

Klasik Anlatı Yapısıyla Kısa Film Sanatı: Omnibus (1992) Filmi Örneği

The Art of the Short Film with the Classical Narrative Structure: The Example of Omnibus (1992)

Nergiz GÜNDEL 

Aydın Adnan Menderes Üniversitesi,
İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon
ve Sinema Bölümü, Aydın, Türkiye



Geliş Tarihi/Received: 09.08.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 19.09.2022

Yayın Tarihi/Publication Date: 24.03.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Nergiz GÜNDEL
E-mail: ngundel@adu.edu.tr

Cite this article as: Gündel, N. (2023).
The art of the short film with the
classical narrative structure: The
example of omnibus (1992). *Art Vision*,
29(50), 12-24.



Content of this journal is licensed
under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0
International License.

ÖZ

Film, günümüzün en baskın sanat biçimlerinden birisidir. Sinemanın başlangıcından beri var olan kısa filmler ise zaman içerisinde yerini uzun metraj filmlere bıraksa da, bugün yeniden önem kazanmış görünmektedirler. Dijital çağda kısa film, adeta bireyin kendisini ifade etme aracı haline almıştır ve bugün pek çok kişi kısa film yapımına yönelmektedir. Kısa filmler, değişken süreleri ve anlatım biçimleriyle farklı hikâye kurulumlarına sahip olabilirler. Bununla birlikte Aristoteles'den beri bilinen klasik anlatı yapısı, uzun metrajlı filmlerde olduğu gibi, kısa metrajlı filmler için de zengin olanaklar sunan bir anlatı biçimi olmayı sürdürmektedir. Bu kapsamda yapılan çalışmanın amacı, kısa film sanatı ile klasik anlatı yapısı arasındaki ilişkiyi sorgulamak ve kısa filmlerde, klasik anlatı yapısının etkinliğini ortaya koymaktır. Çalışmada, gündelik yaşamda sıradan insanın karşısına çıkan basit engellerin, klasik anlatı yapısıyla nasıl etkin bir film anlatısı haline dönüşebileceği sorgulanmaktadır. Ayrıca kısa filmlerin, basit hikâye kurulumu ve kısıtlı süreleriyle, seyircisini nasıl önemli sorgulamalar yapmaya yönelttiklerini göstermektedir. Çalışmanın örneklemini kurmaca kısa film kategorisinde önemli ödüllere sahip olan *Omnibus* (Sam Karmann, 1992) adlı filmidir. *Omnibus*, basit ancak etkin anlatı yapısıyla toplumsal yaşamı düzenleyen kurallar ile birey arasındaki çatışmayı düşünmeye yöneltmektedir. Bununla birlikte *Omnibus*, şaşırtıcı sonuyla da klasik anlatı yapısını zenginleştirmektedir.

Anahtar Kelimeler: Klasik anlatı yapısı, kısa film, senaryo yazımı, *Omnibus*

ABSTRACT

Film is one of the most dominant art forms today. Although short films, which have existed since the beginning of cinema, have been replaced by feature films over time, they seem to gain importance again today. In the digital age, short films have nearly turned into a means of self-expression, and hence, many people today tend to shoot short films. Short films can have different story setups, with varying durations and narrative styles. However, the classical narrative structure known since the times of Aristotle persists as a narrative form that offers various opportunities for short films as well as for feature films. The aim of the study in this context is to question the relationship between the art of short films and the classical narrative structure and to reveal the effectiveness of the classical narrative structure in short films. In this study, it is questioned how the simple obstacles faced by ordinary people in daily life can be transformed into an effective film narrative with its classical narrative structure. The study also demonstrates how short films, with their simple story setup and limited time, can lead their audience to make important inquiries. The sample of the study is the film *Omnibus* (Sam Karmann, 1992), which won important awards in the short film category. *Omnibus*, with its simple but effective narrative structure, leads us to think about the conflict between the rules regulating social life and the individual. At the same time, *Omnibus* enriched the classical narrative structure with its surprising ending.

Keywords: Classical narrative structure, short film, screenwriting, *Omnibus*

Giriş

Her gün aynı saatte işinize gitmek için bindiğiniz trene, bir yılbaşı gününün ertesinde yine aynı saatte binseniz ama tren tarifelerinde o gün değişiklik yapıldığını, trenin artık inmeniz gereken durakta

durmayacağını ve ancak bir sonraki durakta inebileceğini öğrenseniz ne yapardınız? Üstelik işinize geç kalmanız halinde sizi işten kovacak bir patronunuz varsa ve aile hayatınız da işsiz kalmanızla sarsılacaksa ne düşünürdünüz? Peki, böyle bir durumun oluştuğu trenin resmi görevlileri olan kondüktörü ya da makinisti siz olsanız bu kez ne yapardınız, o yolcuya nasıl davranırdınız? Yardımcı olur muydunuz veya olabilir miydiniz? Adamın inmesi gereken istasyondan geçip giderken nasıl davranırdınız? Bir trenin belirlenen duraklar haricinde durması için ne kadar büyüklükte bir sorunla karşılaşması gerekir? Ya bu olaya şahit olan bir başka yolcu olsaydınız ne düşünürdünüz? Adamın mağduriyetini öğrenince duygulanır ve olaya dâhil olur muydunuz? Fikrinizi açığa vurur muydunuz ya da hiç umursamaz ve trenin penceresinden dışarıyı seyretmeyi mi tercih ederdingiz? Toplumsal yaşamın düzenini sağlama yönünde getirilen kurallar esnetilebilir mi? Buna kim karar verir?

Bu soruları sormak, üzerine düşünmek ve cevap aramak için bir kısa kurmaca film izlememiz yeterli. *Omnibus* (Karmann, 1992) filmi, seyircisini bir tren yolculuğuna çıkarıyor ve kısa ama öz biçimde bu sorulara muhatap bırakıyor. Filmin hikâyesi böylesi sorularla geliyor ve şekillendiriliyor. Filmin anlatısı, sıradan ve günlük bir olay içerisinde, olayın taraflarıyla izleyicisini karşı karşıya getiriyor ve bu sorulara cevap aratıyor. Müşkül duruma düşmüş bir yolcunun, kondüktörün, makinistin ya da trende olaya şahit olan diğer yolcuların yerine seyircinin de düşünmesini sağlıyor ve bunu yaklaşık sekiz dakikalık bir süre içerisinde yapıyor. Kısa filmin anlatı oluşturmadaki gücü de işte burada ortaya çıkıyor.

Kısa filmler, sinema sanatının başlangıcından beri seyircisini büyülüyor. Lumière Kardeşler'in sinematograflarıyla gerçeklikten beslenen görüntülemeleri ve Georges Méliès'in hareketli görüntü için hayal dünyasının kapılarını aralaması ile gelişen sinema sanatı, ilk yıllarında ürettiği kısa film anlatılarını ve geleneklerini bugün de sürdürmektedir. Bunu yaparken hem anlatıcısının yaşam deneyimlerinden hem de hayal gücünden ilham alarak görsel formda öyküler üretmektedir.

Film yapımı bir fikirle başlar, fikir ise geliştirilerek senaryo metni haline dönüştürülür. Senaryo, film sanatının itici gücü ve yol göstericisidir. Bu bağlamda son yıllarda film yapımına olduğu gibi senaryo yazımına karşı da ilgi artmıştır. Pek çok insan duygu ve düşüncelerini ifade etmek için "bir fikrim var" ya da "bundan film olur" söylemiyle senaryo yazmakta ve kısa film üretmektedirler. Bu kapsamda yapılan çalışma, kısa film sanatına ışık tutmak üzere gerçekleştirilmiştir.

Yöntem

Dramatik sanatlar hikâyelerini belirli bir anlatı yapısı içerisinde şekillendirir ve izleyicisine sunar. Bu bağlamda Aristoteles'in *Poetika*'sından başlayarak, hikâyelerin nasıl yapılandırılacağı inceleme alanı olmuştur ve film anlatıları da bu alanın içerisinde sorgulanmışlardır. Anlatı kuramları çerçevesinde yapılan bu çalışmanın iki temel amacı bulunmaktadır. İlk amacı, genelde dramatik sanatların, özeldi ise film sanatının temel anlatı biçimi olan klasik anlatı yapısını kullanarak bir kısa film anlatısının nasıl etkili biçimde yapılandırıldığını sorgulamaktır. İkinci olarak da sıradan gündelik bir olayın nasıl iyi bir kısa film hikâyesine dönüşebileceğini göstermektir.

Bu bağlamda çalışma, nitel yöntemle yapılandırılan betimleyici bir çalışmadır. Çalışma için amaçlı örneklem yoluyla bir kısa film belirlenmiştir. Bu film başta OSCAR, Cannes ve BAFTA olmak üzere

önemli ödülleri bulunan ve Sam Karmann tarafından yönetilen *Omnibus* (1992) adlı Fransız filmidir.

Omnibus, her gün aynı saatte trene binen ve işine giden bir adamın, değişen tren tarifeleri nedeniyle altüst olan hayatının hikâyesidir. *Omnibus*, kısa filmlerin gündelik hayattan bir kesintiyi nasıl önemli bir tartışma ortamına çevirebildiğinin güzel örneklerinden birisini sunmaktadır. Fransız yapımı olmakla birlikte, aslında çok da evrensel bir konuyu merkeze alan *Omnibus* örneğinde, kısa film anlatısının en temel biçimi olan klasik anlatı incelenmiş ve filmin yapısal analiziyle birlikte sorgulaması yapılmıştır. Çalışmada önce klasik anlatı yapısının ilkeleri ortaya konmuş, ardından senaryo yazım sürecinin bileşenleri olarak filmin sinopsis ve tretmanı oluşturulmuştur. Bu sayede kendi hikâyelerini anlatmak üzere yola koyulacak olan kısa film sanatı gönüllülerine örneklem sağlanmıştır. Çalışma, hikâye tasarımının ilkeleri bağlamında filmin çözümlenmesiyle tamamlanmıştır.

Bulgular ve Yorumlar

Bu bölümde önce literatür bilgisi sunulmuş ve ardından *Omnibus* (Karmann, 1992) filminin yapısal çözümlemesi yapılmıştır. Yapısal çözümlemeye, filmin sinopsis ve tretmanı da kısa film senaryo yazım sürecine örnek oluşturması açısından eklenmiştir.

Klasik Anlatı Yapısıyla Dramatik Hikâye Kurulumu

"Öykü sanatı dünyadaki egemen kültürel güçtür" ve öyküler, "yaşama dair görüş edinme arayışındaki insanlığın birincil ilham kaynağı haline gelmiştir". Robert McKee'nin *Öykü: Senaryo Yazımının Özü, Yapısı, Tarzı ve İlkeleri* (2011, s. 12) başlıklı kitabındaki bu tespit son derece önemlidir. Gerçekten de bugün öyküler, hayatı öğrenme ve sorgulama çabasındaki bireylerin en etkin referans kaynağıdır ve filmler de insanın öykü edinme çabasında önemli bir araçlardır. Bu bağlamda Bordwell ve Thompson da (2010, s. 78), öyküler tarafından kuşatıldığımızı belirttikten sonra, bu derece etkin olan sinema sanatını anlayabilmemiz için, filmlerin anlatı biçimlerinin nasıl oluşturulduğuna daha yakından bakmaya ihtiyaç duyduğumuzu söylemektedirler.

Film sanatı, *hareketle gösterme* üzerine kurulu öyküler sunarken, anlatısını belirli ilkelere göre yapılandırır. McKee'e göre, öykü anlatımı "kurallarla ilgili değildir, ilkelerle ilgilidir". McKee'nin söylemiyle ilkeler, daha önce "bu işe yaramış... ve her zaman hatırlanmıştır" demektir (2011, s. 3). Öyleyse kurallar belirli bir mecburiyete zorlar, ilkeler ise daha önce denenmiş ve doğru bulunmuş tavsiyelerle ilişkilidir. Film sanatı aracılığıyla öykü anlatmak üzere yola çıkıldığında da daha önce sayısız kez denenmiş ve bu sanata şekil veren ilkeler yol gösterici olmaktadır. Dramatik öykü tasarımına yönelik ilkeleri *Poetika* (2016) adlı eseriyle ilk kez ortaya koyan Aristoteles'den (M.Ö. 384-322) beri hikâyeler aracılığıyla ne anlattığımız kadar, nasıl anlattığımız da inceleme konusu olmuştur. Aristoteles (2016), her ne kadar şiir sanatı ve tragedya üzerinden yola çıksa da, bugün film anlatılarının kurulumuna da rehberlik etmektedir. Görsel hikâyelerin anlatımında günümüzde farklı öykü tasarımları kullanılmakla birlikte, film sanatının temel ilkeleri yine de Aristoteles'in ortaya koyduğu ilkelerle sınırlanmaktadır. Senaryo yazımını konu alan tüm kitaplarda öykü anlatımının ilkeleri ve yapısal kurulumu, Aristoteles'in ifadeleriyle yeniden hatırlanmaktadır.

Öykü anlatma eylemi, anlatıya belirli bir düzenleme yapmayı gerektirmektedir. Öykü tasarımı; nelerin anlatıya dâhil edileceği, nelerin dışarıda bırakılacağı ya da neyin önce neyin sonra verileceği gibi bir dizi gerekçeli kararı gerektirir. Anlatıcı, öyküsünü bir anlam bütünlüğü içerisinde sunabilmek için sınırları çizilmiş bir

yapı içerisinde yerleştirir. McKee, senaryo yazımı açısından yapı kavramını şöyle tanımlar: “Yapı, belirli duyguları uyandırmak ve belirli bir yaşam görüşünü ifade etmek için karakterlerin yaşam öykülerinden derlenmiş, stratejik bir sıraya sokulmuş olaylar seçkisidir” (McKee, 2011, s. 30). Miller (2016, s. 121–136), yapı türlerini açıklarken ikiye ayırarak “formülcü yaklaşım” ve “açık yapı” tanımlamalarıyla sınıflandırır. Miller’in formülcü yaklaşım olarak ifade ettiği yapısal ilkeler, seyirci için merak ögesi ve sürprizin abartıldığı ve bir formül içerisinde sistemleştirildiği anlatıyı ifade eder. Burada yine referans Antik Yunan’dan aktarılan geleneklerdir ve klasik anlatı yapısının ilkeleri işlemektedir. Açık yapı ise çağdaş sinemanın daha serbest ve daha açık formlarını tanımlamaktadır (Miller, 2016, s. 35–36, 121–125).

Aristoteles’in temelde giriş-gelişme-sonuç olarak tanımladığı klasik anlatı yapısı, Syd Field tarafından senaryo yazımı açısından detaylandırılmıştır. Field’in üç perdeli paradigma ile açıkladığı dramatik öykü kurulumu, film sanatının bugün sıklıkla tekrarladığı anlatı yapısıdır. Field (2016, s. 121), senaryonun kuruluş-yüzleşme-çözülme olarak adlandırdığı ve kahramanın sorunla tanışması ile başlayarak, sorunu çözüme ulaştırması arasında geçen olayların gelişim çizgisini şemalandırmıştır. Buna göre öykünün kahramanı, başlangıçta bir gerekçeyle yaşamını altüst edecek bir sorunla karşı karşıya kalır ve onu aşmak için eylemlere girişir. Field’in ifadesiyle bu, fiziksel ya da duygusal eylemler şeklinde olabilir ve kahramanın bu eylemleri yazar tarafından yapısal olarak düzenlenir. Buckland de, Tzveran Todorov’un kuramından hareketle, anlatıların üç aşamada yapılandırıldığından bahseder. Denge durumu, bu dengenin bir olay nedeniyle bozulması ve dengenin yeniden sağlanmasına yönelik başarılı çalışma. Buckland, karakterin eylem yolculuğunda bir aşamadan diğer aşamaya geçişleri, anlatının *dönüm noktası* olarak adlandırıldığını belirtir. “Bu dönüm noktalarında, önemli olaylar anlatı eyleminin yönünü değiştirir” (Buckland, 2010, s. 39).

McKee ise öykü tasarımını, *öykü üçgeni* olarak adlandırdığı ve anlatının yapısını olay örgüsüne göre şekillendiren sınıflandırma ile açıklar. Üçgenin bir ucunda klasik olay örgüsü, diğer uçlarında ise mini olay örgüsü ile anti-olay örgüsü konumlandırılmıştır. McKee, klasik olay örgüsünü, anti-olay örgüsünden ayıran özellikleri temel olarak şöyle açıklar: Klasik olay örgüsü, içsel değil dışsal çatışmalara vurgu yapar ve karakterlerinin genellikle kişisel ilişkilerle, toplumsal kurumlarla ya da fiziksel dünyadaki güçlerle olan mücadelesine odaklanır. Klasik olay örgüsü tek ve aktif kahraman ile anlatısını şekillendirir, hikâyesini doğrusal zamanda ilerletir ve olay örgüsü öyküde ortaya atılan tüm soruların yanıtlanmasıyla sonlandırılır. Ayrıca klasik olay örgüsü karakterlerin giriştiği eylemlerin tutarlı gerçeklikler bağlamında ve rastlantılarla değil nedensellikler doğrultusunda ilerlemesini sağlayacak biçimde yapılandırılır (McKee, 2011, s. 43–52). Jacques Rancière ise *Kurmacanın Kıyıları* adlı eserine *Poetika*’nın dokuzuncu bölümüne bir göndermeyle başlar. “Kurmacayı olağan deneyimden ayıran şey, gerçekliğin değil rasyonelliğin fazla oluşudur” (Rancière, 2019, s. 9). Thompson’a göre (1999, s. 10) de “Hollywood sinemasının en temel ilkesi, bir anlatının izleyicinin kolayca takip edebileceği bir neden-sonuç zincirinden oluşması gerektiğidir”. Bu bağlamda klasik anlatı yapısı ile kurulan öykü tasarımında sorunu olan bir karakter yaratılır, ancak bu sorun nedensellik süzgecinden geçirilir ve olabilirliği sorgulanır. Bu, kimi zaman süregelen olayların devamı neticesinde karakterin karşısına çıkan sorunlardır, kimi zaman da rastlantıyla oluşan koşullarla kurulan çelişkilerdir. Klasik anlatı yapısı, başta Hollywood olmak üzere, bugün tüm ülke sinemalarının temelini oluşturmaktadır.

Film yapımı bir fikirle başlar ve fikir, dramatik öykü anlatımının olanaklarıyla senaryo yazımına doğru evrilir. Çiçekoğlu’nun (2016, s. 3) *Her Şeyin Başı Senaryo* başlıklı yazısında belirttiği gibi bütün dramatik yapılarla benzer şekilde senaryonun da temel ilkesi “özdeşlik kurabileceğimiz bir karakter yaratmak ve onun değişimi konusunda merak uyandırmak”tır. Çiçekoğlu, “hikâye merakla başlar” diyor ve ekliyor: “Merak uyandırmanın klasik kuralları Aristoteles’in *Poetika*’sından beri aynıdır”. Senaryo yazımında da durmaksızın tekrarlanan klasik yapı, şekilciliği ile zaman zaman küçümsense de, anlam üretiminde etkili anlatı biçimi olma özelliği nedeniyle vazgeçilmezdir. Klasik öykü tasarımı bugün uzun metrajlı filmlerle birlikte, sinemanın başlangıç dönemlerinde olduğu gibi kısa metrajlı filmlerde de sıklıkla yinelenmektedir.

Kısa Film ve Senaryo Yazımı

Sinema, kısa filmle başlamıştır ve ilk yapılan filmler de sessiz kısa filmlerdir. Lumière Kardeşler ve sonrasında Georges Méliès’le birlikte toplumların sanatsal ifade biçimlerinde yeni bir alan açan hareketli görüntü tasarımıyla öykü aktarımı, giderek baskın bir sanat formu olmuştur. Méliès’in *Aya Yolculuk (Le Voyage dans la Lune, 1902)* ile başlayan kurmaca kısa film üretim süreci, Edwin S. Porter’in *Life of an American Fireman (Bir Amerikalı İtfaiyecinin Yaşamı, 1903)* ve *The Great Train Robbery (Büyük Tren Soygunu, 1903)* filmleriyle popülerlik kazanarak devam etmiştir. I. Dünya Savaşı’na kadar film anlatıları, bir dakikadan on dakikaya kadar olan süre içerisinde, yani bir makara filme eşdeğer süreye sığdırılmıştır (Levy, 2014). Sonrasında film sanatı sinema salonlarında gösteri malzemesi olma egemenliğini genişletirken, anlatıların süresi uzamış ve bugünkü standartlarına doğru evrilmiş, kısa filmler ise salonları terk etmiştir. Bununla birlikte Raskin (2002), 1950’lerin sonlarından itibaren modern kısa filmlerin görünür olduğunu belirtmiş ve Roman Polanski’nin *Two Men and a Wardrobe (İki Adam ve bir Gardırop, 1958)* filmini bunun bir örneği olarak göstermiştir.

Uzun metraj ile kısa metraj filmler karşılaştırılmakta ve benzerlikleri kadar farklılıklarıyla da tanımlanmaktadır. Evet, aynı aracı ürettiği içeriklerdir, ancak çıktıları farklıdır. Rea ve Irving’in (2004, s. 75) söylemiyle “uzun metrajlı film destansa, kısa film manidir”. Öncelikle kısa filmlerin anlatım süreleri esnekler. Nash (2013, s. 31), *Kısa Film Senaryosu Yazmak* adlı kitabında kısa film için “resmi olarak kırk dakikalık film süresinden ya da standart formattaki kırk sayfadan az olan her şey bu kategoriye girer” demektedir. Farklı tanımlamalar olsa da, genel eğilim olarak kısa filmlerin bir dakikadan kırk dakikaya kadar süren aralıkta yapılandırıldığı görülmektedir.

Kısa film sürelerindeki bu esneklik, anlatı yapılarıyla ve türleriyle ilgili esnekliğin oluşmasına da yol açmaktadır. Uzun metrajlı filmlerde hikâye anlatımı belirli ilkelerle sınırlanırken, kısa film anlatılarında çeşitlenmiştir. “Uzun metrajlı filmler sıklıkla Robert McKee ve Syd Field tarafından ortaya konan ilkeleri takip ederlerken, kısa filmler bu yapısal zorunluluklardan bazılarını değiştirir” (Levy, 2014). Ancak kısa filmin anlatı yapısındaki zengin çeşitliliğe rağmen, klasik anlatı yapısı ile kurulan kısa film öyküleri, yine de kısa film sanatının en sık tekrarlanan ve en etkili anlam üreten parçalarıdır. Felando (2015, s. 11), kısa filmleri sınıflandırmada sürelerinin dışında türlerinin de dikkate alındığını belirtmektedir. Felando, bu sınıflamaların “kurmaca ve kurmaca olmayan, animasyonlu, canlı aksiyon, anlatısal ve deneysel kategorileri” gibi en yaygın olanlarla birlikte “endüstriyel, ticari, öğrenci ve profesyonel kategorileri” de içeren uzun olasılıklı listelerin yapıldığını belirtmektedir.

Bununla birlikte Felando, kitabında “klasik kısılar” ve “sanat kısıları” diye iki temel ayırım da yapmaktadır.

Nash (2013, s. 67), “drama anormal zamanlarda ortaya çıkar” demektedir. Nash’in ifadesiyle drama, “sıra dışı olaylardan ve alışılmadık durumlardan, krizlerden, çatışmalardan ve açmazlardan, baş aşağı çevrilmiş hayatlardan fıskırır”. Jim Piper ise *Kısa Film Yapımı* adlı kitabında öykülü filmleri iki kategoride ele almanın yararlı olabileceğini belirtir. Gündelik hayat hakkında olanlar ve sıra dışı yaşamlar üzerine kurulu olanlar. Piper’a göre, “aslında bütün öyküler bu iki yoldan birini, sıradan yaşamı ya da dikkat çekici olanı izler.” Piper, bu iki kategorinin de olumlu ve olumsuz yönleri olabileceği yönünde uyarıda bulunur. “Gündelik hayat hakkında olan öykülü filmler sıradanlığın içine gömülebilirler,” bu yönüyle seyircisi için önemsiz ve sıkıcı olabilirler. Bununla birlikte Piper, gündelik yaşam hakkında yapılan bir film anlatısının seyirciyi yakalamadaki potansiyeline de vurgu yapmaktadır. Piper’a göre böyle bir filmi izleyenler; “Ben oradaydım. Bunu yaptım. Bu şekilde hissettim” diye düşünebilirler. Diğer taraftan sıra dışı karakterler üzerine kurulu olan filmler, özgünlük olanağı sunabilseler de inandırıcılıktan uzak da kalabilirler (Piper, 2013, s. 275). Can’a göre de (2005, s. 21) kısa film, “yapısı gereği sinemacıyı günlük sorunlara eğilmek, günlük yaşamın içine daha çok girmek zorunda bırakır.”

Piper (2013, s. 276), kısa film öyküsünde derine inebilmek için karakteri daha sahici kılmak ve günlük olaylara ve insanlara dikkat çekmek gerektiğini söylemektedir. *The Lunch Date* (Yemek Randevusu, 1989) gibi kısa filmler, günlük yaşamın içerisinden kısa anları öykülendirerek gerçek yaşamda karşılığını bulabileceğimiz anlara ve rastlantılara odaklanmaktadır. *The Lunch Date*, evine gitmek için trene binmek üzere istasyona gelen orta yaşlı zengin bir kadının, rastlantısal olarak bir evsizle aynı masada yemek yemesini anlatır. Filmde hem genel kabule göre uyumsuz bulunan ikilinin bir yemeği paylaşımındaki çatışması, hem kadının kendi ön kabulleriyle oluşan yanlışlarıyla içsel çatışması ve hem de daha genel bağlamda önyargılardan doğan toplumsal çatışmalar bulunur. Bu yönüyle film, katmanlı bir anlatı oluşturur ve izleyicisini bu üç düzeyde düşünmeye ve içsel sorgulamaya yönlendirir.

Kısa ya da uzun fark etmeksizin bir film senaryosu, süreç içinde katmanlı yazılarak ortaya çıkan bir eserdir. İlkesel olarak, bir fikirden başlayarak tamamlanmış bir senaryoya ulaşabilmek için belirlenen aşamalar izlendiğinde verimli sonuçların alınacağı öngörülmektedir. Bu ilkelere göre, senaryo yazımında anlatılar -daha genelde dramatik anlatılar- temelde iki düzlemde kururlar: *Yapı* ve *Anlam*. Bu iki düzlem hikâyenin senaryoya dönüşüm sürecinde iki cümleyle karşılık bulur. *Logline* ve *önerme*. Yapı, hikâye inşasının nasıl olduğuna ilişkindir ve logline cümlesi ile ifade edilir. Anlam ise filmin ne anlattığıyla ilintilidir ve önerme cümlesiyle açığa çıkarılır. Bu cümleler filmin anlatısını oluşturma sürecinde senaryo yazarının kılavuzlarıdır.

Logline ya da Türkçede tek cümle olarak da ifade edilen birinci düzlem, filmde geçen olaylara ve durumlara ait algılanan gerçekliğin görünür olan halini ifade eder. Bu düzlem, seyircinin ekranda tanık olacakları olaylardır ve senaryodaki sahnelerin film anlatısında eyleme dönüşmesiyle açığa çıkar. Blake Synder’a göre (2018, s. 23–29), logline’da filmle ilintili neymiş sorusunun cevabının bulunması gerekmektedir ve iyi bir logline’da filmin bütünü görülebilmelidir. Logline, tüm filmin anlatısını tek bir cümleyle ifade ettiği için, aslında içerisinde hikâyeye ait temel bilgilerin ipuçlarını barındırmaktadır. Logline, karakterlerin film içinde giriştiği eylemlerin neler olacağını, yani başlarına neler geleceğinin bir cümle ile ifadesidir. Başka bir ifadeyle hikâyenin ana çalışma

ekseninin en kısa biçimde ifade edilmesidir. Bunun için yaratılan karakteri ve temel özelliklerini, karakterin senaryodaki ana amacını, bu amacı edinme yönündeki gerekçelerini, hedefe ulaşmak için izleyeceği yolu ve yol üzerinde önüne çıkan engelleri, zamanı ve mekânı tanımlar.

İkinci düzlem ise eylemlerin görünürlüklerinden doğan ve izleyicinin filmde seyrettiği eylemlerin arkasında oluşan anlamı ifade eder. Bu ise filmin ne anlattığını ortaya çıkarır. Egri (1982, s. 20), *Piyas Yazma Sanatı*’nda bunun için tema, tez, temel düşünce, merkezi düşünce, erek, amaç, vb. kavramların kullanıldığını işaret eder ve kendisi önerme kavramını kullanır. Özakman (2014, s. 56), temayı kullanır ve “yargı içeren bir cümledir” şeklinde açıklar. McKee (2011, s. 99–101) temayı, “öykünün indirgenemez anlamını ifade eden açık, tutarlı bir cümledir” şeklinde tanımlamaktadır. Bununla birlikte kendisinin ana fikir (controlling idea) kavramını kullanmayı yeğlediğini belirtir ve tıpkı tema gibi bunun da “öykünün kökenini ve merkezi düşüncesini” belirttiğini ifade eder. Dolayısıyla önerme, yazarın öykü anlatmak için anlamlı bulunduğu, açıklamak ya da tartışmak istediği düşüncedir.

Kısa animasyon filmi *Logorama* (2009), Los Angeles sokaklarında iki polis memurunun bir şüpheliyi kovalamasını konu edinir. Film bu yönüyle sinemada birçok kez işlenen sıradan bir kaçma-kovalama hikâyesidir. Polisler sokakta yiyecek aldıkları sırada telsizden bir şüphelinin bilgisi gelir ve aynı anda şüpheliyi kamyonuyla görürler. Polisin takibi başlar, silahlı çatışma genişler ve hayvanat bahçesini gezen çocuklar da olaya dâhil olurlar. Devamında olay tüm şehre yayılır. Bu kovalama sahneleri esasında fark edilecektir ki şehir ticari markalar alanıdır ve aslında tüm evren de öyledir. Her karakter de bir markanın temsiliyetidir. Filmde görünen karakterler içinde bulunduğu bu gerekçeli bir dizi eylem, filmin logline cümlesiyle tanımlanır. Bununla birlikte filmde karakterlerin içinde buldukları hareketli sahneler bir anlam da yaratır ve bu anlam tüketim toplumu olmakla ilişkilidir. Bu düzlem, görünür olan birinci düzlemdeki olayların ve durumların içerisine gizlenen anlamsal düzlemde ki bu da hikâyenin ikinci düzlemdeki kurulumunu ifade eder. Bu izleyicinin filmde bulunduğu anlamdır. Bu film, insanlığa ait hangi düşünceyi ya da duyguyu tartışmaya açıyor, sorusuna bir cevaptır ve izleyicisini önerme ya da ana fikir cümlesine ulaştırır. Kısa filmi sanat yapan da bu düzlemde. *Logorama* da gerçekte dünyanın bir alışveriş merkezine dönüştüğüne gönderme yapar ve bir kapitalist sistem eleştirisi yapılandırır. Dolayısıyla önerme filmin ne söylediğine, logline ise nasıl söylediğine ilişkin cümle yapılarıdır.

Senaryo yazım sürecinin önemli ve bir o kadar da sorunlu aşamalardan birisi de sinopsis (synopsis) yazımıdır. Sinopsis için genellikle “hikâyenin kısa hali” ya da “özeti” şeklinde bir tanımlama yapılmaktadır. Ancak bu tanımlamaların çok da yeterli olduğu söylenemez. Sinopsis, eski Yunancada “synoran” sözcüğünden gelmektedir ve hikâyeye “yukarıdan bakmak” ve “geneli görmek” şeklinde ifade edilmektedir (Çiçekoğlu, 2016, s. 4). Sinopsis, bir hikâyenin bütünü oluşturulan ana bileşenlerini -başka bir ifadeyle anlatının kuşbakışı görünmelerini- içermelidir. Bunlar; karakterler, karakterin belirgin özellikleri, karakterin amacı, karakterin karşısına çıkan engeller, olay örgüsü, türü, zamanı ve mekândır. Dolayısıyla sinopsiste logline’in açılımlı yapılı ve hikâyeye görünür kılınır. Sinopsiste, hikâyenin bu genel kurulumu, senaryonun gerçekte anlatmak üzere yola koyulduğu ana fikrini de açığa çıkaracaktır. Bununla birlikte sinopsiste de bir hikâyeye anlatılmaktadır elbette, ama bu hikâyeye sinema sanatına özgü bir formda anlatılmaktadır. Sinopsis, hikâyeleri kamera gibi (ya da animasyon filmler düşünüldüğünde çizgiler) bir araç ile görselleştirmeye üzere yazılmaktadır.

Bu da öykünün görselleştirilmesinin, edebi türün aksine okuyucuya değil, izleyiciye dönük olarak yazılmasını gerektirir.

Senaryo yazımında bir sonraki aşama tretman (treatment) yazılmasıdır. Tretman kavramı, öykü anlatımında dramatik yapının kurulumunu ifade eder. Senaryo yazımı açısından bakıldığında sinopsiste geçen olayları, dramatik yapıyı oluşturacak biçimde ve sahneler şeklinde sıralamaktır. Tretmanda her anlatım, her tümce, filmdeki görüntülere karşılık olarak düzenlenir. Olaylar ve olgular sıralanır, bağlantıları kurulur. Çatışma noktaları belirlenir (Akyürek, 2015, s. 309). Düz yazı şeklinde ifade edildiği gibi sahne başlıkları kullanılarak da tretman oluşturulabilir. Kısa film senaryosu yazımında sahne başlıkları kullanmak, senaryo yazım aşamasına yardımcı olabilecektir. Ardından Akyürek'in (2015, s. 315) ayrılma senaryosu olarak açıkladığı ve hikâyenin diyaloglarıyla birlikte sahneleştirildiği yazım aşamasına geçilir.

Omnibus (1992) Filmi

Piper (2013, s. 277), kısa film yapımında model arayışında olanlara öneride bulunur ve şöyle der: "Kısa filmlerin özünü oluşturan basitlik ve güvenilirlikten yola çıkın. Kısa film öyküleri gündelik yaşamı keşfetmek için idealdir". Cooper ve Dancyger ise yolculuk konulu filmlerin işlevselliğine değinir. İncil'den anaokulu çocuğuna kadar her zaman ve her yerde evinden bir amaçla yola çıkan insanlar vardır. Üstelik belli bir noktadan diğer bir noktaya gitmek üzere fiilen yapılan yolculuklardan hikâye kurulabilirdiği gibi, yaşamın tüm alanını simgesel bir yolculuk olarak ele alan öyküler de oluşturulabilir (Cooper & Dancyger, 2005, s. 171). Kısa film anlatısında gündelik yaşamdan bir yolculuk örneklemini sunan ve hikâyesini basitliğe ve güvenilirliğe dayanarak kuran, ama bir o kadar da şaşırtıcı kılan filmlerden birisi de *Omnibus*'dur (*Omnibus*, 1992, Sam Karmann). *Omnibus*, hem hikâyesine hem de sinematografisine dayanan yalınlığıyla uluslararası alanda en önemli sinema ödülleri, canlı kısa kurmaca film kategorisinde birincilik ödülleriyle onurlandırılmıştır. Filmin öykü kurulumu, kısa film sanatı aracılığıyla yaşamın sıradan ama bir o kadar da insanlık açısından anlamlı anlarına ışık tutmak isteyen sinemacılara örnek oluşturacak niteliktedir. Bu bağlamda çalışmada, önce filmin sinopsis ve tretmanı oluşturulmuş ve sonrasında yapısal analizi gerçekleştirilmiştir. *Omnibus*'un künyesi şu şekildedir (Görsel 1):

Yönetmen: Sam Karmann

Senaryo Yazarları: Christian Rauth ve Sam Karmann

Yapımcı: Anne Bennet

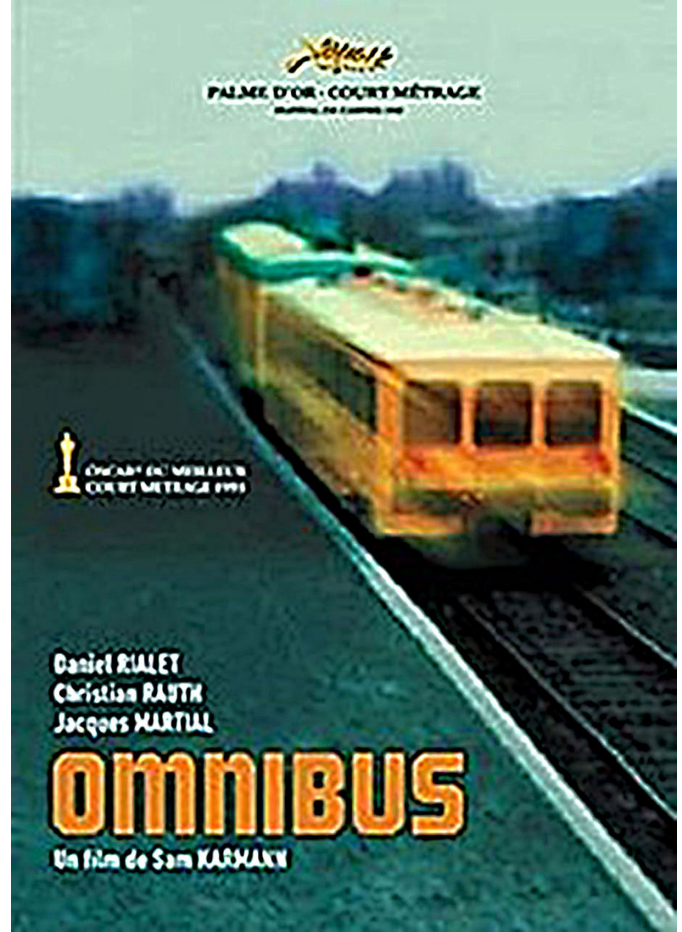
Süre: 8 Dakika

Ödülleri: Cannes Film Festivali Kısa Film Altın Palme Ödülü (1992), Oscar En İyi Canlı Aksiyon Kısa Film Akademi Ödülü (1993) ve BAFTA En İyi Kısa Film Ödülü (1993)

Tek Cümle (Logline): İşine geç kalırsa kovulacak olan adam her günkü saatinde trene binmiştir, ama tarifelerde o gün yapılan değişik nedeniyle, tren inmesi gereken istasyonda durmayacağından umutsuzca inmeye çalışır.

Omnibus Sinopsis (Görsel Öykü)

Üzerinde pardösü ve elinde evrak çantasıyla genç bir adam, Cateau-Cambrésis'deki işine gitmek amacıyla merkez tren istasyonuna gelir. İstasyon duvarındaki saat sabah 08:55'i göstermektedir. Adam içeri girer ve büfeden bir gazete alır. Saatin 09:07 olduğu görüldüğünde adam iki vagonlu trenin ön vagonuna binmiştir. Ardından iki genç erkek ve orta yaşlı bir kadın da trene binerler.



Görsel 1.
Omnibus Film Afışı ("Omnibus (film)," 2022)

Trenin vagonunda yirmi kadar yolcu vardır ve koltuklar doludur. Hareket memuru düdüğünü çalar, tren hareket eder ve şehirden uzaklaşır. Adam ve en son binen kadın ön koltukta yan yana oturmuşlardır. Kondüktör biletleri kontrol etmek için geldiğinde adam gazetesini okumaktadır. Başını kaldırmadan biletini uzatır. Kondüktör bileti kontrol eder ve adamdan Desvres'e gitmesi için ekstra ödeme yapmasını ister. Adam şaşırır ve kondüktöre bakarak ne olduğunu anlamaya çalışır. Kondüktör, adama biletinin Cateau'ya kadar olduğunu, ancak trenin Cateau'da durmayacağını ve ekspres yola devam ederek ilerideki Desvres istasyonunda duracağını bildirir. Adam farklı bir trene binmiştir.

Kondüktör görevi gereği, iki durak arasındaki yol farkı dolayısıyla ekstra ücret talep eder. Adam itiraz eder ve trenin her gün işine gitmek için bindiği 09:06 Cateau treni olduğunu iddia etmeyi sürdürür. Ancak anlaşılır ki o gün, yani 2 Ocak tarihinde tren tarifelerinde değişiklik olmuştur ve adam tarife değişikliğinden haberdar olmadığı için yanlış trene binmiştir. Kadın, zaman çizelgesine bakmadığı ve tarife değişikliğini bilmediği için adamı suçlar. Adam, vagondaki tüm yolcuların önünde kondüktöre Cateau'da inmezse zaten iki kez uyarı veren patronunun onu işten kovacağını, dolayısıyla evini ve ailesini kaybedeceğinden yakınıdır. Adam ağlamaklıdır, trenin Cateau'da durması ve kendisini indirmesinde ısrar eder. Kondüktör bunu kendisi yapamayacağı için adamı, makinist Errol'e götürür. Kadın da vagondaki yolcularla birlikte durumu tartışır. Bu sırada tren şehirler arasında yol almaya devam eder.

Makinist de durak harici olması nedeniyle, kurallar gereği Cateau'da durmayı ve yolcu indirmeyi kabul etmez. Adam ise makiniste yardımcı olması için ısrarcıdır.

Makinist adama trenden inmesi için bir yol önerir. Cateau'da durmayacak ama yavaşlayacaktır. Durağa gelince trenin hızını bisiklet hızı olan 10 km'ye düşürecek ve yolcu istasyonun platformuna atlayacaktır. Yolcu hemen kabul eder ve makinist istasyona gelirken trenin hızını yavaş yavaş düşürünce adam perona atlar. Vagondaki yolcular ilgiyle adamın atlamasını izlerler. Tren yola devam ederken adam da trenin yanında koşmaya devam eder. Adam, makiniste isminin Martichoux olduğunu söyler. Vagondaki yolcular adamı alkışlamaktadır. Tam bu sırada arkadaki ikinci vagonun kapısında bir başka erkek yolcu, koşmaya devam eden Martichoux'un trene yetişmeye çalışan bir yolcu olduğunu sanır ve ensesinden tutarak içeriye çeker. Martichoux şaşkıncıdır ve yeneden trendedir. Tren de istasyondan hızla uzaklaşmaktadır.

Omnibus Tretman (Sahne Dizimi)

Dış-Tren İstasyonu-Gün

Büyük bir tren istasyonunun önünde orta yaşlı bir adam çerçeveye girer. Adamın üzerinde pardösü, elinde evrak çantası vardır ve hızlı adımlarla istasyona doğru yürümektedir. Binanın üst kısmında bir saat görünür. Saat 08:55'i göstermektedir. Hava soğuk ve pusludur. Binanın önünde hızla içeri giren ve dışarı çıkan birkaç kişi uzaktan seçilmektedir.

İç-Tren İstasyonu-Gün

Adam, hızla istasyon kapısından içeri girer. Bu sırada istasyonun içi de hareketlidir. Ayakta ya da oturan yolcular kendi aralarında sohbet ederek tren beklerken, üç yolcu da koşarak trene yetişme telaşındadırlar. Adam büfenin önüne gelerek bir gazete satın alır.

Dış-Tren İstasyonu-Gün

İstasyon binasının üzerindeki saat yakın planda görülür. Saat 09:07'dir. Bu esnada bir trenin yaptığı keskin frenin acılı metalik sesi duyulur.

Dış-Tren İstasyonu-Gün

Trenin penceresinden vagonun içi görülür. Ortam kalabalıktır, yirmi kadar yolcu yerleşmeye çalışmaktadır. Adam da kendisine yer aramaktadır. Bu sırada istasyonda anons yapılmaktadır.

İç-Vagon-Gün

İki genç koşarak tren kapısından içeri girerler. Arkalarından yaşlı ve zengin görümlü bir kadın da biner. Kapı kapanır. Hareket memuru düdük çalarak trene yol verir.

Dış-Şehir-Gün

Trenin tekerlekleri döner ve dumanı tüterek şehirden uzaklaşır. Tren iki vagonlu bir omnibüstür.

İç-Vagon-Gün

Adam vagonun ön tarafında oturmuş bir şeyler okumaktadır. Etrafindakilerle hiç ilgilenmez. Yaşlı kadın da yanında oturmakta ve bir kitap okumaktadır. Yolcular ise kendi hallerindedirler. Üni-formalı bir kondüktör bilet kontrolü için gelir ve adama biletini sorar. Adam başını kaldırmadan biletini uzatır. Kondüktör Desvres'e ek bilet ister. Adam şaşırır ve kondüktöre bakar. Kondüktör biletin Cateau-Cambrésis için olduğunu, ancak trenin durmadan Desvres'e gideceğini açıklar. Aradaki yol farkı için ek bilet ister. Aksi halde resmi rapor tutmak zorunda olduğunu açıklar.

Adam her gün 9:06'da bu trene bindiğini ve trenin Cateau'da duracağını iddia eder. Kondüktör 2 Ocak 1992'den beri 9,06

treninin durmaksızın Desvres'e gittiğini açıklar. Tren seferlerinde o gün değişiklik yapılmıştır ve tren artık Cateau'da durmayacaktır. Ancak adam bu değişimden habersizdir. Kondüktör ek ödeme almakta ısrarcıdır. Adam ise değişimin ayın birinde olabileceğini ama ikisinde olamayacağını söyleyerek itiraz eder. Yaşlı kadın kondüktörü destekler. Değişimin duyuru panosunda yazdığını ve kendisi gibi adamın da oraya bakması gerektiğini belirtir. Cateau'da duran artık 8,35 trenidir. Kondüktör, Desvres'te inmesini ve otobüsle Cateau'ya geri dönmesini çözüm olarak sunar. Adam telaşlanır, ayağa kalkar ve toparlanmaya başlar. Saatine bakar, işine geç kalacaktır. Kondüktör ise ödemede ısrar eder ve adam da parayı verir. Yolcuların bir kısmı kendi hallerindeyken bir kısmı da olayı izlemektedirler.

Adam kondüktörle sakin bir yerde konuşmak ister ve vagonun kapısına doğru gelirler. Adam, eğer vaktinde işine gidemezse patronunun onu kovacağından dert yanar. Evliliğinin sallantıda olduğunu, işini kaybetmesi halinde karısını ve iki çocuğunu da kaybedeceğini açıklar. Evinin ipoteğini ödeyemeyeceğinden yakınıdır. Artık tüm vagon meraklı gözlerle onları izlemektedir.

Dış-Tren Yolu-Gün

Tren genel planda şehirler arasında yol almaya devam eder.

İç-Tren Koridor-Gün

Adam gözü yaşlarla dolu Cateau-Cambrésis'de inmek için kondüktöre yalvarır. Kondüktör yumuşamıştır ve adamı sakinleştirmeye çalışır. Kendisinin treni durdurma yetkisi olmadığını ve trenin makinisti Errol'la görüştürmesini önerir. Yolcular merakla onları izlemeye devam etmektedirler.

İç-Lokomotif Koridor-Gün

Kondüktör lokomotifin kapısını açar. Enroll neşeli bir biçimde şarkı söyleyerek ve yola bakarak treni sürmektedir. Adam da içeri girer, kondüktör dışarıda kalır.

İç-Vagon-Gün

Yolcular yaşlı kadının etrafını sarmışlardır ve dikkatle onu dinlemektedirler. Kadın, durak noktalarını bilmenin gerekliliği üzerine bir söylem üretir.

Dış-Tren Yolu-Gün

Tren şehirler arasında yol almaktadır. Dışarıdan lokomotifteki makinist ile yolcunun konuştuğu görülür.

İç-Lokomotif-Gün

Makinist adama yardım edemeyeceğini belirtir. Çünkü kendisi de sistem tarafından kontrol edilmektedir. Ancak adam ısrar eder ve iş güvencen varken bir insana yardım etmeyecek misin diye sorar. Makinist elektronik cihazlarda elinden bir şey gelmeyeceğini açıklar. Fakat adam herkes ayaklarının altında ölse de yolunda ilerlemeye devam mı edeceğini sorar.

Tren hızla yol alırken adam da yalvarmalarını sürdürür. Makinist duramayacağını ama yavaşlayabileceğini söyler. İstasyona geldiklerinde adam yavaşlayan trenden perona atlayabilecektir. Adam kabul eder ve makinist ne dersem yapacaksın o zaman der.

Dış-Tren Yolu-Gün

Tren tarlaların arasında hızla yol almayı sürdürür. Adam ve makinist lokomotifin dışından görünürler.

İç-Lokomotif-Gün

Makinist 50'den geri saymaya başlar. Bu sırada keskin bir müzik duyulur ve gergin dakikalar başlar. Plana göre makinist trenin hızını 10 km/s'ye, yani bisiklet hızına düşürecek ve adam Cateau

istasyonundaki perona atlayacaktır. Adam daha önce hiç bisikletten atlamadığını itiraf eder.

Dış-Tren Yolu-Gün

Tren hızla yol alırken küçük bir hemzemin geçitten geçer.

İç-Lokomotif-Gün

Makinist geri sayımı sürdürür. 40. 35. Önündeki göstergeleri kontrol eder ve giderek trenin hızını düşürür. Adam lokomotifin kapısını açar ve dışarı bakar.

Dış Tren Yolu-Gün

Adam lokomotifin kapısında endişeli görülür.

İç Lokomotif-Gün

Makinist geri sayıma devam eder. 30.

Dış-İstasyon-Gün

İstasyon görünür. Tren, hızını düşürerek perona yaklaşmaktadır. İstasyon binasının duvarındaki saat 10:25'i gösterir.

İç-Lokomotif-Gün

Makinist dikkatle yola bakmaktadır ve geri sayımı sürdürür. 20.

Dış-İstasyon-Gün

Tren perona yaklaşır. Adam elinde evrak çantasıyla trenin kapısından perona atlar. Tren yoluna devam ederken adam da inişin hızıyla peronda koşmaya devam eder. Makinist pencereden adamı izlemektedir. Adam, makinistte teşekkür eder ve eğer lazım olursa adının Martichoux olduğunu belirtir.

İç-Vagon-Gün

Yolcular dışarıda elinde çantasıyla peronda koşan adamı görürler. Memnun olurlar ve alkışlarlar.

Dış-Peron-Gün

İniş hızından dolayı trenin yanında koşmaya devam eden adamın ensesine trenden bir el uzanır ve yakalar.

İç-Lokomotif-Gün

Trenin en sonundaki kapıdan, başında kasketi olan orta yaşlı bir adam gülerek Martichoux'ı yeniden trene almıştır. Çünkü treni kaçırdığı için koştuğunu düşünmüştür. Martichoux ise şaşkındır.

Dış-İstasyon-Gün

Tren istasyondan hızla uzaklaşırken neşeli bir müzik çalmaya başlar ve jenerik yazıları akar.

Omnibus Film Analiz

Piper, "hayat filme dönüştürebileceğimiz anlamlı anlarla doludur" der ve kısa film gönüllülerine "anın gerçekliğini görmelisiniz" diye öneride bulunur. "Yaşam, içinde inci saklayan bir istiridyedir" ve siz "onu açmalısınız" (Piper, 2013, s. 54). Bu yönüyle yaşamda karşılaştığımız pek çok olay aslında bir film için yaratıcı fikirdir. Bir sinemacı için bunu fark etmek ve filme almaya değer bulmaktır önemli olan. *Omnibus* da gündelik hayattan bir kesit sunarak, "herkesin başına gelebilir" diyen bir filmidir.

Ana karakter, filmin son sahnelerinde adının Martichoux olduğunu öğrenebildiğimiz, orta yaşlı ve ufak tefek bir adamdır. Bizim gibi sıradan bir kişilik olarak tasarlanmıştır ve bu nedenle ne kondüktör ne makinist ismini sormamıştır. Pek çoğumuz gibi bu adam için de hayatının temeli işidir, çünkü tüm aile düzeni çalışmasına dayanmaktadır. İşini kaybederse, ne yazık ki ailesi de dar-madağın olacaktır. İş yerindeki durumu pamuk ipliğine bağlıdır. İşvereni onu iki kez geç kalmaması konusunda uyarmıştır. O gün anlaşılacaktır ki işini sürdürebilmesi Fransız Ulusal Demiryolu

Şirketi'nin (SNCF) elindedir. Adam, her gün aynı saatte bu iki vagonlu trenle işine gitmektedir. Ama yılbaşı sonrasında tarifeler değişince adamın kendi yaşamı üzerindeki tüm kontrolü de değişir. Bu adamın (prtagonist), basitçe işine zamanında varmak olarak tanımlanabilecek amacına engel koyan ise demiryolu şirkettir (antagonist). Demiryolu şirketinin tren tarifelerinde yaptığı değişim ve belirlenen istasyonlar dışında trenlerin durmaması kuralı, her zamanki alışkanlığıyla trene binen adamın da amacına ulaşmasına engel oluşturmaktadır. Dolayısıyla kamu kurumunu temsilen trende görevli iki kişi, kondüktör ve makinist, adamın amacına ulaşmasına engel konumundadırlar.

Filmin adı orijinal dilde *Omnibus*, tek kelimelik bir isim olarak belirlenmiştir. Türkçedeki söylemiyle omnibüs, yolcu taşıyan motorlu büyük taşıttır. Zaten filmin ana mekânı da iki vagonlu bir banliyö trenidir ve hikâye bu trenin herhangi bir günkü olağan seferinde yaşanmaktadır. Bu yönüyle basit ve hem hikâyeyi tanımlama yönünde hem de işlevsel olarak akılda kalıcı bir ismi vardır filmin. Bununla birlikte film, hikâyesini bir kamu taşıtında kursa da, örneklemini pek çok alana uyarlamak da mümkündür.

Omnibus'un sade bir hikâye kurulumu ve görsel anlatısı vardır. Film, temelde klasik anlatı yapısını kullanır ve hikâyesini giriş-gelişme-sonuç bölümleriyle yapılandırır. Ancak, sonuç bölümünde bir sürpriz de yapar. Film, siyah üzerinde hareket halindeki tren sesi ile başlar ve görüntü beş saniyelik ön jeneriğiyle sürer. İstasyonun önündeki zeminde, yakın planda, parke taşlarının üzerinde beyaz renkle filmin ve yönetmenin adı yazılıdır. Filmin giriş bölümü burada başlar ve kısa planlarla hikâyenin kurulumu yapılır. Bir çift ayak yazıların üzerine basar, kamera genel plana doğru açılır ve filmin ana karakteri olan adamın hızlı adımlarla büyük bir istasyona doğru ilerlediği gösterilir (Görsel 2). Dolayısıyla ana karakter filmin ilk sahnesinde ekrandadır ve toplumun içerisinde herhangi bir yolcu olduğunu ifade etmek adına genel planda görülür. Bu bağlamda film, karakter odaklıdır. Hikâyenin merkezine bu adamı koyar ve şöyle der: İşte sizin izleyeceğiniz hikâye bu adam hakkındadır. Bu sırada çerçeveye giren binanın üzerindeki saatin de dokuza doğru ilerlediği görülür. Zaman, ana çatışma unsurlarından, o nedenle filmin içerisinde saat üç noktada ve özellikle dikkat çekici biçimde çerçevenin içerisine yerleştirilir.

İkinci sahnede adamın çerçevenin solunda yer alan istasyon kapısından içeri girdiği görüntülenir. Profilden görünen kadarıyla orta yaşlarda bir adamdır. Kamera sağa çevrilme yaparak takiptedir ve adam, her istasyonda bulunan büfelerden birine doğru ilerler. Bu sırada çerçevenin içerisinde istasyondaki diğer yolcular da göze çarparlar. Tipik bir istasyon ortamıdır, sakin bekleyen ve birbiriyle konuşan iki çift ile telaşla hareket eden dört yolcu vardır. Mevsim kıştir ve yolcular da kışlık kıyafetlerle görülürler. Adamın da üzerinde takım elbise, kravat ve pardösü, elinde ise bir evrak çantası bulunmaktadır. Bu esnada mekân ve zaman koşulları belirlenmiştir. Hikâye bir büyük tren istasyonunda başlamıştır ve sabah saatleridir. Fonda verilen tren sesleri ve anonlarla da mekânın gerçekliği artırılır. Filmin konusunun ve olay örgüsünün yolculuk ile ilişkilendirildiği anlaşılır. Adam büfeye gelir, bir gazete alır ve yakın planda parasını uzatır. Hareketleri seridir ve daha önce sıklıkla burada bulunduğu açıktır. Her zamanki ezberlenmiş davranışlarla hareket etmektedir. Ancak adam hakkında bir bilgiye sahip değildir. Bu adam kim ve nereye gidiyor acaba, diye düşünürüz ve merak etmeye başlarız. Ardından istasyonun ön cephesindeki büyük saat yakın planda yeniden gösterilir, saat 09:07 olmuştur. Bu esnada keskin bir fren sesi duyulur.



Görsel 2.

Merkez İstasyona Geliş, Omnibus Film Karesi (Karmann, 1992)

Bir sonraki sahnede adam, ana mekâna, yani trenin vagonuna girmiş ve kendisine bir yer seçmektedir. Aynı zamanda vagondaki gündelik koşullar da ekrana yansıtılır. Yolcular yerleşme telaşındadır. Vagonda yaklaşık yirmi kadar yolcu vardır ve tüm koltuklar dolmaktadır. Gerçekçi koşullar burada da sürdürülmüştür. Son anda iki genç ve orta yaşlı güzel bir kadın binerler. Başında beresi, boynunda kışlık atkısı, paltosu ve gözlükleriyle kadının, güvenli ve mağrur bir duruşu vardır. Biraz sonra yaşanacaklarda önemli bir etkisi olacağı sezdirilir. Hemen sonra vagonun kapıları kapatılır. Bu sırada kamera içeriden dışarıya bakıyordur, hareket memuru düdük çalar ve son binen iki genç vagonun kapılarını kapatır. Martı sesleri arasında tren sakince nehir üzerindeki köprüden geçerek şehirden uzaklaşmaktadır.

Üzerinde üniforması ve başındaki şapkasıyla ciddiyetle işini yaptığı anlaşılan kondüktör bilet kontrolü için vagona geldiğinde adam ile yaşlı kadının ön koltuklarda yan yana oturdukları görülür (Görsel 3). Bu sırada diğer yolcular da kendi hallerindedirler. Kimisi pencereden dışarıyı seyretmektedir, kimisi ise uyku halindedir. Her zamanki sıradanlıkla bir yolculuktur. Kondüktör kibarca “Biletler lütfen,” dediğinde adam oralı olmaz. Dikkatle önündekileri okumaya devam eder. Bir yandan da çantasını açar ve biletini alarak görevliye uzatır. Dönüp bakmaz bile. Kondüktör, “Desvres’e biletiniz var mı?” diye sorduğunda adam şaşkınlıkla başını kaldırır ve görevliye bakar. Yandaki kadın da bu arada durumu izlemeye başlar. Bu nokta hikâyenin ilk dönüm noktasıdır ve ana çatışmayı ortaya çıkarır.

Epps, Jr. (2018, s. 244), filmlerin tümü kriz içindeki yaşamlar hakkındadır der ve ekler; “Ortada görünür bir kriz bulunmuyorsa bir filmin varlığından da söz edilemez”. Trenlerin saatleri ve durakları değişmiştir ve adam da yeni tarifeyi bilmediği için yanlış trene binmiştir. Bu nedenle de işine geç kalacaktır. Görevli biletin Cateau-Cambrésis’e kadar olduğunu, trenin ise durmaksızın Desvres’e gideceğini belirtir. O nedenle görevi gereği ek bilet düzenleme işlemi yapmak zorundadır. Bu olay hikâye için bir dönüm noktasıdır, çünkü adam da her zaman bindiği trenin tarifesinin değiştiğinin ve bunun sonuçlarının farkına varacaktır. Filmin giriş bölümü yaklaşık bir buçuk dakika sürmüştür. Artık gelişme bölümüne geçilecektir. İzleyici için meraklı dakikalar başlar. Kadının olayı

izlemesi gibi seyirci de şimdi ne olacak, acaba adam ne yapacak diye düşünür.

Adam Cateau’da inme isteğinde ısrar ederse de kondüktör bunun mümkün olmadığını belirtir. Adam ise hâlâ olayın tam olarak farkına varamamıştır. Çünkü kendisini her gün bindiği sabah 09,06 Cateau treninde zannetmektedir. Kadın ise trenin 9,06 treni olduğunu kabullense de Cateau’da durmadığını da onaylar. Kondüktör de “Siz Cateau’da çalışıyor olabilirsiniz, ama ben de bu trende çalışıyorum” diyerek 2 Ocak 1992 gününden beri 9,06 treninin rotasını ve duraklarını açıklar. O gün de tarih 2 Ocak 1992’dir ve tren Cateau’da durmayacaktır. Kadın da kondüktörün açıklamalarını yeniden onaylar. Kondüktör elindeki kâğıtlara bir şeyler yazar ve ek biletin bedelini talep eder. Adam tren tarifelerini bu şekilde değiştirmenin mümkün olmaması gerektiğini ve ayın birinde belki olabileceği ama ikisinde olamayacağı görüşünü dile getirir. Yandaki kadına dönerek ondan onay ister. Ama kadın değişikliğin duyuru panosunda yazıldığını, kendisinin kontrol ettiğini ve adamın da kontrol etmesi gerektiğini vurgular. Kondüktör bir başka yolcu tarafından onaylanmasının rahatlığıyla keyifle gülümser. Yeni tarifeye göre 8,35 treninin Cateau’da durduğunu belirtir. Kadın da keyifle bir kez daha onaylar. Kondüktör, adama Desvres’den otobüsle Cateau-Cambrésis’e dönebileceğini belirtir. Adamsa reddeder, çünkü zaman kaybı olacaktır ve işine geç kalmamak için trenden inmek zorundadır.

Adam hızla ayağa kalkar ve üst raftaki pardösüyü alır. Telaşla saat kaç diye sorar ve kendi saatine bakar. Kondüktör ise ödemesi gereken farkı yineler. Adam hızla ödemesini yapar, çünkü onun niyeti yanlış trene bindiği için istenen ceza ödemesini yapmamak değildir. Bu noktada adam kendi kusurunu da kabullenmiş olur ve şimdi hatasını aşmanın yollarını arayacaktır. Artık arka sıradaki yolculardan bir kısmı da ön taraftaki hareketliliği izlemeye başlamıştır. Genç bir kadın örgü örerken bakışları ön tarafa yönelir. Bir başka kadın daha olayı izlemektedir. Yolcuların diğer kısmı ise yine kendi hallerindedirler. Adam kondüktöre “Sizinle konuşmak istiyorum” diyerek çantasını alır, başıyla ileriye işaret eder ve yolculardan ayrı konuşmak isteğini yineler. Bu sırada daha fazla yolcunun dikkatini çekmiştir (Görsel 4).



Görsel 3.

Bilet Kontrolü, Omnibus Film Karesi (Karmann, 1992)

Bu noktada karakter kendisini daha fazla açığa vurur ve geçmişine ait hikâyesini kondüktöre anlatırken tüm izleyiciyle de paylaşır. “Bir kısa filmde geçmiş hikâye, çabucak ve etkili bir şekilde anlatılmalıdır” (Rea & Irving, 2004, s. 67). Adam da daha sonraki davranışlarını anlayabilmemiz için kendi geçmiş bilgilerini sunar. Hızlı hızlı konuşmaktadır. “Bayım, evli misiniz? Çocuğunuz var mı?” diye sorar kondüktöre. Kendisinin evli ve iki çocuk sahibi olduğunu, evliliğinin sallantıda olduğunu ve iş yerinde ise patronunun kendisinden hoşlanmadığını anlatır. Eğer istasyonda inemez ve işine geç kalırsa patronu onu işten kovacaktır. Zira iki kez uyarı almıştır. İşini kaybederse karısı da onu terk edecek ve ailesi dağılacaktır. Çocuklarını sosyal hizmetler alacaktır, kayınvalidesine verecektir. İpotekleri vardır ve bankalar da evine el koyacaklardır. Kısaca eğer Cateau-Cambrésis’te inemezse adamın bütün hayatı mahvolacak, kurulu düzeni ve huzuru bozulacak, işinden atılacak, aile birliği ve mutluluğu parçalanacaktır. Anlaşmıştır ki toplumda karşılığını bulan pek çok sıradan insan gibi hayatının

düzeni pamuk ipliğine bağlıdır. Artık tüm vagonun da dikkatleri bu iki adam üzerindedir. Adam, kimse görmeden hızlıca ineceği sözünü verir. Bu sırada film süresinin orta noktasına gelinmiştir ve tren kırsalda yol almaya devam etmektedir (Görsel 5).

Yeniden trenin içerisine döndüğünde adamın gözleri dolmuş ve ağlamaklı bir halde olduğu görülür. Kondüktör ise sessizlik ve şaşkınlıkla adamı dinlemeyi sürdürmektedir, aynı zamanda onun da üzgün olduğu anlaşılmaktadır. Adam, “Sessizlik içinde inerim, kimse bir şey fark etmez. Hayatım buna bağlı. Size yalvarıyorum,” diye ısrar edince kondüktör de sorunun çözümünün kendinde olmadığını farkına varmamızı sağlar. Kondüktör döner ve vagona bakar, artık tüm yolcular onları izlemektedir. Kondüktörün ne yapacağı, nasıl bir çözüm üreteceği merak konusudur. “Treni ben durduramam,” diyerek haklı bir gerekçe sunar. “Sizi Errol’a götürüyüm, sorunu onunla halledebilirsiniz,” diyerek makinisti hedef gösterir. Bu nokta hikâyenin bir diğer dönüm noktasıdır. Çünkü



Görsel 4.

Yolcular Olaya Tanıklık Ediyorlar, Omnibus Film Karesi (Karmann, 1992)



Görsel 5.

Tren Kırsalda İlerliyor, Omnibus Film Karesi (Karmann, 1992)

bu andan itibaren gözü yaşlı adam için bir umut doğmuştur ve meraklı bakışlar altında trenin ön kısmına doğru giderler.

Kondüktör, adamı trenin lokomotif kısmına götürür ve makinist Errol ile tanıştırır. Errol bir yandan treni yönetirken bir yandan da kendi kendine şarkı söyleyen neşeli bir karakterdir. Vagon kısmında ise yolcular kadının etrafında toplanmışlar ve serzenişlerini dinlemektedirler (Görsel 6). Kadın çalıştığı yeri söyler ve “Bu tren orada durmaz, bunu biliyorum. Bilmek yetiyor,” diyerek yanlış trene binme konusunda adamın hatalı olduğuna ilişkin ısrarlarını sürdürür. Ona göre panoya bakmadığı için yolcu kusurludur. Bu bağlamda kadının sözleri demiryolu şirketinin de söylemidir. Adamın sorunu hakkında makinist bir şey yapabilecek mi acaba diye düşünüp trenin ön tarafına dönüldüğünde ise Errol, “Sizin için bir şey yapamam bayım,” diyerek adama olumsuz cevap verir. Çünkü kendisinin de sistem tarafından kontrol edildiğini ifade eder. Yolcu, “İş güvencen varken bir insana yardım

edemez misin?” diye sorduğunda ise elektronik cihazlarda elinden bir şey gelmediğini belirtir. Yolcu bu kez “Herkes ayaklarının altında ölse yolunda ilerlemeye devam mı edeceksin?” şeklinde daha güçlü bir söylem üretir ve bunun üzücü olduğunu vurgular. Yolcu, bu kez yalvarışlarını makiniste yapmaya başlamıştır. Kadının kuralcı ve katı tutumuna karşın, adam bir uzlaşma arayışındadır (Görsel 7).

Burada hikâyenin bir diğer dönüm noktası olan sonuç kısmına gelinir. Çünkü makinist adamın yalvarışlarına karşı bir çözüm sunar. Tren, Cateau-Cambrésis istasyonunda durmayacak ama yavaşlayacaktır. Yolcu ise hızı düşen trenden perona atlayacak ve işine gidebilecektir. Yolcunun trenden atlayabilmesi için ise hızlı koşabilmesi gerekmektedir. Adam, Claye-Souilly kulübünde 13,04 saniye yapmıştır ve bu işte kendisine güvenir. Şimdi bunu kanıtlaması gerekecektir. Bu çözüm hem yolcu hem de seyirci için bir umut yaratır.



Görsel 6.

Diğer Yolcunun Durumu Yorumlaması, Omnibus Film Karesi (Karmann, 1992)



Görsel 7.
Makinisti İkna Etme Çabası, Omnibus Film Karesi (Karmann, 1992)

Trenin hızla yol alma görüntüsü ve başlayan gergin bir müzikle birlikte klasik dramatik anlatının doruk noktasına ulaşılır. Makinist bir yandan trenin hızını düşürmeye, diğer yandan da 50'den geriye doğru saymaya başlar. Plana göre tren 10 km/s hızla, yani bisiklet hızına indiğinde adam perona atlayacaktır. Adam daha önce bisikletten atlamadığını itiraf eder. Tren istasyona yaklaştıkça makinist de hızı 30-20 diyerek düşürür. Bu esnada seyirci de gergin bir bekleyiş içerisine girmiştir. Adam trenin kapısını açar ve cesaretle platforma atlar (Görsel 8). İnmenin hızıyla da trenin gittiği yönde koşmaya devam etmektedir. Adam amacına ulaşmış olması dolayısıyla mutludur ve makiniste "Eğer lazım olursa benim adım Martichoux" diye seslenir. İkili vedalaşmış ve hikâye sonlanmıştır. Bu sırada vagondaki tüm yolcular da adamın indiğini görmüşlerdir ve memnun olarak alkışlamaktadırlar. Anlaşılmıştır ki SNCF'nin katı kurallarına rağmen, başlangıçta isteksiz olsalar da, çalışanlarının dayanışma duygusu sayesinde bir yurttaşın mağduriyeti önlenmiştir.

Levy'e göre (2014) "birçok kısa filmin sürpriz sonları vardır, bu da onları son derece unutulmaz kılar". *Omnibus*'u unutulmaz yapan unsurlardan birisi de sonudur. Çünkü tam seyirci merakına yanıt bulmuş, rahatlamış, adamın amacına ulaştığını görerek işine yetiştirebileceğini düşünürken beklenmedik bir şey olur. Hikâye bir kez



Görsel 8.
Yolcu Yavaşlayan Trenden Perona Atlar, Omnibus Film Karesi (Karmann, 1992)

daha yön değiştirir. Bu noktada film, klasik anlatı yapısından uzaklaşır. Trenin arkasından bir kol çıkar ve koşmakta olan adamın ensesinden tutarak geri trenin içine çeker (Görsel 9). Martichoux şaşkındır, çünkü yeniden trendedir. Seyirci de şaşkındır ve ne olduğunu önce anlayamamıştır (Görsel 10). Yeni gizemli adam ise mutludur, çünkü treni kaçırdığı için koşan bir adamın trene binmesine yardımcı olduğunu düşünmektedir. Hikâyede yolcu için işler yeniden karışmış ve üstelik bu kez istasyondan da uzaklaşmıştır. Bu anı *diabolus ex machina* kavramıyla açıklamak mümkünüdür.

Diabolus ex machina kavramını açıklamak için *deus ex machina* kavramından yararlanmak gerekmektedir. Deus ex machina (Latince: *makinadan çıkan Tanrı*), Antik Yunan tiyatrosuna ait bir kavramdır. Şener'e göre (2006, s. 317-318) deus ex machina kavramı, "teknik bir terim olarak sahneye vinçle indirilen Tanrı-Tanrı rolündeki aktör- anlamına gelir". Şener'in açıklamasına göre "Yunan tiyatrosunda sorunlar olayların kendi iç mantığına uygun biçimde gelişirken, amaçlanan ahlaki sonuç elde edilemeyince sahneye bir Tanrı çıkartılır, onun buyruğu ile istenen çözüm sağlanırdı. Armer ise deus ex machina kavramına ilişkin şu açıklamayı yapar: "Eski Yunan trajedisinde sorunlar bazen son perdede altından bir savaş arabasının yukarıdan aşağıya



Görsel 9.
Dışarıdan Gelen Etki, Omnibus Film Karesi (Karmann, 1992)



Görsel 10.

Yolcu Yeniden Trendedir, Omnibus Film Karesi (Karmann, 1992)

inmesiyle çözümleniyordu. Arabadan dışarı adımını atan bir Tanrı bir mucize yaratarak herkesin sorununu bir anda çözüyordu". Ancak Armer, günümüz izleyicilerinin deus ex machina türü kolay çözümleri, genellikle aldatmaca olarak gördüğünü ve reddettiğini de eklemektedir. "Biz buna hile olarak bakarız ve yazarın öyküyü sona erdirecek meşru bir yol bulamamış olduğunu düşünürüz" (Armer, 2010, s. 38). Dolayısıyla makinadan çıkan Tanrı, daha önce var olmayan ve mantıklı bir açıklamayla öyküye bağlanamayan bir olay örgüsü öğesidir, ama öyle olsa da hala kullanılmaktadır.

Diabolus ex machina kavramı ise deus ex machina kavramının muadili olarak tersi bir işlev görür. Kavram, *makinadan çıkan şeytan* olarak çevrilebilir ve beklenmedik yeni bir olayın ortaya çıkışını ve bu olayla kahramanın işlerinin birdenbire daha kötüye gitmesini ifade eder. Kötü adamlar için ise çok daha iyi olmasını sağlamak için tasarımlar ("Diabolus ex Machina," t.y.). *Omnibus*'da işler tam yoluna girmiş ve Martichoux başarıyla perona inmişken, hikâye tekrar bir keskin dönüş yapmıştır. O ana kadar hikâyenin içerisinde olmayan arka vagonun iyi niyetli başka bir yolcu, trenin yanında koşan Martichoux'un trene yetişmeye çalıştığını düşünmüş ve yardım ederek onu içeriye almıştır. O nedenle film, klasik anlatı yapısını kırar ve hikâyeyi sonlandırmak yerine en baştaki konumuna geri getirir. Seyircisini ise şaşkınlık ve merak içinde bırakır. Martichoux'un işi, ailesi, çocukları, ipotekli evi gibi onu bekleyen sorunları şimdi ne olacak diye düşünürüz. Gülelim mi ya da üzülelim mi bu adamın haline, bilemeyiz ve ikilemede kalırız. Felando'ya göre (2015, s. 52-53) de, kısa filmlerdeki karakterler daha gevşek bir şekilde inşa edilmiştir ve genellikle değişmeden kalırlar. Martichoux ve sorunları da değişmemiştir, üstelik işine de geç kalacaktır. Bu arada bazı katı toplumsal kuralların nelere sebebiyet verdiğini de seyirci olarak deneyimlemiş oluruz.

Sonuç ve Öneriler

Film sanatı, hikâyelerini çok çeşitli biçimlerde şekillendirir ve izleyicisine sunar. Kısa kurmaca filmler de başlangıcından beri bu sanatın içerisinde geniş kültürel çeşitlilik oluşturmuşlardır. Bununla birlikte kısa filmlerin medya araştırmaları açısından çok

da görünürlüğünün olduğunu söylemek olası değildir. Oysaki kısa metrajlı filmler de uzun metrajlı filmler kadar değerlidirler ve incelenmeyi hak etmektedirler. Üstelik Felando (2015, s. 1), bugün için "kısa filmler her zamankinden daha görünür ve daha kolay erişilebilirdir" diyor. Gerçekten de internet ortamı kısa film sanatına gönül verenlerin buluştuğu, çok sayıda film örneğini izleyebildikleri, kendi yaptıkları filmleri paylaşabildikleri bir ortam sağlamıştır. Aynı zamanda kısa film festivalleri ve yarışmaları, özel gösterimler gibi oluşumlar da sayıca arttığı gibi, kısa filmlerin nitelikleri ve hikâye çeşitliliği de yükselmiştir. Bu nedenle küresel bağlamda kısa film üretiminin arttığını söylemek olasıdır. Bu yoğunlukta farklı ve yeni kısa film anlatıları oluşsa da Aristoteles'in başlattığı ve günümüz kuramcılarının açmadığı klasik anlatı yapısı, yine de en sık tercih edilen dramatik yapılardan olmaya devam etmektedir. *Omnibus* da hem gerilimi ve komediyi bir arada kullanması ve hem de şaşırtıcı sonuyla kusursuz bir dramatik yapı inşa ederek güzel bir örnek oluşturmaktadır.

Gündelik yaşam, harika kısa filmlere malzeme olarak seçilebilir. Bunu yaparken içimizden birinin hikâyesi, yine her gün başımıza gelecek biçimde işlenir. Kısa filmin önemli cazibesi de buradan gelmektedir. *Omnibus* da böyle bir örnekleme sunar. Snyder (2018, s. 95), "iyi bir senaryo, birçok açıdan senaryo yazarı tarafından ortaya atılmış bir tartışmadır" demektedir. *Omnibus*'da toplumsal kurallar ve uygulamaları konusunda basit ama düşündürücü sorular sordurur seyircisine. Kural mı önemli, yoksa bir yurttaşın mağduriyeti mi? Kurallar ne kadar katı olmalı? Eğer bir mağduriyet oluşacaksa esnetmek mümkün değil midir? Bu ve benzeri sorular aslında günlük yaşam içerisinde çok kez karşılaştığımız durumlarda aklımıza gelen ikilemlerdir. Bu bağlamda film, kısa ama etkili kullanılan süresi içerisinde, olağan ama bir o kadar da toplumsal yaşamın sürdürülmesi açısından önemli bir tartışmayı ortaya koymakta ve düşünmemiz için bir kapı aralamaktadır. Üstelik bunu Aristoteles'ten beri tekrarlanan klasik anlatı yapısını yineleyerek ve bu yapıyı, sonunda olduğu gibi, zenginleştirerek başarmaktadır. Kısa film gönüllüleri sıradan olayları, sıradışı bir anlatıya dönüştürmenin ve toplumsal konuları kısa ve etkili biçimde göstermenin başka yollarını da aramayı sürdüreceklerdir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author declare that they have no competing interest.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Akyürek, F. (2015). *Senaryo yazarı olmak, senaryo yazmak* (14. Baskı). MedyaCat Kitapları.
- Aristoteles (2016). *Poetika: Şiir sanatı üzerine* (S. Rifat, Çev.) (13. Baskı). Can Yayınları.
- Armer, A. A. (2010). *Sinema ve T.V. için senaryo yazmak* (V. T. Erdamar, Çev.). Es Yayınları.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2010). *Film sanatı: Bir giriş* (E. Yılmaz, & E. S. Onat, Çev.). De Ki Basım Yayım.
- Buckland, W. (2010). *Sinemayı anlamak* (T. Göbekçin, Çev.). Optimist Yayınları.
- Can, A. (2005). *Kısa film*. Tablet Kitabevi.
- Çiçekoğlu, F. (2016). Her şeyin başı senaryoZ. Ünal & K. Sağlam (Çev.) *Bir filmin serüveni: Mithat Alam film merkezi sinema seminerleri* (1. Cilt, ss. 3–10) içinde. İthaki Yayınları.
- Cooper, P., & Dancyger, K. (2005). *Kısa film yazmak* (S. Gündeş, Çev.). Es Yayınları.
- Diabolus ex Machina (2022, May 20). *TV Tropes*. <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/DiabolusExMachina>.
- Egri, L. (1982). *Piyas yazma sanatı: İnsansal güdülerin yaratıcı yorumundaki temel ilkeleri* (S. Taşer, Çev.). Yazko.
- Epps, Jr., J. (2018). *Senaryo yazmak yeniden yazmak demektir: Bir sanat ve beceri olarak profesyonel uyarlama teknikleri* (B. M. Eyrik, Çev.). Kalkedon Yayınları.
- Felando, C. (2015). *Discovering short films: The history and style of live-action fiction shorts*. Palgrave Macmillan.
- Field, S. (2016). *Senaryo: Senaryo yazımının temelleri* (Ş. Erol, Çev.) (2. Baskı). Alfa Yayınları.
- Karmann, S. (Yönetmen). (1992). *Omnibus* [Film]. Lazennec Tout Court. <https://www.filmsshort.com/short-film-pages/omnibus-sam-karmann.html>
- Levy, E. (2014). *Making a winning short: How to write, direct, edit, and produce a short film*. Holt Paperbacks.
- McKee, R. (2011). *Öykü: Senaryo yazımının özü, yapısı, tarzı ve ilkeleri* (N. Yılmaz, E. Yılmaz, & F. Kınalı, Çev.). Plato Film Yayınları.
- Miller, W. (2016). *Senaryo yazımı: Sinema ve televizyon için* (Y. Büyükerşen, Y. Demir, & N. Esen, Çev.) (2. Baskı). Hayalperest Yayınevi.
- Nash, P. (2013). *Kısa film senaryosu yazmak* (B. Baysal, Çev.). Kalkedon Yayınları.
- Omnibus. (2022, August 15). In *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Omnibus_%28film%29.
- Özakman, T. (2014). *Oyun ve senaryo yazma tekniği: Tiyatro, radyo, televizyon ve sinema* (7. Baskı). Bilgi Yayınevi.
- Piper, J. (2013). *Kısa film yapımı* (G. Metin, Çev.). Say Yayınları.
- Rancière, J. (2019). *Kurmacanın kıyıları* (Y. Çetin, Çev.). Metis Yayınları.
- Raskin, R. (2002). *The art of the short fiction film: A shot by shot of nine modern classics*. McFarland.
- Rea, P. W., & Irving, D. K. (2004). *Sinema ve videoda kısa film: I. cilt yapım öncesi* (S. Taylaner, Çev.). Es Yayınları.
- Şener, S. (2006). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. Dost Kitabevi.
- Synder, B. (2018). *O kediyi kurtar: Senaryo yazarken ihtiyaç duyacağınız o kitap* (E. Avşar, Çev.). Hep Kitap.
- Thompson, K. (1999). *Storytelling in the new Hollywood: Understanding classical narrative technique*. Harvard University Press.