



**KISA FİLMDE BİÇİMSEL ANLATI ÖĞELERİ: UŞAK KANATLI
DENİZATI FİLM FESTİVALİ ÖRNEĞİ**

Merve GEZER

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Doç. Dr. Önder DENİZ

Uşak

Temmuz 2021

**KISA FİLMDE BİÇİMSEL ANLATI ÖĞELERİ: UŞAK KANATLI
DENİZATI FİLM FESTİVALİ ÖRNEĞİ**

Merve GEZER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İletişim Bilimleri Bölümü

Danışman: Doç. Dr. Önder DENİZ

Uşak

Uşak Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Temmuz 2021

ÖZET

KISA FİLMDE BİÇİMSEL ANLATI ÖĞELERİ: UŞAK KANATLI DENİZATI FİLM FESTİVALİ ÖRNEĞİ

Merve GEZER

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Uşak Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Temmuz, 2021

Danışman: Doç. Dr. Önder DENİZ

Sinemanın gelişmesinde ilerlemesinde önemli bir yere sahip olan kısa filmin gösterim alanının kısıtlılığı, yapımcıya verdiği sınırlamalar ile kısıtlı sürede bile olsa içinde barındırdığı anlamlar, kullanılan biçimsel motifler ile sağlanmaktadır. Filmde biçimsel öğelerin eksik olması durumunda izleyicinin tatmin olamayacağı açıktır. Biçimsel bütünlük sağlandığı takdirde film başarılı bir film halini alır. Uşak Kanatlı Denizati Kısa Film Festivalinde de gördüğümüz gibi ödül alan kurmaca filmler biçimsel bir bütünlük içinde kısa zamanda çok şey anlatır. Çalışmada çok kısa bir süre içerisinde büyük başarılar elde eden Uşak Kanatlı Denizati Film Festivali'nde ödül alan kurmaca filmler üzerinden kısa filmde biçim konusu detaylı şekilde incelenmektedir.

Bu çalışmanın amacı, kısa filmde biçimsel anlatı yapısının oluşumunu incelemektir. Bu amaç doğrultusunda öncelikle biçimsel anlatı kuramı çerçevesinde biçimsel anlatı yapısının oluşmasını sağlayan öğeler detaylı şekilde incelenmektedir.

Son olarak, 6rnekleme oluşturan beş kısa filmin biçimsel anlatı yapısı 6z6mlenmesi aracılığıyla kısa filmde biçim konusunun oluşumu ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kısa film, Biçim, Kısa Film Festivalleri, Sinemada Anlatı, Uşak Kanatlı Film Festivali, Uşak



ABSTRACT**FORMAL NARRATIVE ELEMENTS IN SHORT FILM: UŞAK WINGED
SEAHORSE FILM FESTIVAL****Merve GEZER**

Department of Communication Sciences

Uşak University Institute of Postgraduate Education, July, 2021

Advisor: Dr. Assistant Professor Önder DENİZ

The limitation of the screening area of the short film, which has an important place in the progress of the development of cinema, the limitations it gives to the producer and the meanings it contains even in a limited time are provided by the formal motifs used. It is clear that the audience cannot be satisfied if the formal elements are missing in the film. If the formal integrity is ensured, the film becomes a successful film. As we saw at the Uşak Winged Seahorse Short Film Festival, the award-winning fiction films tell a lot in a short time in a formal integrity. In the study, the subject of form in the short film is examined in detail through the fictional films that won awards at the Uşak Winged Seahorse Film Festival, which achieved great success in a very short time.

The aim of this study is to examine the formation of the formal narrative structure in the short film. For this purpose, first of all, within the framework of the formal narrative theory, the elements that provide the formation of the formal narrative structure are examined in detail. Finally, through the analysis of the formal narrative structure of the five short films that make up the sample, the formation of the subject of form in the short film has been revealed.

Key words: Short film, Form, Short Film Festivals, Narrative in Cinema, Uşak Winged Film Festival, Uşak



ÖNSÖZ

Bu tezin konusunun belirlenmesinden son sürecine dek yardımını esirgemeyen, saygıdeğer danışmanım Doç. Dr. Önder Deniz'e teşekkür ederim.

Çalışmam boyunca maddi manevi desteğini esirgemeyen annem Kibriye Gezer, babam Ali Gezer, ablam Meltem Gezer, kardeşim Deniz Gezer'e kuzenim Hürcan ve Umutcan Omca'ya teşekkür ederim.

Sevgili dedem Yahya Yiğit ve anne annem Fatma Yiğit'e teşekkür ederim.

Tez yazım sürecimde sık sık desteğine başvurduğum Arş. Gör. Onur Keşaplı hocama ve lise hocam Emin Yüken'e desteklerinden dolayı teşekkür ederim.

Ayrıca bu süreçte yanımda olan arkadaşlarım ve Amasya Müzesinde görevli Sanat Tarihçi, Muzaffer Doğanbaş'a teşekkür ederim.

Merve GEZER

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı: Merve Gezer

Doğum Yeri ve Tarihi:

Lisans Öğretimi: Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema

Yüksek Lisans Öğretimi: Uşak Üniversitesi İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Bildiği Yabancı Diller: İngilizce

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar:

Çınar İnsan Kaynakları: İnsan Kaynakları Uzmanı

Yıldız En tv: Stüdyo şefi

Number1 Medya Grubu: Grafik Tasarım Uzmanı

Podcast Dinle: Grafik Tasarım uzmanı

Turkcom: Art Directör

Ormanlar Hortum: Teknik Satış Uzmanı

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	v
ÖZGEÇMİŞ	vi
Şekil ve Resim Listesi.....	xi
Tablo Listesi.....	xii
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM KISA FİLM	5
1.1.KISA FİLM TANIMLAR VE YAKLAŞIMLAR.....	5
1.2.KISA FİLM TARİHİ	8
1.2.1.Türkiye’de Kısa Film	12
1.2.2.Türkiye’de Kısa Film Festivalleri	14
1.3. KISA FİLM TÜRLERİ.....	21
1.3.1. Belgesel Film.....	22
1.3.2. Canlandırma Film (Animasyon).....	23
1.3.3. Deneysel Film.....	24
1.3.4. Kurmaca Film	25
2. BÖLÜM ANLATI	27
2.1. SİNEMADA ANLATI TÜRLERİ.....	27
2.1.1. Klasik Anlatı Sineması	27
2.1.2. Çağdaş Anlatı Sineması	28
2.1.3. Post- Modern Sinema.....	28
2.2. SİNEMADA ANLATI KURAMI.....	29
2.3. BİÇİMCİ KURAM	31
2.3.1. Kısa Filmde Biçim	33
2.3.2. Biçim ve Anlam	34
2.3.3. Öykü- Olay Örgüsü.....	37
2.3.4. Mizansen.....	38
2.3.4.2. Zaman.....	39
2.3.4.1. Mekân – Dekor.....	39
2.3.5. Sinematografik Araçlar.....	41
2.3.5.1. Çekim - Kurgu.....	42
2.3.5.2. Ses-Müzik	44
3. BÖLÜM UŞAK	46

3.1. UŞAK.....	46
3.1.1. Uşak Üniversitesi.....	48
3.2. UŞAK KANATLI DENİZATI FİLM FESTİVALİ.....	48
4. Bulgular ve Yorum	57
4.1. DENİZATI (2015) KISA FİLM BİÇİMSEL ANLATI YAPISININ ÇÖZÜMLENMESİ	57
4.1.1. Öykü- Olay Örgüsü.....	57
4.1.2. Mizansen.....	58
4.1.2.1. Mekân – Dekor.....	58
4.1.2.2. Kostüm Makyaj – Oyunculuk	58
4.1.2.3. Karakterler ve Diyaloglar.....	58
4.1.2.4. Işık.....	59
4.1.2.5. Zaman.....	59
4.1.3. Sinematografik Araçlar.....	59
4.1.3.1. Çekim	59
4.1.3.2. Kurgu	60
4.1.3.3. Ses-Müzik	60
4.1.4. Filmin Biçimsel Sistemi.....	60
4.1.4.1. Benzerlik / Yineleme.....	60
4.1.4.2. Farklılık / Çeşitleme.....	60
4.1.4.3. Gelişme	60
4.1.4.4. Uyum / Uyumsuzluk	60
4.2. ASFALT (2016) KISA FİLM BİÇİMSEL ANLATI YAPISININ ÇÖZÜMLENMESİ	62
4.2.1. Öykü- Olay Örgüsü.....	62
4.2.2. Mizansen.....	63
4.2.2.1. Dekor - Mekân	63
4.2.2.2. Kostüm – Makyaj.....	63
4.2.2.3. Karakterler ve Diyaloglar.....	63
4.2.2.4. Diyalog.....	63
4.2.2.5. Işık.....	64
4.2.2.6. Zaman.....	64
4.2.3. Sinematografik Araçlar.....	65
4.2.3.1. Çekim	65

4.2.3.2.	Kurgu	65
4.2.3.3.	Ses ve Müzik	66
4.2.4.	Filmin Biçimsel Sistemi.....	66
4.2.4.1.	İşlev	66
4.2.4.2.	Benzerlik/Yineleme.....	66
4.2.4.3.	Farklılık/Çeşitleme.....	66
4.2.4.4.	Gelişme	66
4.2.4.5.	Uyum/Uyumsuzluk	66
4.3.	ORMANDAKİ İHTİYAR (2017) KISA FİLM BİÇİMSEL ANLATI YAPISININ ÇÖZÜMLENMESİ	68
4.3.1.	Öykü- Olay Örgüsü.....	68
4.3.2.	Mizansen.....	68
4.3.2.1.	Dekor-Mekân	68
4.3.2.2.	Işık.....	69
4.3.2.3.	Zaman.....	69
4.3.2.4.	Kostüm Makyaj – Oyunculuk	69
4.3.3.	Sinematografik Araçlar.....	69
4.3.3.1.	Çekim	69
4.3.3.2.	Kurgu	70
4.3.4.	Filmin Biçimsel Sistemi.....	70
4.3.4.1.	İşlev	70
4.3.4.2.	Benzerlik / Yineleme.....	70
4.3.4.3.	Farklılık/ Çeşitleme.....	70
4.3.4.4.	Gelişme	70
4.3.4.5.	Uyum / Uyumsuzluk	70
4.4.	BABİL PİYANGOSU (2018) KISA FİLM BİÇİMSEL ANLATI YAPISININ ÇÖZÜMLENMESİ	72
4.4.1.	Öykü- Olay Örgüsü.....	72
4.4.2.	Mizansen.....	73
4.4.2.1.	Mekân – Dekor.....	73
4.4.2.2.	Kostüm Makyaj – Oyunculuk	73
4.4.2.3.	Karakter ve Diyaloglar	73
4.4.2.4.	Işık.....	73
4.4.2.5.	Zaman.....	74

4.4.3.	Sinematografik Araçlar	74
4.4.3.1.	Çekim	74
4.4.3.2.	Kurgu	74
4.4.3.3.	Ses ve müzik	75
4.4.4.	Filmin Biçimsel Sistemi.....	75
4.4.4.1.	İşlev	75
4.4.4.2.	Benzerlik / Yineleme.....	75
4.4.4.3.	Farklılık / Çeşitlenme.....	75
4.4.4.4.	Gelişme	75
4.4.4.5.	Uyum / Uyumsuzluk	75
4.5.	SERVİS (2019) KISA FİLM BİÇİMSEL ANLATI YAPISININ ÇÖZÜMLENMESİ	77
4.5.1.	Öykü- Olay Örgüsü.....	77
4.5.2.	Mizansen.....	77
4.5.2.1.	Mekân/Dekor.....	77
4.5.2.2.	Zaman.....	77
4.5.2.3.	Işık.....	78
4.5.2.4.	Karakter ve Diyaloglar	78
4.5.2.5.	Kostüm Makyaj – Oyunculuk	78
4.5.3.	Sinematografik Araçlar.....	78
4.5.3.1.	Çekim	78
4.5.3.2.	Kurgu	79
4.5.3.3.	Ses – Müzik.....	79
4.5.4.	Filmin Biçimsel Sistemi.....	79
4.5.4.1.	İşlev	79
4.5.4.2.	Benzerlik /Yineleme.....	79
4.5.4.3.	Farklılık/Çeşitleme	79
4.5.4.4.	Gelişme	80
4.5.4.5.	Uyum / Uyumsuzluk	80
SONUÇ.....		81
Kaynakça.....		84

Şekil ve Resim Listesi

Resim 1. Kanatlı Denizatı Broşu (www.pamukkaledergisi.com)	49
Resim 2. Ödül heykelciği (2014)	51
Resim 3. Ödül heykelciği (2020)	52
Resim 4. Uşak Kanatlı Denizatı Film Festivali'ne ait fotoğraflar 2014-2020	55
Resim 5. Denizatı Film afişi	57
Şekil 6. Denizatı Filmi Çekim Ölçekleri	59
Resim 7. Denizatı Kısa Filminden kareler	61
Resim 8. Asfalt Film Afişi	62
Şekil 9. Asfalt Film Çekim ölçekleri	65
Resim 10. Asfalt Filminden Kareler	67
Resim 11. Ormandaki İhtiyar Film Afişi	68
Şekil 12. Ormandaki İhtiyar filmi Çekim Ölçekleri.....	69
Resim 13. Ormandaki İhtiyar Filminden Kareler	71
Resim 14. Babil Piyangosu Film Afişi.....	72
Şekil 15. Babil Piyangosu Çekim Ölçekleri.....	74
Resim 16. Babil Piyangosu Filminden Kareler.....	76
Resim 17. Servis Film Afişi	77
Şekil 18. Servis Filmi Çekim Ölçekleri	78
Resim 19. Servis Filminden Kareler	80

Tablo Listesi

Tablo 1. Türkiyede Gerçekleştirilen Kısa Film Festivalleri	18
Tablo 2. Üniversitelerin Düzenlediği Kısa Film Festivalleri	19
Tablo 3. Üniversitelerin Düzenlediği Uluslararası Kısa Film Festivalleri.....	20
Tablo 4. Festivaller ve Başvuru Sayıları	55



GİRİŞ

“Sinema, her şeyden önce, yeni metinlerin, yeni arabesklerin, ton ve ölçü, ışık ve gölge, biçim ve hareket, irade ve jestler arasındaki yeni uyumların bıkmadan, usanmadan ortaya çıkarılmasıdır” (Faure, 2006, s.63).

Kısa metraj film sinemanın başlangıcından bu yana varlığını sürdüren uzun metrajın gelişmesinde büyük etkisi olan önemli bir türdür. Sosyal medya araçlarıyla oldukça yaygınlaşan kısa metraj videolar, bunlara Youtube’da izlediğimiz kısa videolar ve Instagram’a süre sınırlaması ile yüklenen videolar da dâhil olmak üzere hemen her gün karşımıza çıkmaktadır. Değişen tüketim alışkanlıkları insanları “hızlı tüketilebilir” olana yönlendirmektedir. Bu sebeple kısa metraj filmler yeni tüketim alışkanlıklarına uygundur.

Sinemada sinematografik öğeler sürekli devinim, gelişme ve yenilik içerisinde ilerler. Sinemanın önemli bir dalı olan kısa film için de aynı devinim ve gelişme söz konusudur. Uzun metrajın geliştirilmesinde sinema diline etkisi büyük olan kısa metrajlı film, sonraları kendine özgü yapısıyla, kendi dilini oluşturur. Uzun metrajdan en önemli farkı film süresi olan kısa metraj, biçimsel açıdan da uzun metrajdan farklıdır. Aynı konuyu ele alan iki kısa filmi düşündüğümüzde filmlerin birbirinden çok farklı olduğunu görürüz, bunun temel sebebi anlatı yapısındaki farklılıktır.

Sinemanın bir sanat olarak kabul edilmesi diğer sanat dallarının etkilerinden sıyrılıp kendi ifadesini bulabilmesi kuramcılar sayesinde olmuştur. 1915’te Hugo Münsterberg tarafından yazılan “*The photoplay: A Psychological Study*” ile ilk kuramsal çalışmalar başlamış olup bu yapıyla sinema bir sanat dalı olarak görülmeye başlamıştır. Her sanat dalında olduğu gibi sinema sanatının da kendi dilini kurması gerekmektedir. Bir sanatın, kendi dilini oluşturabilmesi için bazı biçimsel öğelere ihtiyacı vardır. Sinemanın kuramsallaşması yönünde ilk adımı atan Münsterberg, sinemanın önemi, fonksiyonu ve hedefi gibi öğelere vurgu yapar. Münsterberg için, bir film izlerken film izlediğini unutup filmin içinde yaşamak sinemanın bir sanat olduğunun ilk göstergelerindedir.

Münsterberg, Kant’ın *phenomenal realm* olarak isimlendirdiği zaman, mekân ve nedensellik içinde şeylerin birbirine duyusal deneyim alanında bağlanması durumunu çeşitli yönleri ile açıklar. İlk olarak psikolojiye yönelir çünkü deneyiminin yerleşip anlam kazandığı

yer zihindir. İkinci olarak filmin biçimi ve işlevine uygun olarak felsefeye yönelir. Bu durum Kantçı felsefede, *noumenal realm* olarak adlandırılır, bu terim aklın ürettiği kavramsal dünyaya işaret eder. Bilim bir şeyin nasıl ne şekilde olduğunu açıklar fakat o şeyin değerini açıklayamaz bu nedenle felsefeye başvurulur.

Arnheim'e göre duyumsal bağlantı noktaları sanatçı tarafından yönlendirilen simgesel bir dildir. Örneğin jestler dansın iletilmesinde kullanılır müzik sesin. (Özarslan, 2015, s.16-17)

“Sinemanın biçimsel teknikleri, görsel olarak kamera hareketleri, sinematografi, mizansen, montaj ve işitsel olarak stilize diyalog, sembolik ses efektleri ile müzik motifleri üzerinde durur. Böylece biçimci yaklaşım, sinemasal kodların belirli tür ve film örneklerinde nasıl çalıştığını analiz eder” (Erkılıç, 2016, s.246).

Erkılıç'ın yaptığı tanımlamaya göre biçimin, film türlerinde ve türlerin kendi içlerinde çeşitli farklılıklar gösterdiğini, bu durumun filmin tamamında etkili olduğu anlaşılmaktadır. Buradan hareketle bu tezde Uşak Kanatlı Denizatı Film Festivali'nde ödül alan kurmaca filmlerin biçimsel anlatı öğelerindeki farklılıklar ve filmlere olan etkileri ödül almalarında etkili olan biçimsel motifler incelenmektedir.

Kısa film festivalleri, kısa film yapımcılarının filmlerine gösterim alanı bulmaları açısından büyük önem taşımaktadır. Kısa filmlerin tanıtılması yapımcılara maddi desteğin sağlanması, kendileri gibi film yapan insanlarla bir arada bulunup bu anlamda çevrelerini genişletmeleri açısından da önemlidir.

Festivale katılan filmlere telif ödeyerek kısa filmin geleceğine yapmış olduğu büyük katkıdan dolayı Uşak Kanatlı Denizatı Kısa Film Festivali, yıllardır düzenlenen köklü bir geçmişe sahip festivallerden daha önemli bir konumdadır.

Bu çalışma Uluslararası düzenlenen Uşak Kanatlı Denizatı Film Festivali'nde birinci olan kurmaca filmlerin biçimsel anlatı yapıları çözümlenecektir. Birinci bölümde kısa filmin tanımları, kısa film tarihi ve kısa film festivallerine genel olarak değinilip, literatür taraması yöntemi ile incelenecek ikinci bölümde kuram ve filmin biçimini oluşturan öğeler literatür taraması yöntemi ile incelenecektir.

Araştırma kapsamında ödül alan kurmaca filmlerin seçilerek incelenmesinin nedeni, bu filmlerin belirli sinematografik koşulları yerine getirdiği ön kabulünden kaynaklanmaktadır. Jüri tarafından görüntü, kurgu, ses, mizansen gibi biçimsel öğeler açısından yeterli bulunan

filmlerin ödül aldığı kabul edildiği için festivalde birinci olan kurmaca filmler örneklem seçilmiştir.

Sinemanın sanat olarak gelişmesinde, en özgür şekilde kendi ifadesini bulmasında etken olan kısa film için kısaca süresi 20 dakika olan filmler tanımlaması yapılması, içerik ve biçim yönünden düşünülmemiş sığ bir tanımlama olmaktadır. Bu çalışma, kısa filmin uzun metrajla olan katkısını ve kısa filmde biçim konusundaki literatür eksikliğinin giderilmesi için yapılan bir çalışmadır.

Film zamanının uzaması, filme bir derinlik ve anlatı karmaşıklığı kazandırır. Böylece sinema bir fuar eğlencesi olmaktan çıkıp diğer sanat dallarıyla opera, tiyatro gibi sanatlarla karşılaştırılabilecek bir sanat halini alır.

Kendine kolaylıkla gösterim alanı bulamayan kısa filmlerin yerini zamanla kısa film olarak düşünülebilecek fragmanlar almaktadır. Bunun nedeni film yapımcıları, festival programcıları ve öğrenciler arasında kısa film formatının, amacı konusunda fikir birliği olmamasıdır. Bazıları kısa filmi uzun metraj için bir basamak olarak görürken bazıları sanatsal kaygı güder. Kısa filmler bugün modern film yapımı için bile önemlidir. Tonu ve ritmi, karakter ve anı keşfetmemizi sağlar.

20. yüzyılda uzun metraj film oldukça yaygınlaşmış olsa da 2017'de kısa film formatı dünyaya hâkim olmaktadır. Her videoya bir dakikadan az süre veren instagram video üretmede ve dağıtmada dünyada birinci sıradadır. İnsanların kendilerini anlatmalarına ve ifade etmelerine olanak sağlayan bu format tıpkı sinemanın ilk yıllarındaki kinetoskop gibi ayrı ayrı izlenmek üzere bireysel olarak tasarlanmaktadır. Blu tv kısa filmler için bir alt başlık içermektedir. Vimeo, yıllardır bağımsız film yapımcıları ve sanatçılar için oldukça etkileyici bir isteğe bağlı hizmet sunmaktadır. Netflix, kısa film için alt bir başlığa sahip olmasa bile kısa filmlerin çok spesifik alt türlerinden oluşan devasa bir kütüphanedir. Youtube'da ise dünyadan birçok film yapımcısına ait yüzlerce kısa film gösterilmektedir.

Araştırmanın Amacı

Bu tez çalışması, Uşak Üniversitesince düzenlenen Uşak Kanatlı Denizatı Film Festivali'nin 2014 -2018 yılları arasında ulusal ve uluslararası olarak düzenlenen festivalde ödül alan kurmaca kısa filmlerin biçimsel anlatı açısından oluşumu ortaya konmaktadır. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıt aranır:

1. Uşak Kanatlı Denizatı Kısa Film Festival’inde ödül alan kurmaca kısa filmlerin benzer ve farklı biçimsel özellikleri nelerdir?
2. Ödül alan filmlerin hepsinde biçimsel bütünlük söz konusu mudur?

Araştırmanın Konusu

Araştırma, filmde biçimsel öğelerin ödül almadaki etkilerini, filmde biçimin önemini, biçim ve içerik bütünlüğünü, Uşak Kanatlı Denizatı Kısa Film Festival’inde ödül alan filmler üzerinden incelenmesidir. Ödül alan kurmaca filmlerin biçimsel açıdan yeterli olup olmadığının cevapları aranmıştır.

Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları

Çalışma evrenini Uşak Kanatlı Denizatı Film Festivali oluşturmaktadır. Çalışmada betimsel analiz yöntemi uygulanmaktadır. Betimsel analizde amaç, görüşme ve gözlem sonucunda elde edilen bilgilerin düzenlenerek, yorumlanması ve sunulmasıdır. Bilgiler belirli temalara göre sınıflandırılır, tartışılır ve yorumlanır. Neden sonuç ilişkisi kurularak bulgular değerlendirilir. Dört aşamadan oluşan betimsel analiz yönteminde, araştırmanın kavramsal çerçevesinden yola çıkarak bir çerçeve oluşturulur. Oluşturulan çerçeve kapsamında araştırma evreni detaylı şekilde açıklanır. Bulgular tanımlanır doğrudan alıntılar yapılabilir. Ardından bulgular neden sonuç ilişkisi kapsamında yorumlanır (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s.224).

Çalışma Kısa filmin biçimsel öğelerini Uşak Kanatlı Denizatı Film Festivali’nde ödül alan kurmaca filmler üzerinden inceler. Araştırma, Uşak Kanatlı Denizatı Film Festivali’nin başlangıç yılı olan 2014 ve 2018 yılları arasındaki verilerle sınırlı tutulmuştur.

Araştırmanın Önemi

Gelişen teknolojik imkânlar kısa film sayılarındaki artışı etkilemektedir. Festivallere yollanan filmler belirli şartları taşıdıkları için ön elemeyi geçerek yarışmaya katılmaya hak kazanmaktadır. Festival sürecinde ön elemeyi geçerek yarışmaya katılan ve ödül alan filmler detaylı şekilde incelenerek ödül almalarında biçimsel motiflerin ne kadar etkili olduğuna açıklık getirilmeye çalışılmıştır.

1.BÖLÜM KISA FİLM

1.1.KISA FİLM TANIMLAR VE YAKLAŞIMLAR

19. yüzyılda ilk olarak Lumiere kardeşlerin filme aldığı birkaç dakikalık trenin gara girişi, fabrikadan çıkan işçiler, gibi gerçek hayatı belgeleyen filmler ve zamanının en uzun filmi sayılan Melies'in Aya Yolculuk filmleri ilk kısa filmler olarak kabul edilir. Kısa film için sinemanın kilometre taşıdır denilebilir. Günümüzde uzun metrajlı filmlerin gelişmesine olanak sağladığı gibi kendi içerisinde de oldukça iyi bir konuma gelmiştir. Özon, bu konuda şunları söyler: "Kısa film sinemanın gelişmesinde, yeni sinemacıların her yerde ve zamanda kendilerini yetiştirmesine olanak sağlamıştır. Kısa film, sinemacıyı kuralları belli dar bir alanda çalışmak zorunda bırakır. Yönetmen, bu alanın dışına çıkamaz kısıtlı sürede çok şey anlatmak, bu sebeple daha titiz davranmak durumundadır. Bu durum sinemacıyı elinde olmadan özgün anlatıma sürükler. Dolaysız yoldan en kısa sürede kendini ifade etmesini sağlar" (Özon, 1995, s.355).

Sinema tarihinde çekilen ilk filmlerin 3-5 dakikalık olmasının sebebi kısa film çekme amacıyla değil malzemenin sınırlı olmasından kaynaklanır. Ticari sinemaların ortaya çıkmasıyla ve filmlerin ticari sinemada gösterilmesiyle birlikte izleyici beklentilerine göre hareket edilir. O dönemde yerleşmiş bir tiyatro alışkanlığı olduğu için, sinema tiyatroya uydurulmaya çalışılır. Filmlerin süresiyle ilgili denemeler de 30-40 dakikalık filmler izleyiciye kısa gelirken iki saat ve üstü filmler izleyiciyi sıkar. Bu denemeler sonucunda bir saat yirmi dakika, bir saat kırk dakika filmler ortaya çıkar. Bunlar uzun metraj, uzun metrajdan daha kısa olan filmler ise kısa film olarak adlandırılır (www.kisafilm.com).

Özon'un kısa film tanımı; "*Uzunluğu bir ile üç makara arasında (300-1000 m.) değişen film. Belge filimlerin, reklam filimlerinin, canlı-resimlerin çoğu kısa filimlerdir*" (Özon, 1963, s.72). Hilmi Etikan, anlatı yapısının süreyle ilgili olduğunu ve "*gerçek anlamda kurmaca türündeki kısa filmler 7-8 dakikalık filmler,*" süre arttıkça anlatı yapısının değiştiğini ve iyiye yakın kısa filmlerin 5-7 dakikalık çalışmalar olduğunu vurgulamaktadır (Etikan, 2002).

Pat Cooper vd. kısa filmi kendi içinde bölümlere ayırır: “*Kısa film, yarım saat ya da daha az sürelidir; öyküsü drama, belgesel ya da deneysel türlere dayanır; canlı-aksiyon ya da canlandırma (animasyon) olabilir*” (Cooper, Dancyger, 2005, s.11).

Kaliç’e göre çoğunlukla yarım saatin altında ve 8 ya da 16 mm’lik filmlerle ticaretten çok sanat için üretilen film türüdür (Kaliç, 1992, s.110). Can, kısa filmde sanatsal bir kaygı olduğundan söz eder: “Kısa film, zamanı daha sıkıştırılmış olarak kullanıp izleyiciyi çıkardığı kısa yolculukta duygu ve düşünce olarak farklı bir yere taşıyan filmidir” (Can, 2005, s.15).

Kısa film, uzun metrajlı olarak kabul edilebilecek kadar uzun olmayan herhangi bir filmidir. Bu sınırın nerede çizildiği konusunda fikir birliğinin olmaması ile birlikte; sinema sanatları ve bilim akademisi bir kısa filmi: “Tüm kaynaklar dâhil oynatma süresi 40 dakika ya da altında olan orijinal bir film” olarak tanımlar.

Ahıskaloğlu “Kısa Film de Ne Ola Ki” yazısında filmlerin uzunluklarına göre bir sınıflandırılmaya gidildiğini ve pelikülü bin metreye kadar olanlara, yani süresi 36 dakika 33 saniyeyi aşmayanlara kısa metrajlı film denildiğini yazmıştır (Ahıskaoğlu).

Kısa filmin süresi ile ilgili kesin bir tanım yapılamamıştır. Yapılan tanımların hemen hemen hepsinde görüldüğü üzere kullanılan süre, filmde verilmek istenilen mesaja doğrudan etki etmektedir. Uzun metraj ve kısa film arasındaki en temel fark, kısa filmde sürenin kısıtlı olmasına bağlı olarak maliyet de uzun metrajı göre düşüktür.

Kuzu’nun yaptığı tanımına göre; “*Hareketli görüntüler (sinematografi) ile bir toplumsal yaşantı içindeki bir eylem (olay/durum örgüsü) bileşimini anlatan kısa anlatım formudur*” (Kuzu, 1996).

Bülent Özdaman, kısa filmin şiire benzediğini, yetersiz malzemeyle kısa zamanda özlü ve etkili şeyler gösterme ya da gizleme sanatı olduğunu belirtir (Özdaman). Özellikle animasyonlu kısa filmler, bize her zaman film yapımcılarının cesaret verici, yaratıcı ve hikâyelerini diğerlerinden farklı, benzersiz bir şekilde anlatabilecekleri özel bir ortam gibi hissettirirler.

Kısa filmin anlatı yapısı ve endüstriyel olarak karşıt duruşu devrimci bir yönünün olduğunu açıkça göstermektedir. Kaynar’ın da belirttiği gibi oluşum koşullarından dolayı amatör sayamayacağımız kısa film, üstlendiği misyon sebebi ile de kapitalist anlamda profesyonellik amacı gütmeyen (Kaynar, 1993, s.9). Vardar’da kısa filmin devrimci yönünü vurgular. *Kısa film, tecimsel kaygıdan uzak, amatör çalışmanın bağımsızlığını, yenilikler*

yapma coşkusu taşıyır (Vardar, 1996, s.202). Kısa filmler düşük bütçelerle ve kısıtlı imkânlarla kolayca finanse edilebildiği için daha özgün bir dile sahiptir (Yeres, 1996, s.216).

Kısa film formatı, genellikle uzun bir üretim döneminin maliyeti ve sancısı olmadan, sinema anlatısının laboratuvarı, bir uygulama ve araştırma alanıdır. Anlatı becerilerinin özgürce geliştirileceği bir fırsat olarak görülmektedir. Kısa filmler stüdyolar için önemlidir, çünkü yeni film yapımcılarını ve yeni materyalleri alıp genişletmek için keşfetmelerine yardımcı olur.

Kuzu'ya göre kısa filmin tatmin edici bir tanımı yapılmamıştır. Kendi Araştırmalarından yaptığı derlemeye göre;

- *“Derdini kısa, öz ve zekice anlatan bir ifade aracıdır.*
- *Kısa film piyasadan bağımsız, bir özgürlük alanıdır.*
- *Kısa film uzun filme atlama tahtasıdır veya değildir.*
- *Gerçekleri sergilemekten çok, gevezelik yapmayan sanatsal bir anlatım ve algılama tarzıdır.*
- *Kısa film nicelikle değil nitelikle ilgilidir.*
- *Sinemanın bilinen formların dışında bir araştırma formudur.*
- *Kısa film, uzun filmin anası/atasıdır.*
- *Kısa film amatördür.”*

Vb... (Kuzu, 1996)

Buraya kadar yapılan tanımlamalarda görüldüğü üzere sanatta kesin bir tanım yapmak oldukça zordur. Renkver, bu tanımlamaları üç ayrı kategoride toplar. İlki, türü fark etmeksizin kısa film kavramından kaynaklanan belirli süreye bağlı olmasıdır. İkinci olarak içerik bağlamında yapılan tanımlamalar ve üçüncü yaklaşım edebiyat türleri ile kurulan özdeşleştirmelerdir (kameraarkasi.org).

Alanında iyi bir başarı sahibi olan yönetmenlerden, Stanley Kubrick, Lindsey Anderson ve sinema okulu mezunu olan Francis F. Coppola, öğreniminde birinci sraya bol kısa film yapmayı koymaktadırlar. Çek Sinema Okulu'ndan mezun olan Milos Forman ve Polonyalı Roman Polanski, öğrencilere kısa film yapma imkânı tanınması halinde sinema okullarının yararlı olduğu kanısındadırlar (Abisel, Eryılmaz, 2011, s.27).

Derman'a göre yapılan tüm bu tanımlar, sanat dallarının belki en sonuncusu olan sinemanın, diğer sanat dallarındaki benzerleri ile veya tam zıddı olan dallara bakarak

yapılmaktadır. Örneğin öykü ve roman arasındaki farka başvurulur. Kısa film için bir tanımlamaya neden ihtiyaç duyulduğunu eleştiren Derman, sınıflandırma sorunu endişesi ile bir tanım yapılmak isteniyorsa; maddi, teknik özellikler, ekip sayısı, profesyonellik gibi kıstaslar ile yapılması gerektiğini, ayrıca “kısa” sözcüğünün tanımlama için yeterli olduğunu vurgulamaktadır (Derman, 1996, s.72-73).

Kısa filmler geleneksel bir anlatıyı veya yapıyı takip etmiyor. Ancak ister çarpıcı bir kavramı araştırıyor olsun, ister geleneksel bir hikâye anlatıyor olsun, senaryonuzun tek bir temel fikirden oluşması ve her şeyin bu fikre hizmet etmesi gerekir. Her eylem, görüntü ve diyalog... Kısa filmde, ayrıntılı bir olay örgüsü, bir dizi karakter veya uzun kurgular geliştirmek için zaman yoktur.

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 (Öztürk ve Odabaş, 2017, s.102-103).*

Öztürk ve Odabaş, kısa filmin, özgün anlatım alanına sahip olduğunu ve tecimsel sinemadan farklı olarak özgür bir dille işlenebilen, sinemanın biçim ve içeriğiyle eleştirel yapısını yansıtan, önemli bir alanı olduğunu vurgular.

Kısa film, temelde uzun metrajlı film olarak kabul edilemeyecek kadar kısa olan herhangi bir filmidir. Bir kısa film tüm jeneriği dâhil 40 dakika veya daha kısa süren orijinal bir sinema filmi olarak tanımlansa da bununla ilgili belirlenmiş bir sınır yoktur. Bir filmin kısa film olmasını sağlayan, özel efektleri, müziği, aktörleri biçimi değildir; Bir filmi “kısa film” olarak tanımlamayla ilgili olan tek şey onun uzunluğudur.

1.2.KISA FİLM TARİHİ

Kısa filmin tarihine bakacak olursak ilk çekilen filmler zorunluluktan ve teknolojik, ekonomik şartlardan dolayı kısa metraj olarak çekilmekteydi. Ancak günümüzde bu durum Sema Fener’in de vurguladığı gibi değişmiştir.

Günümüzde bu zorunluluk ortadan kalkmış ve kısa film bir kişisel tercih ve anlatım tarzı olarak sınıflandırılıp uzun metraj filmlerin yanında yerini almıştır (Fener, 2017, s.15).

Fotoğraf, sinemanın temelini oluşturur, resimden farklı olarak daha nesnel bir bakış açısına sahip olan fotoğraf, fotoğrafçının amacına ve kişiliğine göre görülen nesneyi olduğu gibi aktarır. Resimde sanatçının yaratıcılığı söz konusudur. Fotoğrafta fotoğrafçının amacına yönelik seçimi önemlidir. Sanatın var olmasında insan faktörü çok önemli bir etkidir fakat fotoğraf bir istisnadır (Bazin, 2011, s.18).

Fotoğrafın kaydettiği gerçeklik sadece kayıt anı için geçerliyken, sinema filminde gerçeklik, o anı, filmsel zamanı ve hatta sonrasını da öngörülebilir hale getirebilmektedir. Fotoğraf o anın ayrıcalıklı hale gelişidir, anlıktır ve bir geçiş biçimi yoktur. Sinema toplumsal mefhumu derinleştirir. Bazen bunun ötesine geçer ve bu gerçekliğin görülmeyen sonuçlarını tasavvur eder. Sinemanın hareketliliği fotoğrafın dondurduğu bedenselliği yeniden canlandırır. Böylece inkâr edilemeyecek bir gerçeklik ortaya çıkar (Baker, 2015 s.25; Diken, Lausten, 2008 s.19; Morin, 2005 s.128).

1816 yılında Nicéphore Niépce hassas bir yüzeyin üstünde karanlık kutu ile görüntü kaydeder. 1819'da gelindiğinde Sir John Herschel hiposülfid maddesini kullanarak yüzeydeki pozlanan görüntünün kalıcı olmasını sağlar. 1824'te Niépce'in "heliyografi" adını verdiği bitümin maddesi ile kaplanan yüzeyden pozitif görüntü elde edilir.

1825'te John Ayrton Paris, görmenin sürekliliği kuralı ile çalışan "Thaumatrope" ismini verdiği oyuncakı bulur, bunun üzerine 1827 yılında Niépce ilk fotoğrafı çeker, böylece hassas yüzey üzerinde sabitlenmiş ilk görüntü elde edilir. 1830 yılında Daguerre gümüş ve iyon kullanarak ışığa duyarlı yüzey elde etmiştir (Kılıç, 2008, s.300).

Görüntünün retinada iz bırakması olgusu biliniyordu. Fizikçi Joseph Plateau, 1832 yılında belirli bir hareketin kademelerini tespit eden, sırasına ve hızına göre bakıldığında göz yanılgısı yaratan fenakistiskop'u icat etmiştir. Belirli aşamalardan geçen ve gelişen bu alet, 1853 yılında Avusturyalı Uchatius tarafından büyüdü fener ile birleştirilip, hareketli görüntüler bir ekrana yansıtılmıştır (Betton, s.5).

Muybridge, 1877-1880 yılları arasında kendi başına oluşturduğu karmaşık aletle bir atın hareket aşamalarını kaydederek ilk sinematografik çalışmayı başlatmıştır. İnsanlar bu yeni endüstri alanını keşfetmeye başlamış ve doğanın olağanüstü bir taklidini yapabileceklerine inanmışlardır (Bazin, 2011 s.23-26).

1891 yılında Edison kinetograf (kinetograph) alıcısı ve kinetoskop (kinetoscope) göstericisinin patentini alır. Büyük bir tahta kutu olan kinetoskop üstündeki vizörden tek kişi izleyebiliyordu, saniyede yatay olarak kırk görüntünün geçtiği bu tahta kutunun gösterisi yirmi saniye sürmektedir (Teksoy, 2005 s.28-29).

Lumiere kardeşler, Kinetograph'dan daha az gürültülü daha kolay taşınabilir, elle kurulabilen Cinematographe'ı geliştirip. 1895 yılında patentini alırlar.

Hareketli görüntü anlamına gelen Cinematographe, Yunanca *kinema* (hareket) ve *graphie* (yazma) anlamına gelen kelimelerin birleşiminden oluşur, buradan da anlaşılacağı üzere hareketi yazma veya tespit etme gibi iki ilkeye sahiptir (Erdoğan, 1992, s.22).

Birçok kaynakta Lumiere kardeşler tarafından çekilen birkaç dakikalık *Lyon'daki Lumiere Fabrikasından işçilerin Çıkışı*, 1895 yılında sinematograf ile gösterimi yapılan ilk film ve sinema tarihinin ilk kısa filmi olma özelliğine de sahiptir (Ahıskaloğlu, Abisel, 2003 s.31; Teksoy, 2005 s.31).

Başlarda eğlence amacıyla kullanılan bu buluş, anı kaydetme, olayları kayıt altına alma amacıyla kullanılırken, sonraları çok ilgi görür ve yaygınlaşır.

Teksoy'un yaptığı sıralamaya göre, ilk gösterimdeki filmler aşağıda verilmiştir.

1. *Sortie de l' Usine Lumiere a Lyon (Lyon'daki Lumiere Fabrikası'ndan İşçilerin Çıkışı)*
2. *Querelle de Bebe (Bebeğin Kavgası)*
3. *Bassin de Tuileries (Tuileries Havuzu)*
4. *L'arrivee d'un Train (Bir Trenin Gelişi)*
5. *Le Regiment (Alay)*
6. *Marechal-Ferrant (Nalbant)*
7. *Partie d'Ecarte (Kâğıt Oyunu)*
8. *Mauvaises Herbes (Aynk Otları)*
9. *Le mur (Duvar)*
10. *La mer (Deniz)* (Teksoy, 2005, s.31).

Sinematografin mucitleri dâhil herkes görüntüleri olduğu gibi kaydetmenin ne işe yarayacağını anlamamışlardı. Melies'ten sonra "montaj" ın devreye girmesiyle birlikte sinemanın gücü daha çok fark edilir. Montaj terimi 19. Yüzyıl mühendisliğinden türemiştir. Modern toplumda endüstri, edebiyat, sanat, mimari ve ekonomi hepsi birer montajdan ibarettir. Buradan anlaşılacağı üzere montaj her şeyde vardır. Sinema ise her şeyi kaydedebilen bir araç

olarak görülmektedir. Bundan dolayı sinema, modern toplumda neler olup bittiğini en iyi şekilde kavrayıp, ifade edebilecek bir ortam olarak görülmektedir. (Baker, 2017, s.18-19).

1896 yılında Montreuil'deki arazisinde Avrupa'nın ilk çekim stüdyolarını kuran Melies film çekmeye başlar ve 1902 yılında çektiği, A Trip to The Moon-Aya Yolculuk, ilk stüdyo çekimi film olma özelliğine sahiptir. Stüdyonun yanı sıra gerçek mekânlarda da çekimler sürdürülür. Bir film çekimi sırasında bozulan kamera tamir edilip çekim tekrarlandığında otobüsün üzerine, cenaze arabası çekilir üst üste binen görüntüler ile sinemanın ilk 'Bindirme-Super Poze' efekti doğar. Melies kaybolma, karartma, üst-üste binme gibi özel teknikleri kullanır.

Edison'un Amerika'da kurmuş olduğu 'Black Maria' stüdyolarında Dickson'un çektiği komik kısa filmler gösterilir. Omuz çekim, diz çekim gibi teknikleri ilk kullanan Dickson'dur. 1914 -1923 yılları arasında Charlie Chaplin 'Slapstick-Sopalama' komedisi türünde 80 kısa film çeker. Avusturalya dışındaki ülkelerden hiçbiri 1911 yılına kadar uzun metraj film çekmemiştir (Fener, 2017, s.16-18).

Sinemanın büyük komedyenleri Charlie Chaplin, Laurel ve Hardy ve Buster Keaton dâhil olmak üzere hepsi sinemaya kısa filmlerle başlar.

İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde, kısa filmin saygın bir konuma geldiğinin göstergelerinden biri, kısa filmlere devlet desteğinin arttırılmasıdır. Devlet desteğinin artması belgesellere olan ilgiyi de arttırmaktadır. Bundan önceki dönem, yönetmenlerin getirdiği yenilikler oldukça azdır. Aralarında en yenilikçi sayılabilecek Robert Bresson ve Jacques Tati on yılda bir iki film yapar. Bu sebeple sinemada bir akım oluşturulamamıştır. Piyasa dışında kalan yönetmenler ise kısa filme yönelirler. İçlerinde Resnais'nın da olduğu yönetmenler, kısa filmin özgür anlatım şeklini uzun metrajda bulamadıkları için kısa filmi yıllarca devam ettirirler (Armes 1970'ten akt: Abisel ve Eryılmaz 2011, s.56).

Kısa film, her ne kadar zorunluluktan başlamış olsa da kısa filmin anlatı yapısındaki büyüğü keşfeden yönetmenler, profesyonel anlamda kısa filmler çeker ve kısa filmi, uzun metrajı giden bir köprü veya geçiş olarak görmezler. Rainer, Ridley Scott, Sofia Coppola, Spike Jonze ve David Lynch gibi büyük film yönetmenleri ise yeteneklerini geliştirmek ve zanaatlarını mükemmelleştirmek için televizyon reklamları yapmaya yönelirler. Kısa bir sürede hikâye anlatmak ve bunu dikkat çekici bir şekilde yapmak yönetmenin yeteneğini geliştirmesinde etkilidir. Büyük yönetmenlerin çoğu hikâye anlatma yeteneğini bu şekilde kısa filmlerle geliştirmektedir.

1.2.1. Türkiye’de Kısa Film

Sinema kısa filmle başlamıştır. Zamanla endüstrileşme ile popülerlik, iş bölümü, dağıtım, gibi unsurlar ile bugünkü haline dönüşen sinemadaki, vülgarizasyona karşı kısa film bir başkaldırıya dönüşmektedir (Aksu, 1996, s.31).

Kısa film bağımsız ve devrimci bir ruha sahiptir. Kutlar’ın da ifade ettiği gibi, kısa film edebiyattaki öykü gibi sınırları belirlenmiş özgün bir tür değildir. Süresi ve maliyeti bakımından ülkemizde uygulanabilirliği daha yüksektir. Ayrıca tavizsiz bir sinema diyebileceğimiz kısa film, piyasa koşullarına ve belirli bir endüstriyel işleyişe bağımlı olmaması bakımından devrimci bir niteliğe sahiptir (Kutlar, 1968, s.27-28).

Fener’ e göre Türkiye’de kısa film çalışmaları oldukça eskiye dayanır. Manaki kardeşlerin 1911 yılında çektiği *V. Sultan Reşat’ın Manastır Ziyareti ve Fuat Uzkınay’ın çektiği söylenen Ayastefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı* isimli filmlere kadar uzanan hayli eski bir geçmişi var. (Fener,2017, s.19) bazı kaynaklarda ise, Ülkemizde çekilen ilk kısa film 1914’te Fuat Uzkınay’ın çektiği “Ayastefanos’ta Rus Abidesinin Yıkılışı” olarak kabul edilir. 1914’ten 1930’lara kadar devamı niteliğinde başka bir kısa film çalışmasına pek rastlanmaz. (www.kameraarkasi.org)

Etikan, yeni bulunan teknoloji ve üretim koşullarının kısıtlılığından dolayı sinema sanatının, kısa metraj film olarak başladığını fakat ilerleyen zamanlarda da kısa filmin terk edilmediğini, sürdürüldüğünü şu şekilde açıklar:

Bu filmlerin yadsınamaz ortak özellikleri ve görevleri günümüze dek ulaştı. Çünkü kısa metraj, deneysel sinemanın, yeni bakış açılarının, değişik kamera hareketlerinin, çarpıcı seslendirme biçimlerinin sınındığı yaygın üretim alanı olarak önemini her zaman korudu. Çünkü uzun metraja uygun düşmeyen, kısa ama çarpıcı öykülerin, görsel belgelerin, animasyonların yaratım ortamını oluşturdu. Çünkü büyük bütçeler gerektirmeden hem ulusal hem de uluslararası boyutta sinemasal yaşamdan, özellikle gençlerin pay alabilmesini sağladı (Etikan, 1996, s.171).

1921 yılında, Malul Gaziler Cemiyeti, Fransız yazar Daniel Riche’in Le Pretete (Bahane) oyunundan İbnürrefik Ahmet Nuri’nin uyarladığı ve büyük ilgi gören Hisse-i Şâyia adlı tiyatro oyunundaki komik bir tiplemedir. Şarlo’nun filmlerini anımsatan 20’şer dakikalık “Bican Efendi” filminin yönetmeni ve oyuncusu Şadi Fikret Karagözoğlu’nun bu filmi ülkemizdeki kurmaca kısa filmin başlangıcı niteliğindedir (Özon 1962’den akt: Etikan, 1996, s.172; Teksoy,2005 s.68).

1965 yılında Türkiye’de Yeşilçam dışında ulusal devrimci bir sinema oluşturma isteği ile Onat kutların başkanlığında Sinematek Derneği kurulur. Bu amaç için ilk olarak kısa film yapımı özendirilmeye çalışılır (Çoşkun, 2009, s.81). Kısa filmin kendine özgü ticarileşmemiş yönünün ulusal bir sinema oluşturmak gibi büyük bir amaç için kullanılması onun süresinin ve etkisinin ters orantılı olduğunun bir göstergesidir diyebiliriz.

Robert Kolej’de okuyan birkaç genç 1966 tarihinde *Görüntü* adı ile çıkardıkları yayınlara, sinemaya alternatif olarak eğilmek isterler. Kısa film, devrimci sinema ve örgütlenme üzerine teorik yazılar yayınladılar. Tutum olarak devrimci görüşe sahip Robert Koleji kısa filmin devrimci unsurlarını şu şekilde açıklar;

1. *Kısa film hareketi bütünüyle Yeşilçam sinemasına ve yanlış yolda halk gözünde yarattığı kültür anlayışına başkaldıran bir sinema olayıdır. Amacı, sinema yapıyorum diye halkı kandıranları yıkmak ve yerine kendi devrimci sinemasını getirip koymaktır.*
2. *Bunu yaparken, kısa filmcinin ele alacağı konu, gerçek halkın sorunlarıdır. Bunun gerektirdiği koşul da kişisel sorunlarını yansıtmaktan kaçınmaktır.*
3. *Kısa filmci genellikle gençlerden oluşur. Bu gözlemlerin getirdiği kuraldır ve aslında kısa filmcinin dinamizmini sağlayan etkidir. Gençlik, Türkiye’nin koşulları içinde, birtakım özellikleri de beraberinde getirmektedir. Bu özelliklerden ilki, onun tutucu güçlerden kopması, arınması ve bu tutucu güçleri karşısına almasıdır. İkincisi ise gençliğin getirdiği dinamizm ile bulunduğu düzen içinde kural tanımazlığıdır.*
4. *Kısa filmci, romantizmden kaçmak, buna karşılık gerçekçi olmak zorundadır” (Kaynar, 1993, s.14-16).*

Kısa film öğrenci devrimini içinde var olan aydın oluşumların bir parçasıdır. Bu devrimlerin kolektif süreçleri beraberinde getirmesi ve sanatın siyasal görüşlerin aktarılmasında vasıta olarak kullanılması, birçok sanat dalında bu anlamda ürün verilmesine yol açmaktadır. Siyasi tavırları ve kısa filmleri romantizmden oldukça etkilenen 68 gençliği, ekip çalışmasına yatkın, yaratıcı, kültürel ve ekonomik temelleri bakımından bunu yapabilecek güçtedir. 78 gençliği ise daha farklı bir yapıya sahiptir. Öğrencilerin aileden gelen eğitim seviyeleri daha düşüktür. Kolektif olarak yapılan etkinlikler aldıkları yeterlilik çerçevesiyle sınırlı kalmaktadır. 80’li yıllar durgunluk dönemi iken, 90’lı yıllar tekrar canlanma, video sanatı gibi yeni işlerin denenmesi, belgesel ve daha genel konuların yanı sıra, bireysel konuların da işlendiği dönemdir. (Derman, 1996, s.72).

70’li yıllarda Türkiye televizyonlarında, bilinçsizce sadece yayın akışını doldurmak için teknik bakımdan yetersiz yerli ve yabancı seslendirmesi kötü filmler, uygunsuz saatler de

yayınlanmaktadır. Bu özensizlik ve savruklu izleyicide yerleşmiş bir beğenisizlik yaratmaktadır. Yabancı belgesel seçimi ve yerli belgesel yapımı da televizyon yönetimi tarafından önemsenmez. Aynı şekilde kısa film ve canlandırma sinemasına da zaman ayrılmaz (Öngören, 1996, s.238).

Türkiye’de kısa film çalışmalarına ilk olarak İpek Film başlamıştır. 1933 senesinde İpek Film’ de senaryo yazarı olan Nazım Hikmet’in yönettiği *Düğün Gecesi / Kanlı Nigâr* filmi o dönemde olmasa bile, şimdilerde belgesel kısa film olma özelliğine sahiptir. Ardından İstanbul ve Bursa senfonisi belgesel filmleri gelmektedir. Yabancı sermayenin elinde olan ve yeteri kadar desteklenmeyen sinemamızda 1930’larda birkaç uzun ve kısa metraj film çekilmiştir (Fener, 2015, s.19-20).

Rekin Teksoy, Atilla Dorsay, Vecdi Sayar gibi yazarların çabaları ile TRT televizyonu sinema seçimleri konusunda önemli gelişmeler kaydetmiştir. Erman Şener ve Sevin Okyay gibi sinema yazarlarının katkılarıyla nitelikli yapıtlara ağırlık vermeyi sürdürmüştür. Kısa film ve belgesele de önem vermeye başlamış Lütfi Özalay gibi yapımcılar sayesinde genç sinemacıları desteklemiştir (Öngören, 1996, s.240).

Türkiye’de 1914 yılından beri var olan kısa film, 1995 yılında çıkarılan bir yönetmelik ile devlet tarafından resmi olarak tanınır (Etikan, 1996, s.12).

1.2.2. Türkiye’de Kısa Film Festivalleri

Kısa film ekonomik bir zorunluluk veya sanatsal bir kaygı olarak sinema öğrencilerinin ve profesyonellerin tercih ettiği bir formattır. Kısa filmi desteklemek ve yaygınlaştırmak amacıyla uluslararası kısa film festivalleri yapılmaktadır.

İlk film festivali temelleri 1930’lu yıllarda Avrupa’da atılmıştır. 1932 yılında Venedik’te “1. Venedik Uluslararası Film Festivali” adı altında gerçekleştirilmiş olan festival, yapıldığı ilk yılda uluslararası statüde düzenlenmiş ilk film festivali olma konumuna ulaşmıştır (De Valck, 2007, s.23). Oscar akademi film ödülleri kısa film dalında ödül vermeye 1931 yılında başlamıştır. Kısa film ödülleri ilk olarak 1936’dan 1956’ya kadar “tek makaralık kısa konulu film” ve “iki makaralık kısa konulu film” şeklinde verilir. Üçüncü bir kategori ise sadece 1936 ve 1937 yılında kullanılan “renkli konulu kısa film” olmuştur. Kısa konu film ödüllерinin başlamasından, 1932’den 1935’e kadar en iyi “kısa konu film komedi” ve en iyi “kısa konu film yenilik” olarak verilmiştir. İlk ödül alan kısa film 1931 yılında (Komedi) *Hal Roach- The Music Box filmidir* (wikipedia).

Güncel Türkçe sözlükte “festival” kelimesi hakkında şu ifadelere yer verilmiştir. “(Latince *Festivus* kelimesinden) *Mızıkalı büyük cümbüş ve şenlik. Cümbüş sözü bu manayı tamamen ifade ettiği cihetle festival yerine kullanılabilir*” (Arseven, 1998, s.584).

Festivallerin, sosyal etkileşim, iş, turizm, eğlence, ticaret, eğitim ve ilham kaynağı olmak üzere yedi işlevi vardır (Houghton, 2001, s.39). Bu yedi işlevle beraber festivallerin birçok faydalı yönü bulunmaktadır. Kente gelen ziyaretçi sayısını arttırır, ekonomik gelir sağlar, kentte yaşayanların gururunu okşar (Litvin ve Fetter, 2006, s.44). Toplumun kültürel zenginliklerine, sosyal bağlarından şehre olan bağlılığın gelişmesine kadar birçok katkı sağlayarak, toplumsal gelişmeye öncülük eder (Duffy, 2005, s.680).

Festivaller, film gösterisinin ötesinde, ülkeye ait sinemanın ve kültürün dünya ile bütünleşmesini, sinemasal sorunların gündeme getirilmesini ve bu sorunları çözmek adına önerilerin konuşulduğu bir merkez halini almıştır (Çelik, 2015, s.11). Film festivalleri, sinemaseverlerin bir araya gelerek, filmleri izlediği, üzerine tartışmalar yapıp değerlendirdiği yerlerdir.

Ülkemizde Onaran’ın ifade ettiği gibi kısa filmin özendirilmesini sağlamak için 1960 Askeri Harekâtı sonrası gelişen amatör belge filmciliği “Genç Sinema Dergisi ve Robert Kolej Sinema Kulübünün desteği ile 1967’de başlayarak her sene “Kısa Film yarışmaları” düzenlenir böylece belgesel filme teşvik sağlanır. Ahmet Soner’in “Bir Gün Mutlaka” ve Artun Yeres’in “Çirkin Ares” adlı belge film çalışmaları Hisar Kısa Film yarışmasında gösterilen en önemli belge filmlerdendir (Onaran,1994, s.192). Televizyonda ve ticari anlamda kendine yer bulamayan kısa filmlerin herkese ulaşması ve özgün ifadesini devam ettirmesi açısından festivallerin kısa film için önemi fazladır. 1967 yılında başlatılan “Hisar Kısa Film Yarışması” aralıksız dört yıl sürmüş ve 16 mm ve 8 mm’lik kameralar ile çekilen amatör filmlerin bir araya getirilmesini sağlamıştır. Ahmet Soner, Artun Yeres, Mutlu Parkan, Sezer Tansuğ, Ali Özgentürk, Üstün Barışta, adları tanınmaya başlamıştır. Yarışma 19 Nisan 1974 günü, Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü tarafından tekrarlanır. İFSAK (İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği) da amatör kısa film çalışmaları 1979 yılından itibaren, ses getirmeye başlar. Günümüze dek aksatmadan “İFSAK Kısa Metraj Film Yarışmaları” düzenlenir (Video Sinema Dergisi sayı 6, 1984’den akt: Etikan, 1996, s.172). İFSAK ve İstanbul Fransız Kültür Merkezi, 1989 yılından itibaren diğer ülkelerin de katkılarıyla her sene şubat ayında Uluslararası Kısa Film Günleri düzenlemektedir (Video Sinema Dergisi sayı 3 1984’ten akt: Etikan, 1996, s.172).

Sinema salonlarında gösterim imkânı neredeyse hiç bulunmayan kısa filmler için, yapılan festivaller ve yarışmalar türün değerlendirilmesinde gerçek bir platform olma özelliğine sahiptir (Karşlıoğlu, 1996, s.102). Türkiye’de son zamanlarda sayısı oldukça artan film festivalleri, kısa film programları, yapımcıları cesaretlendirerek bu alanda daha çok film yapılmasını ve bu filmlerin daha geniş bir kitleye yayılmasını sağlamaktadır (Fener, 2017, s.186). Festivallerin yanı sıra öğrenciler için kolaylık sağlayan kısa metraj, sinema okullarının açılmasıyla önem kazanır.

1989 yılında Ankara film festivali ulusal kısa film festivalinin öncülüğünü yapar. 1995 yılında festival kısa filmler ile başlar ve “Emek Ödülü” bir kısa filme verilir (Ankara Uluslararası Film Festivali Kataloğu 1995’ten akt: Etikan, 1996, s.173). Antalya’da “Uluslararası Kısa Film Yarışması”, İzmir de “Genç Artemis” yarışması, Adana’da “Öğrenci Filmleri Yarışması” bu alandaki kilometre taşlarıdır (Etikan, 1996, s.172-173). Filmlerimizin uluslararası festivallere katılabilmesi, sinemacılar için önemli deneyimler ve ilişkiler kazandırmaktadır. Uluslararası Film Festivallerinin çoğalması çeviri yayınlarının ve sinema üzerine telifin artması sinema ortamımız için oldukça önemlidir. Bu durum teknik ve estetik açıdan dünya standardını yakalama fırsatı sağlamaktadır (SODER, 1996, s.372).

Çoğu sinema yazarı ve düşünürünün söylediği gibi festivaller kısa filmin nitel ve nicel olarak artmasına katkı sağlamaktadır. Vardar’da bu gelişmeye katkı sağladığını düşündüğü kısa film festivallerini şu şekilde sıralamıştır;

1. *Hisar kısa film yarışması,*
2. *Boğaziçi Üniversitesi kısa film yarışması,*
3. *İFSAK kısa film yarışması,*
4. *Ankara Kurgu kısa film yarışması, (Vardar, 1996, s.202).*

Son zamanlarda Dünyada festivallerin yapısı oldukça değişti. Artık festivaller; film gösteriminin ötesine geçip, ülkeye ait sinemanın ve sanatın dünya ile bütünleşmesinin yanında, sinemasal sorunların gündeme getirildiği ve bu sorunları çözmek adına önerilerin sunulduğu bir merkez halini almıştır. Türkiye’de film festivallerinde yapılması gerekenlerle ilgili olarak SEYAP (Sinema Eserleri Yapımcıları Meslek Birliği)’ın düzenlediği Antalya Film Forum sayesinde devlet tarafından desteklenmeyen sinemamız, sektörün çabası ile sinemanın desteklenmesi için bir yasa çıkarılmasını sağlamıştır (Çelik, 2015, s.11).

Kısa filme, festivallerin yanı sıra sinemalarda, web de kısa dizilerle, gösterim olanağı sağlanmalıdır.

Antalya Film Festivali, Adana Altın Koza Film Festivali ve İstanbul Film Festivali dünyanın en eski film festivallerindendir. Daha yeni olan Malatya Film Festivali ve Gezici Film Festivali de başarılı bir şekilde devam etmektedir. İstanbul Film Festivali dışındaki festivaller yerel destekler ile devam edebilmektedirler. Ulusal olarak yapılan Adana ve Antalya festivalleri, belediyeleri tarafından desteklenir. Belediye Başkanı aynı zamanda festivali de yönettiği için, süreklilik sağlanamamaktadır (Okur, 2015, s.12-13).

Devlet tarafından yeterince destek göremeyen filmlerimiz ulusal festivallerle ve kendi çabalarıyla ayakta durmaya çalışmaktadır. Festivallerin filmlere katkısını Derman ve Bayraktaroğlu şu şekilde ifade eder: Kısa film, belli zamanlarda festivallerde gösterilmek ve ödül almak adına yapılan filmler değildir. Festivaller kısa film türlerinin tanınmasında, yaygınlaşmasında etkili olmaktadır. Örneğin Ankara Uluslararası Film Festivalinin, kısa film etkinlikleri, canlandırma film yapımı adına olumlu bir etki sağlamaktadır (Bayraktaroğlu, 1996, s.235; Derman, 1996, s.74).

Sebahattin Eyüboğlu, Mahzar Şevket İpşişoğlu'nun 1956 yılında birlikte yaptıkları Hitit Güneşi kısa belgesel filmi Berlin Film Festivali'nde belgesel dalında Gümüş Ayı ödülünü kazanmıştır (Fener, 2015, s.21).

Film festivali, genellikle tek bir şehir veya bölgede belli bir mekânda birden fazla film gösterisinin organize edildiği etkinliklerdir. Ayrıca festivalin odağına bağlı olarak uluslararası veya yerel olarak düzenlenmektedir. Film festivalleri ülke sinemasının dünyada tanınmasını sağlamaktadır.

Festivallerin kurumsallaşmış ve belirli bir endüstriyel yapının içerisinde varlığını sürdüren organizasyonlar olduğu söylenilebilir. Bu festivallerin gelişim sürecine bakıldığında ise 1980'li yıllardan itibaren çoğalıp yaygınlaşmaya, çeşitlenmeye ve küresel bir ağ oluşturmaya başladıkları görülmektedir (Bikiç, 2020, s.1236). Film festivalleri, sinemaseverler tarafından beğenilen filmlerin seyredildiği, konuşulduğu, bilimsel kaynakların toplandığı bir alanın dışında farklı politikaların da uygulamaya konulduğu yerler olarak da görülmektedir (Yetkiner, 2018, s.1598).

Kısa filmin popülerlik kazanması, bu alandaki festival ve yarışmaların gün geçtikçe artmasından kaynaklanmaktadır. Üyeliğin ücretsiz olduğu *Film Freeway*, *Withoutabox*, *Festhome* gibi sitelerde, iki bine yakın festivale ücretli veya ücretsiz olarak başvurmak mümkündür (Anbarlı, 2017, s.14-15). Uşak Kanatlı Denizatı Kısa Film Festivaline de *film freeway* sitesinden başvuru yapılmaktadır.

Festivaller, kısa film yönetmenleri ve yapımcılarının sanatsal anlamda kendilerini ifade edebilecekleri önemli bir etkinlik alanıdır. Türkiye’de ve üniversitelerde gerçekleştirilen ulusal ve uluslararası festivaller aşağıda sırasıyla verilmiştir. Türkiye’de gerçekleştirilen kısa film festivallerinin 24’ü üniversitelerin düzenlediği film festivalleri, 10’u ve Üniversiteler Tarafından Düzenlenen Uluslararası Film Festivallerinin 7’si listelenmiştir.

Tablo 1. Türkiye’de Gerçekleştirilen Kısa Film Festivalleri

Türkiye’de Gerçekleştirilen Kısa Film Festivalleri	Tarih
1. Uluslararası İstanbul Kısa Film Festivali	1978
2. İzmir Kısa Film Festivali	2000
3. İstanbul, Bakırköy Çevre Kısa Film Festivali	2001
4. Geleceğin Sineması Kısa Film Festivali	2003
5. Akbank Kısa Film Festivali	2004
6. Uluslararası Crossroads Kısa Film Festivali	2006
7. Uluslararası İkinci El Kısa Film Festivali	2006
8. Manastre Kısa Film Günleri	2006
9. Malatya Kısa Film Festivali	2010
10. Uluslararası 2 Yaka Kısa Film Festivali	2010
11. Uluslararası Çocuk Hakları Kısa Film Festivali	2010
12. Uluslararası Gençlik Filmleri Festivali	2010
13. Mersin Atıf Yılmaz Kısa Film Festivali	2013
14. Marmaris Uluslararası Kısa Film Festivali	2015
15. Coğrafyalararası Anarşist Kısa Film Festivali	2016

16. <i>Karaköy Kısa Film Günleri</i>	2016
17. <i>Çanakkale Truva Atı Kısa Film Festivali</i>	2016
18. <i>Niğde Kısa Film Festivali</i>	2016
19. <i>Siirt Uluslararası Kısa Film Festivali</i>	2017
20. <i>Ankara, Çankaya Afsad Kısa Film Festivali</i>	2017
21. <i>İzmit Uluslararası Kısa Film Festivali</i>	2018
22. <i>İstanbul Dostluk Kısa Film Festivali</i>	2018
23. <i>Kadıköy Kadın Yönetmenler Kısa Film Festivali</i>	2019
24. <i>Erzincan Uluslararası Kısa Film Festivali</i>	2019

Tablo 2. Üniversitelerin Düzenlediği Kısa Film Festivalleri

Üniversitelerin Düzenlediği Kısa Film Festivalleri	Üniversiteler-Tarih
1. <i>Marmara İletişim Kısa Film Festivali</i>	Marmara- 1994
2. <i>Sinepark Kısa Tür Filmi Festivali</i>	Hacettepe- 2007
3. <i>Ege Belgesel Film Günleri</i>	Ege-Dokuz Eylül- 2007
4. <i>Palto Film Günleri</i>	Anadolu- 2007
5. <i>Erciyes Film Festivali</i>	Erciyes- 2008
6. <i>Hacettepe Üniversitesi Belgesel Haftası</i>	Hacettepe- 2009

7. <i>Kocatepe Öğrenci Filmleri Festivali</i>	Afyon- 2010
8. <i>Bizim Filmler Festivali</i>	İstanbul- 2012
9. <i>Akdeniz Belgesel Film Günleri</i>	Akdeniz- 2015
10. <i>Altın Baklava Film Festivali</i>	Hasan Kalyoncu- 2016

Tablo 3. Üniversitelerin Düzenlediği Uluslararası Kısa Film Festivalleri

Üniversitelerin Düzenlediği Uluslararası Kısa Film Festivalleri	Üniversiteler-Tarih
1. <i>Uluslararası Eskişehir Film Festivali</i>	Anadolu- 1998
2. <i>Kısaca Uluslararası Öğrenci Filmleri Festivali</i>	Selçuk- 2000
3. <i>Uluslararası Kar Film Festivali</i>	Atatürk- 2004
4. <i>Uluslararası İnönü Üniversitesi Kısa Film Festivali</i>	Sakarya- 2007
5. <i>Uluslararası Suç ve Ceza Film Festivali</i>	İstanbul- 2011
6. <i>Uluslararası Uşak Kanatlı Denizati Film Festivali</i>	Uşak- 2014
7. <i>Uluslararası Contact Öğrenci Filmleri Festivali</i>	Yaşar- 2014

1.3. KISA FİLM TÜRLERİ

“Sanatsal bir kavramı ifade eden tür sözcüğü dilimizde, Fransızca kökenli *genre* sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmaktadır. Aslında *genre* daha çok cins- "aralarında benzer, ortak özellikler bulunan varlık ve nesnelerin topluluğu"- anlamına gelmektedir” (Abisel, 1995, s.13-14).

Doğa bilimlerinden başlayarak sınıflandırma, usa dayanarak ve usun ilerlettiği metotlarla dünyayı açıklamada önemli bir yer tutmuştur. Bir konu üzerinde denetimi daha rahat sağlayabilmek için, sınıflandırma yapmak sistemli bir inceleme olanağı verir. Tür kavramı ilk olarak Avrupa’da belli başlı bir kısım sanat eserini adlandırmak için kullanılmıştır. Sinemada tür mefhumu, asıl olarak endüstrinin gerekliliğinden doğmuştur. Eleştirmenlerin, izleyicilerin ve sinema düşünürlerinin katkısıyla yerleşik bir özellik kazanmıştır. Sinemada tür, konu açısından aynı özellikler barındıran, ortak metot kullanan, tecrübe edilmiş olduğu için risk ihtimali daha düşük filmleri içeren bir terimdir (Abisel, 1995, s.14-22).

Uzun metrajın dış dünya ürünü kısa metrajın ise iç dünya ile alakalı olduğunu savunan Eryılmaz, çeşitli tanımlamalara ihtiyaç duyan görüşün yerine, sinemanın daha kavramsal bir şekilde ele alınması gerektiğini söyler. *Deneysel-belgesel-canlandırma-videoart-fiction-dramatik belgesel* vb. günümüzde film sınıflandırmasının oldukça ilerlediğini neredeyse son aşamasına geldiğini ve hızla değişip dönüşen film teknolojileri sayesinde, gerçek görüntü üzerine yapılan canlandırma görüntüleri v.b filmlere ne ad verileceğini sorgular. Kısa film, uzun-metraj gibi ayrımların önemini yitirdiğini ve artık sanatın, sinemanın, yaratıcılığın ne olduğunu sorgulamak gerektiğini vurgulamaktadır (Eryılmaz, 1996, s.78-80).

Kurmaca sinemanın yaygınlaştığı ülkelerde zamanla tiyatro, edebiyat gibi sanat dallarından esinlenerek sinema eleştirisi, tarih ve estetik kuramları oluşturulmuştur. Teknoloji, oyunculuk ve anlatım açısından zamanla olgunlaşan sinemanın bir dışavurum biçimi, sanat haline gelmesi, türler ve alt türlere ayrılması, klasik-modern şeklinde sınıflandırılmasına bağlı olarak ortaya çıkan betimleyici çalışmalardır (Adanır, 2013, s.13).

Her kısa metrajın kısa film olamayacağını söyleyen Güngör, kısa filmin türlerine göre ayrıldığını *deneysel, belgesel, canlandırma ve tanıtım* bunların her birinin farklı bir tür olduğunu ifade etmektedir (Güngör, 1996, s.91).

Filmleri *kısa-orta-uzun* şeklinde ayırmanın festivallerde farklı seyirler, yarışmalar organize etmek gibi pratik faydası dışında bir anlamı yoktur. Uzun metraj film için geliştirilen tüm kuramlar, kısa film için de geçerlidir. Kısa ve uzun metrajı yapım aşaması açısından birbirinden ayırabilmek mümkündür (Onaran, 1996, s.105).

Kısa film uzun metrajlı filmin yoğunlaştırılmış bir versiyonu değildir, tamamen farklı bir anlatı formudur. Diyalog, karakter ve bazen çatışma gerektirmeyen bir hikâye anlatımıyla ilgili olabilmektedir.

1.3.1. Belgesel Film

Birçok film, kurmaca film dahi olsa konunun geçtiği dönem ile ilgili belge niteliği taşımaktadır. Sinema da diğer sanatlarda olduğu gibi ve hatta diğerlerinden daha fazla toplumsal olanla, siyasi, ekonomik şartlarla iç içedir. Karşılıklı bir etkileşim söz konusudur.

Sinemasal bir görüngeden bakıldığında ve sinema sanatının gelişimine uygun olarak 1920'lerin başı belge filmin başladığı tarih olarak kabul edilebilir. 20'lere kadar olan süreçte Edison ve Lumiere Kardeşlerin kameraları her şeyi tüm gerçekliğiyle kaydetmektedir, bunlar aynı zamanda belgeselinde kameralarıdır. Amerika'da 1907 yılında belgesel sayılabilecek, Sigmund Lubin tarafından *The Unwritten Law* (*Yazılmamış Kanun, 1907*) adında tek makaralık bir film çekilmiştir. Amerika'da 1914 senesinde modern belgeselin öncüsü olacak bir film, Edward S. Curtis'in *In the Land of the Head Hunters*, (*Kafa Avcıları Diyarında, 1914*) Kanada'lı yerlilerin günlük yaşamını anlatan, bir kısmı kurgusal olarak çekilen, belgesel ve melodram arası bir filmidir (Akbulut, 2012, s.9-10).

Sinema belgesel film çekme amacıyla başlamış olmamasına rağmen, ilk olarak gerçeği yansıtmaya ve var olanı göstermeye yönelik olarak başlamıştır. Bu sebeple belgeselin tarihi sinemanın başlangıç tarihine dayanmaktadır.

Türün en önemli ilk örneği kabul edilen 1922'de Robert Flaherty'nin yapmış olduğu *Nanook of the North* (*Kuzeyli Nanook/Eskimo Nanook*) Kanada'da Eskimo olan Nanook ve ailesinin hayatta kalma mücadelesinin ele alındığı film büyük ilgi görmüştür. Bu çalışmadan etkilenen İngiliz belge okulu kurucularından Jhon Grierson, belgesel sinemayı gerçeğin etkileyici şekilde tekrar yorumlanması olarak tanımlar. Grierson, ringa avına çıkan balıkçı filosunu görüntüleyen *Drifters* ile (1929; *Balıkçı Tekneleri*) Londra, Edinburg arasında çalışan posta trenini ele alan *Night Mail* (1936; *Gece Postası*) filmleri 1930'larda dünya filmciliğini etkilemiştir (Abanoz, s.57).

Uzkınay'ın çekmiş olduğu "Ayastefanos Abidesinin Yıkılışı" ilk Türk belge filmi olarak kabul edilmektedir. Sinemanın, sanat sayılmadığı bu dönemlerde filmler belgeleme yapmak amacıyla çekilmiştir. Uzkınay tarafından 1922'de ilk Türk uzun belge film kabul edilen "Zafer Yollarında" çekilir. Türkiye'de belgesel sinemanın sanatlaşma süreci, yabancı yönetmenler tarafından çekilen Türkiye'nin kalbi Ankara' adlı film ile başlamaktadır. Yönetmenler belge filmde hassasiyetlerini duygularını heyecanlarını yansıtmaya başlarlar. İkinci dünya savaşı sonrası Amerika'nın desteği ile Türkiye'de Film, Radyo, Grafik Merkezi kurulur. Amerikan yaşam biçimini anlatan ve öven birçok film Türkiye de dağıtılır gösterime girer.

Hasan Ali Yücel'in Millî Eğitim Bakanlığı zamanında devlet tarafından desteklenen, hümanistler adı verilen bir topluluk Azra Erhat, Vedat Günyol, Mahzar Ş. İprişoğlu, Sabahattin Eyüboğlu, Macit Gökberk, Aziz Albek, Melih Cevdet Anday, Cevat Şakir Kabaağaçlı, gibi aydınların katkılarıyla belgesel sinema birçok alanda etkinliğini sürdürür (Tuncer, 1996, s.166-167).

Belgesel film, ilimden etkilenir ve çözümleyici bir yaklaşımdır. Kurmaca film ile de benzer unsurlara sahiptir. Kapsamlı bir araştırma, teknik yeterlilik, müzik, senaryo ve dramatik bir belgeselde aktörlerde işin içine girince kurmacada olması gereken tüm özellikleri barındırmış olur. Uygulamaya koyma açısından kurmacadan farklı olarak objektif bir yaklaşımla gerçeği anlatır. Bu gerçeklik unsuru yönetmenin kontrolü dışında gelişir ve ön hazırlık yapmasını kısıtlar. Kurgu belgesel için oldukça önemlidir. Belgeselde metne sıkı sıkıya bağlı kalınmasa da ihtiyaç duyulur. Belgesel gerçeğe bağlı kalarak yorum da içermektedir. Konunun gerçekliğinden kopmadığı için bilimsel estetik kaygıları açısından sanatsaldır. Belgesel dış sese en çok ihtiyaç duyan türdür (Fener, 2017, s.189-190).

1.3.2. Canlandırma Film (Animasyon)

Canlandırma, çizim veya objelerin fotoğraflanarak ya da film şeridi üzerine hareket yansımaları yaratacak şekilde sırasıyla yansıtıldığı türdür (Carfton, 2008, s.95).

Bilgisayar ve video ile teknik olarak sınırları belirlenen sinemanın, müziğin ve tasvirin birleşimi olarak sınırsız yaratıcılık olanağı sağlayan sinema türüdür (Bilgin, 1996, s.241).

Canlandırma sineması çizgilerin, insanların veya cansız herhangi bir şeyin dışardan bir müdahale ile hareketlerinin tek kare olarak çekilmesiyle yapılan sinema sanatıdır (Erez, 1996, s.270). Canlandırmanın yaratımla, tanrısallıkla ilgili olduğunu ifade eden Erkorkmaz, canlandırmanın tüm sanat dallarını barındırdığını ve bu şekilde oluştuğunu ifade eder.

Canlandırmada yeni bir dünya yaratıldığını ve o dünyadaki her şeyin yaratıcısına özgü olması gerektiğini ifade etmektedir (Erkorkmaz, 1996, s.282).

Canlandırma sinemasının, herhangi bir objenin, sinema anlatım tekniklerini kullanarak canlandırılması olduğunu ifade eden Bayraktaroğlu, Nasrettin Hoca, Keloğlan, Dedem Korkut gibi masalların canlandırma sinemasında ilk olarak karşımıza çıkan konular olduğunu ve sinema dili doğru şekilde kullanılırsa, canlandırma sinemasının da bir sinema dili oluşturacağını ifade etmektedir (Bayraktaroğlu, 1996, s.235-237).

Kurmacaya göre daha geniş gösterim alanı bulan canlandırma ve belgesel, uzun metrajla geçiş için kullanılabilir düşük bütçeli, ticari kaygı taşımadığı için de daha özgür bir çalışma sağlayacak olan yaratıcılık alanı olarak düşünülebilir. Teknolojinin sunduğu olanakları sinema dilinde kullanan, böylece sadece çocuk filmleri olmaktan çıkıp yetişkinlere de hitap eden filmler çekilebilmektedir. Canlandırma film, yani çizgi film; *plastik, fonetik, desen, müzik ve teknik* gibi anlatım araçlarını bir arada kullanan bir türdür. Bu yüzden özgün bir senaryoya ihtiyaç duyar (Fener, 2017, s.187-188).

Canlandırma filmler de tıpkı diğer türler gibi; film yapımcısının sosyal, ekonomik ve kültürel birikiminin izlerini taşır.

1.3.3. Deneysel Film

Deneysel film, anlatılmak istenileni en dolaylı yoldan anlatmaya çalışmak veya anlatmaya çalışmaktan ziyade, anlatılmak istenileni çağrışım yaptırarak aktaran, yaratıcılığın en üst seviyede olduğu filmler olarak tanımlamak mümkündür.

Yirminci yüzyılın başlarında, Avrupa ve Amerika’da tüm sanatlarda özellikle sinemada ve plastik sanat alanlarında değişim görülür. Resim ve edebiyatta çağdaş akımlar, alışkanlıklara ve on dokuzuncu yüzyıldan kalma “*üstün-sanat*” anlayışına çetin darbeler vurmaya başlar (Akbulut, 2012, s.83).

Akbulut’un da değindiği gibi, savaşın etkisi sanatta büyük darbelere yol açar. Tüm sanatları derinden etkileyen savaş, teknoloji, ekonomi gibi koşullar değişim ve dönüşüm yaratır. Kaliç, deneysel sinemayı yenilikçi ve sinemadaki tüm önemli gelişmelerin öncüsü olarak görür ve şu şekilde açıklar:

“*Ben, sinemaya yeni bir şeyler getirmiş olan her filmin deneysel bir film olduğunu düşünüyorum. Örneğin Potemkin Zirhlisi deneysel bir film. Bütün büyük filmler deneyseldir.*

Gance'in Napolyon'u, Tekerlek'i, Melies'in filmlerinin her biri deneysel filmidir" (Kaliç, 1992, s.11).

1910-1921 yılları arasında İsviçreli Viking Eggeling ve Hans Richter, çizgilerin hareketlendirilmesiyle kısa deneysel filmi yaparlar. 1921'de ilk soyut canlandırmayı *Rhythmus 21* ismi ile yapan Richter, "Ritimler" adını verdiği resimlerin hareketinden oluşan diziyi meydana getirir. Alman sinemasından Walter Ruttmann'ın *Opus* adını verdiği seri, UFA'nın desteğiyle, özel yerlerde gösterilir. Türün en çok ses getiren filmi Slavador Dali ve Luis Bunuel'in çekmiş olduğu *Un Chein Andolou (Bir Endülüs Köpeği, 1929)* öncü sürrealist akımın önemli yapımlarındandır. Yirmili yıllarda Amerika'da da deneysel belgeseller çekilmektedir. Deneysel sinema öncüllerinin tamamı ana akım sinemadan bağımsızdır (Akbulut, 2012, s.86-92).

1.3.4. Kurmaca Film

"Her sanat, sanatçının söyleyebilecek bir şeyi olduğunu ve bunu bu araçla söylediği ölçüde, kendine göre bir dildir" (Bazin, 1995, s.19).

Sanatın bir ifade aracı olduğuna ve bunun aracın kullanımına göre şekillendiğine vurgu yapan Bazin: *"Sinemanın anlatım olanakları geleneksel sanatlarınkinden öylesine zengin ve değişiktir ki, sinemayı ayrıca ele almak ve konuşma diliyle gerçekten boy ölçüşebilen tek anlatım tekniği saymak daha yerinde olur"* (Bazin, 1995, s.19). Sinema dilinin diğer sanat dallarına göre daha etkili olduğunu vurgular ve film dilinin kullanımındaki özelliklere de şu şekilde değinir: *"Bir metrelik teknik filme karşılık yüz metrelik öykülü film çevrilmektedir. Bu tıpkı dilin onda dokuzunun roman ya da tiyatro oyunu yazmakta kullanılması gibidir"* (Bazin, a.g.m)

Doğal anlatı ve yapay anlatı şeklinde bir ayrım yapan Eco; Doğal anlatı anlatanın kendini inandırdığı veya gerçekliğine bizi inandırmaya çalıştığı bir olay zinciridir. Yapay anlatı, kurmaca anlatıyı temsil eden anlatıdır; kurmaca anlatılar, hakikati söylüyor gibi yapar ya da hakikati bir kurmaca söylem evreninde, söylediklerini öne sürerler (Eco, 1995, s.136).

Kurmaca kısa film bizi var olan anın ritminden koparır, yeni bir geçeklik üretir ve bir süre bu gerçeklik ile karşı karşıya bırakır. Senaristin kurguladığı bu dünya ele avuca sığmaz uçsuz bucaksız bir evren sunar. Herhangi bir hikâyenin sinema diliyle anlatılmasına dayalı olan kurmaca kısa film en çok tercih edilen kısa film türüdür. Giriş gelişme sonuç şeklinde bölümleri vardır. Yönetmen kendi ifade tarzını da filme katar. Ticari kaygıdan uzak çekilebilen kurmaca

kısa film Güngör'ün de ifade ettiği gibi, uzun metrajdan farklı olarak kısıtlı bütçe ve küçük bir ekip ile yapılabildiği için, özgün bir anlatıma sahiptir. Bu sebeple diğer türlere oranla anlatımı da oldukça farklıdır (Güngör, 1996, s.8).

Bir hayal ürünü olan kurmaca film, teknik olanaklar ile mekanik yeniden üretim var olduğu, bu çağda oldukça önemli bir yere sahiptir (Monaco, 2002, s.254).

Kurmaca film, hayali bir dünya olmasına rağmen gerçekle tamamen bağlarını koparmaz tarihi ve coğrafi olarak gerçek bir bağlam içindedir. Kurmaca film, film evreni dışında gerçek dünya hakkında yorum yapar ve fikirler sunar. Stüdyo ekimi kurmaca için oldukça elverişlidir sık sık tekrar sahneleme ve prova açısından kolaylık sağlar (Thompson, Bordwell, 2012, s.351-352).

Lumiere Kardeşler günlük olayları belgelerken Melies düşüncelerini, hayallerini, öyküleştirerek anlatmıştır. Melies'in çalışması için öykülü yani kurmaca film diyebiliriz. Melies biçimci, Lumiere Kardeşler ise gerçekçi anlatı formlarını ortaya koymaktadır (Kılıç, 2008, s.214).

ykl filmler düz bir anlatıma sahip değildir. Basit bir filmde bile ışık, çerçeveleme, kamera açısı gibi estetik öğelere dikkat edilir (Adanır, 2013, s.19). Kurmaca filmde oyuncu oldukça önemli bir yere sahiptir. Öyküyü taşır, yaşar ve anlatır. Karakteri oyuncular yaşatır, seslendirir (Özakman, 2009, s.219).

Kısa filmde, karakter genellikle baştan sona aynı kalmaktadır. Karakter iniş ıkışları yerine, karakter anları görülmektedir. Durumlar içinde yaptıkları seçimler değişebilmektedir.

Kurmaca filmde teknik, çoğunlukla seçilen olayların planlı şekilde düzenlendiği birbirine bağlı olayların sahnelendiği bir yaklaşım ile ilgilidir. yk planlanmış veya planlanmamış olabilir (Arijon, 2008, s. 30). Kurmaca kısa filmde bir önerme ve bu önerme neticesinde bir öykü ile hareket edilir. Kısa filmde öykünün dramtizasyonu uzun metrajlı filmde farklı olarak daha etkileyici öğeler ile kısaca aktarılmasıdır (Field, 2013, s.44).

2.BÖLÜM ANLATI

2.1. SİNEMADA ANLATI TÜRLERİ

2.1.1. Klasik Anlatı Sineması

Popüler geleneksel veya ana akım sinema gibi adlarla da anılan klasik anlatı sineması dramatik eğrinin artması ve filmin sonunda bir sonuca bağlanması ile giriş, gelişme sonrası doruk noktasındaki olayın çözülmesi ile son bulur. Klasik anlatının dramatik anlatı yapısı Aristo'ya kadar uzanmaktadır (Gönen, 2008, s.14).

Wollen, sinemanın yedi büyük günahı başlığı altında klasik anlatı sinemasında öne çıkan yedi özelliği sıralamaktadır. Geçişli anlatım, özdeşleşme, şeffaflık, bilinen son, tek anlatım ve kurmaca (1982'den akt: Büker, 1985, s.99). Özdeşleşmenin temel alındığı klasik anlatı sineması bu özellikler etrafında şekillenir.

Klasik anlatı sinemasında izleyici bir film izlediğini unutur, özdeşleşme sürekli devam eder. Çoğunlukla özdeşleşme kırılmak istenmez, bu biçim ve içerik öğeleriyle sağlanır. Seyirci film izlediğini unutup filmi yaşamaya başlar. Geleneksel anlatı da diyebileceğimiz klasik anlatı sineması giriş gelişme ve sonuç şeklinde ilerler. Gerçekle olan bağı koparmaz. Ersümer'in de ifade ettiği gibi:

“Klasik anlatı sinemasında ‘özdeşleşme’ temeline dayalı bir yapı kurar. İzleyicinin anlatıdan alacağı haz özdeşleşmeye bağlıdır. İzleyici karakterlerle özdeşleşerek filmsel evrenin içine dâhil olur” (Ersümer, 2013, s.89).

Klasik anlatı sinemasında neden-sonuç ilişkisi sıralı bir şekilde ilerler. İzleyicide soru işareti kalmaz. Olay gelişir, zirve noktasına gelir ve bir sonuca bağlanır. Öyküdeki hareketliliği, karakterin içinde bulunduğu durumun iyi veya kötü şekilde bozulması sağlar.

Eugene Vale'ye göre *“...Bir öykünün devingenliği, ‘kişilerin içinde buldukları koşulların bozulması’ üzerine kurulur. Bu düzen bozuklukları genellikle dört aşamadan geçer: Bozulmadan önceki durum, bozulma, kavga ya da savaş durumunun düzelmesi”* (Chion, Bir Senaryo Yazmak, s.156'dan akt: Ersümer, 2013, s.96).

Klasik anlatı, genellikle çözülerek sonuçlanır. Nedensellik ilkesi hâkimdir bir olay diğer bir olayın nedeni durumundadır (Abisel, 2005, s. 205).

Klasik anlatı, öyküyü sonuçlandırarak olay örgüsünde eksik bırakmaz, merak uyandırmaz. Bu şekilde filmin bitişi ve olay örgüsü bütünlük sağlar. Bu duruma kapalı biçim denir (Oluk, 2008, s.43).

Dramatik anlatıya bağlı olarak gelişen ticari sinemanın biçimsel özellikleri, yalnızca kısa film için değil, klasik anlatı sineması için de esin kaynağıdır. Klasik anlatı sineması modern sanat akımlarından da etkilenmiştir. Böylece geç modern sinemanın oluşmasında başat bir rol oynayacak olan sinemaya özgü, biçimsel yeniliklerin gelişmesine olanak sağlamıştır (Kılınç, 2014, s.237).

2.1.2. Çağdaş Anlatı Sineması

Çağdaş anlatı; Aristo'nun dramatik anlatı yapısından farklı özellikler içeren bir anlatı türüdür. Düzensiz olarak ilerleyen olay örgüsü çağdaş anlatı içerisinde önemini yitirir. Aristo'nun tanımladığı anlamda belirli bir olay örgüsü yoktur. Çağdaş anlatıda karakterler öyküden daha ön plandadırlar; bireysellik ve yabancılaşma, iletişimsizlik gibi sorunları gündeme getirir (Büker, 2010 s.125).

Wollen, klasik anlatının yedi büyük günahına karşılık çağdaş anlatının yedi erdemi olduğunu savunur. Özdeşleşme karşısında yabancılaşma, geçişli anlatı karşısında geçişsiz, şeffaflık karşısında istenileni vurgulama, bilinen son yerine açık uçlu son, tekli anlatım yerine çoklu anlatım, kurmacanın karşısında gerçeğe daha yakın olma (1982'den akt. Büker, 1985, s.99).

Çağdaş anlatı klasik anlatının tam tersi şekilde işler. Filmin öyküsü bazen sondan bazen ortadan başlayabilir. Doruk noktası yerine döngüsel şekilde ilerler. Nedensellik bağı klasik anlatıdan farklı işler. Çağdaş anlatıda kavramlar, olaylar, kahramanlar, değerler ve yaşamdaki neredeyse her şey sorgulanır.

2.1.3. Post- Modern Sinema

1940'lı yıllardan sonra modernizm anlayışında kırılma yaşanır. Bu dönem modern sonrası olarak kabul edildiği için postmodernizm kavramı gelişir. Özgürleşme ve usun getireceği kurtuluş fikrine inanılır fakat modernizm de bunun sonuna geldiği düşünülür. Bu sebepten modernizmin bittiğini ve postmodern zamana geldiği savunulur (Değirmen, 2015).

Postmodern sinema, her şeyin söylendiği yapıldığı düşüncesiyle geleneksel ve modern olanı yeni yöntemlerle yeniden üretir. Postmodern anlatı “Auteur” kavramının ötesine geçer ve kendinden söz ettirir. Postmodern anlatıda nedensellik ilişkisi olmaksızın öyküler anlatılır. Postmodernizmin temeline uygun olarak sinema, öyküdeki karakterlerini kalıplaşmış motiflerden faydalanarak yaratır. Postmodernizm her şeyin bir taklit olduğunu, gerçek gibi görünenin de gerçeğin bir taklidi olduğunu savunur (Erdemir, 2009, s.24).

1980’lerde sinema ile buluşan postmodernizm geleneksel motifleri yeniden gündeme getirir ve onu yeniden üretir diyebiliriz. Postmodernizm; pornografi, cinselliğin metalaştırılması, yabancılaşma ve başkaldırı gibi özelliklerle sinemaya yansır (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997, s.38 23). Postmodernizm çoğulcudur, geçmiş, gelecek, modern, klasik arasındaki sınırlar yok edilmiştir. Çağdaş anlatıya yakındır (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997: 10).

2.2. SİNEMADA ANLATI KURAMI

Anlamsal olarak birbiriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen tutarlı bir konu ile bütün haline gelen iki ya da daha fazla durumun aktarılması (Mutlu, 1998, s.41)

Anlatı yapısına yönelik ilk araştırmalar 1920’lerin sonunda Rus biçim bilimciler tarafından gerçekleştirilir. 1970’lerde anlatı çözümlemesinin gelişmesindeki en önemli iki araştırma Levi-Strauss’un yapısalcı kuramı ve Propp’un masal araştırmaları olmuştur (Stam, Burgoyne, Lewis, 2019, s.121).

Yaren’e göre anlatıların hepsinde olması gereken temel unsurlar; *zaman, uzam, karakterler, eylemler, olaylar, çatışma, neden sonuç ilişkisi, anlatıcının konumu* ve bu mefhumlara bağlantılı olarak yakın zamanda eklenen, *izleyicinin konumu* anlatı kuramcılarının yardımcı olur. Bu kavramlar; şiir, film, opera, haberler, bilgisayar oyunları ve futbol yayınları da dâhil olmak üzere tüm anlatılarda vardır. Anlatı, en kapsamlı tanımıyla öykünün alıcıya nasıl anlatıldığı ve öykünün ne şekilde oluşturulduğuyla ilgilidir (Yaren, 2016, s.167).

1928 yılında Sovyet bilim adamı Vlademir Propp tarafından, anlatı kuramı, anlatının yapısı ve şifreleri üzerine ilk önemli çalışmalar yapılmıştır. Anlatı kuramı üzerine çözümleme metotlarını ortaya koyan Propp, "*Masalın Biçimbilimi-The Morphology of Folktale*" kitabında yüzden fazla masalda araştırma yaparak ortak yapı birimlerini, karakterleri belirlemiştir. Masalların oluşturucu ayrımlarını fark etmiş, bu farkların kendi aralarında ve bütünle kurdukları

ilişkilerin tamamına *morfoloji* adını vermiştir. Propp'un işaret ettiği yapısalcı çözümleme: Otuz bir işlev ve yedi karakterin bizim için önemi, televizyon dizilerine ve tüm filmlere uygulanabilirliğidir (Parsa, 2008, s.18-19).

Tiyatro veya televizyon gibi hem filmler hem de kısa filmler anlatı kuramına sahiptir. Todorov'un teorilerine göre, Kısa film, Grimm'in masallarıyla ilgili tüm öykülerin ilkesini hem başlangıç hem orta hem de son (denge, dengesizlik, yeni denge) kurarak takip eder. Kısa filmlerde daha az kullanılan diğer anlatı türleri: Episodik Anlatı: Ekranda tekrarlanma eğiliminde olan anlatının yinelenen unsurlarıdır. Propp: Anlatıdaki basit tiplerin bırakılması gerektiğine inanır. Anakronik: Açık bir yapı duygusu olmaz. Geri dönüşler sıklıkla görülür.

Gösterge gösteren ve gösterilenden oluşur. Gösterenler ortamı anlatım ortamını, gösterilenler ortamı ise içerik ortamını oluşturur. Hjelmslev sadece dilbilimsel değil, gösterge bilimsel gösterge araştırması için önemli olacak bir fark getirir; her iki düzlem de iki katman içerir: *Biçim ve töz*. Biçim, dilbilim hariç hiçbir kılavuza başvurmadan dilbilimin tamamını etraflica, sade ve tutarlı biçimde tasvir edebileceği olgulardır. Töz ise, dilbilim dışı kılavuza başvurmadan tasvir edilecek dilsel olguların çeşitli özelliklerinin tamamıdır. Barthes, bu iki katmanla anlatım ve içerikte karşılaşılacağından şöyle bir sonuç çıkarır;

1) *Anlatımın tözü: Sözelimi, işlevsel olmayan ses tözü, seslerin çıkarılmasına ilişkin töz; bununla sesbilim değil de sesbilgisi uğraşır,* 2) *Anlatımın biçimi: Dizisel ve söz dizimsel kurallardan oluşur (aynı biçimin, biri sessel, öbürü yazısal olmak üzere iki. Değişik tözü bulunabileceğini de belirtelim);* 3) *İçeriğin tözü: Sözelimi, gösterilenin coşkusal, düşünyapısal ya da yalnızca kavramsal özellikleri, gösterilenin "artılı" ("pozitif") anlamı;* 4) *İçeriğin biçimi: Anlamsal bir belirtinin yokluğu ya da varlığıyla, gösterilenlerin kendi aralarında kurdukları biçimsel düzen* (Barthes, 1993, s.40).

Anlatı karmaşık art arda dizilmiş olaylardan meydana gelir. Bu olaylar tesadüfen bir araya gelmez karşılıklı etkileşim içinde bir bütünü oluşturur (Chatman, 2009, s.19).

Anlatıyı, neden sonuç ilişkisi içinde belli zaman ve mekânda oluşturulmuş olaylar zinciri olarak düşünebiliriz. Anlatı için önemli temel unsurlar; zaman, mekân ve neden sonuç ilişkisidir (Thompson ve Bordwell, 2012, s.79). Masal, destan, fabl, öykü, roman, oyun, tragedya, komediya, sinema gibi anlatı biçimleri bulunmaktadır ve her birinin kendi kuralları,

formları vardır. Eisenstein'a göre, sinemasal anlatımın kendine özgü olması, başlangıç noktasının sahneye koyma, olmasında yatar (Eisenstein, 1999, s.32).

Sinemada dil ve görüntü gösterenleri aynı anda kullanılmaktadır. Sessiz filmlerde ara yazılar, anlam taşıma özelliği gösterirken, sesli filmde de yazılar harfler anlatım biçimi olarak kullanılır. Sinema dilini kurmamıza yarayan en küçük birim çekimdir. '*Çekim sinematografik dilin temel bir kavramıdır*' Çekimin en önemli işlevlerinden biri anlam taşıyıcı özelliğidir. Kendinden önceki ve sonraki çekim ile anlam kurmaktadır (Lotman, 1999, s.49-65).

Anlatıda yapılan yavaşlama, durağanlaşma, izleyici veya okuyucuya düşünmesi ve çıkarımda bulunması için zaman tanır bu yavaşlamaya "Suspense" denir (Eco, 1995, s.61). Suspense, izleyiciye durağan görüntünün akışını belirtir. Bu sırada izleyici kendi yaşamından veya başka öykülerden edindiği deneyimleri göz önüne alarak tahminde bulunur.

Sinematografik araçlarla gerçekleştirilen anlatı filmsel anlatıdır. Sadece genel anlatı kurallarını değil filmsel anlatının kurallarını da içermektedir (lotman, 2012, s.13).

Kısa film ve uzun sinema anlatıları arasında üç büyük farkı şöyle sıralayabiliriz: Her şeyden önce, kısa filmde karakterler arasında çatışma olabilir veya olmayabilir. Çatışmaların, tüm dramının kalbi olduğu hemen hemen her senaryo kitabında kategorik olarak ifade edilir ve çatışma olmadan hikâye anlatımı olamaz. Ancak, en iyi kısa filmlerden bazıları tamamen çatışmadan uzak, bazıları ise bir dereceye kadar çatışmalara dayanır. İkincisi, daha uzun bir anlatımda ana karakterin bir tür temel dönüşüme uğraması beklenirken kısa filmde, ana karakter genellikle baştan sona aynı kalır. Karakter iniş çıkışları yerine kısa filmde karakter anları ile karşılaşırız. Karakterlerin durumlarını değiştiren, belirleyici seçimler yaptığı anlarıdır. Üçüncü büyük fark, kısa filmde sözsüz hikâye anlatıcılığının gerçek bir seçenek olduğudur. Bu farklılıklar o kadar temeldir ki, uzun metrajlı filmler için tasarlanan anlatı modelleri kısa film için geçerli değildir. Çünkü kısa film, bu tür bir kısıtlama formülü için fazla serbesttir.

2.3. BİÇİMCİ KURAM

Anlatı biçimi kurmaca filmlerde en yaygın biçimdir (Thompson, Bordwell, 2012, s.78).

Vladimir Ilyich U. Lenin, 1922 yılında sinemanın diğer tüm sanatlardan daha önemli olduğunu, sinemanın eğlence ve eğitici özelliğinin dengeli olması gerektiğini ifade etmesi üzerine, Sovyet filmlerinin kaderi ve ilkeleri belirlenmiş olur (Thompson & Bordwell, 2010, s.109-111'dan aktaran Özarslan, 2015, s.51). Lenin sayesinde sinema kırsal alandaki işçi ve

köylüye de ulaşmıştır. Sovyet sinemasında etkisi büyük olan Devlet Film Okulu'nda ders veren *Lev Kuleshov*; Vsevolod Illarionovich Pdivkin, Sergei Mikhailovich Eisenstein ve Dziga Vertov gibi sinemacılara 1925-1930 yılları arasında öğretmenlik yapmıştır (Özarslan, 2015, s.51).

Sovyet sinemasını etkileyen diğer bir etken konstrüktivizmdir (*inşacılık*). Sanatçının toplumsalın inşasında etkin olarak rol oynadığını savunan bu akım, sanatçıyı tıpkı fabrikadaki bir işçi gibi “ faydalı nesnelere” üreten onları bir araya getiren birer “ mühendis” olarak görür (Petric, 2000, s.21).

Film biçimi öykü ve öykünün nasıl anlatıldığı üzerinde durur. Bordwell ve Thompson gibi Neo-Formalistler bu ayrımı daha biçimci terimler kullanarak yaparlar fabula ve syuzhet. Fabula yani öykü, olayların kronolojik sıralanmasıdır. İzleyici olayları bir bütün halinde anlamlandırmaya çalışır. Syuzhet ise öykünün anlatılışı sıralanması ve biçimidir. Biçem burada devreye girer izleyicinin öyküyü yapılandırmasında doğrudan etkili olur. Bordwell biçimi filmin, aracın kullanılan teknikleri sistematik ve anlamlı şekilde kullanımı olarak ifade eder. Biçem filmin ses ve görüntü yapısı yönetmenin kültürel olarak özgül seçimleridir. *‘Biçemin tarihi sinemanın estetik tarihidir’* (Bordwell ve Thompson’dan akt: Topçu, 2019, s.123).

Rus biçimcileri anlatı ile ilgili ‘fabl’ (fabula) veya temel öykü gereçleri, anlatı ile bağlantılı olayların tamamı ve (diğer ayrımların tersine) olay örgüsü (sjuzet), olayları birbiriyle ilişkili biçimde anlatan öykü; Biçimcilere göre, fabl, “birbirleriyle ilişkilendirilmiş olaylar bütünü, eserin devamlılığı sırasında bize iletilmesidir.” “Gerçekte ne oldu?” sorusunun yanıtı da denilebilir. Olay örgüsü; “Okuyucu olayın gelişme ve sonucundan nasıl haberdar oluyor?” sorusunun yanıtıdır. Bu “olayların eser içinde hangi sırayla görüldüğü” ile ilgilidir (Boris Tomashevsky, Teorija literatury (Poetika) Leningrad, 1925’ten Akt: Chatman, 2009, s.18).

Film biçimi denildiğinde bir filmin tamamında yer alan öğeler arasında algılanan ilişkiler sistemi kastedilmektedir. Biçim, filmdeki bütün ve tamamlayıcı bir sistemdir. Biçimin bütünlüğü sağlaması ve tatmin edici olması için gördüğümüz herhangi bir kişi ya da olayın sonuca ulaşmasını tekrar görünmesini isteriz. Sanat eserindeki biçim izleyicide özel bir bağlanım sağlar. Film biçimi alışkın olduğumuz şeyleri değiştirir, beklentileri farklılaştırır, gerçekte olduğundan daha farklı tepkiler vermemizi sağlar (Thompson ve Bordwell, 2012, s.57).

“Biçimsel yinelemeleri tanımlamak için bir terime sahip olmak yararlıdır ve en yaygın terim motiftir” (Thompson ve Bordwell, 2012, s.68).

Filmde gösterilen herhangi bir nesne; kitap, çanta veya başka bir aksesuar tesadüfen gösterilmez, Filmde gördüğümüz her şey bir anlam taşır ve biçimin birer ögesi haline gelir.

Filmde yapılan tekrarlar, bu kamera hareketinin tekrarı ile de olabilir veya karakterlerin tekrar ortaya çıkmasıyla da bu yineleme hareketleri filmi anlamamız için temeldir (Thompson ve Bordwell, 2012, s.68).

Sinemanın sanat formu olarak, estetik tasarımı aracılığıyla gerçeğin yeniden oluşturulması ile ilgilenen biçimcilik; mizansen, kamera hareketleri, müzik, ses, biçimsel teknikler üzerinde durur. Biçimci yaklaşım belirli tür ve filmler de sinemasal kodların nasıl çalıştığını inceler. Arnheim ve Eisenstein tarafından şekillenen biçimci kuramın en temel ögesi montajdır (Erkılıç, 2016, s.246).

2.3.1. Kısa Filmde Biçim

Kısa film çok fazla yan öyküye başvurmadan, az sayıda temaya bağlı kalarak hikâyeyi kısa bir sürede en çarpıcı şekilde anlatmaya çalışır. Uzun metrajda ise yan öyküler, tema çeşitliliği vardır (Aksu, 1996, s.34).

Kısa film, kısa bir sürede günlük hayatta gözden kaçan ayrıntıları yakalayıp ortaya çıkaran, boşlukları fark edip etkileyici bir biçimde aktaran yapıya sahiptir. (Etikan). Doğrudan hikâyeler anlatmaktan ziyade sadeleştirilmiş bir konuyu çarpıcı bir biçimde anlatma etkisine sahiptir kısa film.

Kurmaca anlatılarda olduğu gibi sinemada da anlatı öykü ve söylem olarak iki bölüme ayrılır. Öykü; karakterleri, olayları, mekânı kapsar. Söylem ise; Mizansen, kurgu, ses, zaman, olay örgüsü ve sinematografik araçlar yoluyla öykünün aktarılmasıdır (Abisel, 2005, s.205).

Film biçimi en geniş anlamda filmde bütün öğeler arasında algıladığımız ilişkiler sisteminin tamamıdır. Tüm sanat yapıtlarında olduğu gibi filmin de bir biçimi vardır. Film biçimi, bir bütünü yaratmak için farklı parçaların birbiri ile etkileşim halinde olmasıdır. Film biçimi sinemayı sanat olarak anlamamız için çok önemli bir kavramdır (Thompson ve Bordwell, 2012, s.55-57).

Filmdeki biçimsel öğeler tek tek bütüne hizmet eder. Bu parçalardan birinin eksikliği veya yanlışlığı bütünü etkileyecektir.

Biçim seyircinin filme atfettiği bütün bir sistem ve filmdeki tüm öğeler arasındaki ilişki olduğu için içerik olarak görülen birçok şeyi de biçime dâhil edeceğiz. Tüm sanat yapıtlarında olduğu gibi filmde bir biçimi vardır. Filmin biçimsel olarak gelişimini incelemek için başlangıç ve sonuç arasındaki benzerlik ve farklılıklara bakarak filmin bütün modelini anlarız. Öykü ve hikâyelerin kültürümüzde ve yaşantımızda hâkim oluşu *filmlerin anlatı biçimini nasıl oluşturduğuna daha yakından bakma ihtiyacımızın bir nedenidir*. Bir filmi izlemek çoğu zaman bir anlatı filmi, öykü anlatan bir filmi izlemek demektir (Thompson ve Bordwell, 2012, s.78).

Barthes anlatıların yapısal çözümlemesine giriş (1965) kitabında;

1. *Anlatılar farklı biçimlerde karşımıza çıkarlar: yazılı, sözlü ve görsel. Bunların tümü bir araya gelerek karmaşık film dilini oluşturur.*
2. *Anlatılar kendiliğinden ortaya çıkmazlar, insan yapımıdır, seçilir ve bir düzene sokulurlar. Bu gerçek hayatta da böyledir, ama hayatta bu işlemi bilinçaltı seviyede gerçekleştiririz, filmde ise kasti bir biçimde gerçekleştirilir.*
3. *Anlatılar tüm insani ve kültürel ilişkilere uyarlanabilir; bu, kendi içerisinde gerçek hayat ve film ilişkisini çözümlemeyi iyice zorlaştırır ama aynı zamanda film yapanlara büyük bir özgürlük sağlar.*
4. *Anlatılar 'tarihötesi'dir. Her zaman varlardı ve her zaman da olacaklarını düşünmek mümkün. Bu, anlatının iptidai olduğu anlamına gelir. Bu anlamda film de gerçek hayatın bir parçasıdır, yani, film dili de düzenli bir biçimde kullandığımız dillerden bir diğeridir sadece.* (Barthes 1965' den aktaran Hunt, Marland ve Rawie 2015, s.43)

2.3.2. Biçim ve Anlam

1. Göndergesel Anlam

Bazı bilgilere sahip olmayı gerektiren, kavranabilir özel anlamlara *göndergesel anlam* denir.

2. Açık Anlam

Açıkça ifade edilen, doğrudan anlaşılabilir olan fakat filmin bağlamı içinde güçlü bir anlam kazanan ve filme atfettiği anlam açısından somut olan anlama açık anlam denir.

3. Örtük anlam

Doğrudan ifade edilmez izleyiciler tarafından farklı anlamlarda anlaşılabilir. İçerik ve biçimin bir arada düşünülmesi gerekliliğini hatırlatır. Filmde hem örtük hem açık anlam anlatı ile stil arasındaki ilişkilere sıkı sıkıya bağlıdır.

4. Semptomik anlam

Soyut ve genel bir anlamdır. Semptomik anlamda örtük ve açık anlamın bir dizi toplumsal değerden (ideoloji) izler taşıması onun semptomik anlam olduğunu gösterir. (Thompson ve Bordwell, 2012, s.62-65).

Zor'un oluşturduğu şemaya göre;

Sinemada anlatı yapısı:

Öykü: *Olaylar – Karakterler – Çevresel Özellikler*

Söylem: *Olay Örgüsü – Zaman – Kurgu – Ses*

Mizansen: *Sinematografik Araçlar – Aydınlatma – Dekor – Kostüm Makyaj Oyunculuk* (Chatman, 2008, s.17; Abisel, 2005, s. 205 Akt: Zor, 2013 s.14).

Thompson ve Bordwell bir filmin biçimsel sistemini anlamak için dikkat edilmesi gereken beş ilke olduğunu ifade eder;

1. *İşlev*
2. *Benzerlik/Yineleme*
3. *Farklılık*
4. *Çeşitleme*
5. *Gelişme*
6. *Uyum/Uyumsuzluk*

İşlev; Biçim, öğelerin farklı sistemler arasındaki etkileşimi ise her öge birden fazla işleve sahiptir. Anlatının ve stilistik öğelerin işlevleri vardır. Biçimsel işlev ile ilgili soru sorarken; bu öge orada neden duruyor ve bize ne anlatmak istiyor, sorularını sorarız.

Benzerlik / Yineleme; ABACA A'nın film içerisinde tekrarlanması biçimsel beklentilerimizi tatmin eder ve tamamlayıcılığı sağlar. Yinelenen motifler bir renk, bir nesne, ses veya davranış olabilir.

Farklılık / Çeşitleme; Biçim tekrara ihtiyaç duyduğu kadar zıtlıklara da ihtiyaç duyar. Renk, tonlama, doku, karakterler arasındaki zıtlıklar yineleme ve çeşitleme aynı anda dikkat gerektiren biçimsel öğelerdir.

Gelişme; *Benzerlik ve farklılığın film biçimi içinde nasıl işlediğinin farkında olmamızın bir yolu parçadan parçaya gelişme ilkelerine bakmaktır.* Kısa filmde uzun metrajdan farklı olarak daha az gelişme modeli vardır.

Uyum/ Uyumsuzluk; Filmin uyumlu olması bize bir tatmin duygusu sağlar. Sunulan her öğenin işlevi vardır. Uyumsuzluk filmin bütünü içinde farklı olaylara ve anlamlara katkıda bulunur. *“Uyum ve uyumsuzluğa değerlendirme açısından değil de özel biçimsel uyuşumların sonuçları olarak da bakılabilir”* (Thompson ve Bordwell, 2012, s.67-74).

Thompson ve Bordwell’in Film Yapımı kitabından oluşturulan şemaya göre aşağıdaki şekilde filmler çözümlenecektir.

Öykü - Olay örgüsü
Mizansen
Dekor - Mekân
Kostüm – Makyaj - Oyunculuk
Işık
Zaman
Sinematografi
Çekim
Kurgu
Ses ve Müzik

2.3.3. Öykü- Olay Örgüsü

Filmin düşünce aşaması sayılabilecek senaryo film için ilk ve en önemli öğelerden biridir. Filmin gidişatını ve kurguyu doğrudan etkileyebilecek niteliğe sahiptir. Kısa metraj veya uzun metrajda senaryo yaratıcılık bakımından değişmez. Kısa metraj kısa sürede etkileyici daha çarpıcı bir senaryoya sahip olmak zorundadır. Filmin türü ne olursa olsun bir senaryosu olmalıdır. Fener'in de ifade ettiği gibi kılavuz niteliği taşıyan senaryo son zamanlarda oldukça önem kazanmıştır. Belgeselden kurmacaya kadar tüm film türlerinde olayların gelişmesi anlamlı bir bütün oluşturmasını sağlayan maket görevi görür. Kısa film senaryosu zengin ve karmaşık bir içeriğe sahip olmak zorunda değildir (Fener, 2017, s.131).

Fener, senaryoyu belirli temel öğelere ayırır:

1. *Düşünce (idea)*
2. *Tema*
3. *Konu*
4. *Kompozisyon*

Olay örgüsü, olayların tasviri ve ayrıntılarıyla seçilip düzenlendiği, öykülendiği biçimdir. Filmin anlatı yapısını, öyküyü nasıl aktardığı belirler (Frampton, 2013, s.165).

Bir anlatıyı; olaylarını tanıyarak, onları nedensellik, zaman ve mekânla ilişkilendirerek anlarız. Olay örgüsü kavramı, filmdeki görülebilir duyulabilir her şeyi tanımlamak için kullanılır. Öykü yapımcının hayat görüşündeki öykü anlatımındaki olayların tamamıdır. Olay örgüsündeki ipuçları ile aklımızda öyküyü canlandırırız.

Öykü

<i>Varsayılan ve çıkarılan olaylar</i>	<i>Açıkça gösterilen olaylar</i>	<i>Eklenmiş Diegetik olmayan malzeme</i>
--	----------------------------------	--

Olay Örgüsü

(Thompson ve Bordwell, 2012, s.80-81).

Kısa filmde yönetmen, zaman kısıtlılığından dolayı olay örgüsünü daha yoğun bir şekilde anlatmak durumundadır. Bunun için de iyi bir alt yapıya sahip olmalıdır (Can, 2005, s.18).

Olay örgüsü öykünün taslağı gibi işlev görür. Geleneksel anlatıda olay örgüsü giriş, gelişme, sonuç olarak ilerler. Dışsal, içsel, sosyal ve çevresel çatışmalar yaşanır (Fener, 2017, s.134-135).

Öyküde olayları önemli önemsiz diye ayırabiliriz. Barthes önemli olaylara “çekirdek” der. Çekirdek olay örgüsünü geliştirmek için çatışmalar yaratırlar. Çekirdekler anlatının bütününe destekler. Çekirdekler çıkarsa anlatının mantığı bozulur. Önemsiz olaylar ise uydu diye adlandırılır ve uydular çıktığında olay örgüsünde bir bozulma yaşanmaz. Uydular filmde boşlukları doldurup, ayrıntı verir ve çekirdeği tamamlarlar. Çekirdek iskelet görevi görür uydular ise iskeleti saran et gibidir. Mantıklı şekilde çıkarılıp eklendiğinde çok büyük etkisi olmaz (Chatman, 2009, s.48- 49).

Olay örgüsü bir neden-sonuç zinciri şeklinde ilerler. Biçimsel öğeler ekranda gördüğümüz hiçbir şeyi anlamsız bırakmaz bir sonuca veya nedene bağlar.

2.3.4. Mizansen

Fransızca mise-en-scène ‘sahneye koyma’ anlamına gelir. Yönetmenin görünen plan üzerindeki hâkimiyetini ifade eder. Chaieres du Cinema eleştirmenlerinin yaptığı tartışmalar sırasında film literatürüne giren bu terim filmin gerçeklik parçalarını özel olarak üretir (Bordwell ve Thompson, 2001, s.118; Ersümer, 2013, s.122). Sinemanın en bilindik ve önemli tekniği olan mizansen, filmin en önemli ve akılda kalıcı unsurudur denilebilir. Çerçeve de gördüğümüz mekân, dekor gibi unsurları içeren, ekranda görülebilen unsurların tamamıdır. Filmin anlamı ve bütünlüğü için önemlidir. Hunt, Marland ve Rawle’nin de ifade ettiği gibi kameranın çekim alanına giren her şey mizansenin bir parçasıdır. *Dekor, kostüm, ışık, lens efektleri, aksesuar* unsurlarının bir araya gelmesi mizansenin mekân duygusunu oluşturur (Hunt, Marland, Rawle, 2015, s.129).

Mizansen kamera önündeki tüm aşamaları içerdiği gibi kamera arkasındaki kurgu montaj ses efektleri müzik gibi öğeleri de kapsamaktadır. Film izlediğimizde kurgu teknikleri kamera hareketleri aklımızda kalmaz ancak mizansen öğeleri kostüm, makyaj, dekor ve mekân gibi öğeleri unutmayız.

Sinemada hikâyenin doğru bir kurgu akışı kurması için öncesinde çerçevelere bölünmesi ve bu çerçevelerin kurgu aracılığıyla birleştirilmesi mizansen tarafından önceden tasarlanır. Mizansen sinemada kurguyu ve senaryoyu belirleyen temel öğelerden biridir. Kurgu

düğümlerine bölünen mizansen, tek tek çerçevelere ayrılır (Eisenstein, 1999, s.32-33). Filmin bütünlüğü ve anlamı için önemli olan mizansen yönetmenin kontrolünde olan tüm unsurların kullanılması ile bir dil oluşturur. Metz, mizansenin önemini şöyle vurgular. Sinematografik dil becerisi, tek başına hiçbir filmsel özelliği olmayan unsurların bir araya getirilerek film gerçekliğini yeniden üretmesi ve düzenlemesidir. Bu unsurların tamamı mizansenin parçalarıdır. (Metz, 2012)

Chatman'in stretching (yayma) adını verdiği şeye iyi bir örnek oluşturduğunu sinemada ağır çekim adı verilen yavaşlatma etkisine karşılık gelen bu işlemde, söylem öykünün hızına oranla yavaşlatılır. Genellikle, zamanın özel bir işlevinin bulunduğunu ve söylem zamanının okuma zamanıyla çakıştığını düşündüğümüz sanatlar vardır: Sözelimi, müzik ve sinema. Bir filmde söylem zamanı ile öykü zamanı her zaman çakışmaz. Buna karşın, müzikte üç zaman arasında kusursuz bir çakışma vardır.

2.3.4.2. Zaman

Film zamanı gerçek zamandan farklıdır. Film zamanı genişletmeye veya daraltmaya ihtiyaç duyulur. Senaryoda zaman eksiltilir, çekim sonrası da gerek duyulursa kurgu ile zamanda daraltma yapılır. Bu yöntem “geçici eksiltme” de denir. Film zamanında aylar, yıllar dakikalara sığdırılarak verilir. Bu kadar geniş bir zamanın kısa bir zamana sığdırılması durumuna *yoğunluk* denilir (Akyürek, 2012 s.242).

Zaman kavramı sinemada tamamen öznel ve bir bakıma düzensiz olan niteliği aynı ortamın deneysel ve dramatik kavramlarıyla karşılaştırılabilir. Deneysel gerçeğe ait zaman aynı biçimde sürüp giden ilerleyici, kesintisiz ve süreklidir ve bu sıra asla değiştirilemez; bunda olaylar tıpkı bir işçinin ‘üretim şeridinde’ çalışması gibi birbirini izler (Hauser, 1984, s.414).

Kısa film uzun metraj kadar çok zamana sahip olmasa da yönetmenin öznel tercihine bağlı olarak zamanda oynamalar yapabilir. Uzun metrajdan farklı olarak gerçek zamanı tekdüze verebilir.

2.3.4.1. Mekân – Dekor

En iyi dekorlar en basit, en makul olanlarıdır; her şey öykünün duygusuna katkıda bulunmalıdır. Ve bunu yapmayan hiçbir şeye yer yoktur (Craig’den akt: Bordwell ve Thompson, 2012, s.123).

Film bağlamı içinde, filmin anlamına katkısı olmayan dekor ve objeler filmin anlamını bozar.

Film yapay bir dünya ile evrenin karışımıdır (Fener, 2017, s.137). Gerçek mekân ve kurmaca mekân birbirine girer ve yeni bir gerçeklik yaratılır.

Film anlatısında mekân önemli bir yere sahiptir, bazen çerçevede gösterilmeyen mekânları hayâl etmemizi ister. Çerçevenin dışına uzanan bizim göremediğimiz fakat hayal gücümüz ile tamamladığımız mekân.

Kurulan dekor ne kadar iyi olursa olsun mekânın stüdyo ortamında kurulması, ekip, kamera ve ışıklandırma açısından daha donanımlı ve maliyet açısından daha uygun olacağı için stüdyo da yaratılan mekânlar tercih edilmektedir. Stüdyo içinde veya dışında olsun mekân filmin anlamına önemli ölçüde etki eder (Butler, 2011 s.33).

Filmi anlamlandırmamızı sağlayan, bize karakter hakkında ipuçları sunan mekân ögesi Chion'un da belirttiği şekilde birden fazla özellik içerir.

Vale'e göre bir mekânın özellikleri şunlardır; *Biçimi, (büro, çiftlik, hastane) türü, (tenha, yoksul, kalabalık, zengin) işlevi, (bir fabrika ise bir şeyler üretmek, bir tapınağa inanışı kutlamak) konumu, (Paris) diğer kişilerle olan ilişkisi, (kişilerin bulunduğu barınak, saklandıkları bir yer)* (Chion, 1987, s.152).

2.3.4.3. Işık

Görüntünün etkisini arttırmak için vurgulanmak istenen konuya vurgu yapılır. Her sahne bir fotoğraf karesi gibi resmedilir. Bu yüzden ışık çok önemlidir.

Anahtar ışık; yani ana ışık çerçevedeki en baskın ışığı sağlayan en güçlü gölgeleri oluşturan kaynaktır. Ana ışık en doğrudan ışıktır. Anahtar ışık genellikle direkt objenin yüzeyine gönderilirse düz bir görüntü oluşur. Yandan aydınlatılırsa detay artar. Işık kaynağının konuya uzaklığı ve yakınlığı önemlidir. Eğer birden fazla kamera ile çekim yapılıyorsa yakın plandaki kamera dikkate alınır. Dolgu ışık; anahtar ışığa yardımcı olur oluşturduğu gölgeleri azaltır. Dolgu ışık genellikle anahtar ışığa 90 derecelik açı ile yerleştirilir (Thompson ve Bordwell, 2012, s.134 Fener, 2017, s.72).

2.3.4.4. Kostüm – Makyaj - Oyunculuk

Filmin bağlamı içerisinde kostüm önemli bir motif haline gelebilir. Renkler aracılığıyla oyuncuların ruh halleri karakterleri, sosyal konumları gibi birçok bilgiye ulaşmamızı sağlar. Makyaj, filmin dönemi karakterin daha belirgin olması gibi amaçlar için kullanılır. Lekeleri kapatmak, olduğundan farklı göstermek; daha kızgın, daha neşeli veya bakışlarını güçlendirmek vurgulamak için göz makyajı yaparlar. (Thompson ve Bordwell, 2012, s.127-128). Makyaj filmdeki olayları daha inanılır ve gerçekçi kılmak içinde tercih edilir. Örneğin bir yaralama veya kaza sahnesinde yüzüne darbe alan bir oyuncuya morluklar yaparak gerçekçilik sağlanır.

Oyuncular, filmdeki olayları geliştirmek öyküyü iletmek için kullanılır. Fener, sinemanın oyuncuyu üç yöntemle sergileyebileceğini bunlar;

1. *Tiyatroda olduğu gibi repklikleri, davranış ve hareket tarzları ile kişiyi doğrudan doğruya gösterir.*
2. *Söz konusu karakter hakkında diğer karakterlerin söylemleri ve görsel ayrıntılarla insan karakteri yaratılabilir.*
3. *Senaryo yazarının veya diğer bir anlatıcının karakteri öykülemesi ile sergilenebileceğini ifade eder (Fener, 2017, s.137).*

Yüz ve ifadeler oyuncu için oldukça önemlidir. Çoğu zaman ses ile ifade edilemeyen şeyler mimiklerle hayat bulur. Kısa filmde karakterler en başta tanıtılmaktadır. Kısa filmde karakterler başlangıçta iyiyse sonda da iyidir. Çok fazla değişime uğramazlar bunun için zaman yoktur.

2.3.5. Sinematografik Araçlar

Sinematografi, bir hikâyeyi görsel olarak yakalayarak hareketli resimler yapma sanatıdır. Teknik olarak sinematografi, ışığı elektronik bir görüntü sensörüne veya kimyasal olarak filme kaydetme sanatı ve bilimidir.

Yunanca "hareketle yazmak" anlamına gelen sinematografi, ekranda gördüğümüz görüntülerin yaratılmasıdır. Bir dizi çekim ile tutarlı bir anlatı oluşturulur. Sinematografi, her çekimi, çerçevedeki her şeyin dikkat gerektirdiğini göz önünde bulundurarak oluşturur.

Sinematografide aydınlatma, kamera odağı, kameranın konumlandırılması, kamera hareketleri, çerçeve boyutu gibi unsurlar önemlidir. İşlevsel olarak sinematografinin kamerayla ilgili her şeyi hareketi, görüntüleri, aldığı ışık vb. kapsadığı anlaşılmaktadır. Tüm bunları yöneten kişi ise görüntü yönetmenidir.

2.3.5.1. Çekim - Kurgu

Çekim, filmdeki en temel birimdir. En küçük birim de denilebilir, daha fazla parçalara ayrılamaz. Çekimlerin tamamı kendinden önceki ve sonraki çekim ile fiziksel olarak bağlanmak zorundadır (Monaco, 2001, s.128). Çekimlerin her birini ayrı ayrı sözcüklere benzeten Özon, sözcüklerin farklı anlamları olduğunu, cümle içinde diğer sözcüklerle bir araya geldiklerinde kesin bir anlam kazandıklarını ve her bir çekimin sözcükler gibi diğer çekimlerle bir arada olduğunda, kesin bir anlam kazanacağını, bu etkinin kurgu ile sağlanabileceğini ifade eder (Özon, 1985, s.128).

En basit anlamıyla iki çekimin bağlantısı anlamına gelir. Genellikle bir sıralama ile gider. Bazı durumlarda ise izleyicinin doldurması istenilen kopuşlarla ilerler.

Çekimlerin kurgu ile birleştirilmesi farklı yollarla sağlanır. *Kararma*, çekim sonunu yavaşça kararır; *açılma*, çekim sonunu kademe kademe ışıklandırır. *Zincirleme*, sıralı şekilde bir çekimin sonuyla, diğer çekimin başını bir süreliğine iç içe geçirir. *Silinme*, çekim kendinden bir önceki çekimin ekranda hareket eden bir çizgi ile yerini alır. Tüm bu yöntemler optik efektlerdir. Kurgu yapan kişiler tarafından filme eklenir. Bunların yanı sıra en çok kullanılan yöntem *kesme*'dir. İki çekimin uç uca eklenmesiyle elde edilir. Kesme yöntemi çekim esnasında da uygulanabilir (Thompson ve Bordwell, 2012, s.223-224). Filmsel gerçekliğin yaratıcı gücü kurgudur. Film ve kurgu arasındaki ilişki: doğa ona sadece onun çalıştığı işlenmemiş ham maddeyi sağlar (Pudovkin, 1929, s.16). Kurgunun film için hayati öneme sahip olduğunu vurgulayan Pudovkin, filmde zamansal mekânsal devamlılığı sağlamakta, sinemanın sanat olmasında en önemli öğelerden birinin kurgu olduğunu göstermektedir. Sinemada montajın kullanılması, günlük hayattaki detayların verilmesini sağlar. Böylece verilen ayrıntılar izleyicide bir anlam oluşturur ve izleyici kendi istediği anlama odaklanır. Bazin, montajın sinemada anlam yaratma aracı olduğunu Kuleşov'un Mozhukhin çekimi ile örnekler. Bu çekimde açık bir şekilde görülmektedir. Birbirini takip eden iki farklı görüntünün bizde yarattığı düşünce, bir anlam yaratımıdır (Bazin, 2007, s.34).

Kurgu, mekân ve zamanın anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde birleştirilmesi demektir. İki farklı çekimin somut şekilde birleştirilmesi sonucunda soyut bir anlam meydana getirilir. Filmin bir dil oluşturmasını ve biçimlendirilmesini sağlayan araçtır (Ersümer, 2013, s.135).

Karakterlerin konuşması, karakterin bakış yönü mantığına göre görüntüler kesilir ve birleştirilir. Bu şekilde sahnedeki önemli figürler ve ortamdaki mekânsal ilişki gösterilmiş olur.

Sinemada kurgunun çok çeşitli sınıflandırması mevcuttur. *İçerik, devinim, uzunluk, sayı ve anlatım* bakımından farklı sınıflara ayrılan kurgu anlatı kapsamında *düz anlatım, geriye dönüş, ileriye atlayış, paralel kurgu, almaşık kurgu* olarak ayrılır (Özon, 2008, s.161-171).

Çekilen planların birleştirilmeleri bir kurgu düzenlemesini, yani yönetmenin kendi anlam yaratma tarzını ve ritmini belirler. Tüm aksiyonu tek tek planlarda gelişen aksiyonlara ayırma işlemi, planlara bölme olarak adlandırılır (Eisenstein 1986, s.91).

Einstetien kurguyu aşağıdaki şekilde bölümlere ayırır:

1. Ölçümlü (*metric*) kurgu
2. Dizimsel (*ritmik*) kurgu
3. Üsttitremsel (*overtonal*) kurgu
4. Anlıksal (*intellectual*) kurgu

Sinema, görsel anlatı yapısının ağırlıkta olduğu bir sanattır. Belgeselden kurmacaya tüm türlerinde içeriğin ve biçimin estetik bir biçimde anlatı kurması amaçlanır. Bu bağlamda bakıldığında içerik ve anlatı yapısı arasında kurulan düzen, filmin kendine özgü yapısını oluşturur. Anlam yaratmada kullanılan en önemli teknik ve mekanik kodlardan biri kurgudur. Konunun aynı olmasına rağmen farklı kurgularla çekilen filmlerde söylem ve yorum farklılaşır (Parsa, 2008, s.18).

Öyküde birbirini izleyen görüntülerin sıralı şekilde yapıldığı kurgu *kesintisizlik kurgusu* ve yalnızca sahneleri betimlemeye yarayan öyküyü anlatmaya yönelik kurguya *derleme kurgusu* denir (Mascelli, 2007, s.155).

Sıçramalı kurgu iki plan arasında bir atlama, sıçrama yapılarak planların bağlanmasıdır. Hareket devamlılığını bozar. Özdeşleşmeyi kırar. Devamlılık kurgusu ise en sık kullanılan kurgu biçimidir. Anlatının zaman mekân konu bütünlüğünü bozmadan ardışık olarak dizer.

Devamlılık kurgusunda 180 derece kuralına, harekete kesme, göz hizası eşleme, 30 derece kuralı, aç-karşı aç kurgusuna dikkat edildiğinde zamansal mekânsal bütünlük sağlanmış olur. İki plan arasında; Erime, Kararmalar, Silmeler, İris, Donuk kareler gibi teknikler kullanılır. Kullanılan bu geçişler, geçişi yumuşatır ve rahatsız edici değildir. Devamlılık kurgusunun zıttı devamsızlık kurgusu zaman ve mekân bütünlüğünü kırmak bozmak için yapılır (Hunt, Marland, Rawle, 2015, s.149-157).

2.3.5.2. Ses-Müzik

Filmde ses kuşağının önemli bir parçasını müzik oluşturur. Besteci Aaron Copland'ın *“film müziği, sinema perdesinin arkasına yerleştirilmiş bir fırına benzer. Filmin sıcaklığı oradan gelir.”* (Konuralp, 2004, s.17). Film müziğinin filmin bütünlüğüne etkisi ve sesin filmde önemli olduğunu vurgular. Yapılan ilk 10-15 dakikalık kısa filmlerin sessiz fakat müzik eşliğinde gösterilmesi bile müziğin film için ne kadar önemli olduğunu gösterir.

Eisenstein görme işitme duyularının birbirinden farklı olması sebebiyle sinema sanatının anlatım yönünü güçlendirmek için görüntü gibi sesi de ayrı bir etken olarak ele almayı ve ikisini bir arada uyum içinde kullanmanın gerekliliğini ifade etmiştir (Sözen, 2003, s.149).

Sessiz sinemanın plastik anlatımın dışına çıkmasıyla sesli sinemaya geçildi. Sinemanın ilk zamanlarından beri müzikle olan ilişkisi sinemanın anlatım alanını genişleteceğinin göstergesiydi (Einsentein, 1975, s.75).

Müzik sessiz dönemde sinemaya eşlik etse de asıl işlevini sesli film döneminde kazanmıştır. Görüntü ve sesin aynı anda kullanılması olanaklı olunca müzik, anlatımı güçlendiren bir işlev üstlenmiştir (Çelikcan, 1996, s.58).

Sesi, diegetik ve diegetik olmayan ses olarak ikiye ayıran Hunt, Marland ve Rawle'ye göre;

Diegetik ses

- *Karakterlerin sesleri*
- *Ses efektleri, kadraj üzerindeki ve dışındaki*
- *Müzik kutusu ya da bir enstürman vb. kaynağı hikâye dünyasının içinde belli olan müzikler.*

Diegetik olmayan ses

- *Anlatıcı üst sesi*
- *Dramatik ya da hayali ses efektleri*
- *Film müziği*

Kısa filmler, sesi eylemin sadece işitsel bir zemini olmaktan ziyade eylemin ayrılmaz bir parçası haline getirerek, eylemi göz için olduğu kadar kulağa da hitap eder hale getirmektedir. Karakterlerin ses üretmesine veya sesleri dinlemesine olanak tanınmalıdır.



3. BÖLÜM UŞAK

3.1. UŞAK

Uşak, Ege bölgesi'nde Batı ve Orta Anadolu'yu birbirine bağlayan İç Ege Bölümü'nde Gördes - Uşak Platosu üzerinde bulunan il. Şehrin bilinen en eski adı Temenothytia'dır. Şehir bu adı, Heraklilerden Aristomakhos'un oğlu Temenos'tan almıştır. Şehrin adı daha sonra Flaviopolis sonrasında ise, İl merkezi Uşak'ın eski adı Uşşak olmuştur. Evliya Çelebi Seyehatnamesi'nde Uşak'ın adı aşıklar şehri diye anılmaktadır. Bağları bahçeleri havası, suyundan dolayı şehrin seveni çoktur. "Anadolu'daki tarihi yer adları" kitabında Uşak isminin buradaki "Obsekion" kentinin isminden türediği yazılmaktadır. Yapılan araştırmalar sonucunda Uşak ve çevresinin M.Ö. 4000 yılından sonra yerleşimlere başladığı anlaşılır. Özellikle Bronz çağında ve M.Ö. 2000'de ilk siyasi birliği kuran Hititlerin, M.Ö. 1000'de ise Friglerin batı sınırında bulunan Uşak, M.Ö. 620'de tamamen Lidya hâkimiyetinde girmiştir. M.Ö. 456'da Perslerin hâkimiyetine girer (<https://tr.wikipedia.org/>).

Uşak, dünyada ilk paranın kullanıldığı ve ilk voleybol yarışmasının düzenlendiği şehirdir. İlk elektrik kullanımı, ilk cirit müsabakası, ilk şeker fabrikası, ilk demiryolu ve çocuk kütüphanesi gibi ilklerin şehri olarak anılan Uşak şehri, Türkiye Cumhuriyeti'nin öncüsü konumundadır. Uşak halıları ve Uşak evleri ile tarih boyunca ülke dışında da üne kavuşmuştur. Dünyanın en büyük ikinci kanyonu olan Ulubey kanyonu, Taşyaran vadisi, Clandras köprüsü gibi doğal güzellikleri ve zengin kültürel özellikleriyle dikkat çeken bir kenttir. Karun kadar zengin söyleminin çıktığı şehirde dünyaca ünlü Karun hazineleri bulunmaktadır. Hazinesinin en eşsiz parçalarından biri olan Kanatlı Denizati broşu şehrin önemli sembollerinden biridir (www.usakfilmfest.com).

New York, Metropolitan Sanat Müzesi (MET) tarafından 1,7 milyon dolar karşılığında satın alınan karun (Krezüs) hazinesi, MET'in deposunda saklanmıştır. Uşak yöresinde yasadışı kazılar yapılarak çeşitli anıt mezarlardan bulunan tarihi eserler Türkiye dışına kaçırılıp MET'e satılır. Uşak'ın Mıdıklı köyünde Tümülüs'ün soyulması ve MET'e satılması üzerine köylülerin yaşam biçimlerinde olan değişiklik çevre köyleri de etkilemiş, onları da kaçak kazıya yönlendirmiştir. 1966-68 yılları arasında özellikle Uşak Güre bucağı çevresindeki İkiztepe, Toptepe, Aktepe Tümülüsleri soyulmuş ve hazineler MET'e satılmıştır. Bu sırada eserleri çalan köylülerin başına gelmeyen kalmaz garip ölümler, esrarengiz olaylar ile karşılaşılırlar. MET bu

eserleri alıp yıllarca saklar. 1970 yılına gelindiğinde The Times muhabiri Peter Hopkirk, Türkiye’den gazeteci Özgen Acar ile iletişime geçer. New York’taki Metropolitan Müzesinde Lidya kralı Kroisos (Krezüs) hazinesinin saklandığını söyler. Böyle saygıdeğer bilindik bir müzenin bu kaçakçılığa alet olması, konunun araştırılmaya değer olduğunu göstermektedir.

Acar bu konuyu araştırır ve 16 yıl boyunca bunu saklı tutar. MET’in bu eserleri sergilemek konusunda kararsızlığı 1984 yılına kadar sürer 1984 yılına gelindiğinde 250’e kadar olan eserlerden 55ini çeşitli Yunan ve Roma eserleri arasına karıştırıp “Doğu Yunan Eserleri” adı altında sergiler. Sergide Türkiye ve Lidya’nın adı dahi geçmez. Kasım 1984’te New York’a giden Özgen çalınan parçaları tanımadığı hale yaptığı araştırmalardan, köylülerle görüşmelerinden Karun’un hazinelerini hemen tanır. Dönemin başbakanı Turgut Özal olayı öğrendiğinde Amerika’da dava açmanın maliyetini sorar “1 milyon lira” olmasına rağmen dava açar. Yedi sekiz yılın ardından 1991 yılında aralarında Prof. Ekrem Akurgal, gazeteci Özgen Acar ve dönemin Uşak Müze Müdürü Kazım Akbıykoğlu’nun da bulunduğu, dördü Türk ikisi Amerikalı ekip, mahkeme kararıyla eserleri incelerler ve detaylı raporu avukatlara iletirler. En önemli delil ise kaçak kazıyı yapanların anlattıklarıdır. 1993 yılında Amerika, eserlerin mülkiyetinin Türkiye’ye ait olduğunu kabul eder ve dönüşümlü olarak sergilemeyi teklif eder. Türkiye bu teklifi kabul etmez. 93 yılının sonuna doğru Metropolitan Müzesi eserlerin hepsini teslim edeceğini buna karşılık Türkiye’nin bu davadan çekilmesini istediklerini teklif ederler. Türkiye davadan çekilir ve 363 parça eser, önce Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi’ne ardından 1996 yılında Uşak Arkeoloji Müzesi’ne getirilir. Bu çalınma hadisesinin ardından 2005 yılında Uşak Arkeoloji Müzesi’nden tekrar çalınan Kanatlı Denizati broşu sahtesiyle değiştirilir. Almanya’da bulunur 2013 yılında tekrar Uşağa getirilir broş Uşak’ın sembolü haline gelir. Emniyetin yaptığı araştırmada Broşun ikinci kez çalınmasında, başta müze müdürü olmak üzere 10 kişi tutuklanarak yargılanır. Bu yargılamada, müze müdürü, iki ayrı suçtan 17 yıl 6 ay hapis cezasına çarptırılır.

(www.saratprojesi.com.tr, www.cumhuriyet.com.tr, www.ozgurkocaeli.com.tr, www.dw.com, www.skylife.com, www.sanatlarandevu.com, www.hurriyet.com.tr’ dan özetlenmiştir).

Dünya çapında ikinci kez adı duyulan Uşak kültürel anlamdaki zenginliğiyle iyi tanınırken bu değerlerine sahip çıkamaması ona kötü bir ün sağlamaktadır. Dürüst gazeteci Peter Hopkirk sayesinde çalındığı anlaşılan eserler, Özgen Acar’ın başarısı ve çalışkanlığı ile ait oldukları yere getirilmiştir.

3.1.1. Uşak Üniversitesi

Uşak Üniversitesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi'ne bağlı iken 5467 sayılı kanunla adı ve bağlantısı değiştirilen bazı fakülte ve yüksekokulları alarak 17.03.2006 tarihinde kurulmuştur.

Ege bölgesinde Tıp Fakültesi olmayan tek ilin Uşak olması ve Uşak ilçelerinden sağlık hizmeti almak isteyen kişi sayısının fazlalığı Uşak'ta Tıp Fakültesi olmasının gerekçelerindendi. Bunun üzerine yapılan gerekli başvurular sonucunda Uşak'ta 2016 yılında Tıp Fakültesi kurulur. Dekan olarak Ömer Karahan atanır (Tip.usak.edu.tr).

2013-2014 yılında İletişim Fakültesi ilk olarak Halkla İlişkiler Reklamcılık ve Radyo Televizyon Sinema bölümleriyle faaliyete girer. Ardından Gazetecilik, Yeni Medya bölümleri açılır.

3.2. UŞAK KANATLI DENİZATI FİLM FESTİVALİ

Fakültenin kurulmasının hemen ardından festival etkinliğinin başlatılması Uşak Üniversitesinin bilinirliği ve tercih edilmesi için büyük bir avantaj niteliğindedir.

Onur Keşaplı'nın yönetmenliğini yaptığı "Soluş" filminin Amerika'da gösterilmesi üzerine, Keşaplı filmini Uşak üniversitesiyle de buluşturmak ister. Doç. Dr. Murat Sezgin ile bu konuyu görüşür ve film festivali yapmaya karar verirler. Böylece 2014 yılında bu serüven başlar. Bir festival organizatörünün karşılaştığı en büyük zorluk genellikle uygun bir mekân bulmak ve her şeyi ödemek için bütçeyi arttırmaya çalışmaktır. Üniversitede düzenlenen festivaller mekân açısından avantajlıdır. Festivalin adı, festivalin akılda kalıcılığı için önemlidir. Organizasyonun tanıtılması için, en etkili mecra sosyal medyadır. Kaliteli grafiklerle ve ilgi çekici yazılarla festival tanıtılmalıdır. Festivalin başarısı için radyo spotları, gazete reklamları da kullanılabilir.

Uşak Üniversitesi İletişim Topluluğu tarafından gerçekleştirilen bir sinema etkinliğidir. 2014 yılında başlayan bu etkinlik, alanında Uşak'ta gerçekleştirilen ilk ve tek çalışmadır. Festivale adını veren kanatlı denizatının hikâyesini bir cümle halinde anlatmak uygun olacaktır. Uşaklı bir grup köylü tarafından 1968 yılında, Uşak il sınırları içerisindeki Aktepe Tümülüsü'nde yapılan kaçak kazı sonucunda açığa çıkarılan broşür (www.fikriyat.com).



Resim 1. Kanatlı Denizati Broşu (www.pamukkaledergisi.com)

Broş Uşak Müzesi'nin sembolüken çalınma serüveni sonucunda Uşak İli bilinirlik anlamında dünya çapında bir farkındalık süreci yaşamıştır. Lidya Uygarlığına ait olan ve yaklaşık 2500 yıllık bir altın eser olan kanatlı denizati broşunun manevi mirasından hareketle Uşak Üniversitesi İletişim Topluluğu hayata geçirdikleri organizasyona Uşak'la bütünleşen kanatlı denizati adını vermişlerdir.

Doç. Dr. Murat Sezgin ve Dr. Onur Keşaplı'nın koordinatörlüğünü yaptığı organizasyon gerçekleştirildiği ilk senesinde ödüllü kısa filmlere sahne olmuştur. Bu festivalden sonra Uşak Kanatlı Denizati Kısa Film Festivali yarışma şeklinde yapılır.

Uşak Kanatlı Denizati Kısa Film Festivali, 2017 yılından itibaren 4. yıl etkinlikleri kapsamında, ön elemeyi geçen bütün filmlere telif ödeyerek yapımcıları maddi açıdan destekleme girişiminde bulunmuş ve bu çerçevede Türkiye'de düzenlenen diğer festivaller içinde, örnek ve öncü olmuştur. Telif ödemesi yapmalarının yanı sıra festival için başvuru ücreti de almamaktadır.

Uşak Kanatlı Denizati Kısa Film Festivali, sektör içerisinde henüz yeni sayılabilecek bir ekip olmasına karşın, oldukça hızlı yol katetmiştir. İlk olarak ulusal, daha sonra beşinci yılı olan 2018 yılında, uluslararası bir platforma taşınmış ve ilgi odağı haline gelmiştir. Örneğin dünya genelinde 116 ülkeden 3300 film başvurusu alarak kendi alanında resmen en üst seviyede olan

Uşak Kanatlı Denizatı Kısa Film Festivali, dünyada belki de ilk kez yapılan yoğun başvurular sebebiyle *Ara Seçici Kurul* oluşturmak zorunda kalmıştır. Bütün bunlar festival ekibinin başarılı bir süreç yönettiğini göstermektedir. 2018 yılında 5.'si düzenlenen festivale yapılan başvuru, Uşak'ta ve Uşak Üniversitesi tarihinde görülmüş en geniş katılımlı etkinliği ortaya koymaktadır. Türkiye'de gerçekleştirilen kısa film festivallerinin geçmişine bakıldığında, Uşak Kanatlı Denizatı Film Festivali en fazla eserin yarıştığı festival olmuştur. Uluslararası katılımlar dolayısıyla festival dünyaca tanınan ideal bir festival kimliğine bürünmüştür (www.usakfilmfest.usak.edu.tr).

Festival organizasyonunca, festivale yapılan yoğun müracaatlar kapsamında oluşturulan, ara seçici kurul, ön seçici kurul ve ana seçici kurul şeklinde üç süreçten geçen filmler festivalin daha güvenilir olmasını ve daha çok kişi tarafından tercih edilmesini sağlamıştır. Yarışma bölümlerinde Cannes Modeli, Oscar Modeliyle birleştirilmiş ve festivalde gösterilmeye hak kazanmış, Ayrıca her bir filmin kendi kategorisinde yarışarak birincilik elde etmesi sağlanmış ve önemli bir aşama kaydedilmiştir (www.filmhafizasi.com).

Seçici kurulunda, Türkiye'nin en iyi yapımcı, yönetmen ve farklı alanlardan başarılı isimlerin yer aldığı, itibarlı yapımlara ev sahipliği yapan festival, 2017 yılından itibaren dünyada bir ilke imza atarak, kısa filmlere hak ettiği değeri vermiştir. Yarışmaya üniversite öğrencileri hariç, her yaştan ve meslekten insan katılabilmektedir. Yarışmada birden fazla kategoride ödül verilmektedir.

Kategoriler şu şekilde sıralanmıştır: (www.worldfilmpresentation.com'dan özetlenmiştir).

Uluslararası Kısa Film Yarışması

En İyi Film Ödülü

En İyi İkinci Film Ödülü

En İyi Üçüncü Film Ödülü

Jüri Özel Ödülü

Uşak Üniversitesi Mansiyon Ödülü

Ulusal Kısa Film Yarışması

En İyi Film Ödülü

En İyi Yönetmen Ödülü

En İyi Senaryo Ödülü

En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü

En İyi Sanat Yönetmeni Ödülü

En İyi Kurgu Ödülü

En İyi Ses Ödülü

En İyi Özel Efekt Ödülü

En İyi Film Müziği Ödülü

En İyi Makyaj Ödülü

En İyi Kadın Oyuncu Ödülü

En İyi Erkek Oyuncu Ödülü

Ulusal Öğrenci Filmleri Yarışması

En İyi Kurmaca Ödülü

En İyi Belgesel Ödülü

En İyi Canlandırma Ödülü

En İyi Deneysel/Video Ödülü (www.filmfreeway.com).

Festivalin birden fazla kategoride ödül vermesi, festivale katılımları arttıran önemli bir etkidir. Filmlerin eli boş dönmeyeceğini de garantilemektedir. Yarışmada ön elemeyi geçen filmlerin, büyük çoğunluğunun ödül kazanma olasılığı vardır.



Resim 2. Ödül heykelciği (2014)



Resim 3. Ödül heykelciği (2020)

Festival adına uygun olarak tasarlanan heykel, 2020 yılında değiştirilip daha modern bir forma çevrilmiştir. 2020 yılında ödül heykelciğinde denizatı öne çıkarılmıştır. 2014-2019 tarihlerinde adı Uşak Kanatlı Denizatı olan film festivali 2020 yılında Uşak Kısa Film Festivali olarak değiştirilmiştir.

Festival, 2020 yılında çevrimiçi olarak düzenlenmiştir. İletişim Topluluğu Başkanı Nurçin Karakay ile yapılan görüşmede 2020 senesindeki festivalin önceki yıllara göre daha yorucu ve zorlayıcı olduğu konuşulmuştur. Karakay bir sözünde kısıtlı sürede yapılması gereken işin fazla olmasının, festival sürecinde kendisini zorladığını belirtmiştir. Festivalin ön elemeleri çevrimiçi, ödül töreni ise Kadıköy Belediyesi ev sahipliğinde yapılmıştır.







Resim 4. Uşak Kanatlı Denizati Film Festivali'ne ait fotoğraflar 2014-2020

Festival yönetmeni Onur Keşaplı'dan alınan bilgilerle festival organizasyonuna, yıl yıl kaç başvuru yapıldığı aşağıda listelenmiştir.

Tablo 4. Festivaller ve Başvuru Sayıları

Tarih	Uşak Kanatlı Denizati Kısa Film Festivali	Başvuru Sayısı	
2014	1. Festival	Ödüllü film gösterimi	
2015	2. Festival	110	Ulusal
2016	3. Festival	150	Ulusal
2017	4. Festival	300	Ulusal
2018	5. Festival	3300	Uluslararası-116 Ülke
2019	6. Festival	3523	Uluslararası-111 Ülke
2020	7. Festival	3304	Uluslararası-120 Ülke

Türk sineması son yıllarda olumlu gelişmeler yaşamaktadır. Kültür Turizm Bakanlığı'nın destekleri ve yurt dışında gerçekleştirilen festival fonlarının yardımları ön plandadır. Bakanlık belirli şartlarla filmlere destek sağlamaktadır. Kültür Turizm Bakanlığında destek alan bir film, festivalden ödül almadığı takdirde, verilen destek geri alınmaktadır. Bu şart sinemacıları motive eder ve 1990 yılından sonra Türkiye sinemasında başarılarla festival ödülleri eşlik etmektedir. (Yetkiner, 2018, s.1607) Kültür Turizm Bakanlığı bireysel olarak film projelerine destek verdiği gibi festivallere de destek sağlamaktadır.

Tabloda da görüldüğü üzere festivale yapılan başvuru sayısı hızlı bir artış göstermiştir. 5. Uluslararası Uşak Kanatlı Denizati Film Festivali, Türkiye'de başvuru sayısı bakımından rekor kırma özelliğine sahip bir festivaldir. Festivalin büyük çoğunluğunda masraflar Uşak Üniversitesi'nce ve festival koordinatörlüğünü yapan Doç. Dr. Murat Sezgin, Festival yönetmeni Dr. Onur Keşaplı tarafından karşılanmıştır. 4. Festival kapsamında ödül heykelciği ve matbaa masraflarına Uşak Belediyesi katkı sağlar. 2019 yılında festival Kültür Turizm Bakanlığı desteğine başvurmuş ve onay almıştır. 6. Festivalde masrafların büyük kısmı Kültür Turizm Bakanlığı ve Uşak Belediyesi'nce karşılanmıştır. Sonraki festivallerde de bu yerlerin desteği devam etmiştir.

Filmlere ve festivallere sağlanan bu destekler, Türk sineması için hep olumlu sonuçlanmıştır. Sinemamız tüm dünyada tanınır hale gelmiştir. Film yapımcıları festivalden festivale giderek çok önemli ödüller kazanmıştır (Sevinç, 2014, s,98). Türk sinemasının festivallerle önemli bir ilişkisi vardır. Festivaller başarıyı getirirken, başarılı film sayısındaki artış Türk sinemasında gözle görülür bir başarı sağlamaktadır (Yılmazkol, 2011, s. 7).

4. Bulgular ve Yorum

4.1. Denizati (2015) Kısa Film Biçimsel Anlatı Yapısının Çözümlemesi



Resim 5. Denizati Film afişi

4.1.1. Öykü- Olay Örgüsü

Yönetmenliğini Süleyman Arda Eminçe'nin yaptığı Denizati kurmaca filmi, kameraya (izleyiciye) doğru su tutulması ile başlar. Filmin konusu hakkında hiçbir fikrimiz olmamasına rağmen izleyiciye doğru tutulan su, suyun akışkanlığı temizleyici özelliği filmde bir değişim dönüşüm yaşanacağına ipucunu verir. Devamında yeni bir eve taşınan Erkan'ı görürüz. Yeni bir hayata başlamaya hazırlanan Erkan'ın evinde gri renk hâkimdir. Gri renk arada kalmışlığı temsil ederken mavi yenilik ve umut denilebilir. Erkan'da bir şeylerden uzaklaşmış ve kendi gibi yaşamak için yeni bir hayat kurmuştur. Erkek bedeninde yaşayan bir kadındır o ve yeni taşındığı yerde kendi gibi yaşayabilmeyi umut eder.

Yeni bir hayata başlayan Erkan, bacaklarını yüzünü tıraş eder istediği kıyafetleri giyer süslenir makyaj yapar ve tıpkı bir kadın gibi görünür. Gece arkadaşıyla dışarı çıkmak için hazırlanır. Kapıcı ile asansörde karşılaşır kapıcı onu tanıyamaz bir kadın zanneder ve ondan etkilenir. Arkadaşı gelir Erkan'ı alır ve bir gece kulübüne giderler. Orada tanıştığı biriyle eve giderken tanıştığı kişi birini daha almayı teklif eder, arabaya bir adam daha alırlar. Takıldığı adamın da kendisi gibi olduğunu anlayan Erkan, ona şaka yapar. Buna sinirlenen adam Erkan'ı arabadan atar ve yere düşürür. Kapıcı bunu görünce, adama, kadını rahat bırakması gerektiğini

söyler. Adam Erkan'ın peruğunu çıkarır. Kapıcı yine de Erkan'ı korumak ister ama o da bir şey yapamaz. Arkadaşı ve en son mekâna birlikte gittiği, Ömriye hakkında başka bir şey göremeyiz.

4.1.2. Mizansen

4.1.2.1. Mekân – Dekor

Mekân olarak Erkan'ın yeni taşındığı daire asansör ve eğlenmeye gittikleri mekân kullanılır. Dekor olarak ev ortamında olan tüm dekorlar salon takımı eğlence mekânındaki ışıklar müzik aletleri kullanılır. Ev dekorunda tercih edilen renkler Erkan'ın arada kalmışlığı ve yeni umutlarını temsil eder.

4.1.2.2.Kostüm Makyaj – Oyunculuk

Kostüm olarak günlük kıyafetler kullanılır Erkan'ın kadın kılığına girdiği yerde topuklu ayakkabı ve gece kıyafeti kullanılır. Kostüm tercihi karakterin tanımına uygundur. Erkan'ın elbisesi ve makyajı gece kulübüne gittiğinde dikkat çekicidir gerçekten bir kadın gibi görünür. Oyunculuklar oldukça başarılıdır. Neredeyse tamamı profesyonel oyunculardır.

4.1.2.3.Karakterler ve Diyaloglar

Erkan 30-35 yaşlarında yeni bir hayat kurmaya çalışan cinsel tercihlerini özgürce yaşamak isteyen bir insandır.

Ömriye 30-35 yaşlarında Erkan'ın bu hayatında ona en büyük desteği sağlayan arkadaşıdır.

Kapıcı 30-35 yaşlarında, Erkan ile ilgilenir. Yardımcı olur.

Ömriye- Ne istiyorsun? Nasıl yaşamak istiyorsun?

Ömriye- Ya gezeceksin, tozacaksın, kendin olacaksın bir kere.

Ömriye- Kaldır ellerini, ellerini kaldır.

Ömriye- Merhaba yeni hayat!

Erkan- Ya saçmalama.

Kadın- Hadi N'olur

Birlikte “Merhaba yeni hayat!” diye bağırlar.

4.1.2.4. Işıık

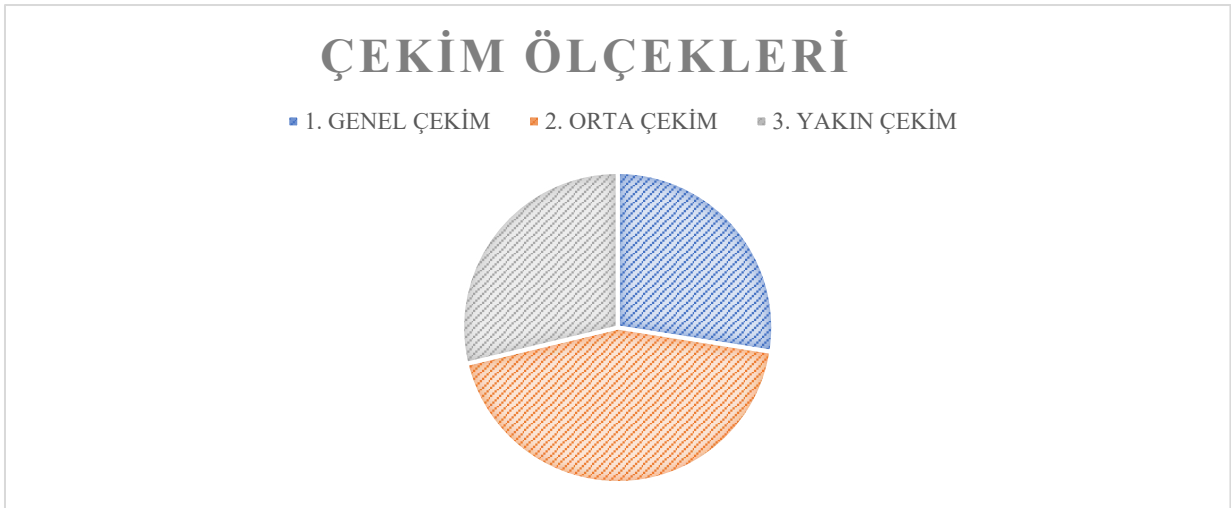
Genelde kapalı alanda geçen filmde kaynağı belli karşı aydınlatma ve kaynağı belli olmayan bir aydınlatma ile yumuşatılır. Ters ışık ile Erkan silüete yakın görünür. Silüet aydınlatmada amaç, arka plan aydınlık, ön plan ışıktan yoksun kaldığı için konturlarının görünmesidir. Bu görüntü kadın olarak ilk kez insanların içine çıkacak olan Erkan'ın içsel durumunun nasıl bir sorunsala dönüştüğünün göstergesidir.

4.1.2.5. Zaman

Gerçek zamana oldukça yakındır. Bir gün içinde, sabahtan akşama kadar olan süre izlenimi verir. İleri atlama tekniğinden yararlanılarak zamanın akışında bir kez oynama yapılmıştır. Asansör de kapıcının hayal sahnesidir bu görüntüyü güvenlik kamerasından gizlice izliyormuşuz izlenimi yaratılır.

4.1.3. Sinematografik Araçlar

4.1.3.1. ekim



şekil 6. Denizati Filmi ekim Ölçekleri

Yirmi iki kez genel ekim, Otuz beş kez orta çekim, yirmi üç kez yakın çekim kullanılır. Filmde en çok orta çekim kullanılmıştır. Erkan'ın değişimi ve bu değişimde çevrenin ona

bakışı, çevre ile ilişkisi gösterilir. Yakın planlarda genellikle aynadan kendine bakan karakterleri görürüz. Erkan'ın kadın kıyafetleri giydiği yerlerde yakın planda yüz ifadelerini görürüz. Geçişlerde şehrin hızla akan görüntüsü ekranı ikiye üçe ve dörde bölerek gösterilir. Kısa filmde alışık olmadığımız bir geçiştir. Yüksek binalar kalabalık şehir yaşamı hızla akıp gider.

4.1.3.2.Kurgu

Kronolojik olarak ilerleyen düz anlatım bir kurgu hâkimdir. Bir kere görüntüde ileri atlama yapılır. Asansörde kapıcının Erkan ile sevişme sahnesinde hayal kurarken iki kere kararma-açılma yapılır. Birincisinde Erkan dövme yaptırır. İkinci kararma-açılma sahnesinde makyaj yapan Erkan'ı görürüz. Filmde beş kez hızlandırılmış görüntü kullanılır. Bu genellikle geçiş olarak kullanılan görüntülerde; eve yerleşirken ve araçla eve dönerken kullanılır. İki kere maskeleyerek yapılarak üç ve dörde bölünmüş geçiş görüntüsü kullanılır.

4.1.3.3. Ses-Müzik

Geçişlerde müzik ve ses efektlerine yer verilir, dikkatimiz toplanır. Filmde beş yerde diegetik olmayan ses efektleri kullanılır. Eğlence mekânında diegetik ses kullanılır.

4.1.4. Filmin Biçimsel Sistemi

4.1.4.1.Benzerlik / Yineleme

Kapıcı Erkan'ı iki kere kadın görünümüyle görür. Kapıcının Erkan'ın kadın haline olan tutumu değişmez. Yaptırdığı denizati dövmesi kadın kıyafetleri giydiği yerlerde tekrar görünür.

4.1.4.2.Farklılık / Çeşitleme

Filmin başında erkek olarak gördüğümüz Erkan kadın görünümüyle karşımıza çıkar, farklılaşır. Gündüz her şey daha iyiyken gece kötü şeyler olur.

4.1.4.3.Gelişme

Kapıcının Erkan'ın gerçek kimliğini gördüğü halde onu savunması, koruması.

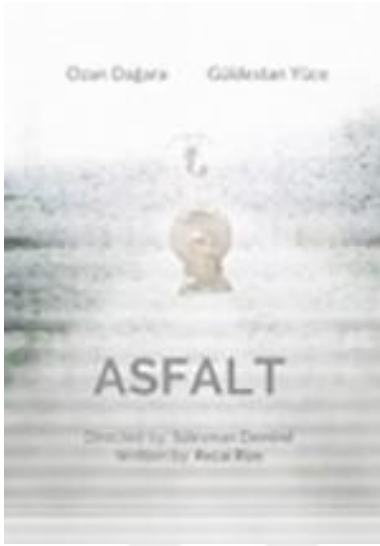
4.1.4.4.Uyum / Uyumsuzluk

Filmin adı ve anlamı için örtük anlam taşıyan denizati dövmesinin yaptırılması filmin anlamıyla uyumludur.



Resim 7. Denizati Kısa Filminden kareler

4.2. Asphalt (2016) Kısa Film Biçimsel Anlatı Yapısının Çözümlemesi



Resim 8. *Asfalt* Film Afişi

4.2.1. Öykü- Olay Örgüsü

Yönetmenliğini Süleyman Demirel'in üstlendiği kurmaca bir kısa filmidir. Adını bilmediğimiz bir kasabada, Kurban Bayramı zamanında, ticari bir takside geçmektedir. Filmde İbrahim ve eşinin, hamileliğin devam edip etmediğini kontrol etmek için, doktora gidiş ve dönüş yolunda; kadın doğurganlığının kutsallaştırılması ile evliliği bitirebilecek bir konuma getirmesi, konu edinilir. İbrahim'in babasının telefonla araması ve bebekle ilgili sorular sorup kızmasını duyarız. Doktordan çıktıklarında kadının bebeği düşürdüğünü ve filmin sonlarında selâ okunduğunu; bu sırada, taksinin ön camına düşen kan damlaları görürüz. Filmde kadın bedeninin, doğurganlığının toprak ile özdeşleşmesi ve bunun aksi durumunun kuraklığa benzetilmesi kurgulanmaktadır.

Asfalt filmi klasik kısa filmlerden farklı olarak içinde çok fazla alt metin barındırır. İzleyicinin ilk izlemesinde fark edemeyeceği özdeşleşme kuramayacağı daha yüzeysel bir anlam çıkarabileceği türdendir. Film bir yol ayrımında biter. Açık uçlu bir sonudur. İbrahim ve eşinin ayrılığını temsil edebilecek türden bir yol ayrımı olarak yorumlanabilir. Bu kısa film, modern sinema anlatımına yakındır. İzleyiciye kısa sürede vermek istediğini verir.

Filmin açılış sahnesinde araba camına asılmış bir kar küresi bizi karşılar kar küresinin içinde bir ev vardır. Araba ilerledikçe kar küresi sallanmaya devam eder. Havada duran ve

sürekli sallanan bir ev, bize film hakkında birçok ipucu verir. Ev ile ilgili olumsuzluklar yaşanacağını filmin en başından anlarız. Taksi ilerledikçe ev karlar altında kalır.

4.2.2. Mizansen

4.2.2.1. Dekor - Mekân

Ticari taksi içinde geçen filmde kar küresi, en önemli metafor ve aksesuardır. Film ile ilgili çoğu bilgiyi verir. Filmin tamamında dekor taksinin içi olarak kullanılır. Film tek mekânda geçer.

4.2.2.2. Kostüm – Makyaj

Adam ve kadın gündelik kıyafetler giymektedir. Filmde kostümler, karakterlerin tanımı açısından, renk olarak siyah ve bordo tercih edilmiştir. Bunun sebebi; kadının yalnızlığını ve kendi içine dönük olmasını, İbrahim'in giydiği kırmızı ise öfkesini ve üzüntüsünü temsil eder denilebilir. Filmin öyküsü karakterlerde özel bir makyaj kullanımını gerektirmemektedir. Yüz ifadeleri ile anlarız her şeyi.

4.2.2.3. Karakterler ve Diyaloglar

Oyuncu kadrosu iki kişiden oluşmaktadır. Oyunculuklar gerçekçi ve başarılıdır. Kadının hiç diyalogu yoktur.

İbrahim: 30'lu yaşlarda, kırsal kesimde yaşayan pasif bir karakter.

Eşi: 30'lu yaşlarda olaylarda sessiz kalır izler.

Taksi Şoförü: Dış ses olarak filmde var olduğunu biliriz. Geleneklerine bağlı biri olduğunu anlarız.

4.2.2.4. Diyalog

Taksi şoförü: Kurban Bayramın mübarek olsun

İbrahim: Sağ ol

Taksi şoförü: Buyur ağbi (şeker uzatır)

İbrahim: He. Yok sağ ol

Taksi şoförü: Yengeye al ağbi.

“Kurban Bayramın mübarek olsun” sözüyle başlayan filmde taksici İbrahim’e şeker uzatır. İbrahim şekeri almaz, yengeye al denildiğinde alır fakat o şekeri eşine uzatmaz. Dini bir bayram olan Kurban Bayramı’nın özünde; “*İshak büyüdüğünde İbrâhim’e onu kurban etmesi emredilmiş, İbrâhim oğlunu kurban etmek üzere Moriya diyarına götürmüşse de Rab onun yerine bir koç göndermiştir*” (Tekvîn, 22). (www.islamansiklopedisi.org.tr)

Filmin Kurban Bayramı’nda geçmesi filmde İbrahim adlı bir karakterin yer alması bir tesadüf değildir. Filmde Hz. İbrahim kıssasından farklı olarak istemeyerek kurban edilmiş bir kız veya oğul söz konusudur.

İshak’ın kurban edilmesine dair Tevrat’ta geçen olay (Tekvîn, 22), İshak adı zikredilmeden bazı farklılıklarla Kur’an’da ve diğer İslâmî kaynaklarda da yer almaktadır. Buna göre Hâcer ile İsmâil’i Mekke’nin bulunduğu yere bırakan ve kendisi Filistin’de yaşayan Hz. İbrâhim, ilk çocuğu koşar çağa gelince onu kurban etmekle imtihan edilir. Hz. İbrâhim bu imtihanı başarır ve mükâfat olarak geriden gelecekler arasında ismi ebedileştirilir (es-Sâffât 37/101-112) (www.islamansiklopedisi.org.tr).

Filmde görsel açıdan zenginliği sağlayan birden fazla sinematografik öge vardır. Kadının bebeğini kaybetmesi üzerine arazinin gittikçe kuraklaşması, hastalanması filmin ritmini arttırmıştır. Filmde ailesi tarafından baskı ile büyütüldüğü anlaşılan İbrahim’in çekimsizliğini, babasına karşı boyun eğişini ve eşine ailesinin yönlendirmesi ile davranışlarının değiştiğini anlatır. Artan toplumsal baskılar insanlar arasındaki ilişkiyi bozar (Teber, 2009, s.351).

Bu durumun insanları yalnızlığa ittiğini ve insanlar arasındaki ilişkileri yüzeyselleştirdiğini söyleyebiliriz. Anlatıda da bu durum söz konusudur. Ailesi tarafından bebek için baskı gören İbrahim’in şekeri eşine uzatmaması aralarında bir iletişimsizlik, yüzeysellik olduğunu gösterir.

4.2.2.5. Işık

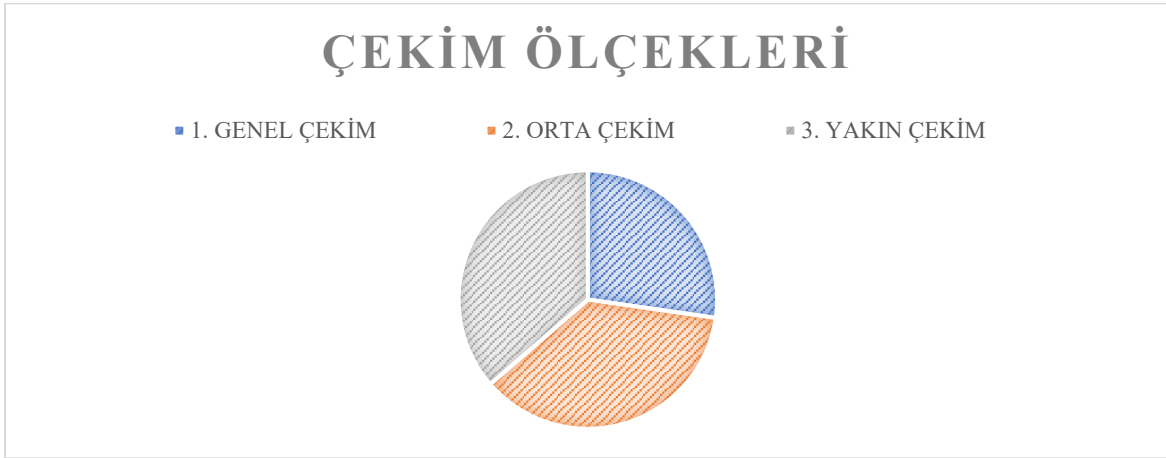
Filmde kasvetli bir hava, aydınlatma ile de sağlanmıştır. Filmin konusuna uygun olarak Özellikle seçilen kasvetli bulutlu bir havada çekilen filmde doğal ışık kaynağı kullanılmıştır.

4.2.2.6. Zaman

Film kronolojik olarak ilerleyen bir zaman kavrayışına sahiptir. Araba ile hastaneye gidilen ve dönülen yol boyunca birebir aynı zaman kullanılmıştır, denilebilir.

4.2.3. Sinematografik Araçlar

4.2.3.1. Çekim



Şekil 9. Asfalt Film Çekim ölçekleri

Üç genel çekim, dört orta çekim, dört yakın çekim, film kısıtlı bir mekânda çok az kamera hareketiyle çekilmiştir. Sabit planlar sıkça kullanılır. Gidilen asfalt boyunca gerçekleşir. Orta çekimlerde kadın ve adamın birbirlerine olan tepkileri, çevrelerini gözlemlemeleri, hayatlarına karşı bir gözlemci olarak bakabildikleri ve müdahale edemedikleri görülür. Orta çekim bize karakterler arasındaki tavırları ve mekân ile ilişkisini gösterir. Çok az yakın ve uzak çekim vardır.

Beş kez çevrinme İki kere kaydırma hareketi kullanılmıştır. En sık kullanılan kamera hareketi çevrinme anlatı atmosferini oluşturan doğanın gösterimi için kullanılmıştır. Karakterin bakış açısının takibi yapılır. Hastaneye geldiklerinde inerler ve kamera kar küresine yaklaşır, kar küresi düşer. Kar küresinin içinde bulunan evin de düşmesi bize hastanede olanlar hakkında bilgi verir. Bebek ölmüş ve evlilik bitmiştir denilebilir. Filmdeki mesaj anlam bize tamamen sinematografik araçlarla ve metaforlar ile verilmiştir.

4.2.3.2. Kurgu

Filmde düz anlatım kurgu yapılmıştır. Geriye veya ileriye atlayışlar söz konusu değildir. Kronolojik bir zamanda ilerleyen dizimsel bir kurgu yapılmıştır. Bir kere karar- açılma yapılarak plan değişir. Film boyunca karakterleri yakın planda görürüz. Arabanın camından genel planla dışarıyı görürüz. Ağaçlarla geçiş sağlanır. Tarlalarda çalışan insanları görürüz; İnek sürüsü çıkar karşımıza. Gökyüzünden kuşlar uçar, yok olurlar. Ardından bir ateşten çıkan

siyah duman gelir karşımıza. Kadın da İbrahim’de dışarıyı seyretmeye, edilgen konumda kalmaya devam ederler. Arabadan indiklerinde ambulans görürüz, hastaneye geldikleri anlaşılır. Görüntü, taksi dışına çıkmaz, kar küresi sallanmaya devam eder.

4.2.3.3. Ses ve Müzik

Bordwell ve Thompson *film çerçevesini mizansen ve sinematografi açısından çözümlerken yaptığımız gibi filmi durdurup, sesin incelenemeyeceğini, bir filmde sesleri ve onların yarattığı modelleri yakalayabilmenin kolay olmadığını ifade etmektedir* (2008:269).

Filmde diyalog oldukça azdır. Müzik hiç yoktur. Bu açıdan çözümlenmesi oldukça zordur. Gürültü ve ses efektleri ile bir ses kuşağı oluşturulmuştur. Film sonunda Selâ okunduğunu duyarız. Doğadan gelen kuş sesleri, arabanın gürültüsü, yanan odunların çıkardığı sesler... Film boyunca devam eden gürültü hâkimdir. Filmde ses öğelerinin kullanımı filmin konusu ile bütünleşmektedir. Ekran dışı bir mekânda bulunan şoförün sadece sesini duyarız.

4.2.4. Filmin Biçimsel Sistemi

4.2.4.1. İşlev

Kar küresinin arabanın süsü olma işlevinin dışında filmin anlamına, bütününe olan işlevi yadsınamaz. Kar küresi, filmde anlatsal ve stilistik işlevleri yerine getirir. Şoförün bayram kutlaması, doğadan verilen görüntüler ve film sonundaki selâ örtük anlama hizmet eder. Her öğe birden fazla işleve sahiptir.

4.2.4.2. Benzerlik/Yineleme

İbrahim’in telefonunun ikinci kez çalması, kar küresinin sallanması ve yanmaya devam eden çayrlar.

4.2.4.3. Farklılık/Çeşitleme

Filmde konusu ve süresi gereği çeşitliliğe neredeyse hiç yer verilmemiştir.

4.2.4.4. Gelişme

Yolculuğa dayalı olay örgüsü içinde hastaneye gidiş ve geliş yolunda soyut örtük anlamlı gelişme vardır.

4.2.4.5. Uyum/Uyumsuzluk

Araba camına damlayan kanlar filmin bütünlüğü içinde anlamsızdır.



Resim 10. Asfalt Filminden Kareler

4.3. Ormandaki İhtiyar (2017) Kısa Film Biçimsel Anlatı Yapısının Çözümlemesi



Resim 11. Ormandaki İhtiyar Film Afişi

4.3.1. Öykü- Olay Örgüsü

Yönetmenliğini Kardelen Eren'in üstlendiği filmde, on, onbir yaşlarındaki Salih, ormanda kozalak toplarken bir ihtiyar ile karşılaşır. Adı Selahattin olan bu ihtiyar ona efsanevi bir hikâye anlatır. Salih bu hikâyeden etkilenir ama belli etmez. Sonra ormanda gezinirken hikâyede anlatılanları yapmaya çalışır ve Salih'in tek dileğinin anne babasının iş bulması olduğunu öğrenmiş oluruz. Gezdiği arazi Selahattin Amcanın kendi ormanlık arazisidir. Salih bunu bilmez. Aslında inanmıyor gibi görüldüğü hikâyeden oldukça etkilenmiştir ve canavardan kaçmaya başladığında film biter.

4.3.2. Mizansen

4.3.2.1. Dekor-Mekân

Bir evin bahçesi olduğunu düşündüren büyük ormanlık bir arazi mekân olarak kullanılır. Dekor olarak Salih'in sırt çantası, kozalaklar ve ihtiyarın sandalyesi kullanılır. Mekân olarak ormanlık alan tercih edilmiştir. Doğanın kendisi bir mekân ve dekor olarak kullanılmıştır. Selahattin'in oturduğu sandalye, elindeki baston ve Salih'in şort çantası da diğer dekorlardır. Kozalaklar da önemli dekorlardır.

4.3.2.2. Işık

Işık hem sahne aydınlatmada hem de ormanın büyüsunü yansıtmada etkili şekilde kullanılır. Genellikle doğal ışık tercih edilmiştir. Karanlık ve aydınlık zıtlıklar, ışıkla başarılı bir şekilde sağlanır. Işık, filmde bir anlatım aracı olarak kullanılmıştır. Filmdeki büyülü dünya etkileyici bir biçimde filmin tamamına etki eder.

4.3.2.3. Zaman

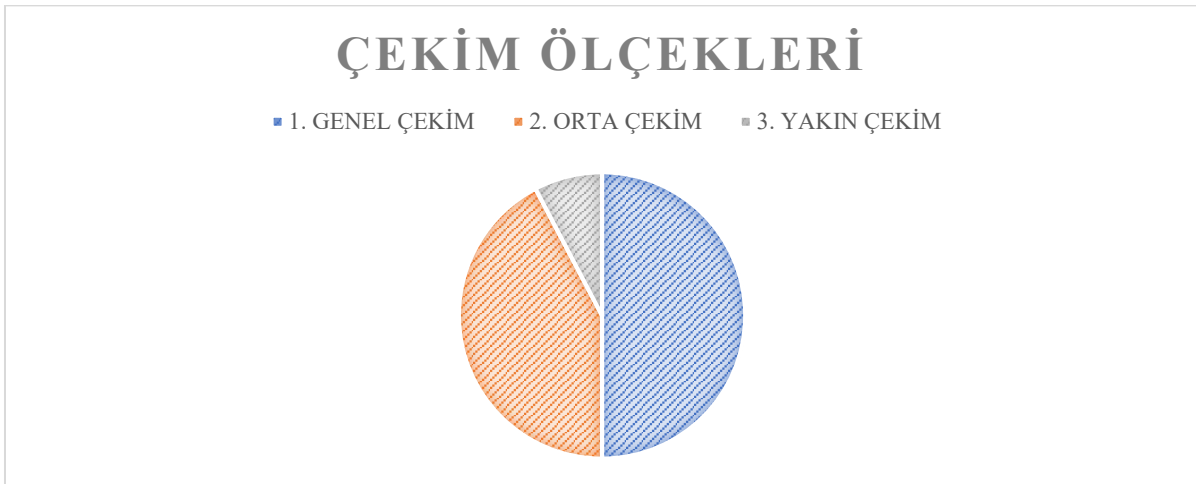
Filmde (flashback) geriye dönüş iki kez kullanılır. Film, öykü zamanına eşittir. Filmde iki gün geçer. Biz bunu konuşmalardan anlarız. Masalsı bir anlatım için zamansal sıçramalardan ziyade görüntüde oynamalar yapılır.

4.3.2.4. Kostüm Makyaj – Oyunculuk

Filmin konusuna uygun olarak kostüm için günlük kıyafetler seçilmiştir. Makyaj gerektiren bir sahne yoktur. Salih'in kırmızı şapkası önemli bir kostüm olmuştur. Doğanın yeşiline zıt bir şekilde kırmızıdır ve Salih'i fark ettirir. Amatör oyuncular tarafından canlandırılan filmde oyunculuklar gerçekçi ve başarılıdır.

4.3.3. Sinematografik Araçlar

4.3.3.1. Çekim



Şekil 12. Ormandaki İhtiyar filmi Çekim Ölçekleri

Film genellikle sabit planlardan oluşur. Dört kez çevrinme hareketi yapılır. On üç kez genel çekim, on bir kez orta çekim ve iki kez yakın çekim kullanılmıştır. Genel planlar mekânı

tanıtır. Ormanın büyük gizemli doğasını gösterir. Mekânı ve oyuncularını bir bütünlük içinde görmemizi sağlar. İkili diyaloglarda orta plan tercih edilerek konuşan kişinin etrafı ilişkisi, bakış yönü verilir. Yakın çekim çok azdır. Yakın çekim ile Salih'in topladığı, filmde önemli yeri olan kozalak ve içindeki fıstık gösterilir. Salih için oldukça önemli olan kozalaklar, filmin önemli bir parçasıdır. Genel planların bazılarında arka plan fludur. Gizemli bir orman hissi verir. Filme masalsi bir söylem katar.

4.3.3.2. Kurgu

Merak uyandırıcı bir kurgu yapılmıştır. Teknik olarak maskeleyme ile geçilen çizim görüntüleri, ardından gerçeğe dönüşlerle, dinamik izleyiciyi meraklandırır.

4.3.4. Filmin Biçimsel Sistemi

4.3.4.1. İşlev

Filmin geçtiği ormanlık alan ve ağaç kozalakları, filmde önemli bir işleve sahiptir. Ana karakter Salih'in geçim kaynağı, ailesine yardım etmesini sağlayan bir obje konumundadır. Ormandaki ihtiyarın da filmde işlevsel bir anlamı vardır. Salih'in neden kozalak topladığını bize o anlatır.

4.3.4.2. Benzerlik / Yineleme

Salih'in ormana her girişinde geçtiği güvenlik kulübesi, bize gidilen ormanlık alanın aynı olduğunu gösterir.

4.3.4.3. Farklılık / Çeşitleme

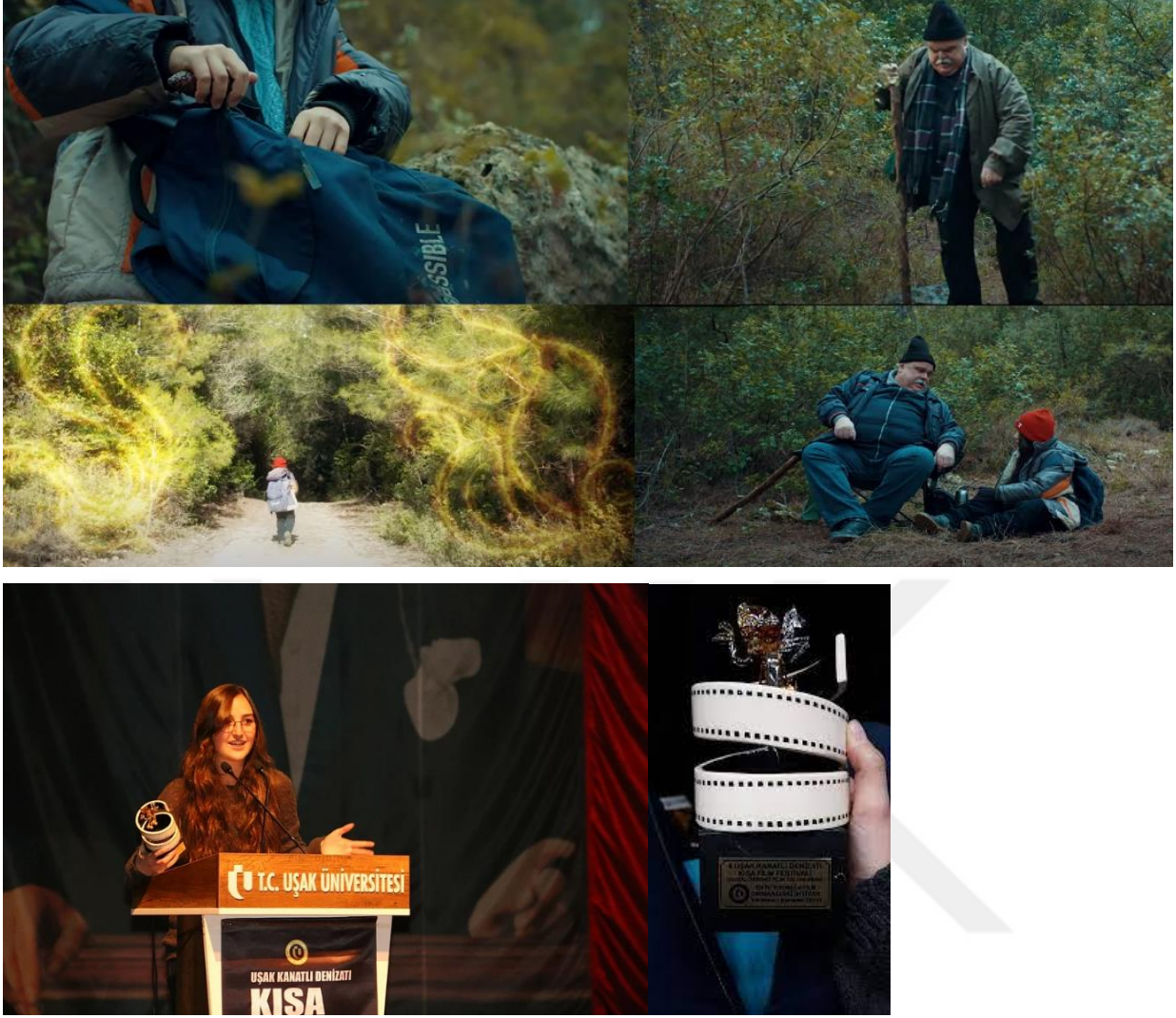
Ormanlık alanın yeşil renginden Salih'i ayıran kırmızı şapkası, karanlık orman yolu Salih ve ihtiyarın zıt karakterleri çeşitlemeyi sağlar.

4.3.4.4. Gelişme

Ormandaki İhtiyar filmde çözülme, ihtiyarın anlattığı öykü ile başlar. Salih'i meraklandıran bu öykü filmin gelişmesidir.

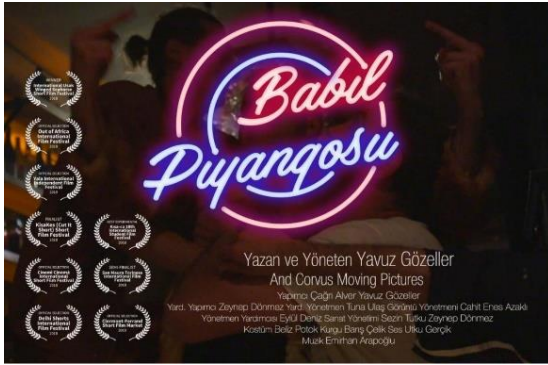
4.3.4.5. Uyum / Uyumsuzluk

Film biçimsel ve anlamsal olarak bütünlük içindedir.



Resim 13. Ormandaki İhtiyar Filminden Kareler

4.4. Babil Piyangosu (2018) Kısa Film Biçimsel Anlatı Yapısının Çözülmesi



Resim 14. Babil Piyangosu Film Afışı

4.4.1. Öykü- Olay Örgüsü

Yönetmenliğini Yavuz Gözeller'in üstlendiği kurmaca kısa filmidir. Filmin açılış sahnesinde bir ampul yanar, söner, rengi değişir. Sarı, mavi ve mor olur. Filmde birkaç genç kadın ve erkek kaplumbağaları yarıştırmaya bahis açarlar. Film çağdaş anlatı yapısına sahiptir. Giriş gelişme sonuç şeklinde olay örgüsü ile ilerlemez. Örtük anlam fazladır. Anlaşılabilir olması için izleyicinin bilgi birikimine ihtiyaç vardır. Kısa sürede ve basit bir şekilde birden fazla mesaj verilmiştir. Osman Hamdi Bey'in "Kaplumbağa Terbiyecisi" otoportresinden esinlenilmiştir. Tabloya gönderme yapılmıştır. Tablodaki kaplumbağalar bürokratları, dönemin soylularını temsil etmektedir. Osman Hamdi Bey onların sanat ve musiki ile terbiye edilebileceğini düşünmektedir. Filmde piyanonun bir tuşuna basıldığında herkes bir anlık durur. Bu durum çok sürmez ve kargaşa tekrar başlar. Tablodaki kaplumbağaların yanına filmde bir de insanlar eklenmiştir. Günümüzde eğitilmesi gerekenin sadece bürokratlar değil, halkın çoğu kesiminden insanlar da olduğuna bir gönderme vardır, diyebiliriz. Osman Hamdi, tablosunda batıya dönmüştür yüzünü Batı kültürüne açık olduğu mesajını verir. Filmde takım elbiseli genç adam Osman Hamdi'nin yanına çıkar, fakat onu görmez, onla aynı yöne dahi bakmaz ve tablodaki kaplumbağalar gibi onu duymaz. Toplumun sanat ve kültürle eğitilebileceğine inanan Osman Hamdi Bey bu tabloyu 1906 yılında yapmıştır. Film o günden günümüze bunun başarısızlığı mesajını verir.

4.4.2. Mizansen

4.4.2.1. Mekân – Dekor

Film genel çekimde ortamı göstermez hep kasvetli ve sıkışmışlık hissini verir bu sebeple mekânı tam olarak anlayamayız. Filmin sonuna doğru kullanılan mekânın gerçekte bir tiyatro salonu olduğu anlaşılır. Dekor olarak bar tezgâhının önünde geçer film. Piyano önemli bir işleve sahiptir. Tiyatro gişesi de önemli bir dekordur.

4.4.2.2. Kostüm Makyaj – Oyunculuk

Abartılı kostüm ve makyaj kullanılmıştır. Değişik, farklı tarzda insanlar; kimisi kürklü, kimi kısa kollu, kimi klasik giyinmiştir. Filmin öyküsüne uygun olarak karakterlere makyaj yapılmıştır. Oyunculuklar profesyonel bir şekilde sergilenmiştir.

4.4.2.3. Karakter ve Diyaloglar

Filmdeki karakterler isim olarak bilinmez. Genç, orta yaşlı kadınlar, erkekler ve kaplumbağa terbiyecisi vardır.

İki adamın konuşması

1. Adam – Ben bu oyunda hiç kaybetmedim canım.

2. Adam – Akşamın sonunda bakarız baba.

1. Adam – Görüşürüz.

Bu anlamsız sohbet aralarında nasıl bir ilişki olduğunu bilmediğimiz iki adama aittir. Filmin mesajına uygun olarak diyaloglar anlaşılmaz, anlamsız ve karmaşıktır.

4.4.2.4. Işık

Filmde ışık yeni bir bilgi verirken filmin bütünlüğünü oluşturan bilgiye giderken, kapının açılışıyla birlikte ışık içeri süzülür, bir geçiş gibi kullanılır. Loş bir ışık kullanılmıştır. Filmin mesajına uygun olarak kasveti ve sıkışmışlık hissini vermek için ışık doğru şekilde kullanılmıştır.

4.4.2.5.Zaman

Öykü zamanı ve olay örgüsü zamanı eşit bir sürede geçer. Öykü zamanı birkaç saattir, olay örgüsü zamanı da birkaç saat sürer. Doğrusal ilerleyen bir zaman kullanılır.

4.4.3. Sinematografik Araçlar

4.4.3.1.Çekim



Şekil 15. Babil Piyangosu Çekim Ölçekleri

On yedi yakın çekim, on beş orta çekim, altı genel çekim dört kere çevrinme hareketi yapılıdır. Yakın çekimde insanların ve kaplumbağaların yüz ifadelerini net bir biçimde görürüz. İnsanlar öfkeli, gergin, heyecanlı, mutlu yüz ifadeleri içindedirler. Yüz ifadeleri değişkendir. Kaplumbağalar ise durgun soğuk görünürler. Film vermek istediği sıkışmışlık hissini yakın ve orta çekimi sıkça kullanarak verir. Çevrinme hareketi de aynı amaca hizmet eder. İnsanların orta planda haykırarak seslerini duyurmaya çalışırken; kendilerinden geçişlerini, kendilerine kulak verilmeyişi görürüz. Çevrinme karakterlerin hareketini takip eder. Çevresi ile ilişkilerini gösterir.

4.4.3.2. Kurgu

Filmde düz anlatım devamlılık kurgusu uygulanmıştır. Zaman ve mekân olarak belirginlik olmadığı için herhangi bir kırılma sıçrama yoktur. Özdeşlik oyuncuların kameraya bakması ile kırılmaya çalışılmıştır. Eleştirel bir film olduğu için bu gereklidir.

4.4.3.3. Ses ve müzik

Filmde ses ve müzik verilen mesaja uygun olarak kullanılmıştır. İzleyiciyi rahatsız edecek bir ses karmaşası mevcuttur. Anlaşılmayan ve duyulmayan diyaloglar ile özdeşleşmeyi kırar. Kameranın yuvarlak masanın etrafında döndüğü sırada Kral Arthur'un Operasını duyarız yuvarlak masa şövalyelerine bir gönderme vardır. Yuvarlak masa şövalyelerinin *toplantı yaptıkları masa, üyelerin arasındaki eşitliği temsilen başsız ve ayaksız yapılmıştı* (vikipedi, 2020).

4.4.4. Filmin Biçimsel Sistemi

4.4.4.1. İşlev

Filmde bulunan kaplumbağalar biçimsel olarak filmin tamamında büyük bir işleve sahiptir. Yarıştırılan kaplumbağa olmalarının dışında, devlet adamlarını temsil ederler. Kaplumbağaların etrafındaki insanlar halkın her kesiminden insanların sesini, haykırışını temsil etmektedir. Bunun karşısında; sessiz, duyarsız kalan siyasiler, sanattan uzak kalmıştır.

4.4.4.2. Benzerlik / Yineleme

Filmin başında gördüğümüz terlik giymiş ayak sahnesinin tekrarlanması ve bu ayağın kime ait olduğunu öğrenmemiz, biçimsel olarak bütünlüğü sağlar. Film bizi bu konuda eksik bırakmaz. Tatmin edicidir.

4.4.4.3. Farklılık / Çeşitlenme

Kaplumbağaların etrafında bulunan insanların birbirinden farklı tipte, karakterde insanlardan oluşması çeşitlilik sağlar. Oyuncuların giydiği kostümlerin renkleri farklı, dikkat çekicidir. Kaplumbağaların durgun soğuk ifadelerine karşılık insanların değişen yüz ifadeleri.

4.4.4.4. Gelişme

Filmde örtük anlamlı bir gelişme vardır. Biçimsel öğeler başarılı bir şekilde bir araya getirilip anlam bütünlüğü sağlanmıştır.

4.4.4.5. Uyum / Uyumsuzluk

Kaplumbağa Terbiyecisi tablosunun anlamına uygun olarak verilmek istenilen mesaj verilmiştir. Filmde kurulan diyalogların çoğu anlaşılmaz, gürültüden dolayı izleyici tarafından duyulmaz. Bunun yönetmen tarafından bilinçli olarak yapıldığını düşündüğüm bu durum, devlet adamlarına yapılan eleştiri kadar, topluma da yapılan bir eleştiri olduğunu göstermektedir. Takım elbiseli genç adamın merdivenlerden çıkarken arkasındaki duvarda

yazan Ba çocuk sesinden türetilmiştir. Yazısı filmin Kadıköy, Baba Sahne’de çekildiği ipucunu vermektedir.



Resim 16. Babil Piyangosu Filminden Kareler

4.5.Servis (2019) Kısa Film Biçimsel Anlatı Yapısının Çözümlemesi



Resim 17. Servis Film Afışı

4.5.1. Öykü- Olay Örgüsü

Yönetmenliğini Ramazan Kılıç'ın yaptığı kurmaca bir filmidir. Köyde zorlu şartlar altında öğretmenlik yapan kadın, öğrencilerin okula gidiş gelişlerinin kolay olması için MEB'e dilekçe yazar. Müfettiş okula servis getirir fakat bu sefer de şoför bulamazlar. Öğrencileri için en sonunda öğretmen, servisi kullanmayı öğrenir ve öğrencileri okula kendi götürüp getirir.

4.5.2. Mizansen

4.5.2.1. Mekân/Dekor

Dekor, mekânın etkisini vurgulamada önemli bir etkidir. Köy okulunda öğretmen olan kadının yaşadığı ev, köy yaşantısına uygun olacak şekilde düzenlenmiştir. Evde telefon iyi çekmez, televizyon küçüktür. Okulda ısınma için soba kullanılır. Öğrenciler okula gidip gelirken bir kamyonetin arkasında koyunlarla birlikte yolculuk yaparlar. Mekân ve dekor bütünlük içinde kullanılmıştır.

4.5.2.2. Zaman

Filmde öykü ve olay örgüsü zamanı eşit şekilde ilerler. Herhangi bir sıçrama yoktur.

4.5.2.3. Işık

Filmin başında, öğretmenin evin önüne çıktığı sahnede ters ışık ile silüet görüntü elde edilir. Bu öğretmenin iç dünyasındaki sıkıntıyı anlatır bize. Filmde genel olarak doğal ışıktan faydalanılmıştır.

4.5.2.4. Karakter ve Diyaloglar

Öğretmen: Birine mi baktınız?

Müfettiş: Müdür bey'e bakmıştım ama...

Öğretmen: Buyurun benim... Okulun müdürü de öğretmeni de benim.

Müfettiş: Bende müdür derken böyle kerli ferli birini bekliyordum da ondan şey yaptım. Neyse kusura bakmayın artık.

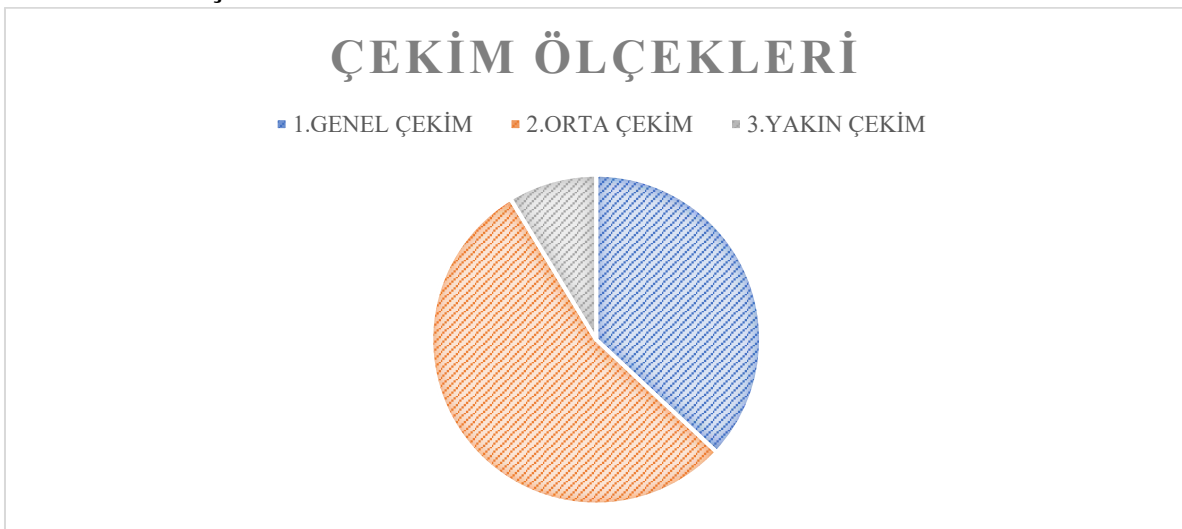
Öğretmen: Önemli değil.

4.5.2.5. Kostüm Makyaj – Oyunculuk

Öğretmen için herkesin kafasındaki öğretmen algısına uygun kostüm tercih edilmiştir. Makyaj gerektirecek bir durum yoktur. Oyuncuların, özellikle öğretmenin tiyatro kökenli bir oyuncu olduğu mimiklerinden bellidir. Oyunculuklar genel olarak başarılıdır.

4.5.3. Sinematografik Araçlar

4.5.3.1. Çekim



Şekil 18. Servis Filmi Çekim Ölçekleri

Yirmi beş kez orta çekim, on yedi kez genel çekim, dört kez yakın çekim kullanılır. Orta plan köy yaşamına uyum sağlamaya çalışan öğretmenin çevre ile olan ilişkisini yansıtmak için sıkça kullanılır. İnsanların ona karşı olan davranışları ve tutumları, öğretmenin bu zor yaşam şartına uyum sağlarken çektiği zorlukları yansıtmada orta çekimden faydalanılır. Genel planla, mekânı tanıtıcı, öğretmenin öğrencileri için yaptıkları ve öğrencilerin çektiği zorlukları tanıtıcı olarak kullanılır. Yakın çekim ise genellikle ellere vücut hareketlerine yapılır.

Bir pencere arkası aynaya yansıma veya uzaktan izleyen bir göz gibi kamera açısıyla izleyici de özdeşleşme kurar. Netlik kaydırma çok sık yapılır. Asıl obje arkada bırakılarak öndeki nesne blurlu görünür veya tam tersi uygulanır. İzleyici üçüncü bir göz gibi penceren gözetler. Kamera genellikle aktüel kullanılır. Göz hizası çekim yapılır. Alt üst açı ve çok karmaşık kamera hareketleri yoktur.

4.5.3.2. Kurgu

Düz anlatım kurgu uygulanmıştır. Noktalama işareti olarak sadece kesme kullanılmıştır.

4.5.3.3. Ses – Müzik

Genellikle diyaloglar ve doğal doğadaki kuş sesleri ve araç sesleri kullanılır. Dört kere diegetik ses kullanılır. Bir sahnede müzik kullanılır: Minibüs ile yolcular giderken. Müzik, öğretmenin yaşadığı zorluğu daha çok hissettirir.

4.5.4. Filmin Biçimsel Sistemi

4.5.4.1. İşlev

Filmin ana teması olan servis aracı filmde en önemli işleve sahiptir. Filmin başlangıcında gördüğümüz ve ilk etapta anlamadığımız, eski Türk filmi Şoför Nebahat'de filmin sonunda büyük bir işleve sahip olduğunu gösterir.

4.5.4.2. Benzerlik /Yineleme

Öğretmenin daha servis aracı gelmeden kadın bir şoförün zorluklarını izlemesi ve servis geldiğinde buna mecbur kalıp öğrenmek adına videolar izlemesi benzerliktir

4.5.4.3. Farklılık/Çeşitleme

Müfettişin neden tek geldiğini ve asıl amacının servis getirmek ve servis konusundaki eksikliğe bakmak olduğunu düşünürsek sıradan bir müfettiş gibi gelip öğrencilere sorular sorup gitmesi anlamsızdır. Bu da bize köy okulundaki farklı sıkıntıları gösterir. Öğretmen ve öğrenci

eksikliğinden her yaştan öğrencinin aynı sınıfta öğrenim görmesi, okuldaki durumu daha trajik hale getirir.

4.5.4.4. Gelişme

Film açık anlamlıdır. Tüm zorluklara rağmen öğretmenin pes etmemesi

4.5.4.5. Uyum / Uyumsuzluk

Filmde kullanılan metaforlar birbiriyle uyumludur.



Resim 19. Servis Filminden Kareler

SONUÇ

Seçilen en iyi kurmaca kısa filmlerin birkaç ortak noktası vardır: özlü hikâyeye anlatımı, tamamlayıcı biçimsel öğeler, orijinal bir konsept ve çarpıcı görseller.

Ödül alan kısa filmlerde gerekmedikçe kamera hareketlerine başvurulmamaktadır. Filmlerin büyük kısmında statik kamera kullanımı söz konusudur. Sinematografik araçlar özel bir anlatım oluşturmak için kullanılmıştır.

Basit hikâyeler anlatan kısa filmlerin, izleyiciler tarafından derin olarak deneyimlenmesi daha olasıdır. Çünkü izleyicilerin, keşfetmeleri ve anlamlar inşa etmeleri için bir alan bırakılır. Aşırı ayrıntılarla dolu filmlerinse yüzeysel olarak deneyimlenmesi söz konusudur. İzleyiciyi bir filme katılmaktan ziyade bir gözlemci olarak dışarıda tutmaktadır.

Kısa filmde, ayrıntılı bir olay örgüsü yapısının geliştirilmesi için yeterli zaman yoktur. Olay hikâyelerinden çok durumlar anlatılır. Zaman kısalığından dolayı karakterler uzun metrajda gördüğümüzden farklıdır. Basit şekilde kısaca anlatılabilecek konular seçilerek, öykü sonunda bir kırılma ile bu sağlanır. Kısa filmin tam orta noktasında, hikâyeyi yeni veya daha uç bir yöne götüren bir tür büyük tırmanma veya tersine dönme vardır.

Kısa filmin onu ikiye bölen bir orta noktası olmasa bile, hikâyeyi bölümlere ayıran tersine çevirmeler veya doruk noktasına çıkarması gerekir. Çünkü sekiz dakika bile ilerleme veya şaşkınlık hissi olmadan çok sıkıcı bir hale gelebilir.

Denizati filminde en önemli motif denizati dövmesidir. Film açık anlamlıdır. Çok fazla bilgi gerektirmez. Filmin örtük anlamı ise Erkan'ın özgür yeni hayatında, karşılaştığı zorluklardır. Bir eşcinselin her şartta kolay bir yaşamı olmadığıdır.

Asfalt filminde kullanılan en belirgin biçimsel özellik filmin başında gördüğümüz kar küresi motifidir. Özgünlük bağlamında ele alacak olursak filmin dikkat çekici doğrudan anlaşılabilir bir biçimsel dikkat çekiciliği yoktur. Filmde klasik devamlılık kuralına riayet edilir. Filmde, *göndergesel* ve *örtük anlam* hâkimdir. Filmdeki biçim bizim bu örtük anlamlara dair düşüncelerimizi biçimlendirir. Kullanılan motif ve diyaloglar örtük anlama hizmet eder, ve bir bütünlük sağlar. Göndergesel anlamın anlaşılabilir olması için izleyen kişinin kırsal kesimlerdeki geleneksel aile yapısını bilmesi gerekir. Film boyunca gördüğümüz tarlalar, ağaçlar, kuşlar ve bunların yanması hastalanması araba camına damlayan kanlar örtük anlama hizmet eden biçimsel öğelerdir.

Ormandaki İhtiyar filminde çözümlenen diğer filmlerden farklı olarak açık anlam fantastik bir şekilde işlenmiştir. Anne babasının iş bulmasını isteyen küçük bir çocuğun eve destek olmak için kozalak toplayıp satması masalsi bir anlatım ile gösterilir.

Babil Piyangosu filminde çok fazla göndergesel anlam mevcuttur. Sıradan bir izleyicinin anlayabilmesi güç mesajlar verilmiştir. İnsanların kargaşası, iletişimlerinin anlaşılır olmayışı somuttur. Açık anlam olarak kabul edilebilir. Osman Hamdi'nin çaldığı kavalı yanındaki kişinin de izleyicinin de duymayışı, filmin başında gösterilen terlik giyen ayak sahnesinin anlamı örtük anlamlıdır. Yönetmen toplumun kültür ve sanattan uzak olduğu ve bu yüzden bir kargaşa ve bilinmezlik içinde olduğu görüşündedir. Bu filmin semptomik anlamıdır.

Servis filmi açık anlatı yapısına sahiptir. Herkes tarafından kolayca anlaşılır düz bir anlatım hâkimdir. Öğrencilerin okumak için çektiği zorluk anlatılır. Film bağlamı içinde servisin yokluğu güçlü bir anlama sahiptir.

Film biçimi bize filmde görülen herhangi bir şeyin gördüğümüz herhangi bir objenin motifin öylesine ve anlamsız olamayacağını, filmin anlamı için de mutlaka bir anlam taşıması gerektiğini ve devamlılığın olması gerektiğini gösterir. Anlamsız bırakıldığında film insanları tam olarak tatmin etmeyecektir.

Türkiye'de yapılan kısa film festivalleri kısa filmin güçlenerek artış göstermesini ve ulusal anlamda sinemamızın işlevsel bir hal almasına katkı sağlayacaktır. Biçim uzun metraj film için de kısa metraj film içinde önemlidir. Filmin anlamının oluşturulmasında ve tamamlanmasında biçimsel öğeler katkı sağlar. İyi bir kısa film spesifik bir konuya odaklanır. Etkileyici bir alt metin ve şaşırtıcı öğeler barındırır. Özgün bir yapıdadır.

Kısa film festivalleri, kısa film türünün tanınmasında, seyirciyle buluşmasında büyük öneme sahiptir. Teknolojinin ilerlemesiyle beraber kısa filmler özellikle çevrimiçi olarak yayınlananlar, kolayca izlenebilir. Bazı çevrimiçi web sitelerinde kısa film için bir bölüm ayrılmıştır. Sadece kısa film izleyebileceğiniz, yalnızca kısa filmlere odaklanan web siteleri de mevcuttur.

Kısa film çekmenin sadece maddi olarak daha uygun olmasından kaynaklanmadığını, kısa film çekme kararını etkileyen birçok farklı faktör bulunduğunu söyleyebiliriz. Bazı hevesli yönetmenler ve yapımcılar, yeteneklerinin bir öz eleştirisi olarak kısa filmleri kullanırlar. Çünkü kısa film, uzun metrajlı filmlere geçmeniz gerekip gerekmediğini veya film yapımının belirli yönlerinde daha fazla deneyime ihtiyacınız olup olmadığını belirlemenin ucuz bir

yoludur. Kısa filme bir deneme gibi bakılabilir. Kısa filminiz başarılı olursa, daha büyük projelere, daha yüksek bütçelere ve uzun metrajlı film prodüksiyon fırsatlarına yol açabilir. Kısa film yaratmanın zorlu olan kısmı, tüm hikâyeyi belirli, kısa bir süreye sığdırma gerekliliğidir. Maalesef, kısa filmlerin büyük çoğunluğunun hiç para kazanmadığı bilinen bir gerçektir. Bu nedenle, büyük bir parasal getiri beklentisi olmadan bir bütçe ile çekim yapmak akıllıca olacaktır.

Uşak Kanatlı Denizatı Film Festivali kendi çabalarıyla büyük bir başarı elde etmiş kısa sürede adını duyurarak önemli festivaller arasında yerini almıştır. Bu festival katılımı oldukça yüksek bir festivaldir. Bu durum film yapımcılarına son derece destek sağlamaktadır. Uşak Kanatlı Denizatı Kısa Film Festivali yıllardır düzenlenen birçok festivale kıyasla özgün değerli bir festivaldir. Önemi ilerleyen yıllarda daha artacak olan festival, gördüğü ve göreceği desteklerle Uşak ilini ekonomik ve kültürel anlamda ileri seviyeye taşıyacaktır.

Festival adını Uşak'ın en önemli sembollerinden biri olan Kanatlı Denizatı broşundan almıştır. Bu sebeple de Uşak ili için hem önemli bir etkinlik hem de Uşak'ın tarihi değerini adında taşıyan bir festival olma özelliğine sahiptir. Festivalin yaygınlaşması ve duyulması Uşak ilinin Uluslararası düzeyde tanınmasını sağlayacaktır. Uşak Belediyesi ve Uşak'ın önde gelen isimleri bu festivale maddi manevi desteklerine devam etmeli ve var olan desteklerini arttırmalıdır. Ancak bu sayede festival hak ettiği yere gelebilecektir.

Kaynakça

- Abisel, Nilgün. (2003). *Sessiz Sinema*, İstanbul: Om Yayınevi
- Abisel, Nilgün. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Alan Yayıncılık
- Abisel, Nilgün. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: Phoenix Yayınevi
- Abisel, N & Eryılmaz, T. (2011). *Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga*. İri, M. (Ed.) *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar içinde*. İstanbul: Derin Yayınları
- Abanoz, Kerim. *Belgesel Sinemanın Doğuşu*, Kayseri Şehir Dergisi
- Adanır, Oğuz. (2013). *Göstergebilimsel Film Kuramı*, Özarlan, Z. (Ed.) *Sinema Kuramları 2*. İstanbul: Su yayınları
- Akbulut, Durmuş. (2012). *Sinemanın İlkleri: Belgesel ve Deneysel Sinema*, İstanbul: Etik Yayınları
- Aksu, Yüksel. (1996). *Sinemanın Başlangıcı Kısa Filmdir*. Dinçer, S.M. (Ed.) *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Ankara: Doruk Yayıncılık
- Akyürek, Feridun. (2008). *Senaryo Yazarı Olmak Senaryo Yazmak*, İstanbul: Mediacat Yayınları
- Anbarlı, O. (2017). *Kısa Film Yapım Süreci ve Bu Sürecin Festival Ödüllerine Olan Etkisi* (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Maltepe Üniversitesi
- Arnheim, R., *Sanat Olarak Sinema Yayınları*
- Arijon, D. (2008), *Film Dilinin Grameri 1*, (Çev.Uğur Demiray, Yalçın Demir, Nazlı Bayram, Nazmi Ulutak, Murat Barkan), Es Yayınları, İstanbul.
- Arseven, C. E. (1998). *Sanat Ansiklopedisi*, C. 1, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul
- Barthes, Roland. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*, İstanbul: Yapıkredi Yayınları.
- Baker, Ulus. (2015). *Sanat ve Arzu*, Açık, T. (Ed) İstanbul: İletişim yayınları.
- Baker, Ulus. (2017). *Beyin Ekran*, Berensel, E (der.) İstanbul: Birikim Yayıncılık
- Bazin, Andre (2011). *Sinema Nedir*, Şener İbrahim(çev.), İstanbul: Doruk Yayınları
- Bazin, Andre (1995); *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, Bilgi Yayınları, İstanbul.
- Betton, Gerard. *Sinema Tarihi, İletişim Yayınları*
- Bayraktaroğlu, Nilgün, (1996). *Artık Sınırlar Zorlanmaktadır*, Dinçer, S.M. (Ed.) *Türk Sinemasında Kısa Film*. Ankara: Kiv Yayıncılık
- Bayraktaroğlu, Nilgün, (1996). *Artık Sınırlar Zorlanmaktadır*, Dinçer, S.M. (Ed.) *Türk Sinemasında Kısa Film*. Ankara: Kiv Yayıncılık

- Bikiç, N. Ç. (2020). “Pandemi Etkisi: Kısa Film Festivalleri ve Yaşanan Dönüşüm Üzerine Bir Değerlendirme” Gümüşhane Üni., İletişim Fak. Elektronik Dergisi, C. 8, S. 2.
- Bilgin, Mustafa, (1996). Ekol Sorunu, Dinçer, S.M. (Ed.) Türk Sinemasında Kısa Film. Ankara: Kiv Yayıncılık
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2012). Film Sanatı: Bir Giriş, Çev: E. Yılmaz ve E. S. Onat. (2. baskı). Ankara: Deki.
- Butler, M. Andrew (2011). Film Çalışmaları, Toprak Ali(çev.), İstanbul: Kalkedon yayınları.
- Büker, S. (1985). Sinema dili üzerine yazılar (1. baskı). Ankara: Dost.
- Büker, S. (2010). Sinemada anlam yaratma (1. baskı). İstanbul: Hayalbaz.
- Can, Aytekin. (2005). Kısa Film, Konya: Tablet kitapevi.
- Chatman, Seymour, (2009). Öykü ve Söylem Kurmacada Anlatı Yapısı, Yaren Özgür(çev.), Ankara: Deki basım yayım.
- Chion, Michel, (1987). Bir Senaryo Yazmak, Tanyolaç, Nedret(çev.) Afa Yayınları.
- Cooper, P. ve Dancyger, K. (2005) Kısa Film Yazmak, Gündeş, Simten (çev.) İstanbul: Es yayınları.
- Crafton, D. (2008). Sessiz Film Hileler ve Canlandırma Sineması. Smith, G.N. (Ed.) Dünya Sinema Tarihi içinde Çev: A. Fethi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Çelik, Reis, (2015). Film Festivalleri ve Türkiye’de Sinemanın Geleceği, Derleyen: Ebubekir Elkatmış. İstanbul: Gülmat Matbacılık.
- Çelikcan, P. (1996). Müziği Seyretmek, Ankara: Yansıma Yayınları.
- Çoşkun, Esin, (2009). Türk Sinemasında Akım Araştırması, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Güngör, Şefik, (1996). Kısa Metraj Film Kısa Film, Dinçer, S.M. (Ed.) Türk Sinemasında Kısa Film. Ankara: Kiv Yayıncılık.
- Derman, Deniz. (1996). Türk Kısa Filmi. Dinçer, S.M. (Ed.) Türk Sineması Üzerine.
- De Valck, M. (2007). Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Diken, Bülent ve Lusten, B. Carsten. (2008). Filmlerle Sosyoloji, İstanbul: Metis yayıncılık.
- Dinçer, S.M. (Ed.) Türk Sineması Üzerine Düşünceler. Ankara: Doruk Yayıncılık
- Duffy, M. (2005), “Performing Identity Within a Multicultural Framework”, Social and Cultural Geography, 6 (5)
- Eco, Umberto. (1995). Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti, Atakay Kemal (çev.) İstanbul: Can yayınları
- Eisenstein S M (1986) “Sinema Dersleri”, Engin Ayça (çev), Hil Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.
- Eisenstein, S. (1975). Bir Sinemacının Düşünceleri, Çev: Azmi Arna, İstanbul: Yol Yayınları

- Eisenstein, Sergei M. (1999). Sergei M. Eisenstein Sinema Dersleri, Ayça Engin(çev.) Baker Ulus & Berensel, Ege (Ed.) Ankara: Öteki yayın
- Erkılıç, Hakan (2016). Noel Burch ve Yeni-Biçimci Kuram, Özarlan, Z. (Ed.) Sinema Kuramları 2. İstanbul: Su yayınları
- Etikan, Hilmi. (1996). Kısa Metraj Film. Dinçer, S.M. (Ed.) Türk Sineması Üzerine Düşünceler. Ankara: Doruk Yayıncılık
- Etikan, H. (1996). Kısa film çekmek istiyorum. Antrakt, (4). 12-13.
- Erdemir, F. (2009). Postmodern sinemada kahramanın dönüşümü. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 35, 21-40.
- Eryılmaz, Mehmet. (1996). Kısa Film Kısa Film. Dinçer, S.M. (Ed.) Türk Sineması Üzerine Düşünceler. Ankara: Doruk Yayıncılık
- Erkorkmaz, A. Murat, (1996). Türkiye’de Çizgi Film, Dinçer, S.M. (Ed.) Türk Sinemasında Kısa Film. Ankara: Kiv Yayıncılık
- Ersümer, O. Ayşen. (2013). Klasik Anlatı Sineması, İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Erez, Cemal, (1996). Değişen Bir şey yok, Dinçer, S.M. (Ed.) Türk Sinemasında Kısa Film. Ankara: Kiv Yayıncılık
- Faure, Elie (2006). Sinema Sanatı, Gönen, M (der.) İstanbul: Es Yayıncılık
- Fener, Sema, (2017). Sinemanın Özü Kısa Film, İstanbul: Yitik Ülke Yayınları
- Field, Syd (2013). Senaryo: Senaryo Yazımının Temelleri, (Çev. Şerif Erol), Alfa Yayınları, İstanbul
- Frampton, D. (2013). Filmozofi (Çev: C. Soydemir). (1. baskı). İstanbul: Metis.
- Güngör, Şefik, (1996). “Öykülü Kısa Film”, Antrakt Dergisi, (Sayı 56)
- Gönen, M. (2008). Paradoksal sanat sinema (1. baskı). İstanbul: Versus.
- Hunt R. Edgar, Marland Jhon, Rawle Steven (2015). Film Dili, Aytaç Senem (çev.), İstanbul: Literatür yayınları
- Hauser, Arnold (1984). Sanatın Toplumsal Tarihi, Gölönü, Yıldız(çev.), İstanbul: Remzi Kitapevi
- Houghton, M. (2001), “The Propensity of Wine Festivals to Encourage Subsequent Winery Visitation”, International Journal of Wine Marketing, 13 (3)
- Kutlar, Onat. (1968). Ulusal Türk Sineması İçin Alan Araştırmaları:2, Yeni Sinema 17 dergi, İstanbul
- Kaliç, Sabri (1992). Sabri Kaliç’ten Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi, İstanbul, Hil Yayınları
- Karlıoğlu, Ertuğrul. (1996). Kısa Film Hakkında. Dinçer, S.M. (Ed.) Türk Sineması Üzerine Düşünceler. Ankara: Doruk Yayıncılık
- Kaynar, Tarkan, (1993). Önce Kısa Film Vardı, İstanbul: Antrakt Yayınları

- Kılıç, Levend. (2008). Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi, Ankara: Dost Yayınları.
- Kılınç, Barış. (2014). “Sinemada Biçem ve Kısa Film: Türk Kısa Filmlerinin Biçemsel ‘Özgünlükleri’” Dumlupınar Üni. Sosyal Bilimler Dergisi, s.42
- Konuralp, S. (2004). Film Müziği, İstanbul: Oğlak Yayıncılık
- Lıtvın, S. W. and Fetter, E. (2006), “Can a Festival be too Successful? A Review of Spoleto, USA”, International Journal of Contemporary Hospitality Management, 18 (1)
- Lotman, Yuri M. (1999). Sinema Estetiğinin Sorunları filmin semiotiğine giriş, Baker, U Berensel, E (Ed), Özügül Oğuz (çev.) Ankara: Öteki Ajans öteki sinema
- Lotman, Yuri M. (2012). Sinema Göstergebilimi Özügül Oğuz(çev) Ankara: Nirengi.
- Mascelli, V. Joseph (2007). Sinemanın 5 Temel Ögesi, İmge Yayınevi
- Metz, christian, (2012). Sinemada Anlam Üstüne Denemeler, Adanır, O (çev). İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Monaco, James, (2001). Bir Film Nasıl Okunur, Yılmaz, Ertan(çev.) İstanbul: Oğlak Yayıncılık
- Morin, Edgar, (2005). The Imaginary Man, University Of Minnesota Press
- Mutlu, E. (1998). İletişim sözlüğü (3. baskı). Ankara: Bilim ve Sanat
- Oluk, A. (2008). Klasik anlatı sineması (1. baskı). İstanbul: Hayalet.
- Onaran, A. Şerif, (1994). Türk Sineması I, Kitle Yayınları
- Okur, Yamaç, (2015). Film Festivalleri ve Türkiye’de Sinemanın Geleceği, Derleyen: Ebubekir Elkatmış. İstanbul: Gülmat Matbacılık
- Onaran, Oğuz, (1996). Kısa Film, Dinçer, S.M. (Ed.) Türk Sinemasında Kısa Film. Ankara: Kiv Yayıncılık
- Özon, Nejat. (1995). “Karagözden Sinemaya 2”, Ankara: Kitle Yayınları
- Özon, Nejat. (2008). Sinema Sanatına Giriş, İstanbul: Agora Kitaplığı
- Özon, Nejat. (1985). Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi, Hil Yayınları
- Özakman, T. (2009). Oyun ve Senaryo Tekniği: Tiyatro, Radyo, Televizyon ve Sinema. 5. Basım. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Özarlan, Zeynep, (2015). Sinema Kuramları, İstanbul: Su yayınları
- Öztürk, S. ve Odabaş B. (2017). Alternatif Medya Örneği Olarak Kısa Film. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 7(1).
- Öngören, T. Mahmut, (1996). Sinemamız ve Kurtuluşu. Dinçer, S.M. (Ed.) Türk Sineması Üzerine Düşünceler. Ankara: Doruk Yayıncılık
- Parsa, Seyide. (2008). Film Çözümlemeleri, İstanbul: multilingual yayınları

Petric, Vlada, (2000). Dziga Vertov: Sinemada Konstruktivizm, Yamaner, Güzin (çev.) Ulus, B. Berensel, E. (Ed.) Ankara: Öteki Yayıncılık

Pudovkin, I. Vsevolod (1929). Film Technique, Newnes.

Sevinç, Z. (2014). “2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme”. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, (40), 97-116.

SODER (Sinema Oyuncuları Derneği), (1996) Düne Bakarak Yarını Kurmak.

Sözen, M. (2003). Sinemada Ses Kullanımı, Ankara: Detay Yayıncılık

Teksoy, Rekin. (2005). Sinema Tarihi, İstanbul: Oğlak yayıncılık

Tuncer, Ömer, (1996). Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında “Belgesel”, Dinçer, S.M. (Ed.) Türk Sinemasında Kısa Film. Ankara: Kiv Yayıncılık

Topçu, Y. Gürhan Büker, Seçil, (2019). Sinema Tarih Kuram Eleştiri İstanbul: İthaki yayınevi.

Vardar, Bülent, (1996). Türk Sinemasında Kısa Film İçin Yanıtlar, Dinçer, S.M. (Ed.) Türk Sinemasında Kısa Film. Ankara: Kiv Yayıncılık

Yetkiner, B. (2018). Gümüşhane Üni, İletişim Fak. Elektronik Dergisi, C. 8, S. 2

Yeres, Natali, (1996). Kısa Film Bilinci, Dinçer, S.M. (Ed.) Türk Sinemasında Kısa Film. Ankara: Kiv Yayıncılık: Zilboladis, Gints (2019). The Short List

Yaren, Özgür. (2016). Sinemada Anlatı Kuramı. Özarslan, Zeynep (Ed.), Sinema Kuramları 2 (ss.167). İstanbul: Su Yayınları

YILMAZKOL, Özgür. (2011). 2000 Sonrası Türk Sineması'na Eleştirel Bakış. (Editör, Özgür Yılmazkol). İstanbul: Okur Metamorfoz Yayıncılık.

Zor, İlker. (2013). Kısa Filmde Anlatı Yapısı: Cannes Film Festivalinde Gösterime Girmiş Dört Türk Filmi Üzerine Bir Çözümleme. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Eskişehir.

İnternet Kaynakları

<https://islamansiklopedisi.org.tr/ibrahim--peygamber> (20.05.2020)

https://en.m.wikipedia.org/wiki/Academy_Award_for_Best_Live_Action_Short_Film

Kuzu, Hüseyin, 1996 Kamera Arkası Grubu, <http://www.kameraarkasi.org/kisafilm/kisafilm.html> [24.07.2019]

a.g.y. 3. Slayt

Ahıskaoğlu, Süreyya http://eski.jmo.org.tr/resimler/ekler/e64b43ae33b6a9c_ek.pdf?dergi [30.07.2019]

Özdaman, Bülent. Röp. Yapan Fırat sayıcı <https://www.populersinema.com/roportaj/bulent-ozdaman-kisa-film-kisa-zamanda-derinlikli-ve-etkili-seyler-soyleme-sanatidir-34353.htm> [30.07.2019]

Etikan, Hilmi. (2002) Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi 10.05.2002 <http://www.kisafilm.com/2002-y-1--yaz-lar-.html> [31.07.2019]

Etikan, Hilmi. Efe zerrin(röp.) <http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/hilmi.html>

Renkver, Meriç. (2011) <http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/mericrenkver.html> [04.08.2019] röportaj yapan (Sinem ergun)

Kamera Arkası Grubu <http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/kisafilm tarihi.html> [14.08.2019]

https://tr.wikipedia.org/wiki/Yuvarlak_Masa_%C5%9E%C3%B6vvalyeleri (1.11.2020)

<https://usakfilmfest.wixsite.com/ukdff/hakk-nda> (10.11.2020)

<https://usakfilmfest.usak.edu.tr/menu/5249> (10.11.2020)

<https://filmhafizasi.com/6-uluslararasi-usak-kanatli-denizati-kisa-film-festivalinin-basvurulari-suruyor/> (20.11.2020)

<http://www.cinerituel.com/2015/11/sinemada-modern-anlati-ile-postmodern-anlati-yapisinin-karsilastirilmesi-ve-david-lynch-sinemas.html> (5.08.2020)

[https://tr.wikipedia.org/wiki/U%C5%9Fak_\(il\)#:~:text=olarak%20ziyarete%20a%C3%A7%C4%B1kt%C4%B1r.,U%C5%9Fak'%C4%B1n%20il%20olu%C5%9Fu.\)%2C%20U%C5%9Fak'a%20ba%C4%9Flanm%C4%B1%C5%9Ft%C4%B1r.](https://tr.wikipedia.org/wiki/U%C5%9Fak_(il)#:~:text=olarak%20ziyarete%20a%C3%A7%C4%B1kt%C4%B1r.,U%C5%9Fak'%C4%B1n%20il%20olu%C5%9Fu.)%2C%20U%C5%9Fak'a%20ba%C4%9Flanm%C4%B1%C5%9Ft%C4%B1r.) (25.03.2021)

<https://www.usakfilmfest.com/kent-ve-bros> (25.03.2021)

<https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C3%A2r%C3%B6n> (04.04.2021)

<https://www.saratprojesi.com/tr/kaynaklar/saratin-dosyasi/arkeoloji-ve-medya-iliskisi-bir-gazetecilik-portresi-olarak-ozgen-acar> (10.04.2021)

<https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/karun-hazinesi-seruveni-ve-ozgen-acar-129064> (10.04.2020)

<https://www.ozgurkocaeli.com.tr/haber/4418311/kanatli-denizati-brosu-turkiyeye-getirildi> (10.04.2020)

<https://www.dw.com/tr/kanat%C4%B1-denizat%C4%B1-bro%C5%9Fu-t%C3%BCrkiyede/a-16656208> (10.04.2020)

<https://www.skylife.com/tr/1993-11/karun-hazinesi> (10.04.2020)

https://sanatlarandevu.com/kanatli-denizati-brosu/?doing_wp_cron=1617367152.3683071136474609375000 (10.04.2020)

<https://www.hurriyet.com.tr/gundem/kanatli-denizati-brosu-nedir-40996056> (10.04.2020)

<http://www.pamukkaledergisi.com/karun-hazinesinin-seruveni/> (10.04.2020)

<https://worldfilmpresentation.com/Festival/international-usak-winged-seahorse-short-film-festival>
(2021, Mart 20)

<https://usakfilmfest.usak.edu.tr/duyuru/tum> (2021, Mart 26)

<https://www.fikriyat.com/kultur-sanat/2018/09/23/kanatli-denizatinin-film-gibi-oykusu>

<https://usakfilmfest.usak.edu.tr/menu/5249> (2021, Ocak 10)

<https://filmfreeway.com/UsakWingedSeahorse> (2021, Nisan 13)