarıyla yine karşımıza çıkar. *Children of Men*, *Roma*, *Gravity* filmlerinde olayların kesintisizliğini ve gerçekçiliğini hissettirmek için yönetmen bu tavrı sürdürmektedir. Aynı zamanda bu teknik, seyirciyi bir "tanık" konumuna yerleştirmektedir. Kamera çoğunlukla nötr bir gözlemci gibi hareket eder; bu da duyguları manipüle etmek yerine onları deneyimletmeye yöneliktir.

Yönetmenin ilk kısa filminde olduğu gibi diğer sanat dallarıyla olan ilişkisi hem özgün senaryolarında hem de edebiyat eserinden uyarladığı *Great Expectations* ve *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* filmlerinde görülür. Uyarlama filmleri birer "iş" gibi bile görse auteur olarak esere yaklaşımı ve kurduğu planlar ve kesmelerle auteur imzasını atmıştır.

Görüldüğü gibi bir auteur yönetmenin çektiği ilk kısa filmler yönetmenin serüveni açısından, ürettiği sanat eserlerini anlama ve yorumlama bakımından oldukça önemli ve bakir bir alandır. Bu sayede biz de kült yönetmenlerin ilk kısa filmlerini gündeme getirerek, auteur kurama başka bir perspektif açmış olduk.

Sonuç

Bu çalışma, sinema sanatının özünü temsil eden kısa filmin, auteur yönetmenler ve kuram bağlamında yeniden düşünülmesi gerektiğini ortaya koymuştur. İncelenen örnekler (Godard, Fassbinder, Kieślowski, Lynch, Kiarostami ve Cuarón'un ilk kısa filmleri) göstermektedir ki kısa film yalnızca yönetmenlerin mesleğe giriş adımı değil, aynı zamanda onların sinema üsluplarının, tematik kaygılarının ve estetik tercihlerinin nüvelerini barındıran yaratıcı alanlardır.

Godard'ın kent yaşamı ve bakış meselesini, Fassbinder'in toplumsal yabancılaşmayı, Kieślowski'nin kader ve rastlantıyı, Lynch'in bilinçaltı ve tekinsizliği, Kiarostami'nin çocuklar ve gündelik hayat üzerinden kurduğu minimalizmi, Cuarón'un zaman, mekân ve içsel yolculuk ekseninde geliştirdiği sinema yapısını ilk kısa filmlerinde görmek mümkündür. Bu bağlamda kısa film, auteur yönetmenlerin sonraki filmografilerini anlamak için bir tür laboratuvar işlevi görmektedir.

Kısa film üzerine yapılan sınırlı sayıdaki akademik araştırma dikkate alındığında, bu alanda daha yoğun bir ilgiye ihtiyaç olduğu açıktır. Kısa film yalnızca süresiyle tanımlanamayacak, aynı zamanda şiirsel, avangart ve kişisel yönleriyle sinema sanatının en saf üretim biçimlerinden biridir. Sanat tarihindeki avangart dönemlerde olduğu gibi, kısa film de yönetmenlere özgürlük tanımış, onları endüstriyel kaygılardan uzaklaştırarak sanatsal ifade için elverişli bir zemin hazırlamıştır.

Dolayısıyla auteur kuramın gelişimini yalnızca uzun metraj filmler üzerinden tartışmak eksik kalacaktır. Yönetmenlerin kısa filmleri, onların sinematografik yolculuklarını anlamada ve auteur kuramını günümüzde yeniden tartışmada merkezi bir öneme sahiptir. Bu çalışmada ele alınan yönetmenlerin ilk kısa filmleri, auteur kimliğin inşasında kısa filmin belirleyici rolünü açıkça göstermektedir.

Sonuç olarak kısa film, sinemanın başlangıcından bugüne hem tarihsel hem de estetik açıdan temel bir yaratım alanıdır. Auteur yönetmenlerin ilk kısa filmlerine yönelmek, sinema çalışmalarına yeni bakış açıları kazandırmakta; kısa film estetiğini merkeze alan araştırmaların ise yalnızca bireysel film analizleriyle sınırlı kalmayıp, sinema kuramı ve tarihine katkı sunacak genişlikte olması gerektiğini göstermektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir

Kaynakça

- Astruc, A. (2010). Yeni avangardın doğuşu: kamera-kalem. (Çev: N. Özer). (Ed: A. Karadoğan), *Sanat sineması üzerine yaklaşımlar ve tartışmalar* içinde. (s. 21-26). De Ki Yayınları.
- Balazs, B. (2013). *Görünen insan*. (Çev. Oya Kasap). Say Yayınları.
- Balazs, B. (2019). *Sinema kuramı*. (Çev. Gökhan Aydın). Doruk Yayınları.
- Brody, R. (2014). Does The Cinema Need Short Films? *The New Yorker*, 18 March, 2014. <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/does-the-cinema-need-short-films>
- Cooper, P. & Dancyger, K. (2005). *Writing the short film*. Elsevier Focal Press.
- Kılınç, B. (2014). Sinemada Biçem ve Kısa Film: Türk Kısa Filmlerinin Biçemsel 'Özgünlükleri'. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (42).
- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi seyretmek: Avrupa sanat sineması 1950-1980*. De Ki Yayınları.
- Murch, W. (2005). *Göz kırparken*. (Çev. İlker Canikligil). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Raskin, R. (2002). *The art of the short fiction film: Shot by shot study of nine modern classics*. McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Rea, P. W. & Irving, D. (2004). *Sinema ve videoda kısa film cilt 1*. (Çev. Selçuk Taylaner). Es Yayınları.
- Riss, J. (1998). Toward a Poetics of the Short Film. *p.o.v.* No. 5, March. https://pov.imv.au.dk/Issue_05/POV_5cnt.html
- Öztürk, S. (2017). Kısa Film Yapımında Anlam Yaratma Aracı Olarak Ses. *Erciyes İletişim Dergisi*, 5(2), 366-382.
- Yeatman, N. (1998). What Makes a Short Fiction Film Good?. *p.o.v.* No. 5, March. https://pov.imv.au.dk/Issue_05/POV_5cnt.html