



Alternatif Medya Örneği Olarak Kısa Film¹ Short Film As An Example Of Alternative Media

Serkan ÖZTÜRK²
Battal ODABAŞ³

Geliş Tarihi: 28.02.2017 / Düzenleme Tarihi: - / Kabul Tarihi: 03.03.2017

Özet

Kısa filmin eleştirel ve alternatif yapısını sorgulamak üzere yapılan bu araştırma, eleştirel düşünce ve kuram, söylem-karşı söylem, ideoloji, görüntü ve alternatiflik arasındaki ilişkiyi ele almaktadır. Ayrıca kısa film ve türlerine, kısa filmin demokrasi ve eleştirel söylemle olan ilişkisine, kısa filmin aktif izleyici yaratma özelliğine ve Türkiye'deki kısa film alanında varlık gösteren alternatif oluşumlara değinen araştırmanın çözümleme aşamasında ise 2005-2013 yılları arasında Hisar Kısa Film Festivali seçkisine giren ve sistematik örnekleme yöntemiyle seçilen 11 adet kısa film, Christian Metz'in hareketli görüntüleri çözümlemeye olanak sağlayan 5 aşamalı göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle incelenmiştir. Ele alınan filmlerin içeriklerinin çözümü sırasında Louis Gianetti'nin bir filmin eleştirel yapısını ortaya çıkarmaya yönelik olarak geliştirdiği anahtar karşıtlıklardan faydalanılmıştır. Filmlerin biçimsel unsurlarının çözümünde ise Battal Odabaş'ın aktardığı "Sinematografik Anlatım Araçlarının Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinemadaki İşlevleri" tablosu kullanılmıştır. Sonuç olarak kısa filmin, anaakım sinemada temsil olanağı olmayan her tür konu ve içeriği işleyebildiği için eleştirel bir söylem alanı; sosyal eşitsizlik, sosyal adalet, kimlik sorunu ve sosyal gerçekliğe vurgu gibi konuları ele aldığı için de alternatif bir medya olduğu ve kısa filmin eleştirel yapısını sadece içeriğiyle değil biçimsel unsurlarıyla da sağladığı ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kısa film, eleştirel söylem, alternatif medya, göstergebilim, Üçüncü Sinema.

Abstract

This study has been conducted in order to question the critical form and the content structure of short film. This research focuses on critical thinking and theory, discourse-counter discourse, and the relationship between ideology and alternativeness. In addition the research focuses on short films and types of short films, the relationship between short film, and democracy and critical discourse, the active viewer creating feature of short film and the alternative forms present in the area of short film in Turkey. In the analysis phase of the research, 11 short films included in Hisar Short Film Festival selections between 2005-2013 and selected by systematic sampling method have been examined by Christian Metz's five-stage semiotic analysis method that provides an analysis of moving images. For the analysis of the contents of these films; key oppositions, developed by Louis Gianetti, for bringing out the critical structure of a film, have been was utilized. For the analysis of the formal elements of the films, Battal Odabaş's table of "Functions of the Cinematographic Narrative Means in First, Second and Third Cinema " has been used. As a result, the study presents that short film is a critical discourse area that can handle any type of subject and content that doesn't have the opportunity to be represented in the mainstream cinema, is an alternative media that handles social inequality, social justice, emphasis on identity problem and social reality, and provides the critical structure of short film not only with its content but also with its formal elements.

Keywords: Short film, critical discourse, alternative media, semiology, The Third Cinema.

Giriş

Bu araştırma, "Kısa Film Konvansiyonel Sinemadan Farklı Olarak Biçim ve İçerik Açısından Eleştirel Bir Söylem midir?" sorusundan hareketle ortaya çıkmıştır. Kısa film; ülke sinemalarının gelişimine katkı sağlayan önemli bir sanat türüdür. Dünya sinema sektörüne bakıldığında, bu alanda ürünler ortaya çıkaran yönetmenlerin büyük bir kısmının, sinemaya ilk olarak kısa film üretimiyle adım attığı görülür. Günümüzde, Türkiye'de de birçok uluslararası festivalde ödül alan kısa film yönetmenleri, çektikleri kısa filmlerin ardından uzun metraj filme geçiş yapmışlardır. Sinema tarihi incelendiğinde, sanat olarak sinemanın başlangıcını oluşturan öğelerin kısa filmlerden oluştuğu

¹ Bu araştırma, 2014 yılında Prof. Dr. Battal Odabaş danışmanlığında Serkan Öztürk tarafından hazırlanan "Türkiye'de Kısa Filmin Eleştirel Biçim ve İçerik Yapısı: 2005-2013 Hisar Kısa Film Festivali Kurmaca Filmleri" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

² Yrd. Doç. Dr. Yalova Üniversitesi, Sanat Ve Tasarım Fakültesi, İletişim Sanatları Bölümü, Yalova, Türkiye.

E-Posta: serkan.ozturk@yalova.edu.tr

³ Prof. Dr. Giresun Üniversitesi, Tirebolu İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Giresun, Türkiye.

E-Posta: bodabas2000@gmail.com

söylenbilir. Kısa filme ilişkin yapılan tanımlar genellikle “süre” kapsamında ele alınır ve 30 dakikanın altında olan filmler, kısa film olarak değerlendirilir. Ancak içeriklerini bir kenara bırakarak filmleri sadece uzunluklarına göre tanımlamak, yanlış bir tutum olacaktır. Dolayısıyla kısa filme ilişkin yapılacak tanımlar, onu sığlaştırmacı biçimde değil özelliklerini de ortaya koyacak şekilde ele alınmalıdır. Bu bağlamda araştırmanın amaçlarından birisi, kısa filmin biçim ve içerik özelliklerini ortaya koyacak ölçüde kapsamlı bir kısa film tanımı yapmaktır. Çalışmanın diğer bir önemli amacı ise araştırmada ele alınan örneklemeler üzerinden kısa filmin biçim ve içerik özelliklerini ortaya koymak ve bu sayede kısa filmin eleştirel, muhalif potansiyeli hakkında farkındalık oluşturmaktır.

Sinema her ne kadar bir sanat dalı olsa da, ilk ortaya çıktığı tarihten itibaren kitleleri etkileyebilme potansiyelinin bir hayli yüksek olduğu, tüm kesimler tarafından kabul görmüştür. O halde sinema sadece bir sanat dalı değil, aynı zamanda önemli bir ideolojik araçtır. Dolayısıyla film, sadece bir sanat eseri olmanın ötesinde, belirli ideolojilere hizmet eden bir propaganda bütünüdür adeta. Sinemanın bu gücünün farkında olan iktidar ve uzantıları, sinemayı hem ideolojilerini yaymak ve sağlamlaştırmak hem de iktidarın gücünü arttırmaya yönelik geçmişte yaşanan ve unutturulması gereken olayları sinemanın eğlendirme ve avutma işlevleriyle unutturmak için kullanırlar. Sinemanın bu tip kullanımı, iktidar ve uzantılarının geçmişte yaptıklarını meşrulaştıran bilince hizmet eder. Dolayısıyla egemen sisteme hizmet eden anaakım sinema, toplumsal bilincin çarpık inşasına zemin hazırlar. Bunun yanı sıra güncel meselelerde yanlış bilinç oluşturmak suretiyle kitleleri istenilen düşünceyle donatmak da yine sinemanın bir işlevi olarak görülür. Böylesi bir ortamda sinema, her daim toplumun geneline hükmeden belirli grupları övecektir. Günümüzde özellikle anaakım sinemanın temel işlevi, halkı bilinçlendirmek ve belirli konular hakkında düşünmeye teşvik etmek yerine, yüksek oranda gişe geliri elde etmek ve yanlış toplumsal bilinç oluşturmak haline gelmiştir. Sinemanın bu şekilde belirli grupların himayesine girmesi, aynı zamanda sinemanın maliyetliliğiyle yakından ilgilidir. O halde bir filmin muhalif yapı arz etmesinin temel koşullarından birisi, parayla kurduğu ilişkinin değiştirilmesidir. Bu trajik tabloda, temel amacı gişe yapmak ya da yüksek oranda hasılat elde etmek olmayan kısa film, eleştirel düşünce sisteminin sigortası durumundadır. Son yıllarda sayısal teknolojiye meydana gelen olumlu gelişmeler, film yapma eylemini belirli grupların tekelinden çıkararak daha demokratik bir yapıya dönüştürmüştür. Bu dönüşümden kısa film de azami ölçüde payını almıştır. Kısa film festivalleri ve bu festivallere katılan film sayısı gittikçe artmaktadır. Bu niceliksel artışın film içeriklerine olan yansımaları ise bu çalışmanın temel tartışma alanlarından birisidir. Günümüzde hala uzun metraj filme geçişte bir sıçrama tahtası olarak görülen kısa filmin, hem üretim hem de dağıtım olanakları çerezvesinde sahip olduğu avantajlar, anaakım sinemanın muğlaklaştırdığı toplumsal bilincin anaakım sinemada temsil olanağı olmayanları da kapsayacak biçimde şekillenmesine imkan verir. Ancak bunun gerçekleşebilmesi için öncelikle kısa film yönetmenlerinin kısa filmin toplumsal bilinç ve eleştirel düşünce üretebilme olanaklarıyla ilgili farkındalığa sahip olmaları gerekir.

1. Kısa Film

Kısa filme ilişkin yapılan tanımları iki başlık altında toplamak mümkündür. Birincisi; başından beri eleştirilen, kısa filmin süre boyutunun öne çıktığı tanımlamalardır. Festivallerin, yarışmaların, üretim ve dağıtım koşullarının da dayatma ve etkisiyle, süre bazlı kısa film tanımları, genel olarak 30 dakika ve altında kalan filmleri kısa film olarak nitelendirmektedir. Her ne kadar filmleri sürelerine göre tanımlamak insanları boylarına göre değerlendirmekle eş değer olsa da, süre kavramının hakim olduğu tanımlar hatırı sayılır derecede fazladır. Sabri Kılıç tarafından yapılan tanım, süre kavramını öne çıkaran tanımlardan sadece bir tanesidir: “Genellikle yarım saatin altında süreye sahip ve yine, genel bir anlayış olarak 8 ya da 16 mm’lik filmlerle yapılan ve ticaret yapmaktan çok, sanat için üretimi hedefleyen film türüdür” (Kılıç, 1992: 110). Pat Cooper tarafından yapılan tanım da yine süre unsurunu ön plana çıkaran yapıdadır; “Belgesel ya da deneysel türlere dayanan, canlı aksiyon ya da canlandırma olabilen yarım saat ya da daha az süreli film türüdür” (Cooper, 2005: 11). Kısa filmi saniye ya da dakika bazında değil harcanan makara uzunluğu bakımından ve yine kısa filmin süresine gönderme yapan Nijat Özön; “Uzunluğu ülkeden ülkeye, genellikle 35 mm filmlerde bir ile üç makara arasında değişen kısa film ile orta uzunlukta yer alan filmidir” (Özön, 1981: 115) tanımıyla dikkat çeker. Aytekin Can ise herhangi bir saniye ya da dakika ifadesine yer vermeksizin, yine süre kavramına dikkat çekerek şu şekilde tanımlar kısa filmi; “Zamanı çok daha yoğunlaştırılmış olarak kullanan, izleyiciyi kısa süreli yolculuğa çıkartan, ve bu yolculuğun sonunda duygu ve düşünce olarak onu başındaki ruh halinden başka bir yere taşıyan filmidir” (Can, 2005: 15).

Kısa filme ilişkin yapılan tanımların altında toplandığı ikinci başlık ise süre kavramına hiç yer vermeyerek kısa filmin biçim ve içerik unsurlarının yanı sıra deneyselliğini, bağımsız yapısını ve üretim koşullarını da ortaya koyarak niteliktedir. Bu anlamda Burçak Evren’in, “kendilerinden talep edilmeden, kendilerinin tüm riskleri göze alarak film yapmaya talip oldukları bir sinema eylemidir” (Evren, 2004: 15) tanımı, kısa filmin üretim boyutunu ön plana çıkarır ve Tül Akbal Süalp’in kısa filmin bağımsızlık özelliğini ön plana çıkardığı tanımına atıfta bulunur: “Hakim olan üretim biçimine, ana üretim ağlarına az çok bir kendinde bilinçle karşı durarak ya da onların dışında kalmaya çalışarak üretmek, faaliyetlerini bu ilişkiler ağının dışında gerçekleştirmek anlamına gelir” (Süalp, 2003: 20).

Kısa film yapmak isteyenlerin önüne sayısal teknoloji birçok seçenek sunmaktadır. Ancak, malzemelerin ucuzluğu ve kolay elde edilebilir olması, bir kısım kısa film yönetmeninin giderek sinema titizliğinden uzaklaşmasına neden olmaktadır. Sayısal teknolojinin pahalı süreçleri ortadan kaldırması, herkesin eline bir kamera alarak kısa film denemesinde bulunmak istemesine neden olmuş ve bu durum, her ne kadar kısa filmcilerin kendilerini daha da geliştirmesine olanak sağlasa da bu anlamda kısa film sayılamayacak örneklerin ortaya çıkması, kısa filmin “ne

olmadığı” yönünde bir takım tanımlamaları da gerekli kılmaktadır. Kısa filmin “ne olduğu” üzerine yukarıda yapılan tanımların yanı sıra “ne olmadığı” üzerine de tartışmalar yapılmaktadır. Anlaşılmaz olmayı büyük bir erdem olarak gören birçok kısa film yönetmeni, dijital teknolojinin kendilerine sunduğu kolaylıklarla birçok film çekmekte ancak nicelikte medyana gelen bu ivme niteliğe yansımayınca Semra Sander ve diğer birçok kişinin kısa filmin ne olmadığı üzerine yaptıkları açıklamaları gerekli kılmaktadır. Kısa filmin ne olmadığına dair diğer bir açıklama yapan Sander; “kısa film bir olay örgüsü değildir” derken aslında kısa filmin öyküsel özelliklerine dikkat çekmektedir.

Kısa film ile uzun metraj film arasındaki en önemli farklılıklardan birisi öykü yapılarıdır. Kısa film yönetmeni, bir an önce doyuma ulaşmak isteyen izleyicisi için daha kısa zamanda, daha yoğun anlamlar üretmek suretiyle öyküsünde uzunca bir giriş, gelişme ve sonuç bölümü bulundurmaz. Adeta zamanla yarış halinde olan kısa film yönetmeninin, uzun metraj film öyküsündeki gibi uzunca karakter çözümlmelerine de zamanı yoktur. Öyküde yer alan karakterleri derin bir analize tabi tutacak ve durumlar zinciriyle dramatik yapıyı güçlendirecek zamanı olmayan kısa film yönetmeni, tüm bu unsurları daha minimal düzeyde aktarabileceği yapıyı tercih eder. Bu anlamda öykü ve roman karşıtlığı ile kısa film ve uzun metraj film karşıtlığı birbirlerini tamamlayıcı yöndedir. Zira kısa filmin öyküye, uzun metraj filmin ise romana benzetilmesi boşuna değildir.

Kısa filmin ne olduğu ve ne olmadığı yönünde yapılan tanımlardan sonra kapsamlı bir kısa film tanımı yapmak, kısa filmin biçim ve içerik açısından eleştirel sorgulamasının yapıldığı bu çalışmada bir gereklilik olarak gözükmektedir. O halde kısa filmi; “içerisinde var olan özgünlük, sınırsızlık ve deneysellik özellikleriyle sinema sanatının kendine özgü kurallarına ve sinematografik unsurlara bağlı kalarak, yönetmenin inisiyatifinde geliştirilen yöntemle çekilen, farklı kamera hareketleri, yeni bakış açıları ve anlatım biçimlerinin hakim olduğu ve konvansiyonel sinemaya göre daha bağımsız, eleştirel olabilen sinema eylemi” olarak tanımlamak mümkündür.

1.1. Alternatif Medya Biçimi Olarak Kısa Film

Medya sisteminin dünyada ve Türkiye’de işleyiş biçimi incelendiğinde, ademi merkezîyetçi bir tutumun eşliğinde giderek tek tipleşen ve tekelleşen bir yapının öne çıktığı görülür. Bu yapı içerisinde egemen düzenin koşul ve şartlarına uyum sağlamak istemeyen ya da başka bir ifadeyle ayrılaşma eğilimi göstermek istemeyen kişi ve grupların temsil hakkı yoktur. Egemen düzen içerisinde temsil şansı bulamayan grupların önünde iki seçenek vardır: Birincisi ve en kolay olanı, sistemin çizdiği yapay özgürlük alanı içerisinde kendisini var ederek her tür asimilasyona açık şekilde normalleştirme sürecine uyum sağlamaktır. İkincisi ise her tür baskı ve iktidarın hegemonyasına rağmen karşı-hegemonya oluşturarak farklı bir dünyanın da var olduğunu tüm dünyadaki temsil edilemeyenlere ve otoriteryenlere göstermektir.

Alternatif medya düşüncesinin ortaya çıkışını Proudhon’un bir sözüyle aktaran Hüseyin Köse, “özgürlük anadır, düzenin kızı değil” ifadesini kullanır ve alternatif medya düşüncesinin felsefi temelini, kendini kurulu düzenin hakim ideolojik yapısının, yaygın medyanın baskın ticari kodlarının dışında konumlamasıyla ilgili olduğunu belirtir (Köse, 2007: 251). John Downing’in ortaya koyduğu Radikal Medya adlı kitap, alternatif medya çalışmalarının başlangıcı olarak kabul edilir. Bu çalışmada Downing, alternatif medyayı karşı-hegemonya ve enformasyon olarak değerlendirir. Bahsi geçen karşı-hegemonyanın gerçekleştirilebilmesinin yolu ise medyada temsil şansı bulamayan grupların kendi medyalarını kurmalarından geçer.

Alternatif kelimesinin sözlük anlamına bakıldığında seçilecek bir başka yol, yöntem, seçenek, şık ifadesi dikkat çeker. Bazı kaynaklarda üçüncü medya olarak da anılan alternatif medya, anaakım medyanın yol ve yöntemlerinden farklı bir biçimde işlerlik gösterir ve anaakım medyanın tasvir ettiğinden farklı olarak, başka bir dünyanın da var olduğunu açıklamaya çalışır. Tüm bu açıklamalar, alternatif medyanın tanımlanması ihtiyacını doğurur.

Yapılan tanımlamalar aynı zamanda alternatif medyanın özelliklerini de ortaya koymasından önemlidir. Sinan Sayruğaç alternatif medyayı tanımlarken medyanın ekonomi politikasına dikkat çekerek alternatif medyayı “*kar etmeyi amaçlamayan, düzen yanlısı olmayan*” medya olarak niteler (Sayruğaç, 2004: 740). Alternatif medyayı aktivizm olgusu çerçevesinde ele alan Köse ise;

“Alternatif medyalar, egemen medyanın gündelik aktüalite içinde oluşturduğu basmakalıp yargılar ve bakış açılarının yerine bilinçli bir kavrayışı, güçlü bir farkındalık duygusunu ve aktivist bir tutumu koyarlar” (Köse, 2007: 253) ifadesini kullanarak hem alternatif medyanın nosyonunu hem de anaakım medyadan farklı olan yönlerini ortaya koyar. Tüm bu tanımları kapsayacak şekilde alternatif medyayı; anaakım medyanın ele almaya cesaret edemediği konulara eğilerek, medyanın insanları tek tipleştiren statükocu tavrına karşı eleştirel duruşu ön plana çıkaran ve toplumda temsil edilmeyen gruplara kendilerini ifade edebilme şansı veren, iletişim ortamını daha demokratik bir yapıya kavuşturmayı amaç edinen medya olarak tanımlamak mümkündür.

Yapılan tanımlar ışığında anaakım medya ve alternatif medya arasındaki farklılıkların, kısa film ve ticari uzun metraj sinema arasındaki farklılıklarla benzeştiği görülür. Anaakım medya ve konvansiyonel sinema, birçok açıdan benzerlik gösterir. Öncelikle her ikisinde de önlemez şekilde bir tekelleşme söz konusudur. Dünya sinema sektörü incelendiğinde Hollywood, Paramount, Warner Bros ve 20th Century Fox gibi birkaç büyük şirketin önderliği görülür. Bu durum beraberinde, adı geçen şirketlerin yapıcılığını üstlendiği filmlerin benzer söylemler üretmesine neden olmaktadır. Türkiye gibi henüz sinemanın bir sektör haline gelmediği üçüncü dünya ülkesi olarak nitelendirilebilecek ülkeler, büyük şirketlerin oluşturduğu söylemlerin hedefi haline gelmektedir. Gittikçe ticarileşen sinema, beraberinde temsil sorunlarını da içeren bir yapıya dönüşmüş ve gişe geliri vaat etmeyen her tür içerik, sinema sektörünün dışına

itilmiştir. Benzer durum, sinema dışındaki medya organları için de geçerlidir. Konu, Türkiye örneğinde incelendiğinde Doğan, Doğuş gibi birkaç medya organının öne çıktığı görülür. Bu durumun içeriğe yansımaları olumsuz olmakla birlikte tekelleşen sinema örneğinde olduğu gibi temsil sorunlarının çokça yaşandığı bir alan haline gelmiştir. Kendi içinde onlarca basın ve yayın organını barındıran holdingler, bir yandan kendi dünya görüşlerini kesintisiz bir biçimde pompalarken, diğer yandan ticari önem taşımayan ve kendi dünya görüşleriyle uyumsuz, sistemin işleyişi açısından tehdit oluşturan her tür içerik düşman ilan edilmektedir. Bu karamsar tabloda, egemen sistemde temsil hakkı bulamayan her tür azınlığın sesini duyurabileceği yegane alan ise alternatif medyadır.

Alternatif medya, azınlıklara iletişim ortamı sağlaması açısından da oldukça büyük öneme sahiptir. Çünkü Marx'ın da belirttiği gibi "iletişim özgürlüktür" (Çoban, 2017). Zira alternatif medyanın ortaya çıkmasında etkili olan önemli unsurlardan birisi de egemen düzenin, alternatif medyaya ihtiyaç duyan gruplara kendilerini ifade edebilecekleri bir iletişim ortamı sağlayamamasıdır. Amaç sadece iletişim kurmak değil, iletişim ortamını daha demokratik ve katılımcı bir yapıya dönüştürmektir. İletişim ortamının demokratikleşmesi doğaldır ki sadece temsil şansı bulamayan azınlıklar için değil aynı zamanda azınlıklar dışında kalan diğer tüm bireyler için önemli bir gelişmedir. Barış Çoban, egemen sistem karşısında yer alan ve adeta ötekileştirilen grupların, azınlıkların sistem karşısında güçsüz kalmalarının nedenini, birbirinden habersiz ve bağımsız hareket eden bu grupların parçalanmışlığına bağlar. Bu parçalanmışlığın nedeni ise ötekileştirilmiş grupların birbirleriyle iletişim kuracakları ortamların iktidar tarafından kısıtlanmış olmasıdır. Yerleşik medya düzeninin iktidara boyun eğmeyen gruplara uyguladığı bu kısıt, marjinal grupların kendi gerçeklerinden koparılmasına ve iktidarın söylemlerine zorla uyum sağlamalarına neden olmaktadır. Uygun bir iletişim ortamına ve medyaya sahip olmayan gruplar, birbirlerinden habersiz olarak mücadelelerini sürdürmekte ve bu durum onları iktidar karşısında güçsüz duruma düşürmektedir. Ötekileştirilen grupların böylesi bir kapalı yapı içerisinde hareket etmeleri bir yandan onların gündem belirleme şanslarını daha baştan ortadan kaldırırken, diğer yandan da toplumun diğer kesimleri tarafından anlaşılacakları neden olmaktadır (Çoban, 2007). Bir Kızılderili atasözünü aktaran Osman Sarı'nın, "aslanlar kendi tarihçilerine kavuşuncaya kadar, kitaplar avcıyı övecektir" (Sarı, 2008: 1) ifadesi, alternatif grupların kendi medyalarını kurma gerekliliğine vurgu yapar niteliktedir. Çünkü mevcut egemen düzende ve anaakım medyada temsil hakkı bulamayan alternatif düşünce savunucuları, kendi medyaları sayesinde;

"Anaakım medya tarafından görmezden gelinmeye karşı ve seslerinin duyurulmasını engelleyen teksesliliğe karşı, çoksesli, demokratik bir ortamın yaratılabileceğinin mümkün olduğunu" (Çoban, 2007) gösterebilecek ve bu sayede "ötekilerin birbirleriyle iletişim içine girebildikleri, tüm ötekilerin farklılıklarıyla bir arada, barış içerisinde yaşayabileceklerini" (Çoban, 2007) kanıtlayarak farklı bir dünyanın da var olduğunu anlatabileceklerdir. Tüm bunların olanaklı hale gelmesinde teknolojinin ve bu teknolojinin ürünü olan yeni medyanın etkisi oldukça fazladır. Dolayısıyla alternatiflik ve yeni medya kavramlarının birbiriyle olan ilişkileri çerçevesinde incelenmesi, çalışma açısından önem taşımaktadır.

İlk ortaya çıktığı andan itibaren teknolojiyle sıkı bir ilişki içerisinde olan sinema sanatı, "*Bir Trenin Gara Gelişi*" gibi belge niteliğindeki görüntülerin çok daha ötesine geçerek, tamamen bilgisayar ortamında yaratılan filmlere zemin hazırlamıştır. Lumiere Kardeşlerin kullandığı teknoloji ile şu anki dünya sinema sektörünün kullandığı teknoloji arasında büyük uçurumlar olsa da işin özünde hep, sinema-teknoloji birlikteliği olmuştur. Sinemanın çekirdeğini oluşturan kısa filmin de teknoloji ile bağıntı görmezden gelmek mümkün değildir. Sinema ve teknoloji etkileşimini sadece üretim anlamında düşünmek, bir eksiklik olarak nitelendirilmelidir. Çünkü sinemanın amacı sadece üretmek değil, aynı zamanda yapılan üretim sonucu ortaya çıkan sanat eseriyle insanlara çeşitli mesajlar iletmektir. Sinemanın bu yönü de düşünüldüğünde sinema-teknoloji etkileşimi, sinemanın seyirciye ulaşım alanına da uyarlanabilir.

Sinemanın ilk ortaya çıktığı dönemler dikkate alındığında şimdiye nazaran oldukça pahalı bir uğraş olduğu söylenebilir. Sinemanın bu denli yüksek maliyetler gerektirmesi, bu sanat alanının sadece ekonomik durumu iyi olan elit kesimlerin ilgi alanına girmesiyle sonuçlanmıştır. Öyle ki sinematograf kelimesini ve aletini sanat gündemine ilk sokan Lumiere Kardeşlerin olağanüstü zenginlikleri, çektikleri belge türündeki filmlerin isimlerine de yansımış ve sinema tarihine "Lumiere Fabrikası İşçilerinin Çıkışı" adıyla geçmiştir. Sinema sanatının özellikle ilk çıktığı dönemlerde ve sonrasında bu denli yüksek maliyetler gerektirmesiyle ortaya çıkan zengin uğraş sıfatı, uzun bir süre bu özelliğini korumuştur. Türk sinema tarihine bakıldığında da benzer özelliklerin ön plana çıktığı görülür. Sinemanın ilk olarak ülkeye girişi saray üzerinden olmuş ve sinema seyirliği sadece zenginlerin evlerinde bulunan gösterim araçlarıyla mümkün hale gelmiştir. Sinemanın ilk ortaya çıktığı zamanlardaki bu özelliği, onun katılımcı ve demokratik bir uğraş olmasının önünde büyük bir tehdit oluşturmuştur. Bunun yanı sıra tüm dünyada sadece burjuva yönetiminde hayat bulan sinema, beraberinde teknolojiyi elinde bulunduran burjuva değerlerini, yaşam biçiminin ve dünyayı ele alma biçiminin toplumun geneline empoze edilmesi sorununa da neden olmuştur. Bu sorun günümüzde hala varlığını sürdürse de aradan geçen yüz yıldan sonra sinemanın birliktelik halinde olduğu teknolojinin akıl almaz biçimde gelişimi, sinemayı da yörüngesine çekmiş ve film çekme eyleminin gelişen ve ucuzlayan dijital görüntü teknolojileriyle birlikte daha ekonomik forma kavuşması, bu sanat dalını zenginlerin tekelinden kurtararak daha katılımcı ve demokratik bir yapıya dönüştürmüştür.

Hiçbir sanat dalı, sinema kadar teknoloji ile iç içe değildir. Sinema, üretim öncesi aşamadan seyirciye ulaşana kadar teknolojiyi etkin bir biçimde kullanmaktadır. Sinemadan ayrı düşünülemeyen kısa film sektörü de bu teknolojiden etkin bir biçimde yararlanmaktadır. Özellikle son yıllarda kısa film alanındaki gelişim, dijital görüntü teknolojileriyle ilişkilendirilebilir. Kurgu alanındaki imkanların artması, kameraların daha nitelikli hale gelmesi, handy-cam denilen

küçük kameralarla bile yüksek çözünürlükte görüntü elde edilebilmesi ve bu teknolojilerin kolay elde edilebilir olması, kısa filmi popüler hale getirmiştir. Bu durum, kısa film için oldukça önemlidir. Günümüzde fotoğraf çekmek popüler bir uğraştır ancak İlker Canıklıgil'in de ifade ettiği gibi ilk fotoğraf karesini sekiz saatlik pozlamayla elde eden Niepce için durum farklıydı (Canıklıgil, 2007: 1). Bu durumun temel nedeni gelişen teknolojidir. Sinema, televizyon ve fotoğraf sanatında teknolojik aletler aracılığı ile kameranın önündeki varlıklar, olgular değiştirilip onlara başka biçimler verilebildiği için teknolojik aletler, sanatçıya görünen üzerinde kontrol sağlama, onları kendi istek ve amacına göre yeniden yaratabilme olanağı vermiştir (Künügen, 2017). Uzun bir süre bu olanağa sahip olan ekonomik ve egemen güçler, bir yandan sahip oldukları ideolojiyi egemen ve meşru kılmaya çalışırken diğer yandan da sinemayı ya da daha genel anlamda teknolojiyi ellerinde bulunduran küçük grupların toplumun geneline nasıl hükmettiğine dair iyi birer örnek oluşturmaktadırlar. Yine de teknolojinin gelişmesi sadece toplumu yönlendiren elit kesimin değil, yönetilen kitlelerin de seslerini duyurabilecekleri uzamlar oluşturmaya vesile olmuştur. Bu uzamlardan birisi de kuşkusuz kısa filmidir.

1.2 Kısa Film ve Eleştirel Söylem İlişkisi

Farklı kültürel unsurların bir araya gelmesiyle oluşan toplumsal yapı, egemen düzenin olağanüstü çabası sonucu farklı değerlere sahip olsa da genel olarak tüketici paydasında toplandığı için birbirine benzeşmeye başlamıştır. Bu benzeşiklik, toplumsal bir olay karşısında benzer tutumların sergilenmesinde önemli rol oynamaktadır. Eleştirel düşünce biçiminin tezleri arasında yer alan bu durum, her ne kadar karamsar bir tablo çizse de gerek Frankfurt Okulu ve gerekse bu okulun da içinde olduğu eleştirel düşünce biçimi, yine de bir çıkış yolunun olduğundan bahseder.

Anaakım düşünce biçiminin, sistemin dönüştürülemediği mitini kuvvetlendirmede kullandığı önemli unsurlardan biri olan kitle iletişim araçları, bir yandan egemen düzenin elinde birbiriyle benzeştirilen kitleleri pasivize etme aracı olarak kullanılırken, diğer yandan da eleştirel görüşü benimseyen ve yaymaya çalışan temsilcilerin elinde, bireyleri özneleştirilen bir çalışma içerisindedir. Dolayısıyla özerk bireyin yurttaş olarak tekrar saygınlığa kavuşturulmasında, kitle iletişim araçlarının rolü büyüktür. Ancak anaakım düşünce şeklinin güdümünde işleyen anaakım medya ve araçları, bireyleri özgürleştirmek bir yana gittikçe statükoyu artıran bir yapı arz etmektedir. Böylesi bir ortamın oluşmasına neden olan temel etkenlerden birisi, medyanın maliyetliliğidir. Herman ve Chomsky'nin de belirttiği gibi; yayıncılık yapabilmek için yüksek miktarda teminat gösterme zorunluluğu ve yüksek vergi oranları nedeniyle, büyük sermaye sahipliğinde bulunan anaakım medyanın karşısında alternatif yayıncılar üretebilecek eleştirel medya, alınan iktisadi tedbirlerle saf dışı tutulmaya çalışılmıştır (Herman ve Chomsky, 1999: 25). Böylece belirli grupların tekelinde yayın yapan medya, hizmet verdiği birimlerin çizdiği yol haritasına göre gündem belirleme-değiştirme, olayları kendi dünya görüşü çerçevesinde önem sırasına göre dizme veya belirli olaylara hiç yer vermeme gibi demokratik toplumlarda medyanın görevleriyle bağdaşmayan uygulamalara neden olmaktadır. Bütün bu olumsuzluklara rağmen yine de baskın olan anaakım düşünce sistemine direnç gösterebilecek medya alanları da mevcuttur.

Toplumsal muhalefet bağlamında önem arz eden medya araçlarından sinema, her ne kadar anaakımın önemli etki alanlarından biri olsa da zaman zaman muhalif seslerin temel enstrümanı olarak da kullanılmaktadır. Sinema, ağırlıklı olarak sanatsal faaliyetler kapsamında ele alınmakla birlikte ilk örneklerinden itibaren kitleleri etkileyebilme potansiyelinin bir hayli yüksek olduğu önemli bir propaganda aracıdır. Üstelik bu propaganda faaliyeti, sadece kitleleri istenilen yönde düşünme ve hareket etme bağlamında değil aynı zamanda kitlelere yerleştirilen yanlış bilincin de kalıcı hale gelmesinde etkindir. Özarslan'ın aşağıdaki ifadeleri, bu tespiti güçlendiren niteliktedir:

"Kitle iletişim araçları, ortalama insana edindirildiği resmi ideolojik yargıları pekiştirerek, gerçeğin yerine gerçek olmayana koyarken; sınıflararası çelişki ve çatışma gerçekliği yerine, sınıf içi çıkar çelişkilerini koymayı, emekçi hareketini etkisizleştirmeyi, sıkıştırmayı, şovenleştirmeyi hedefler" (Özarslan, 2006: 74).

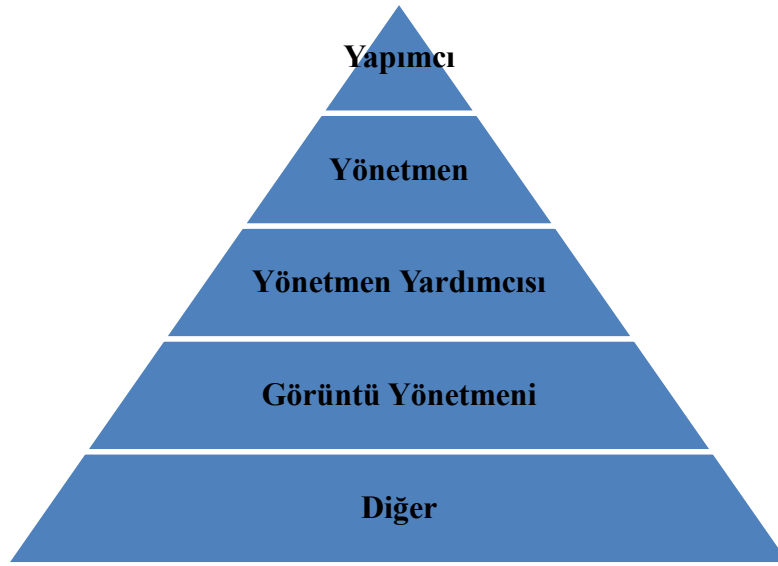
Özarslan'ın yukarıdaki ifadesinde gerçekliğe yaptığı vurgu, kitle iletişim araçlarının işlevleri açısından oldukça önemlidir. Herman ve Chomsky, herhangi bir toplumsal olaya ilişkin medyanın kimi gerçeklere yer vermesinin, o konunun yeterli ya da doğru bir biçimde işlendiği anlamına gelmediğini ifade eder. Kitle iletişim araçlarının birtakım gerçekleri gizlemesinden daha önemli olan şey, belirli gerçeklere gösterdiği dikkattir. Gerçeğin nereye yerleştirildiği, tonu, tekrarlanıp tekrarlanmadığı, hangi çözümleme çerçevesi içinde sunulduğu ayrıca önem taşır (Herman ve Chomsky, 1999: 18). Amerika'da başkanlık seçimine girecek olan adaylar, bir televizyon programına katılırlar ve kanalın ideolojisine karşıt olan başkan adayının konuşması sırasında alt yazı ve görüntülerde kaza ve felaket haberleri yayınlanarak seçimde başkan hakkında olumsuz bir imaj bırakılmış ve seçimlerde elenmesi sağlanmıştır. Benzer şekilde gerçekliğin manipüle edilmesi, sinemada da sıkça başvurulan bir propaganda şeklidir. Öyle ki bir ülke diğerini işgale kalkışmadan önce, bu işgali haklı çıkaracak enstrümanlara sahip olan filmler vizyona sokularak, işgale karşı oluşabilecek toplumsal muhalefet, minimum seviyeye indirilmek suretiyle ulusal ve uluslararası kamuoyu psikolojisi, bu işgale hazır hale getirilmektedir.

Kitlelerin nasıl ve ne hakkında düşünmelerine ilişkin sürekli baskıcı ve yönlendirici unsurların etkin olduğu böylesi bir ortamda, sistemin karşı konulması güç işleyişine az da olsa karşı durabilecek unsur nedir, sorusuna verilebilecek yanıtların başında kısa film gelmektedir. Türkiye'de egemen sistemin işleyişine karşı duran ve alternatif söylemler üreten uzun metraj sinema filmlerinin tarihsel serüveni incelendiğinde, özellikle Yılmaz Güney'in 1970 ve 80'li yıllarda çektiği filmlerden sonra benzer eleştirel nitelikte ve söylemde uzun metraj sinema filmi üretilmediği görülmektedir. Bu durumun en önemli nedeni ise toplumda egemen sistemin işleyişine karşı durabilecek düşünce yapılarının giderek pasivize ve sistemin içerisine entegre edilmesidir. Böylelikle toplumsal muhalefet açısından büyük bir potansiyele sahip olan sinema, konvansiyonel yapısı daha da öne çıkarılarak iktisadi unsurların etkin olduğu dar kalıpların içerisine sokulmuştur.

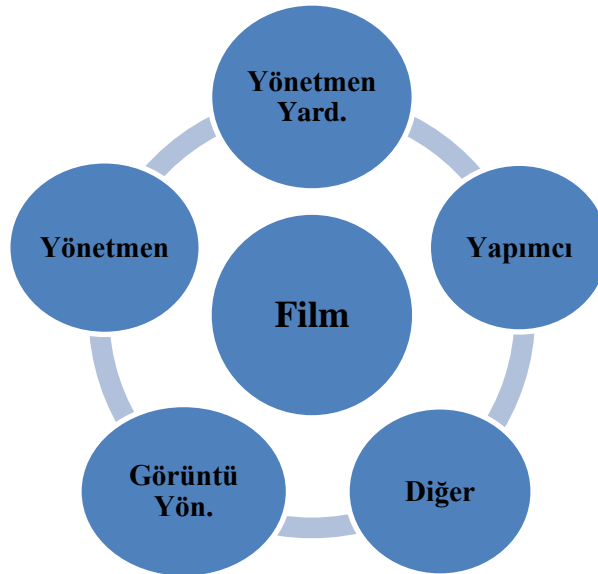
Sinema alanında toplumsal ve sosyal meseleler yerine ticari kaygıların en üst noktaya çıktığı günümüzde, Recep İvedik ve benzeri nitelikteki filmlerin yegane amacı, kari en çoklaştıran yapıya hizmet etmek olmuştur. Bu durum, beraberinde sorgulama ve eleştirme kabiliyetini yitiren ve hızlı bir şekilde tüketen pasif izleyicilerin yaratılmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla muhalif sinemanın olanaklı hale gelmesi, sinemanın para ile kurduğu ilişki noktasında çakışmaktadır.

Günümüzde artık sinemanın temel işlevi, halkı bilinçlendirmek ve belirli konular hakkında düşünmeye teşvik etmek yerine, yüksek oranda gişe geliri elde etmek haline gelmiştir. O halde bir filmin muhalif yapı arz etmesinin temel koşulu, parayla kurduğu ilişkinin değiştirilmesidir. Bu anlamda temel amacı gişe yapmak ya da yüksek oranda hasılat elde etmek olmayan kısa film, eleştirel düşünce sisteminin sigortası durumundadır.

Kısa filmin amacı kar elde etmek değil, yönetmenin savunduğu fikirlerin yayılmasını sağlamaktır. Aynı zamanda Genç Sinemacılar Manifestosunda da yeryüzündeki bütün Yeşilçamlara, var olan sinema düzenine ve o düzenin içinde yer aldığı toplumsal düzene karşıdır ifadesiyle, muhalif olmaya açıkça vurgu yapılmıştır. Alternatif medyanın örgütlenme yapısı, yatay örgütlenme biçimindedir. Yani anaakım medyada olduğu gibi bir ast-üst ilişkisi yoktur. Benzer karşıtlık, ticari sinema ile kısa film arasında da mevcuttur. Aşağıda yer alan şekiller, bu karşıtlığı açıklamak adına önemlidir.



Şekil 1. Uzun Metraj Sinemada Hiyerarşik Yapı (Dikey Örgütlenme)



Şekil 2. Kısa Filmde Hiyerarşik Yapı (Yatay Örgütlenme)

Ticari sinemada yapımcı, yönetmen, görüntü yönetmeni gibi bir hiyerarşik yapı söz konusu ve bu yapı içerisindeki görev dağılımları çok keskin iken, kısa filmde bu yapı kırılarak herkesin her işi yaptığı, kolektif bir örgütlenme biçiminin benimsendiği fark edilir. Görüldüğü üzere alternatif medya ile kısa film arasında hem içerik hem de misyon olarak çok ciddi benzerlikler bulunmaktadır.

Anaakım medya ve anaakım sinema arasındaki organik ilişkiler, kısa film ve alternatif medya arasında da bulunmaktadır. Anaakım medyanın aslanan iktidarı denetleyici rolü, karşılıklı menfaat ilişkisi sonucu ortadan kalktığı için alternatif yapılar iktidarı denetleme ve eleştirme gibi amaçlarla bezenmektedir. Bu amaçları gerçekleştirebilmenin yolu ise kendisini alternatif olarak niteleyen grupların kendi medyalarını oluşturarak, küçük gruplar halinde bulunan alternatif birimlerin birbirleriyle iletişim halinde olmalarıdır. Tam da bu noktada Habermas'ın "İletişimsel Eylem Kuramı" önemini hissettirmektedir. Habermas, toplumdaki en önemli sorunlardan birisi olarak, özgürlükten çok uzakta duran iletişim ortamını görür. Kapitalizmi ve büyük sermaye sahipliğini eleştiren Habermas, eleştirdiği düşünce biçimlerinin ellerinde bulundukları güçle, önceleri insanların bir araya gelerek iletişim kurdukları ve politik meseleleri tartıştıkları kafe ve benzeri kamusal alanları gasp ettiğini belirtir. Yaylagül, "İletişimsel Eylem Kuramını" açıklarken modern toplumların birer kriz sistemi haline geldiğini, bu krizin kaynağının ise insanların özgürlük ihtiyaçlarını karşılayamaması olduğunu ve insanların bu krizin üstesinden gelmek için ise birbirleriyle iletişimde bulunduğunu ifade eder (Yaylagül, 2006: 94). Kamusal alanın yok edilmesi ve bunun yanında medya ve siyasetin derinlikli ilişkileri, sıradan insanların sosyal ve politik meselelerden uzaklaştırılmalarına, giderek pasif birer izleyici haline gelmelerine neden olmuştur. Önemli bir kitle iletişim aracı olan ve çoğunlukla burjuva değerlerine hizmet eden uzun metraj sinema da, izleyiciyi sadece izleyen ve eylemde bulunmamaya ikna edilen pasif yığınlar haline getirmektedir. Bu anlamda kısa filmin, hem yönetmeni hem de izleyiciyi özgürleştiren ve aktifleştiren yapısına duyulan ihtiyaç, giderek artmaktadır.

1.3 Kısa Filmde Aktif İzleyici Olgusu

Kitleleri istenilen yönde ve düzeyde etkileyebilme olanağına sahip olan sinema, verdiği ilk örneklerle bu potansiyele sahip olduğunu ispatlamış ve belge türündeki ilk film parçacıklarında yer alan gerçek dünyanın olduğu gibi aktarılması şeklindeki düşünce biçimi, sinemaya eklenen diğer anlatım araçlarıyla birlikte-kurgu, ses, müzik, renk, ışık, dekor, kostüm ve mekan tasarımı vb.-yerini gerçek ile gerçek olmayanın birbirinden ayırt edilemediği muğlak yapıya bırakmıştır. Bahsi geçen muğlak yapı, reel unsurlardan yararlanan sinemanın kurgu dilini de güçlendirmesiyle mümkün hale gelmiş ve artık sinema, herkesin diline yerleşen "düş fabrikası" hüviyetine kavuşmuştur. Bu durum, Christian Metz'in "Sinematografik Özdeşleşme Kuramı" ile oldukça ilişkilidir. Çünkü sinemanın bu hüviyete kavuşmasına vesile olan başlıca unsur, izleyiciden beklenen özdeşleşme sürecidir. Sinematografik özdeşleşme en basit anlamda, izler kitlenin sinematografik anlatım araçları vasıtasıyla film evrenine dahil olmasının yanında filmde yer alan karakterin içinde bulunduğu ruh haline bürünmesi ve sonunda duygusal bir boşalım yaşamasıdır. Filmsel evrenin içine dahil olan ve karakterle bir çeşit özdeşleşme yaşayan izleyici artık her tür etkiye açık, pasif hedef kitle durumundadır. Egemen sistemin önemli meşrulaştırma araçlarından olan anaakım sinema için izleyicinin pasivize edilmesi, politik bir takım mesajların açıkça ya da gizli bir şekilde iletilmesi açısından oldukça önemlidir. Ticari sinemanın olumsuz özellikleri arasında yer alan özdeşleşme olgusunun, eleştirel sinemadaki karşılığı "yabancılaşma"dır. Buradan hareketle ticari ya da anaakım sinemanın izleyiciden beklentisiyle, eleştirel sinemanın beklentisi farklıdır. Muhalif bir potansiyel taşıyan kısa filmde de durum benzerlik gösterir. Eleştirel bir filmde, filmsel evrene dahil edilen izleyiciden, filmdeki olay ya da karakterle özdeşleşmesi değil eleştirel düşünce ve kuramın da bir özelliği olan refleksif yapı arz etmesidir. Hüseyin Köse, eleştirel düşünce ve kuramın refleksif özelliğini açıklarken egemen medya düzenine maruz kalan *toplumsal failere* (Köse, 2007: 38) de değinir. Kitle iletişim araçları tarafından gönderilen mesajlara maruz kalan toplumsal failer, farkında olmadıkları halde koşullandıkları ideolojilerden kurtulmak ve özgürleşmek için çaba sarf etmeleri, eleştirel kuramın refleksif özelliğiyle açıklanabilir. Zira, eleştirel kuramın temel prensibi, izleyicinin ya da bireyin pasif konumunu terk ederek aktif hale gelmesidir.

Günümüzde yeni iletişim teknolojileri ve internet dünyasında yaşanan gelişmeler nedeniyle, paylaşılmak istenen her tür içerik bir anda milyonlara ulaşabilmektedir. Kısa filmin özünde var olan muhalif duruş, yeni iletişim teknolojileri ve internetin sağladığı alternatif kamusal alan niteliğindeki arayüzleri kullanarak, anaakım medya ve sinemanın yarattığı pasif izleyici profilini ortadan kaldırmayı amaçlamaktadır. Bu amacın gerçekleştirilmesi sürecinde kısa filmin dolaşıma girmesini sağlayan internet, sosyal medya araçları ve festivaller, infoshop özelliğini taşımaktadır.

Anaakım sinema ya da eğlence sineması, sırtını dayadığı sermayenin tasarrufları doğrultusunda belirlediği içerikleri tüketici nesne olarak gördüğü izleyicilere aktarırken, gönderilen mesajların herhangi bir sorgulama sürecine girmeden onaylanmasını telkin eder. Oysa kısa filmde, zihni açık olan izleyiciden beklenen şey, filmin verdiği mesajlar üzerine düşünmesini sağlamak ve harekete geçirmektir. Kısa film, daha önce de belirtildiği üzere, uzun metraj sinemaya göre çok daha kısa zamanda bir hikaye anlatmak durumunda olduğu için, derin karakter analizleri yapmaya vakti yoktur. Dolayısıyla işlenen konunun karakterlerden daha önemli olduğu kısa filmde, izleyicinin özdeşleşme sürecine gireceği bir kahraman da yoktur. Bu durum, kısa film karşısında izleyicinin sadece duygusal değil aynı zamanda verilen mesajların alt okumalarını da analiz edebilecek düzeyde bir izleme eylemi içerisine girmesini kaçınılmaz kılar. Ayrıca, yine süre kısıtlaması nedeniyle sinematografik anlatım araçlarının kullanılarak daha yoğun anlamların üretildiği kısa filmde, izleyici aynı zamanda yan anlam ve imgelerle dolu filmin içerisine yerleştirilmiş kodları çözen analizci durumundadır. Kısa filmde izleyicinin sergilediği bu tutum, Bertolt Brecht'in sanatı ele alma ve yorumlama biçimiyle aynı düzlemde. Robert Philipp Kolker, popüler eğlenceye hizmet eden sanat yapısının egemen sistemi yücelttiğini, buna karşın Brecht sanatının egemen ideolojinin varsayımları olan ana

karakterlerle özdeşleşme ve duygusal katharsise karşı çıktığını belirterek, izleyicinin duygusal zaafı yerine, gördükleri üzerine düşünmesini sağlamayı amaçladığını belirtir. Böylelikle izleyici, filmde aldığı mesajları çözümlenerek aslında toplumsal görevini de yerine getirmiş olmaktadır (Kolker, 2010: 65). Öte yandan konvansiyonel sinemanın, egemen sistemin meşrulaştırılması sürecinde sunduğu her tür içerik, “düş fabrikası” özelliğinden dolayı hem çeşitli fantazyalarla hem de hayatı olduğu gibi tüm gerçekliğiyle sunduğunu iddia eden sanal hakikatlerle örülüdür. Bu muğlak yapı, ekranın karşısına geçen izleyicinin toplumsal çelişki ve sosyal adaletsizlikleri görmesinin ve bu kapsamda harekete geçmesinin önünde engeldir. Zaten gündelik hayatın sıradanlığı ve yaşam koşullarının zorluğu altında ezilen insanlar için Mario Pezzella'nın da belirttiği gibi “gösteri sineması tam bir tahliye vanası” (Pezzella, 2006: 23) halini almıştır. Tam da bu noktada kısa film ve muhalif sinemaya duyulan ihtiyaç kendisini hissettirmektedir. Elbette sadece sinema yoluyla toplumsal muhalefet ya da bilinç oluşturmak olanaksızdır. Toplumun geneline hükmeden egemen sisteme karşı mücadelede, diğer alternatif yapılara da ihtiyaç duyulmaktadır.

2. Yöntem Ve Örneklem

Araştırma, Hisar Kısa Film Festivali'nde seçkiye giren kısa filmlerin biçim ve içerik özelliklerini ortaya çıkararak eleştirel yapılarını sorgulamayı amaçlamaktadır. Kısa film, uzun metraj filme göre piyasa koşullarından daha bağımsızdır ve kar amacı gütmeyen bir türdür. Kısa filmin sahip olduğu bu avantaj, bir yandan kısa filmin ticari sinemanın klasik kalıplarına baş kaldırmasına zemin hazırlarken diğer yandan da anaakım medya ve ticari sinemanın ele almaya çekindiği konuları işlemesine yardımcı olur. Çünkü kısa filmin kurallarını şirketler, gişeler, prodüksiyon amirleri ya da yapımcılar değil, kısa film yönetmeninin kendisi koyar. Her türlü konu, teknik ve estetik yenilik, kendini, insanları ve dünyayı en uç noktalara varana dek sorgulama ve her türlü çılgınlıkların, özgürlüklerin var olduğu bir dünyanın, uzun metraj sinema dilinin klasik kalıpları içine sokulması eleştirel ve deneysel kısa film geleneğinin gittikçe ortadan kaybolmasına ve üniversitelerde bitirme projesi olarak yaşamını sürdürmesine neden olacaktır.

Kısa filme eleştirel olma özelliği kazandıran unsurlardan birisi, içerik olarak küresel ticari sinemanın işlemeye cesaret edemediği sosyal meseleleri ele alması iken biçim olarak da geleneksel hikaye anlatımını kırmasıdır. Çünkü klasik tarzda öyküde yer alan giriş, gelişme ve sonuç bölümleri Hollywood ve Yeşilçam Sinemasında kesin bir yargı ile son bulurken kısa filmin muğlak sonları, bu geleneksel yapıyı ortadan kaldırmakta, hem biçim hem de içerik olarak yerleşik ideolojiyi sarsmaktadır. Dolayısıyla kısa filmin hakim olan anlatım geleneklerine karşı çıkması hakim ideolojinin de konumunu etkilemektedir. Kısa filmin hem biçim hem de içerik olarak alışılmışın dışındakilere yönelmesi, kendi içinde oldukça tutarlı bir yapı arz eder. Çünkü yeni içerikler, yeni biçimler yaratmaktadır.

Kısa filmin konvansiyonel sinemaya karşı eleştirel duruşu, günümüzde önemini oldukça fazla hissettirmektedir. Zira sinemanın da içinde bulunduğu medya ortamında kapitalizm, doruk noktasına ulaşmış durumdadır. Dünyayı etkisi altına alan ticarileşme ve tekelleşme süreci, Türkiye'de de hızlı bir şekilde yayılmaktadır. Günümüz Türkiye'sinin medya ortamı düşünüldüğünde birkaç ulusal ve uluslararası holdingin öne çıktığı görülür. Uzun bir süre devlet tekelinin varlığını sürdürdüğü medya ortamı artık küresel medya devlerinin de eklenmesiyle medya patronlarının tekeline girmiştir. Bu durum, medya içeriklerini olumsuz bir şekilde etkilemektedir. Güçlü ve zenginlerin ele geçirdiği her tür medya ortamı artık toplumun diğer kesimlerinin de temsil edildiği ortam olmaktan çıkarak egemen ideolojiyi pekiştiren yapıya dönüşmüştür. Anaakım medyada temsil edilmeyen eşcinseller, köylüler, çeşitli azınlıklar, çevreciler, antikapitalistler, savaş karşıtları gibi kimlikler kendilerini ifade etmek için kendi medyalarını kurmaya çalışmaktadırlar. Robert Kolejinde eğitim gören bir grup gencin başlattığı Genç Sinemacılar Hareketi de böylesi bir arayışın sonucudur. Genç Sinemacıların kurduğu Robert Koleji Sinema Kulübü, Yeşilçam Sineması ve yarattığı kültüre başkaldıran alternatif bir sinema yaratmayı amaç edinmiştir. Bu amaç doğrultusunda yaptıkları kısa filmlerde kişisel konuları bir kenara bırakarak toplumsal sorunları irdelemişler ve gerçekçi filmler yapmaya başlamışlardır. Ancak yaşanan askeri darbeler, ekonomik bunalım, kitle iletişim araçlarının sayısında ve çeşitliliğindeki patlama, toplumu, dolayısıyla bireyleri farklı bir düşünsel yapılanma içine sokmuştur. İçinde bulunduğu bu durumdan etkilenen kısa film yönetmenlerinin seçtikleri temalar, toplumcu görüşlerin yörüngesinden çıkarak birey eksenine oturmuştur.

Bu çalışma, anaakım sinemanın işlemeye cesaret edemediği eleştirel, politik ve toplumcu konuların kısa film alanına girmesinin mümkün olduğunu ortaya koymaya çalışacaktır. Böylece kısa film yönetmenlerinin çekecekleri filmlerde kişisel konuların ötesine geçerek, günümüzde daha fazla ihtiyaç duyulduğu hissedilen eleştirel tavrı sergileyebilecekleri düşünülmektedir. Ayrıca biçim olarak sinemanın klasik kalıplarının dışına çıkarak deneyselliği, yeniliği içinde barındıran kısa filmi, ulusal sinemanın laboratuvarı olarak kullanmaya çalışacakları düşünülmektedir. Bu genel amaç çerçevesinde çalışma şu soru cümleleriyle somutlaştırılabilir:

1. Çalışma evreni içerisinde incelenen kısa filmlerde hangi temalar ön plana çıkarılmıştır?
2. İncelenen kısa filmler, biçim ve içerik açısından ticari sinema gelenekleriyle ne tür bir ilişki içindedir?
3. İncelenen kısa filmler, eleştirel söylemle nasıl bir ilişki içindedir?

Hipotezler

1. Kısa film, anaakım sinemada temsil olanağı olmayan her tür konu ve içeriği işleyebilen eleştirel bir söylem alanıdır.
2. Kısa film; sosyal eşitsizlik, sosyal adalet, kimlik sorunu ve sosyal gerçekliğe vurgu gibi konuları işleyebilen alternatif bir medyadır.

3. Kısa film, eleştirel yapısını sadece içeriğiyle değil biçimsel unsurlarıyla da ortaya koyar.

Ortaya konulan hipotezler, çalışma kapsamında incelenen kurmaca kısa filmler üzerinden, Christian Metz'in bir filmin tüm katmanlarını irdeleyecek şekilde gösterebilimsel analiz kapsamında ortaya koyduğu beş değişken ile çözümlenmektedir.

Araştırmancın kuramsal dayanak noktalarından birisi de aynı zamanda çalışma kapsamında incelenen filmlerin eleştirel yapılarını ortaya koymaya yönelik olarak Louis Gianetti'nin ortaya koyduğu "anahtar karşıtlıklar" kategorisidir. Gianetti, bu kategoride belirttiği karşıtlıklar üzerinden bir filmdeki eleştirel ve ideolojik yapının ortaya çıkarılabileceğini ifade eder. Gianetti'nin karşıtlık ilişkisi üzerine kurduğu yapı, Norman Fairclough'un karşıtlık ilkesi üzerinden bir toplumsal olayın çözümlenmesi için ortaya çıkardığı "Diyalektik İlişkisel Yaklaşım" ile bütünlük içindedir. Gianetti'ye göre, bir filmin eleştirel ve ideolojik konumunu anlayabilmek için o filmin aşağıdaki tabloda yer alan zıt anahtar kurum ve değerlere karşı aldığı tutumu ortaya çıkarmak gerekir.



Şekil 1. Filmin Eleştirel ve İdeolojik Konumunu Belirleyen Anahtar Zıtlıklar (Güçhan, 1999: 197)

Yukarıda yer alan karşıtlıkların birinci tarafında yer alanlar, ideolojik görüşün sol kısmında, ikinci tarafında yer alanlar ise sağ kısmındadır. Diğer bir deyişle birinci sırada yer alanlar sol görüşü benimseyen film yönetmenleri, ikinci sırada yer alanlar ise sağ görüşü benimseyen film yönetmenleridir.

Demokrasi – Hiyerarşi Karşıtlığı: Solcular, insanlar arasındaki benzerlikleri, sağcılar ise farklılıkları vurgular. Sağcılara göre sosyal kurumlar, sıradan insanlar tarafından değil güçlü yöneticiler tarafından yönetilmelidir. Önemli olan elit bir kesimin yönetici olması ve bireyciliktir.

Çevre – Kalıtım Karşıtlığı: Solcular, insan davranışlarının kalıtımla değil çevresel faktörlerin etkisiyle geliştiğine ve değiştiğine inanırlar. Sağcılar ise insan karakterinin genetik mirasla oluştuğuna inanırlar ve soyu vurgularlar.

Görecelik – Kesinlik Karşıtlığı: Sol görüşlüler, yargıların esnek olduğuna ve her durumdaki kesinliklerin değişebilir olduğuna inanırlarken, sağ görüşlüler insan davranışlarını yargılama konusunda çok kesindirler. Çocuklar, mutlaka disiplin altında ve saygılı olmalıdırlar, büyüklere itaat etmelidirler.

Gelecek – Geçmiş Karşıtlığı: Sağ görüşlü insanlar, geleceğe kuşkuyla bakarlar ve geçmişe derin bir saygı içindedirler. Eski geleneklere ve ritüellere saygı duyarlar. Solcular ise geçmişi küçümserler çünkü geçmiş, güçsüzleri sömürerek, sınıf çatışmalarıyla, cahillikle yönetilmiştir. Diğer taraftan gelecek, sonsuz ilerleme ümitleriyle doludur.

Birlik – Rekabet Karşıtlığı: Sol görüşlü insanlar, inandıkları gelişmeye ulaşmak için birlikte hareket etmeye inanırlar. Sağcılar ise toplumsal ilerleme için birlik değil rekabetin önemli olduğuna inanırlar.

Dışardakiler – İçerdeki Karşıtlığı: Solcular; yoksulları, asileri ve toplumun, devletin bir kenara ittiği insanları romantize ederken sağcılar, tarihin yönünü belirleyen güçlü insanlar olarak tasvir edilir filmlerde. Solcular, azınlıkların ve kadınların ihtiyaçlarına karşı duyarlı ve etnik farklılıklara karşı saygılıdır. Sol eğilimli filmlerde baş kahramanlar çoğunlukla köylü, işçi gibi çalışan sınıftandır.

Evrensel – Ulusalçı Karşıtlığı: Sol görüşlüler, her ne kadar ülke ve kültürler farklı olsa da insan gereksinimlerinin evrensel olduğuna inanırlar. Sağ görüşlü insanlar ise daha çok kahraman olma eğilimindedirler. Solcular, eleştireli bir ülkeyi daha güçlü hale getirecek unsur olarak nitelerken, sağcılar eleştirinin bir ulusu zayıflattığına inanırlar.

Cinsel Özgürlük – Tek Eşlilik Karşıtlığı: Solcular, seksin kiminle yapılabileceği konusunda

insanların özgür olduğuna inanırlar. Onlara göre homoseksüellik, bir yaşam biçimidir. Kişisel tercihleri önemseyip, doğum kontrolünü ve cinselliğe baskı uygulamayı eleştirirler. Sağcılar ise evlilik öncesi ve evlilik dışı ilişkilere karşıdır. Önemli olan evlilik kurumu içinde gerçekleşen cinsellik ve heteroseksüel ilişkidir (Güçhan, 1999: 198-203)

Araştırma kapsamında incelenen filmlerin içeriklerinde yer alan eleştirel ve ideolojik yapının ortaya çıkarılmasında, Gianetti'nin yukarıda sıralamış olduğu karşıt anahtar kavramları kullanılmaktadır. Ayrıca filmlerin hem biçim hem de içeriklerinde sinematografik anlatım araçlarının oluşturduğu eleştirel yaklaşım, Battal Odabaş'ın aktardığı "Sinematografik Anlatım Araçlarının Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinemadaki İşlevleri"ne ilişkin tabloda yer alan zıtlıklar kullanılmaktadır. Çünkü eleştirel yapıdaki kısa filmler, bu özellikleri itibarıyla Üçüncü Sinema sularına çekilir.

Tablo 1. Sinematografik Anlatım Araçlarının Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinemadaki İşlevleri (Odabaş, 2013: 28-29)

	Birinci ve İkinci Sinemada İşlev	Üçüncü Sinemada İşlev
Anlatı	Tam bir öyküyle izleyiciyi eğlendirmek ve memnun etmek için kapalı anlatıya odaklanır.	Seyirciyi harekete geçmeye tahrik etmek için açık ve sorgulayıcı anlatı.
Sessizlik kavramı	Dramatik müzikler ve görüntüyü destekleyen ses efektleri.	Sessizlik, görüntülerin izlenimini destekleyerek boşlukları doldurmak için seyirciyi davet eder ve ondan anlam yaratmak için görüntüyle sessizliği buluşturur.
Kahraman kavramı	Bir bireyin öykünün akışı üzerinde sağlayabildiği etkisini anlatma yoluyla gerçekleştirilen bir kimlik.	Kahramanın kahraman ayrıcalıkları yoktur fakat öykünün gerekliliklerini yerine getirir.
Uzun Plan	Kendinden ve doğadan varoluşsal yabancılaşmayı ifade eder.	İzleyicilerin telaşsız hayat ritminin duygusuna dokunur ve bireysel karakterleri bir ailesel, toplumsal ve ulusal çerçevede içinde özerk olmayan kuruluşlar olarak belirler.
Çapraz kurgu	Antagonistleri arasında pozitif ve negatif kutup sunar.	İdeolojilerin çatışmasını aydınlatmaktadır.
Yakın çekim	Karakterlerin bireysel psikolojisini vurgular.	Seyrek kullanılır, çünkü doğal olmayan bir görünümü vardır.
Çevrinmeli çekim	Bazen 180 derece kuralına göre mekansızlığı vurgulamak ya da kaybolma duygusunu yaratmak için kullanılır.	Zaman zaman kullanılır. Üçüncü Dünya'nın geniş mekanını anlatmak için 180 derece kuralı terk edilir.
Aydınlatma	Dramada atmosferik aydınlatma, yüksek kontrast ve düşük ton. Komedilerde düşük kontrast ve yüksek ton aydınlatma kullanılır.	İşığın doğal kullanımını vurgulayarak daha az aydınlatma kuralı.
Kamera açısı	Doğal bir perspektif için göz hizası çekimleri genellikle estetik bakış açısı için kullanılır.	Karakterler/durumlar arasında tahakküm ve güç göstermek için ve siyasal ya da toplumsal yorumlar için düşük ya da yüksek açılar kullanılır.
Kamera yerleşimi	Kamera uzaklığı, yakın planla sunulan sahnenin duygusuna bağlıdır.	Psikolojik gerçekliğe yapılan küçük vurgu; yakın planların minimal kullanımı.
Kamera hareketi	Çoğunlukla sabit perspektif; anlam için birey ile gösterim ve hareket.	Afrika filmleri; genellikle sabit perspektif. Latin Amerikan filmleri; genellikle taşınabilir kamera, deneysel katılımı ve dramatik kimliği teşvik etmek için genellikle el kamerası.
Set düzeni	Stüdyo ortamı, yönlendirici denetimler.	Belgeselin gerçekliğini artırmak için yerinde oluşturulan set.
Oyun	Tanınmış oyuncu.	Gerçek hayat rollerinde genellikle oyuncu yoktur.
Paralel kurgu	Genellikle oyuncu ve kamera arasında doğrudan bağlantı yoktur.	Bazen, oyuncu kamera/seyirciyi doğru döner ve sözlü anlatıya geçer.

Araştırmada verilerin toplanmasında ise Christian Metz'in Göstergibilimsel Çözümleme yöntemi kullanılmaktadır. Göstergibilimle ilgili tanımlar incelendiğinde, vurgunun "anlam" olgusuna yapıldığı görülür. Bir çeşit anlamlandırma bilimi olarak da nitelendirilebilecek olan göstergibilim, asıl önemini görünenin ötesinde yer alan, diğer bir deyişle düz anlamın ötesindeki yan anlamların ortaya çıkarılmasında etkindir. Adanır, her görüntünün mutlaka bir yan anlamı olduğunu belirterek temel anlamın, bir şeyin herkes tarafından kabul edilen nesnel özelliklerini gösterdiğini yan anlamın ise duygusal, şiirsel, ideolojik özellikler gösterdiğini ifade eder (Adanır, 2013:19). Neumann eleştirel söylemi tanımlarken eleştirel söylemin görünenin ötesinde yer alan gizli güç ve mesajların ortaya çıkarılmasında

etkin olduğunu belirterek, asıl önemli olanın toplumsal problemlerin çözümü sırasında olguların gözlemlenemeyen kısımlarının ortaya çıkarılması olduğunu ifade eder. Dolayısıyla kısa filmin eleştirel biçim ve içerik yapısının inceleneceği bu çalışmada, filmlerin çözümlenmesi aşamasında göstergebilimden faydalanmak, bir gereklilik olarak gözükmektedir.

Metz ile birlikte göstergebilimin sınırları metinleri aşarak, her tür görsel görüntünün çözümlenmesinde ve anlamlandırılmasında kullanılır hale gelmiştir. Dolayısıyla Andrew'in de belirttiği gibi Metz, göstergebilimi kullanarak sinemada yer alan anlamlama süreçlerinin oluşumunu ve biçimlerini tanımlamayı hedeflemiştir (Andrew, 2000: 243). Bu anlamda Metz'in kaleme aldığı "Sinema: Dil mi, Dil Yetisi mi" adlı makalesi, sinemayla göstergebilim arasındaki ilk ilişkileri sağlama açısından oldukça önemlidir (Casetti, 1999: 132). Metz'in daha sonra göstergebilimle sinemayı derinlemesine bir ilişki içinde ele aldığı "*Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*" adlı kitabında bir filmin göstergebilimsel olarak çözümlenmesinde kullanılacak tözlere değinmiştir. Andrew, bu tözleri, bir filmde yer alan bilgi kanalları olarak değerlendirmiş ve bu bilgi kanallarının da filmin anlamlandırılmasında oldukça büyük öneme sahip olduğunu belirtmiştir (Andrew, 2000: 249). Metz'in ortaya attığı tözler, aynı zamanda bu çalışmada film analizleri sırasında kullanılacak olan değişkenler olması nedeniyle ayrıca bir öneme sahip olduğundan aşağıdaki gibi bir tabloda gösterilmeleri, daha anlaşılır olması açısından önemlidir.



Şekil 2. Metz'in Göstergebilimsel Çözümlemede Kullandığı Değişkenler

Metz, film incelemelerinde genellikle kurgu, karşıt motifler, imge, söz uyumu gibi biçimsel unsurların çok fazla dikkate alındığını ancak bunların dışında yukarıda bahsedilen tözlerin üzerinde fazla durulmadığını belirterek, bu tözlerin herhangi bir filmin içerisine yerleştirilen kodların açığa çıkarılmasına önemli katkıların olduğunu belirtmektedir (Metz, 2012: 92). Hunt, yukarıda Metz'in ortaya koyduğu değişkenlere bakarak Metz'in seyircinin görsel imgeye öncelik verdiğini belirtir (Hunt, 2012: 24). Metz, bir film çözümlenmesi sırasında filmde yer alan kodları üç kategoriye ayırmıştır.

1. Sinemaya özgü kodlar (hızlı kurgu)
2. Diğer sanatlarla paylaştığı kodlar (ışık vb.)
3. Sinemaya özgü olmayan kodlar (kültürel kodlar) (Büker, 1996: 77-79)

Metz, "sinema bir dil değildir ama bir dil gibidir" derken aslında filmin oluşumu sırasında yönetmenin yukarıda sözü edilen kodları ve değişkenleri kullanarak bir dil oluşturduğunu belirtir. Devingen imge tözü ile kastedilen hareketli görüntü içerisinde dekor, ışıklandırma, renk, kurgu, sahne tasarımı, oyunculuk gibi birçok sinematografik anlatım araçlarını da barındırmaktadır. Bunun dışında filmin ses kuşağını oluşturan müzik, diyalog ve efekt tözleri bulunmaktadır. Görüldüğü gibi Metz'in ortaya koymuş olduğu değişkenler, bir filmin içerisine yerleştirilen kodların çözümlenmesi ve bu çalışma açısından ayrıca bir öneme sahip olan eleştirel söylemin ortaya çıkarılması için yeterli düzeydedir. Öyle ki Metz, sinemanın tanımının sadece film söylemi ve görüntülü söylem düzeyinde yapılması gerektiğini belirtmektedir (Metz, 2000: 267).

Metz'in göstergebilimsel analizinde hareketli görüntünün dışında yer verdiği fonetik ses (diyalog), müzikal ses (müzik) ve gürültü (efekt) değişkenleri de bir filmin anlamlandırılmasında hareketli görüntü kadar önemli bir yer tutar. Bir filmde karakterlerin duygu ve düşünceleri belirtmeleri için çıkardıkları tüm sesleri, fonetik ses olarak tanımlamak mümkündür. Sinemada büyük bir titizlik ve tasarrufla kullanılması gereken fonetik sesin en temel görevlerinden birisi, anlatıma katkı sağlamaktır. Daha çok görsel anlatımın öne çıkmasının beklediği sinemada, fonetik sese yüklenen anlam, salt öyküyü anlatmanın ötesinde yer alabilir. Örneğin, filmde yer alan karakterin ağzından süzülen bir kaç kelime, o karakterin dünya görüşü ve kişilik özelliklerini anlatmaya yarayan bir yapıya bürünerek, o karakterin söyledikleri üzerinden çeşitli anlamlandırmalara zemin hazırlayabilir. Arslantepe'nin de belirttiği gibi "diyaloglar, görselliğe yardımcı oluyorsa, konuyu iletliyorsa, karakteri tanımlıyorsa/tanıtlıyorsa amacına uygun kullanılıyor demektir" (Arslantepe, 2007: 73). Orhan Kemal'in de belirttiği gibi "iyi bir senaryo önce diyalogsuz, fotoğraf olarak

düşünülmelidir" (Kemal, 2003: 75). Ancak anlatıma katkı sağlayabilecek şekilde tasarlanan fonetik ses üzerinden, o filmdeki eleştirel ve politik söylem de açık bir şekilde iletilebilir. *Üç Adam ve Bir Bebek* adlı filmde bebeğin babası Türkiye'den yurtdışındaki arkadaşlarını arayarak "*burası inanılmaz bir yer*", "telefonu bir saatte düşürdüm", "burada rüşvetle halledemeyeceğiniz hiçbir şey yok" gibi ifadelerle aslında ideolojik bir yapılandırmaya girer. Dolayısıyla Christian Metz'in göstergebilimsel analizinde yer verdiği tözlerden birisi olan fonetik ses, filmlerde yer alan eleştirel yapıların ortaya çıkarılmasında oldukça büyük bir öneme sahiptir.

Metz'in göstergebilimsel analizde yer verdiği diğer bir önemli töz de müzikal ses ya da müziktir. Sinemaya sesin girmesi ilk olarak müzik sayesinde olmuştur. Sessiz sinema döneminin ilk zamanlarında izleme salonundaki rahatsız edici sessizlik, izleyicinin filmin teknik boyutuna dikkat etmesine neden olmakta ve bu durum filmin izleyici üzerindeki etkisini ortadan kaldırmaktaydı. Bu nedenle ilk zamanlarda filmlerde yer alan müzik boşluğu, sahnenin bir tarafına yerleştirilen piyano ile kapatılmaya çalışılmıştır. İlerleyen süreçte artık müzik, filmlerde bir dolgu unsuru olmaktan çıkarak tamamen anlatımı sağlayan ve güçlendiren bir yapıya bürünmüştür. Amerikalı besteci Aaron Copland'ın "film müziği, sinema perdesinin arkasına yerleştirilmiş bir fırına benzer. Filmin sıcaklığı oradan gelir" (Konuralp, 2004: 17) ifadesi de Metz'in göstergebilimsel incelemede ele aldığı müzik tözünün, anlam yaratma özelliğiyle örtüşmektedir.

Eisenstein, görme ve işitme duyularına ait öğelerin birbirinden farklı nitelikler taşıması nedeniyle görüntü gibi sesi de ayrı etken olarak ele almayı ve sinema sanatının anlatım gücünü geliştirmek amacıyla yepyeni bir yapıya yöneltmeyi önermiş ve görme ile ses, görülen dünya ile işitilen dünya arasındaki engelleri kaldırmak ve bu iki karşıt alan arasında bir birlik ve uyumlu bir ilişki kurmanın gerekliliğini ifade etmiştir (Sözen, 2003: 149). Dolayısıyla Metz'in geliştirmiş olduğu yöntemdeki hareketli görüntü tözüne, müziği de eklemesi rastlantısal değildir. Cem Pekman'a göre sinemada müziğin 4 temel işlevi vardır:

1. Filmin zaman, yer ve atmosferini yaratır.
2. Filmde yer alan karakterlerin psikolojik durumlarının altını çizer ve perdede gösterilemeyen duyguları anlatır.
3. Bir süzgeç görevi görerek, izleyiciyi filmin teknik özelliklerinden soyutlar ve bir film izlediğinin ayırtına varmasını önler.
4. Gerginlik yaratmaya ve ardından gerginliği düşürmeye yarar (Pekman, 2004: 16).

Yalçın Tura, film müziğini "rejisörün başka hiçbir şekilde anlatamadıklarını anlatan" (Ok, 1995: 42) öge olarak tanımlamaktadır. Onu destekler nitelikte Carroll, müziğin sıfat ya da edat gibi kişilerin, olayların, nesnelerin, eylemlerin niteliklerini belirttiğini ya da onları başka bir açıdan gösterdiğini, bir parça değiştirdiğini belirtmektedir (Pekman, 2004: 18). Müziğe ilişkin yapılan tüm bu nitelermeler, Christian Metz'in göstergebilimsel analiz yönteminde yer verdiği müzik tözünün önemine ve gerekliliğine dikkat çekmektedir.

Metz'in göstergebilimsel analiz yönteminde yer alan ve bu çalışmada da film incelemeleri sırasında kullanılacak olan diğer bir töz, gürültü ya da diğer bir adıyla efekt değişkenidir. Efekt de tıpkı diğer sinematografik anlatım araçları kadar anlam oluşturma sürecinde etkili bir unsurdur. Ancak efekt denince akla, genellikle günümüzde büyük ölçüde dijital teknolojinin ürünü olan yüksek maliyetli filmlerdeki görüntüleri destekleyen yüksek ses seviyeleri gelmektedir. Oysa Mahmut Tali Öngören'in de belirttiği gibi ses efekti, konuşmayı ya da görüntüyü desteklemekte, bir yeri tanımlamakta, bir hava ya da atmosfer yaratmakta ve zaman belirtmekte kullanılan önemli bir unsurdur (Öngören, 1991: 121). Efektler, aşağıdaki tabloda da gösterildiği gibi iki gruba ayrılmaktadır:



Şekil 3. Metz'in Kullandığı Gürültü Tözünün Türleri

Tabloda yer alan tanımlanabilen efektler, efektte ya da gürültüye maruz kalan herkesin üzerinde mutabık olduğu türdedir. Bu efekti anlamlandırabilmek için sesin kaynağına yönelmek gereksizdir. Örneğin; korna sesi, köpek sesi

vb. Tanımlanamayan efektler ise çoğunlukla ses kaynağını görmeden üzerinde net bir fikrin oluşmadığı türdendir. Örneğin, yağmur sesi ile ateş üzerinde kızaran yağın çıkardığı ses, eğer sesin kaynağı gösterilmezse birbirleriyle karıştırılmakta ve tam bir netlik sağlanamamaktadır.

Başta da belirtildiği gibi gürültü ögesi bir filmde sadece görüntüyü desteklemez, onun dışında belirli bir takım anlamların oluşturulmasında da etkin rol alabilir. Çalışmanın kısa film incelemeleri kısmında ele alınacak olan *Berf* adlı filmde kullanılan bir efekt üzerinden bu durum daha net bir şekilde ortaya konabilir. Ağrı'nın bir Kürt köyünde geçen film, bir annenin, oğlunun askerler tarafından öldürülmesiyle yaşadığı acıyı anlatmaktadır. Filmin bir ev içi sahnesinde izleyici, evin üstünden geçen bir helikopter sesiyle irkilir. Her ne kadar basit bir helikopter sesi gibi dursa da bu efekt, aslında orada yaşayan bir aile için üzerlerine ateş yağdıran nesneyi çağırıştırılmaktadır. Dolayısıyla Metz'in de bir filmin kod açılımında kullanılması gerektiğini düşündüğü efekt tözü, aynı zamanda üzerinden çeşitli ideolojik ve eleştirel yaklaşımların da sergilendiği aktif bir yapıya bürünme potansiyeli taşımaktadır.

Türkiye'de çekilen kısa filmlerin biçim ve içerik açısından eleştirel yapılarının sorgulanacağı bu çalışmanın evrenini, Hisar Kısa Film Festivali oluşturmaktadır. Çalışma evreni olarak Hisar Kısa Film Festivalinin seçilmesinin en önemli nedeni, festivalin taşıdığı misyondur. Aralarında Artun Yeres, Ahmet Soner, Mutlu Parkan, Oğuz Onaran, Veysel Atayman ve Engin Ayça gibi kısa film alanında önemli isimlerin olduğu yönetmenler, "Türkiye'de sinema olayının kökten ele alınması" (Kutay, 2005: 71) düşüncesi etrafında toplanarak sinemanın bağımsız, devrimci ve eleştirel olması gerektiğini belirtmişler ve Genç Sinemacılar Manifestosunu yayımlayarak Hisar Kısa Film Festivalini başlatmışlardır. Hisar Kısa Film Festivali, aynı zamanda Türkiye'deki ilk festival olma özelliğini taşımaktadır.

Çalışma kapsamında Christian Metz'in göstergebilimsel çözümleme yönteminde kullandığı hareketli görüntü, fonetik ses, grafik malzeme, çevre sesi ve müzik değişkenlerine göre incelenen kurmaca kısa filmlerin kültürel ve özgül kod açımları yapılmıştır. Ortaya çıkarılan kodların güvenilirlik hesaplamaları, araştırma sonuçlarının gerçeğe uygun olması ve güvenilirliklerinin sağlanması açısından Klaus Merten'in içerik analizi yönteminde bahsettiği iki farklı kodlayıcıya göre aşağıdaki formülle yapılmaktadır:

C: $2 \times C1, 2 / C1 + C2$ Formülde yer alan ifadelerin açımları aşağıdaki gibidir;

C: Güvenirlik oranı

C1: Birinci kodlayıcının kodladıklarının sayısı

C2: İkinci kodlayıcının kodladıklarının sayısı

C1,2: Kodlayıcıların birbirleriyle uyumlu kodlama sayısı (Alver, 2003: 97).

Çalışmanın örneklemini ise 2005-2013 yılları arasında festivale katılan 55 kurmaca kısa film içerisinden *sistemantik örnekleme* ile seçilen 11 kısa film oluşturmaktadır. Sistemantik örnekleme en yalın anlamıyla; araştırmanın evrenini meydana getiren yığılı oluşturabilecek örneklerin seçimi sırasında tüm örneklere eşit seçilme şansının verilerek örneklerin oluşturulmasıdır. Yığılıda yer alan tüm örneklemin, seçilecek olan örneklem sayısına bölünmesiyle "k" sayısı bulunur. Daha sonra 1-k arası rastlantısal şekilde bir sayı seçilir. Seçilen bu sayı, yığına girecek olan birinci örnekleme oluşturur. Bu sayıya sürekli "k" ilave edilerek ikinci, üçüncü ve son olarak n'inci birim belirlenir (Gökçe, 1995: 97).

Araştırmada analiz edilen filmlere ilişkin bilgiler aşağıdaki tabloda verilmektedir:

Tablo 2. Araştırmada Analiz Edilen Filmler

FİLMİN ADI	YÖNETMENİ	SÜRESİ
"Ali Ata Bak"	Orhan İnce	12'
"Berf" (Kar)	Erol Mintaş	20'
"Buhar"	Abdurrahman Öner	12'
"Derin Nefes Al"	Başak Büyükçelen	4'18'
"Eσμα"	Koray Çalışkan	18'
"Gerayış"	Çetin Baskın	16'
"Köy"	Mustafa Dok	11'
"Nolya"	Cem Öztüfekçi	26'
"Sudan Korkan Adamlar"	Selim Akgül	12'
"Toz"	Fatih Kızılgök	13'55"
"Yaban"	Hakan Savaş Mican	18'

3. Bulgular

Bu araştırmada, Hisar Kısa Film Festivali kapsamında sistematik örnekleme yöntemiyle seçilen 11 kurmaca kısa film analiz edilmiştir. Araştırmanın kuramsal çerçevesinde önemli bir yer tutan Louis Gianetti'nin, bir filmin eleştirel ve ideolojik yapısını ortaya çıkarmaya yönelik geliştirmiş olduğu anahtar karşıtlıklar-"Demokrasi – Hiyerarşi", "Çevre – Kalıtım", "Görecelik – Kesinlik", "Birlik – Rekabet", "Dışardakiler – İçerdekiler", "Evrensel – Ulusalçı", "Cinsel Özgürlük – Tek Eşlilik"-film içeriklerinin incelemesi sırasında kullanılmıştır. Çalışma kapsamında ele alınan filmlerin biçimsel unsurları incelenirken ise Battal Odabaş'ın aktardığı "Sinematografik Anlatım Araçlarının Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema'daki İşlevleri"ne ilişkin tabloda yer alan karşıtlıklar kullanılmıştır. Çalışmada verilerin toplanmasında ise kısa sürede yoğun anlamlar üretmek zorunda olan kısa filmin, yan anlamlar barındırma potansiyeline sahip tüm katmanlarını incelemeye olanak sağlayan, Christian Metz'in Göstergibilimsel Çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Diğer inceleme alanlarında olduğu gibi Göstergibilimsel Çözümlemede de birçok kuramcıya ait farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. Ancak bu çalışmada Christian Metz'in geliştirmiş olduğu ve beş değişkenden-hareketli görüntü (kültürel kod, özgül kod), fonetik ses, müzik, grafik malzeme, çevre sesi-oluşan Göstergibilimsel Çözümleme yöntemi benimsenmiştir. Metz'in, sinema gibi hareketli görüntü üzerine yoğunlaşan yegane göstergibilimci olması, bu tercihin önemli nedenlerinden birisidir. Çalışmada ele alınan filmler, hem içerik hem de biçim açısından incelenmiştir. Çünkü, çalışmanın içeriğinde de belirtildiği gibi kısa filmin eleştirel yapısını sadece içeriği değil aynı zamanda biçimsel unsurları da belirler. Dolayısıyla kısa film, eleştirel yapısını, hem içerik olarak anaakım sinemada temsil şansı bulamayan konuları işlemesine, hem de biçimsel olarak anaakım sinemanın anlatım geleneklerinden farklı olmasına borçludur. Bu sayede araştırmanın soru cümlelerinde yer alan tüm unsurlar, araştırma kapsamında ele alınan film incelemeleri sırasında değerlendirmeye alınmıştır.

Çalışma kapsamında çözümlenen 11 kısa filmde toplam 91 tane çeşitli anlama sahip, kültürel kod kullanılmıştır. Bu kodların hepsinin filmsel anlatım alanına bilinçli bir biçimde yerleştirildiği varsayılmaktadır. Aşağıda yer alan tablolarda da görüldüğü gibi çalışma kapsamında çözümlenen tüm kısa filmlerde kültürel kod kullanımı mevcuttur. Filmlerde yer alan kültürel kodlar, bir toplum içinde doğup büyüyen bireylerin, kültürel hafızalarında şekillenen imgelerden oluşmaktadır. Bu imgeler, film içeriklerinin eleştirel olup olmadıklarına ilişkin ciddi ipuçları barındırmaktadır. Filmlerde yer alan kodlar, Klaus Merten'in içerik analizi yönteminde bahsettiği iki farklı kodlayıcıya göre kodlanarak, güvenilirlik oranları ortalama %93.73 olarak hesaplanmıştır. Filmlerde yer alan kültürel kodlar ve güvenilirlik oranları, aşağıdaki iki farklı tabloda gösterilmiştir.

Tablo 3. Filmlerde Kullanılan Kültürel Kod Sayıları

Filmin Adı	Film Boyunca Görüntülenen Kod Sayısı	Kodların Ortalama Güvenilirlik Oranı
"Ali Ata Bak"	13	100.00%
"Berf" (Kar)	19	94.44%
"Buhar"	5	100.00%
"Derin Nefes Al"	5	100.00%
"Esmâ"	7	83.33%
"Gerayış"	5	100.00%
"Köy"	6	80.00%
"Nolya"	8	85.71%
"Sudan Korkan Adamlar"	7	92.31%
"Toz"	5	100.00%
"Yaban"	11	95.24%
Toplam/Ortalama	91	93.73%

Tablo 4. Filmlerde Kullanılan Kültürel Kodlar ve Kod Açımları

Adı	Düz Anlamın Göstereni	Düz Anlamın Gösterileni
<i>“Ali Ata Bak”</i>	Adem’in eski giysisi Annenin giyimi ve kara kazan Ev içindeki oturma sergileri Duvara asılı halı Duvara asılı Kuran-ı Kerim Yayıık Eski minibüs Okulun dış görünümü Okulun iç görünümü “Birliğin Temeli” başlıklı yazı Kaşağı adlı kitap Kara lastiklerin içinde kundura ayakkabı Dağda yazılı olan “Ali Ata Bak” ifadesi	Köy yaşamı, yerellik, yoksulluk Köy kadını imajı ve doğal yaşam Tipik köy yaşamı Tipik köy yaşamı Toplumsal benzerlik, dinsel inanç Tipik köy yaşamı Geri kalmışlık Geri bıraktırılmışlık Geri bıraktırılmışlık Anadilde eğitim sorunu Eğitim sisteminin trajikomik durumu Yaşam olanaklarındaki farklılık Eğitim sistemindeki baskıcı rejim
<i>“Berf” (Kar)</i>	Ana Gözel’in siyah eşarbi Kurumuş ağaç Evin önünde yemlenen tavuklar Televizyonu siyah örtüyle kapatma Zine’nin kuyudan su içmesi Kerpiç ev Zine’nin plastik terlikleri Taziye gelen komşular Duvarda asılı olan Kuran-ı Kerim Düğün için cenaze sahibinden izin alma At üstünde gelin getirme Hastaya Kuran-ı Kerim okunması Ulaşım aracı olarak at kullanımı Ağrı Dağı Zine’nin rüyasında gördüğü kanlı gömlek Ahmet’in atının eve yalnız dönmesi Kar suyunun mezara serpilmesi Ahmet’in fotoğrafının örtüyle kapatılması Ana Gözel ve torununun duvardaki fotoğrafı	Umutsuzluk, karamsarlık, yas Tükenmişlik, verimsizlik Doğal yaşam, yerellik Matem, Anadolu’ya özgü gelenek Yerellik, düşük sosyo ekonomik düzey Yerellik, düşük ekonomik düzey Düşük ekonomik düzey Birlik, beraberlik, dayanışma Toplumsal benzerlik, dinsel inanç İnsan için insanın önemi, gelenek Taşra hayatı Hasta için kaçınılmaz son: Ölüm Yerellik, coğrafi engebe Yokluğuyla değer kazanan imge, kader, ölüm Babasının öleceğine dair işaret Ölüm Döngü Ölüm Soyun devamına ilişkin tehlike
<i>“Buhar”</i>	Soba Kadının giyim tarzı Emaye Çaydanlık Üzerinde dantel olan tüplü televizyon Ayna Buhar	Kadının psikolojik durumunun altını çizer. Klasik ev kadını ve yaşam biçimi Düşük ekonomik düzey Yaşam biçimi, düşük ekonomik düzey Evlilikte yolunda gitmeyen durumlar silsilesi Kadının öfkesi, evlilikte sorunlu olan taraf
<i>Nefes Al”</i>	Nazlı ve ailesinin yaşadığı apartman dairesi Nazlı’nın giyim tarzı Bekaret testi yapan doktora rüşvet verme	Yüksek sosyo ekonomik ve kültürel düzey Çağdaşlık düzeyi ve yaşam biçimi

	Doktorun Nazlı'nın bacağına elini koyması Nazlı'nın parmaklarındaki kan	Babanın dünyayı algılama biçimi, sağlık sistemi Nazlı'nın vücudundaki hakimiyetsizliği Ataerkil toplumda kadına yönelik şiddet
"Esmâ"	Esmâ'nın yaşadığı gecekondu mahallesi Esmâ'nın evi Esmâ'nın giyim tarzı Esmâ'nın çalıştığı ev Evin hanımının kıyafeti Ulaşım aracı olarak belediye otobüsü Esmâ'nın kocasına sırtını dönerek uyuması	Düşük ekonomik düzey, kültürel yapı Düşük ekonomik düzey, kültürel yapı Tipik temizlikçi kadın imajı Yüksek ekonomik düzey, sosyal statü farkı Modernlik, gösteriş Düşük ekonomik düzey, iktisadi tedbir Sorunlu evlilik
"Gerayış"	At Koyun sürüsü Halil'in sık sık atını tımarlaması Halil'in şalvar ve kara lastik giymesi Halil'in tütün sarması	Yerellik, yaşanılan coğrafyanın engebeliliği Geçim kaynağı At ve doğayla kurulan güçlü bağ Yerellik, gündelik hayatın sıradanlığı Filmin geçtiği mekana özgü kültürel form
"Köy"	Traktör İsli çaydanlık Çapa, tırmık Savaş uçağı Karanlıkta yürüyen gölgeler Köy tabelası	Köy yaşamının yerelliği Taşra hayatına vurgu, mekansal bütünlük Bölgedeki geçim kaynağı Devletin temsili, halkı göçe zorlayan neden Yolunda gitmeyen durum, tehlike Devletin köyde yaşayanlarla kurduğu ilişki
"Nolya"	Sonbahar ve yaprak dökümü Meyhane duvarında asılı olan yazılar Meyhane duvarında asılı olan fotoğraflar Meyhanenin iç tasarımı (1) Meyhanenin iç tasarımı (2) Meyhanenin iç tasarımı (3) Meyhanenin dış tasarımı Kasaba	Umutsuzluk, karamsarlık Meyhane sahibinin hayata bakış açısı Tipik meyhane ortamı Gelenekçi İsmet'in hayata bakışı Yenilikçi Arif'in hayata bakışı, modernlik Yenilikçi "O"nun hayata bakışı, rock-bar Filmde yer alan karakterlerin dönüşümü Tekdüze yaşam, taşra sıkıntısı
"Sudan Korkan Adamlar"	Askerler Evin dış görünümü Irmak Baba karakterinin askerleri sırtında taşınması Askerin, babaya konserve vermesi Çocuğun kaya parçalarından köprü yapması Baba karakterine köprünün yıktırılması	Devletin baskıcı aygıtları Yerel köy yaşamı, düşük ekonomik düzey Devletin vatandaşıyla hesaplaştığı yer, sınır Baskıcı, ötekileştirici devlet rejimi Hakim ideolojinin aşağılayıcı tavrı Militarizme karşı direnç Militarizmin yıkılmaz imajı
"Toz"	Toz Evin dağınıklığı ve tasarımı Osi'nin istavroz kolyesi Masanın üzerindeki yemek artıkları Evin tozlu zeminindeki ayak izleri	İlişkide yaşanan belirsizlik ve iniş-çıkışlar Osi ve sevgilisinin düzensiz ilişkisi Hristiyanlık Karakterlerin yaşam tarzı Muğlak yaşam içindeki muğlak gelecek
"Yaban"	Meryem'in Almanya'ya getirdiği gül fidesi Meryem'in evde ayakkabısız, oğlunun ayakkabıyla dolaşması	Geleneği sürdürme mücadelesi Doğu ve Batı kültürleri arasındaki farklılıklara vurgu

	Meryem'in duvardaki çıplak kadın fotoğrafını indirtmesi, Galata Kulesi resmini astırması	Vatan hasretini dindirme ve Adem'in kendi kültürüne yabancılaşmasını önleme çabası
	Meryem'in Türk TV kanallarını araması	Ait olduğu kültüre bağlılık
	Adem'in, Meryem'in örttüğü danteli kaldırması	Türk kültürüne karşı direnç
	Adem'in banyo lifini atması, Meryem'in tekrar yerine koyması	Anne oğul arasındaki geleneği sürdürme mücadelesine ilişkin karşıtlık
	Meryem'in kapı girişinde terlikleri çıkarması, Adem'in ise onları içeri alması	Gelenekçi yaklaşıma karşı yenilikçi yaklaşımın mücadelesi
	Dış kapının önündeki ayakkabı topluluğu	Türk misafirler
	Küçük kızın Adem'in masasında oynaması	Kültürler arasındaki özel alan farklılığı
	Adem'in tabakları kasıtlı olarak kırması	Kültürel yaşam biçimini savunma
	Meryem'in evi terk etmesinden sonra Adem'in kapının önündeki annesinin terliklerini düzeltmesi	Meryem'in döneceğine dair umut, Adem'in Türk kültürünü benimsemeye başlaması

Çalışmanın içeriğinde de bahsedildiği gibi Metz'in "hareketli görüntü" değişkeninde yer alan ikinci kod türü, özgül kodlardır. Özgül kodlar, filmlerde yer alan sinematografik anlatım araçları olarak da tanımlanabilir. Çalışma kapsamında çözümlenen filmlerde yer alan özgül kodlar, büyük ölçüde Battal Odabaş'ın aktardığı "Sinematografik Anlatım Araçlarının Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinemadaki İşlevleri" tablosuyla uygunluk içindedir. Eleştirel içeriğe sahip olan filmlerin özgül kodlarının, Odabaş'ın ortaya koyduğu tablodaki Üçüncü Sinema'daki işlevleriyle uyumlu olduğu gözlenmiştir. Daha açık bir ifadeyle belirtmek gerekirse, içerik olarak eleştirel olan filmlerin büyük bir çoğunluğu, biçim olarak anaakım sinemanın anlatım geleneklerinden farklı unsurları bir araya getirmektedir. Bu yönüyle filmler, çalışma kapsamında kısa filmin tüm katmanlarını ortaya koyar nitelikteki tanımında yer verilen "farklı kamera hareketleri, yeni bakış açıları ve anlatım biçimlerinin hakim olduğu" ifadesiyle de örtüşmektedir. Çözümlenen filmlerin neredeyse hepsinde; genel ve orta genel planların çoğunluklu kullanımı, sabit kamera ve uzun çekim, alt açılı ve göz hizası kamera açıları, doğal aydınlatma, kesme (cut) ile geçiş, sıradan oyuncu kullanımı gibi özgül kodlar yer almakta ve bu kodlar, filmlerde yer alma biçimleri itibarıyla, kullanıldığı filmi Üçüncü Sinema sularına taşımaktadır. Dolayısıyla bu özgül kodlara sahip filmlerin içerik olarak da toplumsal ya da sosyal bir meseleye eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşması, incelemelerde saptanan önemli bir durumdur.

Çalışma kapsamında incelenen tüm kısa filmlerde bilinçli bir biçimde ve düzende kullanıldığı düşünülen özgül kodlar, aşağıdaki tabloda nitelikleri ve sayılarıyla gösterilmiş, iki farklı kodlayıcı tarafından kodlanarak güvenilirlik oranları %97.87 olarak saptanmıştır.

Tablo 5. Filmlerde Kullanılan Özgül Kodlar

İlmin Adı	Film Boyunca Görüntülenen Kodlar	Kodların Ortalama Güvenilirlik Oranı
"Ali Ata Bak"	Genel ve orta genel planların çoğunluklu kullanımı, sabit kamera ve uzun çekim, alt açılı ve göz hizası kamera açıları, doğal aydınlatma, kesme (cut) ile geçiş, sıradan oyuncu kullanımı.	90.91%
"Berf" (Kar)	Genel ve orta genel planların çoğunluklu kullanımı, sabit kamera ve uzun çekim, doğal aydınlatma ve soğuk renk, paralel kurgu, sıradan oyuncu kullanımı.	100.00%
"Buhar"	Plan-sekans kullanımı, sabit kamera ve uzun çekim, genel plan, siyah beyaz renk kullanımı.	100.00%
"Derin Nefes Al"	Yakın plan, tanınmış oyuncular, sabit kamera, kesme ile geçiş (cut).	100.00%
"Esmâ"	Genel ve orta genel planların çoğunluklu kullanımı, sabit kamera ve uzun çekim, göz hizası kamera açısı, doğal aydınlatma, kesme (cut) ile geçiş, sıradan oyuncu kullanımı.	100.00%
"Gerayış"	Genel ve orta genel planların çoğunluklu kullanımı, sabit kamera ve uzun çekim, göz hizası kamera açısı, doğal aydınlatma, kesme (cut) ile geçiş, sıradan oyuncu, ters ışık kullanımı.	00.00%
"Köy"	Genel ve orta genel planların çoğunluklu kullanımı, sabit kamera ve uzun çekim, göz hizası kamera açısı, doğal aydınlatma, siyah beyaz renk, kesme (cut) ile geçiş, sıradan oyuncu kullanımı.	92.31%

"Nolya"	Genel ve orta genel planların çoğunluklu kullanımı, sabit kamera ve uzun çekim, göz hizası kamera açısı, doğal aydınlatma, dekor ve kostüm tasarımı, siyah beyaz renk, kesme (cut) ile geçiş, tanınmış oyuncu kullanımı.	93.33%
"Sudan Korkan Adamlar"	Genel ve orta genel planların çoğunluklu kullanımı, sabit kamera ve uzun çekim, doğal aydınlatma ve sıradan oyuncu kullanımı.	00.00%
"Toz"	Genel ve orta genel planların çoğunluklu kullanımı, kesme ile geçiş, paralel kurgu, flu çekim, doğal aydınlatma ve soğuk renk, tanınmış oyuncu kullanımı.	00.00%
"Yaban"	Genel ve orta genel planların çoğunluklu kullanımı, sabit kamera ve uzun çekim, kesme ile geçiş, doğal aydınlatma, sıradan oyuncu kullanımı.	00.00%
Toplam/Ortalama		97.87%

Çalışma kapsamında çözümlenen 11 kurmaca kısa filmdeki işitsel öğeler, Metz'in ses şeridi üzerindeki üç kanal olarak bahsettiği fonetik ses, çevre sesi ve müzik olmak üzere üç başlık altında incelenmiştir. İncelenen filmlerde anlatıcı sesine rastlanmamıştır. Filmlerde oyuncu sesinin yer alması %81.81 oranındadır. Filmlerde yer alan diyaloglar büyük ölçüde, sesin filmsel anlatımla aynı zamana ait olduğu anlamına gelen simultane niteliktedir. Filmlerde yer alan diyaloglar, filmlere birçok farklı açıdan hizmet etmektedir: Oyuncuların dünya görüşlerinin aktarımı, filmin eleştirel içeriğinin anlatımı gibi. İncelemeler kapsamında ele alınan filmlerde, diyalogların yoğunluk olarak filmsel anlatımın önüne geçmediği tespit edilmiştir. Fazla diyalog barındıran ve bu nedenle çok konuşan film olarak nitelenen filmlerde ise (*Nolya* gibi) yer yer görüntüsel anlatım ikinci planda kalmıştır. Ayrıca diyalog kullanımının fazla olmadığı filmlerin, daha yoğun anlamlar üreterek metaforları ve kültürel kodları daha fazla kullandığı gözlenmiştir.

Tablo 6. Filmlerde Kullanılan Fonetik Ses

	Filmin Adı	Oyuncu Sesi	Anlatıcı Sesi
1	"Ali Ata Bak"	Var	-
2	"Berf" (Kar)	Var	-
3	"Buhar"	Var	-
4	"Derin Nefes Al"	Var	-
5	"Esmâ"	Var	-
6	"Gerayış"	Var	-
7	"Köy"	-	-
8	"Nolya"	Var	-
9	"Sudan Korkan Adamlar"	-	-
10	"Toz"	Var	-
11	"Yaban"	Var	-
Toplam/Ortalama		9	0

Çalışma kapsamında analiz edilen tüm kısa filmlerde çevre sesi, yoğun bir biçimde kullanılmaktadır. Filmlerde yer alan çevre seslerinin tümü, kaynağını göstermeye gerek olmayan, “tanımlanabilen ses efekti” grubuna girer. Ayrıca filmlerde kullanılan ses efektleri, kaynağı öykü evreninde yer alan (diegetik) ve kaynağı öykü evreninde yer almayan (diegetik olmayan) türde örneklerle sahiptir. Filmlerde yer alan efektler ve çevre sesleri, büyük ölçüde filmsel anlatımda gerçekçi atmosfer yaratmak için kullanılmıştır. Efektlerin bu özelliği, çalışma açısından oldukça önemlidir. Çünkü daha önce de ifade edildiği gibi anaakım sinema ile muhalif ya da eleştirel sinemanın izleyiciden beklentileri farklıdır. Anaakım sinema, izleyicinin eğlenceye yönelik ihtiyacı gidermeye odaklanırken, eleştirel sinema izleyiciyi sürekli aktif tutarak, belirli konular üzerine düşünmesini sağlamayı amaçlar. Bunun yolu ise fantazyalardan damıtılmış filmin, her yönüyle gerçekçi unsurlara yer vermesinden geçer. Bu anlamda filmlerde kullanılan efektlerin, gerçekçi yapıya hizmet etmesi, oldukça tutarlıdır.

Diegetik yapıdaki efektler, gündelik yaşamın gürültü ve seslerini yansıtarak gerçekçi anlatıma hizmet etmektedir. Filmlerde kullanılan efektler, görüntüyle gösterilen görsel malzemeyi güçlendirmek ve bu sayede öykünün gerçeğe benzerliğini pekiştirmektedir. Filmlerde kullanılan efektlerin büyük bir kısmı, aynı zamanda doğal ortamında kaydedilen seslerden oluşmaktadır. Filmlerde yer alan doğal efektler, mekansal tasarıma gerçekçi bir özellik kazandırır. Dolayısıyla filmlerde kullanılan efektler büyük ölçüde, sonradan filme eklenen türde değil, çekim sırasında kaydedilen doğal sesler biçiminde düzenlenmiştir. Filmlerde kullanılan ve aşağıdaki tabloda belirtilen efektler, Mahmut Tali Öngören’in belirttiği ve daha önce de aktarıldığı gibi, bir yeri tanımlamak, bir hava ya da atmosfer yaratmak için başarılı bir biçimde kullanılmıştır.

Çalışma kapsamında incelenen bazı filmlerde efektler, sadece görüntüyü desteklemekle kalmayıp, bazı söylemlerin de aktarıcısı olarak yer alır. Örneğin *Berf* filminde yer alan helikopter sesi, *Köy* filminde yer alan savaş uçağı sesi, *Buhar* filmindeki suyun kaynama sesi, *Sudan Korkan Adamlar* filmindeki askerlerin çaldığı ıslık sesi gibi efektler, düz anlamın ötesine geçerek, ideolojik bir yapıya bürünmüştür. Filmlerde yer alan tüm çevre sesleri aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

Tablo 7. Filmlerde Duyulan Çevre Sesi (Efektler)

Filmin Adı	Çevre Sesi
“Ali Ata Bak”	Kuş sesi, horoz sesi, koyun sesi, köpek sesi, eşek sesi.
“Berf” (Kar)	Kuş sesi, inek sesi, eşek sesi, rüzgar sesi, çekirge sesi, sinek sesi, köpek sesi, gök gürültüsü, horoz sesi, bomba sesi, helikopter sesi, at nalı sesi, uğultu sesi, tüfek sesi
“Buhar”	Trafik uğultusu, kapı çalma sesi, tespah çekme sesi, sırtından bıçaklanan adamın çıkardığı ses, suyun kaynama sesi
“Derin Nefes Al”	Kuş sesi, ayak sesi, kapı kapanma sesi, tokat sesi, bekaret muayenesinde kullanılan alet sesleri, doktorun eldivenleri taktığı sırada çıkan sesler, muayene sırasında çıkan sesler, araba sesi ve trafik uğultusu, Nazlı'nın bekaretini bozduğu sırada çıkan sesler
“Esmâ”	Şehir uğultusu, trafik sesi, çaydanlık sesi, kapı açma kapama sesi, kapı zili sesi, parkta oynayan çocukların çıkardığı sesler, martı sesi, rüzgar sesi, ev gereçlerinden çıkan sesler, köpek sesi, karga sesi, ezan sesi, gemi kornası.
“Gerayış”	Farklı türlerde kuş sesleri, inek sesi, eşek sesi, rüzgar sesi, çekirge sesi, sinek sesi, köpek sesi, gök gürültüsü, horoz sesi, at sesi, atın boynunda asılı olan çingırağın sesi, atın otlarken çıkardığı sesler, kurbağa sesi, at nalı sesi, koyun sesi.
“Köy”	Traktör sesi, savaş uçağına ait ses, horoz sesi, tavuk sesi, inek sesi, köpek sesi, keçi sesi, koyun sesi, yeni doğan bebek sesi, çekirge sesi, baykuş sesi, çatışma sesleri, farklı türlerde kuş sesleri, askeri helikopter sesi.
“Nolya”	Meyhanenin içinde kullanılan araç gereçlerden çıkan sesler ve bira doldurma sesi, kapı açma kapama sesleri, gök gürültüsü ve rüzgar sesi, orman uğultusu, çeşitli türde kuş sesleri.
“Sudan Korkan Adamlar”	Irmaktan gelen su sesleri, farklı türlerde kuş sesleri, çocuğun kaya parçalarını yuvarlarken çıkardığı sesler, askerlerin çaldığı ıslık sesi, çekirge sesi, kurbağa sesi, koyun sesi, inek sesi, köpek sesi.
“Toz”	Kuş sesleri, uğultu sesi, avizeden çıkan sesler, kapı gıcirtısı, kapı zili, araba korna sesi, kapı çarpma sesi, sifon çekme sesi, çekirge sesleri, araba alarm sesi.
“Yaban”	Ev içinde giyilen ayakkabıların çıkardığı sesler, kapı açma-kapama sesleri, ev içinde kullanılan araç gereçlere ilişkin sesler, eve gelen misafirlerin çıkardığı sesler, sokakta oynayan çocukların sesleri, köpek sesi, kuş sesleri.

Filmlerin %72'sinde çeşitli amaçlara hizmet eden müzikler kullanılmıştır. Müzikler, daha çok, kaynağı öykü evreninde yer almadığı için diegetik olmayan tarzdadır. Aşağıdaki tabloda da belirtildiği gibi, filmlerde müzik kullanma oranı ortalama %16.93, müziksiz alan ise %83.07'dir. Aynı zamanda filmlerde kullanılan müziklerin %50'si sözsüz müzik niteliğindedir.

Tablo 8. Filmlerde Kullanılan Müzikler

Filmin Adı	Filmde Müzik Kullanılan Toplam Süre (Saniye)	Müziksiz Toplam Süre (Saniye)	Toplam Süre (Saniye)	Filmde Müzik Kullanma Oranı (%)	Müziksiz Alan Oranı (%)
"Ali Ata Bak"	0	720	720	0	100
"Berf" (Kar)	50	1150	1200	4.16	95.86
"Buhar"	0	720	720	0	100
"Derin Nefes Al"	26	232	258	10.07	89.93
"Esmâ"	220	860	1080	20	80
"Gerayış"	96	864	960	10	90
"Köy"	424	236	660	64.24	35.76
"Nolya"	451	1109	1560	28.91	71.09
"Sudan Korkan Adamlar"	0	720	720	0	100
"Toz"	263	572	835	31.49	68.51
"Yaban"	188	892	1080	17.40	82.60
Toplam/Ortalama	1718	8075	9793	16.93	83.07

Filmlerde kullanılan müzikler, genel olarak dikkatli, seçici ve yerindeliği kollayan bir biçimde tasarlanmıştır. Kimi filmlerde müzik hiç kullanılmazken, kimilerinde sadece filmin başında ve sonunda yer alarak fon müziği olma özelliği göstermektedir. Kimi filmlerde ise müzik başlı başına, filmin eleştirel içeriğine hizmet eder biçimde tasarlanarak, filmin genel yapısına katkı sağlamaktadır. Özellikle *Berf* ve *Gerayış* gibi kimlik ve aidiyet sorununu ele alan eleştirel filmlerde, müziğin az önce bahsi geçen türdeki kullanımı oldukça belirgindir. *Berf* filminin jenerik kısmında devreye, protest müzik yapıyla öne çıkan Behmen İran'a ait "Halkın Fedaileri Örgütü" adlı marş niteliğindeki müzik eseri girer. Yönetmenin, filmde genellikle devrim müzikleri yapan Behmen İran'ın müziğine yer vermesi ve filmde müziğe duyulan ihtiyacı devrim niteliğindeki bir marşla karşılamaya çalışması, filmin işlediği eleştirel konuyla da bütünlük sağlamaktadır. Benzer biçimde *Gerayış* filminde müziğe olan ihtiyacın Kürt bir sanatçının eseriyle karşılanması, filmin genel anlatımına ve işlediği sorunsala uygunluk göstermektedir.

Çalışma kapsamında çözümlenen filmlerin %63'ünde grafik malzeme kullanımı söz konusudur. Filmlerde yer alan grafik malzemelerin tamamı, yazılı dayalı olarak tasarlanmıştır. Filmlerde yazılı dayalı olarak yer alan grafik malzemeler, yönetmenlerin izleyicilere önemli mesajları aktardığı, bir portal özelliği taşımaktadır. Örneğin toplumsal ve sosyal bir soruna odaklanan *Ali Ata Bak* filminin sonunda, "*hikayesi kitaplarda yazılı olmayan çocuklara*" ifadesiyle kendisini gösteren grafik malzeme, filmin temel eleştirel yapısını güçlendiren niteliktedir. Filmin sonunda Kürtçe olarak beliren grafik malzeme, filmsel anlatımın diğer katmanlarıyla da uyumludur. Benzer bir biçimde yine toplumsal ve sosyal bir soruna odaklanan *Köy* filminin sonundaki "*bu film, savaş ve baskılar sonucu evlerini kaybeden insanlara adanmıştır*" ifadesi, filmin yaratılmasının altında yatan gerekçeyi ortaya koyan bir grafik malzemedir. Daha önce de ifade edildiği gibi eleştirel filmlerin tipik özelliklerinden birisi, işlediği toplumsal ya da sosyal sorunlara maruz kalan insanlara adanmış olmalarıdır.

Tablo 9. Filmlerde Kullanılan Grafik Malzemeler

Filmin Adı	Film Boyunca Görüntülenen Grafik Malzeme (Adet)
"Ali Ata Bak"	1
"Berf" (Kar)	2
"Buhar"	-
"Derin Nefes Al"	-
"Esmâ"	-
"Gerayış"	1
"Köy"	1
"Nolya"	5
"Sudan Korkan Adamlar"	1
"Toz"	-
"Yaban"	7
Toplam/Ortalama	18

Filmlerde yer alan grafik malzemelerin katkısı, sadece içerik düzeyinde değil, aynı zamanda biçimsel düzeydedir. Grafik malzemenin ekranda belirdiği yer ve belirme biçimi, yer aldığı filmi anaakım sinemanın anlatım geleneklerinden uzaklaştırmakta ve özgül kodların da katkısıyla filmi, biçimsel olarak eleştirel bir düzleme oturtmaktadır. Bunun yanı sıra, yazıya dayalı olarak beliren grafik malzemenin yazı stili, rengi ve birlikte kullanıldığı fon da grafik malzemenin, filmin biçimsel özgünlüğüne katkısını artırmaktadır. Örneğin *Berf* filminde grafik malzemeyi oluşturan unsurlardan birisi filmin adıdır. *Berf*, adını filmde de önemli bir yeri olan 'kar'dan almaktadır. Yönetmeni Kürt olan ve bir Kürt coğrafyasında yaşayan toplumun sorunlarını anlatan filmin, isminin de Kürtçe olması filmin bütünlüğü açısından anlamlı bir kullanımdır. Öte yandan, "Berf" ifadesinde kullanılan yazı karakterinin kalın olması, filmin adının ve filme kattığı anlamın daha güçlü bir biçimde algılanmasını sağlamaktadır. Daha önce de belirtildiği üzere yazının siyah renkli olması, belirdiği Ağrı Dağı'nın üzerindeki karla kontrast oluşturmasına neden olur. Yazının siyah renkli olması ayrıca, yasakları, zapt edilmeye çalışılan bir gücü, karşı koyuşu, reddedilişi, isyanı, protestoyu, başkaldırıyı simgelemektedir. Ayrıca filmin isminin belirdiği yer, ticari sinemada izleyicinin seyir alışkanlığına zıt bir şekilde ortada değil, sağ üst köşededir. Bu kullanım da tıpkı filmin ismi, ismin yazım biçimi ve ekranda belirdiği yer gibi protest bir duruşun göstergesidir. Görüldüğü üzere, grafik malzeme sadece içerik olarak değil aynı zamanda biçimsel olarak da filmin genel anlatımını güçlendirmekte ve eleştirel yapısını vurgulamaktadır.

Tablo 10. Filmlerde Eleştirel İçeriği Ortaya Koyan Anahtar Karşıtlıklar

Filmin Adı	Anahtar Karşıtlıklar
"Ali Ata Bak"	"Demokrasi – Hiyerarşi" "Görecelik – Kesinlik" "Dışardakiler – İçerdekiler"
"Berf" (Kar)	"Evrensel – Ulusalci" "Demokrasi – Hiyerarşi"
"Buhar"	"Dışardakiler – İçerdekiler" "Çevre – Kalıtım"
"Derin Nefes Al"	"Cinsel Özgürlük – Tek Eşlilik" "Gelecek – Geçmiş" "Görecelik – Kesinlik"
"Esmâ"	"Dışardakiler – İçerdekiler"

	"Gerayış"	"Dışardakiler – İçerdekiler"
	"Köy"	"Dışardakiler – İçerdekiler"
	"Nolya"	-
	"Sudan Korkan Adamlar"	"Dışardakiler – İçerdekiler"
	"Toz"	-
	"Yaban"	"Demokrasi – Hiyerarşi" "Görecelik – Kesinlik" "Gelecek – Geçmiş"
Toplam/Ortalama		17

Yukarıdaki tabloda görüldüğü gibi, Louis Gianetti'nin bir filmin eleştirel içeriğini ortaya koymaya yönelik olarak geliştirdiği anahtar karşıtlıkların filmlerde yer alma oranı %81.81'dir. *Nolya* ve *Toz* filmleri dışındaki diğer tüm filmlerde bahsi geçen anahtar karşıtlıklar kullanılmıştır. Her filmin anahtar karşıtlıkları içerme oranı farklıdır. Herhangi bir anahtar karşıtlığa sahip olmayan *Nolya* ve *Toz* filmleri, içerik olarak toplumsal ya da sosyal bir soruna odaklanmamakta ancak biçim olarak ticari sinemanın anlatım geleneklerinden farklı özgül kodlara sahip olmaları nedeniyle biçim açısından eleştirel bir yapı sergilemektedirler. Diğer filmler, içerik olarak eleştirel olmayı gerektirecek ölçüde Gianetti'nin geliştirdiği anahtar karşıtlığa sahiptir. Ayrıca biçim açısından da Odabaş'ın aktardığı "Sinematografik Anlatım Araçlarının Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinemadaki Karşılığı" adlı tabloyla uyumluluk içindedir.

Sonuç

Ortaya çıkışı yüz yılı aşkın bir zamana dayanan sinema, ilk dönemin ilkel koşullarından, günümüzün modern tekniklerine gelinceye kadar tam yüz on dokuz yıllık bir deneyimin ardından, pelikülleri aşarak manyetik ortama taşınmış durumdadır. Zira tüm dünyada analog kavramı, dijital ile yer değiştirmeye başlamış ve bu değişim, hayatın her alanında kendisini hissettirmeyi başarmıştır. Bu alanlardan birisi de kuşkusuz sinema ve sinemanın atası olarak kabul edilen kısa filmidir.

1895 yılında sinematograf aletinin keşfedilmesiyle birlikte insan hayatına giren sinemanın, ilk zamanlarda verdiği ürünler ile günümüzdeki sinema anlayışı bir hayli farklı olsa da sinema eyleminin ilk örnekleri, yine de insanları etkilemeyi başarmıştır. 1895 yılında Lumiere Kardeşler, sinemanın başlangıcını oluşturan "Trenin Vincennes Garı'na Girişi" (Ceram, 2007: 207) filmini çekerek, salonda bu filmi izlemek için oturan insanları yeterince heyecanlandırmıştır. Öyle ki trenin kendilerini ezeceğini zanneden insanlar, korku içinde salonu boşaltmışlardır. Zahir Güvemli'nin, insanların bu davranışlarını çözümlerken kullandığı "bu film sayesinde kamera ilk defa ürkütücü bir tesir olma özelliğini kazandı" (Güvemli, 1960: 15) ifadesi, sinemanın kitleleri etkileme gücünü ortaya koyar niteliktedir. Her ne kadar sinema bu ilk gösterisiyle izleyicileri olağanüstü bir biçimde büyülemiş olsa da, ilerleyen zamanlarda sinematografiden ve bir hikaye anlatmaktan yoksun film parçacıklarının devamı, izleyicide hayal kırıklığı yaratmış ve izleyici, salonlardan uzaklaşmaya başlamıştır. Çünkü bahsi geçen ilk filmde sonra çekilen "*Kendini Sulayan Bahçıvan*" ve "*Fabrikadan Dağılıp*" filmlerinde de statik görüntüler hakimdi. Çekilen bu ilk filmlerde sinemanın büyük bir sihirbazlık ürünü olduğunu düşünen izleyiciler, ilk zamanlarda bu sihirbazlığın hilesini çözmeye çalıştıkları için, filmlerde var olmayan sinematografiyi de çok fazla dert edinmemişlerdir. Ancak insanların sinemadan olan beklentileri, günlük olayların perdeye olduğu gibi aktarılmasının ötesine geçmeye başlayınca, sinemayla uğraşan insanlar bir arayışın içine girmişler ve bu arayış sinemada türlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Böylelikle belge özelliği taşıyan ilk film parçacıkları giderek yerlerini Griffith, Porter ve Melies gibi sinemacıların katkılarıyla öykülü filmlere bırakmaya başlamıştır.

Sinemanın içeriğini zenginleştirmeye yönelik bu uğraşlar, sinemayı belirli ideolojilerin aktarımı amacıyla kullanmak isteyenlerin de iştahını kabartmış ve bu anlamda var olan beklentiler en üst düzeye ulaşmıştır. Propaganda aracı olarak sinema, doğaldır ki sadece toplumu yöneten egemen güçlerin tasarrufunda değildir. Karşıt düşünce geliştirme bağlamında alternatif gruplar da sinemayı muhalif seslerin kendisini duyurması noktasında araç olarak kullanmaktadır. Ancak toplumda her unsurun paylaşımında öne çıkan adaletsiz dağılım, sinemanın kullanımına da sirayet etmektedir. Böylesi bir ortamda zaten yüksek maliyetler gerektiren sinemanın, daha çok büyük sermaye sahiplerinin emrine ve idaresine girmesi kaçınılmaz bir durumdur. Özarslan'ın da belirttiği gibi "sinemasal üretimlerden toplumda kimlerin yararlandığı" (Özarslan, 2006, s: 76) oldukça önemlidir. Genel olarak kitle iletişim araçları ve bu genel başlık altında yer alan sinemanın, çoğunlukla büyük sermaye sahiplerine hizmet eden yapısı, izleyicinin eleştirme ve sorgulama kabiliyetlerini açığa çıkaran içeriklerin bertaraf edilmesine neden olmaktadır. Dolayısıyla izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya teşvik edecek toplumsal ve sosyal meseleler, sistematik bir biçimde anaakım medya ve sinemanın ilgi alanının dışına itilmiştir. Anaakım sinemanın yegane amacı, halkı,

üzerinde düşünecekleri ciddi konulardan uzak tutarak, yaklaşık doksan dakikalık film süresince eğlendirmek ve bu sayede gişe geliri elde etmek olmuştur. Türkiye’de Yılmaz Güney filmlerinden sonra aynı ölçekte uzunca bir süre eleştirel sinemaya örnek olabilecek türde filmlerin yapılamamış olması, bu tespiti güçlendirmektedir. Bu karamsar tabloda, hem üretim hem de dağıtım olanakları açısından kısmen anaakım medyanın etki alanı dışında kalan kısa film, teknolojinin kolay elde edilebilir olmasının yarattığı demokratik etkiyle birlikte, eleştirel düşünce sisteminin önemli temsil araçlarından biri haline gelmiştir. Tüm bu anlatılanlar ışığında, bu çalışmanın en önemli amaçlarından birisinin, kısa filme ilişkin süre kapsamında şimdiki dek yapılan sığ tanımlardan farklı biçimde, kısa filmin tüm özelliklerini barındırabilecek kapsamlı bir tanımını yapmak ve kısa filmin özünde var olan deneysel ve eleştirel potansiyeli hakkında farkındalık yaratmak olduğu söylenebilir. Bu anlamda aşağıda yer alan kısa filme ilişkin tanım, onun tüm özelliklerini ve potansiyelini ortaya koyar niteliktedir:

Kısa film; içeriğinde var olan özgünlük, sınırsızlık ve deneysellik özellikleriyle sinema sanatının kendine özgü kurallarına ve sinematografik unsurlara bağlı kalarak, yönetmenin inisiyatifinde geliştirilen yöntemle çekilen, farklı kamera hareketleri, yeni bakış açıları ve anlatım biçimlerinin hakim olduğu ve konvansiyonel sinemaya göre daha bağımsız, eleştirel olabilen sinema eylemidir.

Araştırmanın başında belirlenen alt soru cümleleri bağlamında;

1. Çalışma evreni içerisinde incelenen kısa filmlerde; toplumsal adaletsizlik, sosyal eşitsizlik, kimlik sorunu, anadilde eğitim sorunu, kadına şiddet, cinsel özgürlük, militarizm gibi temalar ön plandadır.
2. İncelenen kısa filmler, biçim ve içerik açısından ticari sinema gelenekleriyle karşıtlık ilişkisi içindedir. Biçim olarak ticari sinemada çokça tercih edilmeyen sinematografik anlatım araçları-siyah beyaz renk, flu çekim, uzun planlar, sıradan oyuncu kullanımı vb.- kısa filmde eleştirel yapıya hizmet eden önemli özgürleştirici unsurlardır.
3. İncelenen kısa filmler, biçim ve içerik açısından geliştirdikleri söylemler dikkate alındığında eleştirel söylemle aynı düzlemde yer aldığı görülür. İncelenen filmlerin egemen sistemin işleyişine karşı duran ve alternatif söylemler üreten yapıları, egemen sistemin işleyişine karşı durabilecek düşünce yapılarını aktif hale getirmede etkindir. İncelenen kısa filmlerin amacı katharsis oluşturmak değil, Metz’in ortaya koyduğu beş değişken üzerinden gerçekçi bir yapı kurmaktır.

Çalışmanın başında belirtilen hipotezler bağlamında kısa filmin;

1. Anaakım sinemada temsil olanağı olmayan her tür konu ve içeriği işleyebilen eleştirel bir söylem alanı olduğu,
2. Sosyal eşitsizlik, sosyal adalet, kimlik sorunu ve sosyal gerçekliğe vurgu gibi konuları işleyebilen alternatif bir medya olduğu,
3. Eleştirel yapısını sadece içeriğiyle değil biçimsel unsurlarıyla da ortaya koyduğu, söylenebilir.

Kaynakça

- Adanır, O. (2013). “Göstergibilimsel Film Kuramı”, *Sinema Kuramları 2*, İstanbul, Su Yayınevi.
- Akbal Süalp, T. (2003). “Bağımsız Sinema Kimlerden ve Nelerden Bağımsızdır ve İllaki Niye Bağımsızdır?”, *Antrakt Dergisi*, Sayı: 75-76.
- Alver, F. (2003). *Basında Yabancı Tasarımı ve Yabancı Düşmanlığı*, İstanbul, Der Yayınları.
- Andrew, J. D. (2000). *Sinema Kuramları*, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları.
- Arslanteppe, M. (2007). *Bir Film Çekmek ve Masaüstü Filmciliğe Giriş*, İstanbul, Beta Yayınevi.
- Büker, S. (1996). *Film Dili Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler*, İstanbul, Kavram Yayınları.
- Can, A. (2005). *Kısa Film*, Konya, Tablet Kitabevi, Nisan 2005.
- Caniklil, İ. (2007). *Dijital Video İle Sinema*, İstanbul, Pusula Yayıncılık.
- Casetti, F. (1999). *Theories of Cinema*, Fransızcadan Çev. Francesca Chiostrì, Elizabeth Gard Bartoloni, Austin, Teksas Üniversitesi Yayını.
- Ceram, C. W. (2007). *Sinemanın Arkeolojisi*, Çev. Hasan Aydın, İstanbul, Agora Yayınevi.
- Çoban, B. (08.01.2017), “Ötekiler ve Alternatif Medya”, (Çevrimiçi), www.academia.edu/1475163/Otekiler_ve_Medya.
- Cooper, P. (2005). *Kısa Film Yazmak*, Çev. Simten Gündeş, İstanbul, Es Yayınları.

- Edgar-Hunt, R. (2012). *Kurmaca Yönetmenliği*, Çev. Defne Kırmızı, İstanbul, Literatür Yayınları.
- Evren B. (2004), *Antrakt Dergisi*, Sayı:77-78.
- Gökçe, O. (1995). *İçerik Çözümlemesi*, Konya, Selçuk Üniversitesi Yayınları.
- Güçhan, G. (1999). (Louis Gianetti'den Aktaran) *Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji*, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Güvemli, Z. (1960). *Sinema Tarihi*, İstanbul, Varlık Yayınları.
- Herman, E.S., Chomsky, N. (1999). *Medya Halka Nasıl Evet Dedirtir*, Çev. Berfu Akyoldaş, İstanbul, Minerva Yayınları.
- Kaliç, S. (1992). *Sabri Kaliç'ten Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi*, İstanbul, Hil Yayınları.
- Kemal, O. (2003). *Senaryo Tekniği ve Senaryolar*, İstanbul, Tekin Yayıncılık.
- Konuralp, S. (2004). *Film Müziği*, İstanbul, Oğlak Yayıncılık.
- Köse, H. (2007). *Alternatif Medya*, İstanbul, Yirmidört Yayınevi.
- Kutay, U., Erdoğan, Ş. (2005). *Görüntünün Darbesi Manifestolar*, İstanbul, Es Yayınları.
- Künüçen, Ş. (26.01.2017). "Sinema ve Televizyonda Teknolojinin Önemi", Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (Çevrimiçi) josc.selcuk.edu.tr/josc/article/download/211/205.
- Metz, C. (2000). "Sinema Dil mi, Dil Yetisi mi?" XX. *Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları*, Çev. Mehmet Rifat, İstanbul, Om Yayınevi.
- Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, Çev. Oğuz Adanır, İstanbul, Hayalperest Yayınevi.
- Ok, A. (1995). *Türk Sinemasında Film Müzikleri*, İstanbul, Arion Yayınevi.
- Öngören, M.T. (1991). *Senaryo ve Yapım*, İstanbul.
- Özarslan, Z. (2006). "Toplumsal İletişim Sürecinde Sinemanın Toplumsal Muhalefet Açısından İşlevi", Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özön, N. (1981). *Sinema ve TV Terimleri Sözlüğü*, Ankara, TDK Yayınları.
- Odabaş, B. (2013). *Üçüncü Sinema*, İstanbul, Agora Kitaplığı.
- Pekman, C. (2004). *Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü*, İstanbul, Pan Yayınları.
- Pezzella, M. (2006). *Sinemada Estetik*, Çev. Fisun Demir, Ankara, Dost Yayınevi.
- Philipp Kolker, R. (2010). *Değişen Bakış Çağdaş Uluslararası Sinema*, Çev. Ertan Yılmaz, Ankara, De Ki Yayınları.
- Sarı, O. (2008), "Oryantalizm Üzerine Bir Araştırma", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sayruğaç, S. (2004). "Medyada Irak Savaşı", *Kamusal Alan*, Der. Meral Özbenk, İstanbul, Hil Yayınları.
- Sözen, M. (2003). *Sinemada Ses Kullanımı*, Ankara, Detay Yayıncılık.
- Yaylagül, L. (2006), *Kitle İletişim Kuramları*, Ankara, Dipnot Yayınları

Summary

This study has been conducted in order to question the critical form and the content structure of short film. This research focuses on critical thinking and theory, discourse-counter discourse, and the relationship between ideology and alternativeness. In addition the research focuses on short films and types of short films, the relationship between short film, and democracy and critical discourse, the active viewer creating feature of short film and the alternative forms present in the area of short film in Turkey. Firstly, the research first focused on what short film is and what not. Then a comprehensive definition was made to cover all the features of the short film. It is one of the aims of the research to reveal the relationship between short film and alternative media. To reveal this relationship the characteristics of alternative media and the potentials of the short film were discussed. The relationship between short film and critical discourse is one of the most important parts of the research. Nowadays, the basic function of the cinema is not to make people conscious about certain issues. Instead of raise awareness, the main goal has been to earn money. In that case, to be dissident of a film, it must change the relationship with money. In this sense, short film is the insurance of the critical thinking system. Because the aim of the short film is not to make money.

This research will try to show that it is possible to get critical, political and social issues into the short film field. The research can be embodied within the following questions:

1. *Which themes have been taken into the foreground in the short films examined within the scope of the research?*
2. *What kind of relationship is between short film and commercial cinema traditions as form and content?*
3. *What kind of relationship between short film and critical discourse?*

theses

1. *Short film is a critical discourse media, which can include all kinds of subjects and contents that can not be represented in mainstream cinema.*
2. *Short film is a media, which includes social inequality, social justice, identity problem and emphasis on social reality.*
3. *The short film reveals the critical structure not only with its content, but also with its formal elements.*

In the analysis phase of the research, 11 short films included in Hisar Short Film Festival selections between 2005-2013 and selected by systematic sampling method have been examined by Christian Metz's five-stage semiotic analysis method that provides an analysis of moving images. For the analysis of the contents of these films; key oppositions, developed by Louis Gianetti, for bringing out the critical structure of a film, have been used. For the analysis of the formal elements of the films, Battal Odabaşı's table of " Functions of the Cinematographic Narrative Means in First, Second and Third Cinema " has been used. As a result, the study presents that short film is a critical discourse area that can handle any type of subject and content that doesn't have the opportunity to be represented in the mainstream cinema, is an alternative media that handles social inequality, social justice, emphasis on identity problem and social reality, and provides the critical structure of short film not only with its content but also with its formal elements.

