

SİNEMADA KADRAJ DIŞI ALANLARIN ANLATIDAKİ YERİ:
YOZGAT BLUES FİLMİ ÖRNEĐİ¹

Eda ARISOY²

ÖZET

Sinema insanın duyularına erişebilen bir sanattır. Bunu yaparken kadraja sığdırdıkları ile bir anlatı oluşturup, izleyende bir takım duyumsamalara yol açar. Sinemanın anlatı alanını oluşturan sinematografik unsurların kullanım şekilleri bu bağlamda önem taşımaktadır. Seyirci sinemada, aşına olduğu imajların, gerçek hayattakinin tersi ya da aykırı şekliyle karşılaşması halinde, düşünsel alanını genişleterek izlediklerine farklı anlamlar yüklemeye başlamaktadır. İzleyici bu farklılaşmanın nedenini bulmanın peşine düşer ve film evreninde yeni açılımlarla karşılaşır. Kameranın insan gözü gibi dolaşabilme özelliği sinemayı anlatım şekli açısından zenginleştiren sinematografik faktörlerden en önemlisidir. Sinemada anlatıyı oluşturan temel unsur görüntüdür. Bu nedenle diğer sinematografik unsurların görüntüyü destekler şekilde filme katkısı, anlatsal çeşitliliğin oluşmasına olanak tanır. Kadraj, sinematografik anlatının sınırlarını belirler, yönetmenin göstermeyi ya da duyumsatmayı tercih ettiği kadarını çerçeveleyerek izleyici ile filmin bağını kuran temel birimdir. Ancak kimi zaman, kadraj dışında kalan sinematografik unsurlar, yönetmenin bu tercihi nedeniyle yeni anlamlar meydana getirebilmektedir. Bu çalışmada, kadraj içine alınmayan görüntülerin sinemanın anlatısına katkıları tartışılmaya çalışılmıştır. Sahnelerde oluşan kadraj kullanımının anlatıda farklılaşmaya yol açan açılımları irdelenmiş, yol açtığı farklılaşmayı ortaya koymak için, kavramlar aracılığı ile, *Yozgat Blues* film örneğinden hareketle bir analiz yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kadraj, Dekadraj, Sinematografi, Sinema, Uzay, Yozgat Blues

¹ Bu Makale 2-4 Kasım 2019 tarihleri arasında Antalya’da düzenlenen ASEAD 6. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu’nda sunulan bildiriden geliştirilmiştir.

² Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü

GİRİŞ

Sinemanın ortaya çıkışı, fotoğraf karelerinin hareketli hale getirilebilmesi ile mümkün olmuştur. Sabit olan imajlar, teknik uygulamalarla hareketli imajlara dönüştürülebilmıştır. Sinemanın bugünkü halini almasında bu karelerin nasıl ve ne tür bir düşünce sistemi ile hareketinin sağlandığı sorusuna verilen yanıt etkili olmuştur. Şüphesiz teknikten bağımsız olmayan bir sanat dalından bahsederken deneyselliğin süreç içerisinde konu edilmesi doğaldır. Zira sinema, tarihi boyunca deneysel uygulamalardan aldığı ivme ile ilerleme kaydederken, kendini tekrar etmekten öte, yenilikler peşinde koşan sanat insanlarının alanı olarak var kalmıştır. Gelişimi destekleyen deneysellik, sinemanın günümüzde yerini sağlamlaştırmasında büyük öneme sahiptir. Önceleri salt teknik uygulama ile sınırlandırılan görüntü üretimi, ilerleyen zamanda yerini anlatımsal yoğunluğu olan yapımlara bırakmaya başlamıştır. Kameranın insan gözü gibi dolaşabilme özelliği sinemayı anlatım şekli açısından zenginleştiren faktörlerden birisi olmuştur (Yetişkin, 2011). Sinemacıların görüntüye odaklanmalarının en temel nedenlerinden biri, görüntü imajlarla karşılaşmanın insana tanıdık gelen öğrenilmiş bir duyum olmasıdır. Yönetmenin hikâyesini anlatırken gösterdiği veya sakladığı unsurlar anlatıyı şekillendirmektedir. Teknolojik yeniliklerin önemli, ancak sinema sanatı için sadece ilerlemeyi hızlandırıcı bir araç olduğunu vurgulamakta da fayda var, aksi takdirde yönetmen ve ekibinin yaratıcılıkları ikinci planda kalmış olacaktır. Bu bağlamda yönetmenlerin sinematografik olanaklardan nasıl yararlandıkları anlatılarını en çok etkileyen unsurdur. Teknolojinin gelişimi ile genişleyen olanakları yönetmenlerin yaratıcılıklarını farklı şekillerde sergilemeleri için bir platform oluşturmaktadır.

İzleyicinin gerçek hayatta karşılaşmaya alışkın olduğu imajları referans alan kamera, sinemanın başlangıç yıllarında en yoğun ilgi odağı olmuşsa da yıllar içinde imajlarla neler yapabileceğini keşfeden sinemacılar için farklı anlatım olanaklarının varlığı çekici olmuştur. Örneğin sesin sinemada görüntü ile senkronize edilebilir olmaya başlanması ile anlatım türlerine bir yenisi daha eklenmiştir. Michel Chion, sesin bir gaz gibi sahneye yayıldığını söylerken görüntü ve sesi karşılaştırır. Sesin kadraj dışına taşabilen yapısını ise sınırları aşabilen gaza benzetir (akt.Stam, 2014:223). Chion'un benzetmesinde ses ile farklılaşma konu edilmektedir. Anlatımda sesin, görüntü imaj ile birlikte kadrajda var olma zorunluluğu olmamasından bahseder Chion. Pascal Bonitzer de, sesin sinemada ilerleyen yıllarda edineceği önemi vurgulamış, sesin görüntüden bağımsız hareket etmesi halinde bile ona off-uzay'dan (kamera çerçevesi dışındaki dünyadan) hükmedebilir nitelikte olduğunu söylemiştir. Bonitzer'in tanımı, Merlau-Ponty'nin filmin düşünülmeden öte algılandığını tanımlamasıyla daha belirgin hale gelmektedir (Bonitzer, 2005:27).

Benzer şekilde; ışık, kurgu, görüntü gibi diğer sinematografik unsurların da bu tür kullanımlar ile anlatıda fark yarattıkları bir gerçektir. Hem sinematografide hem de bilgisayar teknolojilerindeki gelişmeler, sinemada anlatımda yenilikler tanımlanmasına olanak sağlamıştır. Ancak önemlidir ki, bu sözü edilen sinematografik uygulamaların en temelinde çekim vardır ve çekimi oluşturan çerçevedir. Çerçeveye almak, çerçevede tutmak, çerçevenin içinde olup bitenler sinematik evrenin oluşmasını sağlamaktadır. Zira izleyicinin hikâyeyi takip edebileceği mecra bu dikdörtgen alandır. Sınırlar içinde olup bitenler sinemanın anlatı kadrajıdır⁴. Hikâyenin ne kadarını, hangi açıyla, ne tür bir hızda izleyiciye aktarma tercihinin yapıldığı son karar alanı olarak da nitelendirilebilir. Sinema perdesi, insanın doğal görüşüne en yakın şekil olan dikdörtgendir, yani gözün görme alanına en benzer şekilde ve bu nedenle sinemada görsel ve ses imajlar izleyici için yeni bir evren oluşturmaktadır (Asiltürk, 2009:99). Sinematik evrenin oluşumunda görüntüler tek araç olmadığı gibi, destek unsurların görüntüye kimi zaman doğrudan, kimi zaman dolaylı müdahalesi ile izleyicinin duyum alanları genişletilebilmektedir. Kadrajda görünenin doğrudan ve dolaylı etkisi, izleyicinin duyu-motor mekanizmasında farklılıklar yaratabilmektedir.

Kadraj, yönetmenin son kararını izleyiciye aktardığı sınırlı alansa öncesinde düzene sokulmuş sinematografik bileşenlerin uyumu filmlerin anlatı yapısının temelini oluşturur. Elbette ki yönetmenin görüntü çerçevedeki tercihleri çok bağlamlıdır. Bu bağlamlar, yönetmenin anlatılarına kendinden kattıklarını temsil eder ve geçmiş deneyimlerinden iç dünyasına yapısına kadar çok kaynaklıdır. Film bir anlatı ortaya koyar, o halde yönetmenin anlattıkları da kendi doğasından ayrı düşünülmemelidir. Yönetmenin, salt kamera kadrajından nasıl baktığı değil, filmde yer verdiği ışık, renk, ses başta olmak üzere, çekim sonrası aşamasında uyguladığı kurgu pratikleri de tercihlerinde önemli rol oynar. Son yıllarda bilgisayar teknolojilerindeki ilerleme kurgu anında kadrajda olup bitenleri zenginleştirmek için yeni bir araç olmuştur. Temelleri, 1918 yılında çektiği *Proekt Inzhenera (Mühendis Prayat'ın Projesi)* adlı filmle, Sovyet kuramcı ve sinemacı Lev Kuleschov tarafından atılan, doğrusal olmayan (non-linear)⁵ kurgunun, filmin çekim sonrası aşamasında yönetmenin çekim esnasında ürettiği kadraj (çerçeveleme) tercihlerini düzenlemesinde büyük payı vardır. Bu minvalde en az çekimde verilen kararlar kadar kadrajın içeriği konusunda da kurgu etkindir.

³ Sinema filmi için görüntü kaydederken ışık, kamera hareketleri, kamera ölçeklendirme ve açıları, ses, birleştirme (kurgu) gibi seçeneklerin bir arada yönetilebilmesi işidir. Sinematografiyi oluşturan araçlara oyunculuk, dekor, kostüm, mekan, atmosfer gibi faktörler eşlik eder.

⁴ Fransızca cadrage “çerçeveleme” sözcüğünden alıntıdır. Sözcük Fransızca cadrer “çerçevelemek” fiilinden türetilmiştir. Bu sözcük Latince quadrare “kare yapmak, dörtleme” fiilinden evrilmiştir. (etimolojiturkce.com, 2019, erişim 2.11.2019)

⁵ Bilgisayar ortamında yapılan video kurgu tekniğidir. Çekim sırasına bağımlı olmadan, görüntü ve ses dosyalarının birbirlerinden bağımsız şekilde hareket edebilmesi ile yapılan sayısal tabanlı kurgu türüdür.

Günümüz teknolojisinde, kurgu esnasında görüntüleri büyütüp, küçültebilme olanaklarıyla kadrajlamanın anlatıdaki rolünü başkalaştırabilmektedir. İzleyici filmi bir çerçevenin ardından takip etmektedir. Ardı ardına gelecek görüntüler ve eşlik edecek olan sesler, ya da bu durumun tersi olarak kadraj dışı kalan görüntü imajlar ve duyum eşiğine girmeyen seslerin olması hali de yine anlatım şeklinin kararına bağlı olarak gelişecektir.

Yukarıda sözü edilen sinematografik bileşenler, yönetmenin zihnindeki fikir ile harmanlanarak, film uzayını meydana getirecek olan yöntemi ortaya koyar. Sesin, ışığın, oyuncuların, mekanın, hatta kurgu esnasında yapılan eklentilerin (bilgisayar teknolojisi ile canlandırma) sinematik uzayın oluşmasında önemli etkileri vardır. Bu çalışmada anlatım öğeleri içinden görüntüye odaklanırken, kadraj içine alınmayan imajların sinematografik olarak anlama katkısı tartışılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda sinema kadrajı ile ilgili farklı yaklaşımlara değinilecek olup, farklılaşmanın daha net ortaya konabilmesi için kadrajı ilgilendirdiği düşünülen sinematik kavramlar, *Yozgat Blues* (Mahmut Fazıl Coşkun, 2013) filmi örneğinde ele alınmıştır.

1. KADRAJ VE SİNEMATOGRAFİK BİLEŞENLER

Kadraj⁶, en basit tanımıyla çekim aygıtının bakacından görünen ile sınırlıdır. Kadrajın dışında kalan alanlar fotoğrafta ve tiyatrodaki anlatımın da dışında kalırken, sinemada diğer sinematografik araçların da desteğiyle kadraj dışındaki görüntü ve seslerin de yeni şeyler anlattığı bilinmektedir (Bonitzer, 2005:15-16). Kadraj kullanımı sinemanın ilk yıllarından beri sinema üretkenlerin en çok odaklandıkları konu olmuştur. Kadraja sığdırılan imajlar, görüntü yönetmeninin hikâyeyi oluşturduğu alanı belirler. Film hikâyesi, kadraja girebilen ve kadraj dışı bırakılan görüntülerle örülür (Üstün, 2015). Lumiere'ler, *cinematograph*'ın ilgi görmesi üzerine hayatın doğal akışından küçük kesitler çekip gösterimlerini yapmış, sinemanın henüz çok yeni bir alan ve çekimlerin teknik anlamda “görünür kılabilme” odaklı olması nedeniyle hikâye anlatımı kısmına fazlaca kafa yormamışlardır (Kıbaroğlu, 2015:3-4). Lumiere kardeşler yapıtları ile ilk gerçekçi sinemacılar olarak da kabul edilmişlerdir. Çektikleri görüntüler, gerçek hayattan kesitler ya da anlatısı derin olmayan kısa anekdotlar şeklindedir. Bu bağlamda, George Melies, bugün yapım sonrası aşamada (post-produksiyon) epeyce başvurulan maskeleyme, üst üste bindirme, soldurma gibi anlatısal efektlerin yaratıcısı olmuştur (*Aya Seyahat*, 1902). Bu konuda değinilmesi gereken önemli mevzu, anlatıların sinemanın ilk başlangıç yıllarından itibaren gösterdiği farklılıktır. Bu farklılık sinemacılar arasında fark yaratmaktan öte, birbirlerinden beslenmeleri ve yeni anlatım türlerine odaklanmalarına da yaramıştır.

Sinemanın ortaya çıkışı ile ilk üretilen filmlere baktığımızda Melies ve Lumiere kardeşlerin farklılaşma noktalarından biri kadrajda yer almasını tercih ettikleri görüntüler üzerinden olabilmektedir. Lumiere kardeşlerin, kadrajı daha genel planlarla, hayatın doğal akışındaki gibi kullanırken, Melies'in değindiği anlatı türünde görüntüler kadraja hikaye bağlamında daha planlı şekilde girmektedir.

⁶ Kadrajlamanın temeli fotoğraf sanatından gelmektedir. Sinemadaki hareketli görüntüyü, saniyede 24 kare sabit fotoğraf sağlamaktadır.

Lumiere'lerin sinema aygıtı ile ilk yapımları gerçek anlardan oluşurken, Melies sinemada hikayenin gerektirdiği mizansenlerin kurulmasını öngörmüş ve bu görüş doğrultusunda sinema üretmiştir. Sinemanın varoluş anından itibaren kadraj, sinemacının kendini ifade ettiği en belirgin alan olmuştur. Bugün sinema tarihi Melies ve Lumiere kardeşleri farklı noktalarda konuşlandırıyor olsa bunun sebebi, kendilerinden sonra gelen akımların öncülüğünü yapmış olmalarıdır ki, sinema tarihinde pek çok akım farklı kadraj kullanımı, kadraja giren görüntüyü ölçeklendirme gibi alanlarda yaptığı tercihlerle adından söz ettirmiştir (Gevgilili, 1989:13). Sinemanın süregelen gelişimi ve anlatım araçlarının geliştirilmesi ile farklı yapımlar ortaya çıkmış, sinemacılar ve kuramcılar da doğal olarak üretilen işler üzerinden yenilikçi görüşler ortaya atmışlardır (Betton, 1994).

Kuramcılarının sinemaya olan yaklaşımlarının bir çoğu analogiktir. Sinema, yapısı gereği kendinden olmayanı reddetme olasılığının az olduğu düşünsel bir alandır, yani çok sesli, çok bakışlıdır. Fotoğraf, resim ve tiyatro gibi görsel sanatlardan farklı olarak anlatısını etkileyen pek çok faktör vardır ki bu da keskin çizgilerle ayrışan görüşlerin oluşumunu engeller. Bu bağlamda sinemada gerçekçi görüşü savunan kuramcılarının yanı sıra biçimci savunucusu kuramcılarda söz sahibidir ve hepsinin birleştiği medium sinema kamerasıdır. Sinema kamerasının neyi, ne kadar çerçevelemesi gerekliliği tartışmaların odak noktasında yer almıştır. Lumiere kardeşlerin yaptığı ilk film gösteriminden itibaren (*Trenin La Ciotat Garına Gelişi*, 1895) kadrajın içi ve dışı izleyici için önem taşımıştır. Yapılan bu ilk gösterimde salondan, trenin üstlerine geldiği düşüncesi ile kaçışan izleyiciler, izleme sırasında oluşan sinematik uzay hissini de bir habercisi olmuştur. Tren gösterim çerçevesinden çıkarak onlara ulaşabilecektir algısı, kadrajın içi kadar dışını da hayal edebilen izleyiciyi simgeler (Teksoy, 2007)

2. SİNEMA KADRAJI VE SİNEMATİK FİLM EVRENİNDE ANLAMSAL FARKLILAŞMALAR

Sinemada, kadrajın sınırlarını aşan kısımlar, izleyicinin zihnine bırakılmaktadır. Sinematik evreni simgeleyen bu alan, çerçeveleme yeterli gelmediğinde bile oradaki varlığını izleyiciye hatırlatır. Bu hatırlama eylemi, izleyicinin aşına olduğu gerçek hayat ile doğrudan bağlantılıdır. Seyir esnasında, bir kuşun uçuş anına tanık olan izleyici, kuş kadrajdan çıkıp gittiğinde de uçmaya devam ettiğini bilir. Kuşu sinematik uzayda hayal etmeye devam eder ancak çerçeve dört tarafı kapalı, kısıtlı bir alandır ve kuşun uçuşunu her anıyla bu alana sığdırmak imkansızdır. Çerçevenin kısıtlılığı, kimi zaman bir zorunluluk olarak, kimi zaman da yönetmenin tercihi bağlamında gerçekleşen bir eylemdir. Yönetmen böyle bir tercihte bulunurken kadraj dışı alanlar izleyici tarafından öğrenilmiş deneyimlerden bağımsız bir izleme sunmaz. Bonitzer (2011), kadrajın dışında kalan alanları dekadraj kavramıyla tanımlamıştır. Dekadraj, kadrajda kısmi görme yaratan, uzak, yakın açılarla görüntünün afallatılması, çerçevedeki görüntünün parçalanması, oradaki varlığı hissedilen ama tanık olunamayan görüntü ve ses imajları tanımlamak için üretilen bir kavramdır (Bonitzer, 2011).

İzleyici kadrajda kendisine gösterilmeyeni zihninde tamamlarken, kendi öğrenilmiş deneyimlerine başvuracaktır. Bu esnada görüntü imajların yeni anlam üretimlerine de zihninde olanak tanıyacaktır. Dekadrajlar bir anlamda saklı alanlardır ancak saklanmış olmaları bir tesadüf değildir. Bonitzer dekadrajın etkisini şu sözleri ile vurgular;

“Boş alanların, alışılmamış açılardan, ön ya da yakın planda görünen beden parçalarının mucidi sinema değil midir? Figürlerin parçalanması iyi bilinen sinema etkisidir: yakın planın ucubeliği üstüne çok çene yorulmuştur. Dekadraj ise, kamera hareketlerine rağmen, daha az rastlanan bir etkidir. Evet dekadraj özellikle bir sinema etkisidir, ama bunun böyle olmasının nedeni, boşluk etkilerini ortaya çıkarmaktan çok gidermeyi sağlayan harekettir.” (Bonitzer, 2011:182).

Bonitzer’e ek olarak, bu tür bir anlatımı hedefleyen görüntüyü ve sinematik evreni farklı açılardan değerlendiren kuramcılar olmuştur (Asiltürk, 2009). Kracauer şu sözleriyle sinema kamerasının neyi göstermesi gerektiğine vurgu yapar; “tıpkı fotoğraflar gibi, filmler de fiziksel gerçekliği kaydedip gözler önüne sermelidir” (Kracauer, 2015:119). Kracauer’e (2015) göre sinema kadrajı gerçekliği yani, var olanı göstermelidir. Sinema kamerasının kaydetmediği değerler gerçekler içinde kalmamaktadır. Kracauer sinemayı gerçekliğin alanlarını keşfetmek için üretilmiş bir aracı konumda görür ve sinemanın hammaddesini görünebilir olanla sınırlı tutar (Andrew, 2010:194). Andre Bazin’de benzer bir gerçekçilik savunucusudur. Bazin, sinemada anlatılanın, gerçekliğin kendisi olmadığını belirtmiş, kurmaca bir gerçeklik tanımı yapmıştır ve nesnelere uzaydaki uzamlarının görünür olduğunu söylemiştir. Ek olarak Bazin imajların ham kayıtlarının yarattığı güce inanmış, manipüle edilmesi ile zedelenen gerçekliği desteklememiştir (Bazin, 2007).

Sinema kamerasının daha özgür ve insan algılarına hizmet eden yapısını savunan kuramcılardan, Gestalt ekolünden gelen Münsterberg, 1916 yılında yazdığı *The Photoplay: A Psychological Study* (Görüntülü Oyun: Psikolojik bir Çalışma) adlı kitabında, sinemada görünen imgelerin beyinde bir bütünsel algıya dönüştüğünü ve psikoloji ile ilintisini dile getirmiştir. Münsterberg kadrajda yer alanla tam olarak ilgilenmemiş, bunun izleyicide bıraktığı etkiyi daha fazla önemsemiştir. Gestalt psikolojisine göre görünenlerin tek başlarına bıraktıkları etki, bir bütünü oluşturduklarından daha azdır. Bu nedenle Münsterberg izleyicinin son çıktısı ile daha çok ilgilenmiş, toplamda gördüklerinden ne tür bir uzay yarattığına odaklanmıştır. Ona göre sinema zihin işidir ve kadraja girmeyen görüntüler rahatlıkla zihinde bir bütün haline getirilebilir. İki kişi konuşuyorsa, konuşanı ya da konuşmayı tek başına görüntülemek bütüncül algıyı bozmaz, aksine anlatımda farklılaşmaya yol açar (Münsterberg, 2013). Bu görüşün devamı olarak Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein ve Bela Balazs gibi önde gelen sinema kuramcıları benzer yorumlar yapmışlardır ve sinemanın salt kadraj içinde kalan imajlar bütünü olmadığını savunan çalışmalar ve görüşler üretmişlerdir (Andrew, 2010).

Arnheim sinemada perdeye düşen görüntünün önemini vurgulamış, bu anlamda da yakın çekimi şiddetle eleştirmiştir. Arnheim'a göre bu tekniğin yoğun kullanımı izleyicinin civardaki nesnelere bilememesine, bu şekilde konuya ve hikayeye uzaklaşmasına sebep olmaktadır. Arnheim daha çok görüntü imajların kadrajın dışına taşan değil, içinde kalarak alan derinliğinin azaltılması ya da arttırılması sonucu üç boyutlu olabilme derinliği ile ilgili düşünceler geliştirmiştir. Arnheim anlatıda kadraj dışını önemseydiğini şu sözleri ile net bir şekilde ortaya koyar:

“Görüntülenen alan bir yere kadar görünürdür; ama sonra ötede ne olduğunu görmemizi engelleyen sınırlar vardır. Bu sınırlamayı bir dezavantaj olarak görmek hata olur. Tam tersine, filme sanat olarak adlandırma hakkını verenlerin bu tür sınırlamalar olduğunu daha sonra göstereceğim.” (Arnheim, 2002:21)

Benzer şekilde, Christian Metz, Peter Wollen, Umberto Eco gibi teorisyenler, sinemada gösterilenlerin önemini savunmuş, göstergeler üzerinden fikirlerini öne sürmüşlerdir. Christian Metz, bir film yönetmenin ağacı anlatmak istiyorsa ağacı resimsel olarak görüntüye yerleştirmesinin kesin bir gereklilik olduğunu savunmuştur. Kuramcıların sinemada görüntülerin çerçevelenmesiyle ilgili, benzer ve farklı görüşleri olsa da temelde sinematik uzayın varlığı yok sayılmamış, sinema dünyasını oluşturan zihinsel alan olarak kuramcılarının göründe varlığını korumuştur (Sivas, 2012: 527-538).

3. SİNEMA KADRAJINDA YENİ YAKLAŞIMLAR (SİNEMATOGRAFİK UZAY)

Sinemayı anlatısal olarak zenginleştiren bu tür görüş farklılıkları, sinema tarihi boyunca genişletilen tartışmalarla yeni ufuklar yaratmıştır. Sinema görüntü merkezli bir sanat olmasına rağmen, kendi sinematik evreninde görünmeyenleri de anlatmak gibi bir misyonu vardır. Sinematik evren, sinemanın kadraj aracılığı ile anlatısını oluşturma alanıdır ve epeyce tartışmanın konusu olması doğal bir olgudur, zira sinema görünür olanın izleyicideki duyumsama alanlarını kapsamaktadır. Öztürk, *sinematik felsefe*⁷ kavramı ile altını çizdiği ekseninde, filmlerde kameranın hareketinin, açıların, kurgunun ve tüm öğelerin bir kompozisyon dahilinde fikir ürettiğini belirtir (Öztürk, 2019:93-94). Somut ve soyut kavramların sinemanın konusu olması, anlatı nesnesinin uzamsal boyutunu simgeler. Kadrajın sınırları olması sinemanın sınırsız anlatım yeteneğini perçinlememelidir. Sinemanın kadrajın çerçevelerini aşarak, duyumsama alanlarıyla insanı baş başa bırakan bir özel anlatım mekanizması mevcuttur (Köprü, 2019:245). Sinemada geleneksel anlatı tanımlamalarına ek olarak, çağdaş yaklaşımlar sergileyen teorisyenlerden Noel Burch *Theorie of Film Practice* adlı kitabında, bir anlatı uzayı olarak nitelendirdiği sinema için iki uzaydan bahseder; *in* ve *off* uzay. Yani uzay dışı ve uzay içi alanlar.

⁷ Prof. Dr. Serdar Öztürk, sinematik felsefe kavramını, sözlü felsefenin, sinemada imajlarla yapılması şeklinde tanımlar (Öztürk, 2018:8).

Burch, alan dışının kavranmasında nitel bir değişimden bahseder. Görüntü off-uzayda dönüşüme uğrar ve izleyici ile farklı bir etkileşime girer. In- uzay da olduğu gibi betimleyici değildir. Bu durum izleyicide merak, heyecan gibi duyumsamaları aktif hale geçirir (Burch, 2014).

Pascal Bonitzer bu konuda söyledikleriyle Burch'e katılır: "Tiyatroda *off-uzay*, çaresiz *off*'tur, dış'tadır. Sinemada ise tersine, zaman ve hareket boyutunda yer alır; alan/karşı alan, pan, hatta ses bandı aracılığıyla, alan-dışı alan olur, ya da tersi." (Bonitzer, 2005:16). Benzer bir başkalaşımı Bonitzer tiyatro, fotoğraf ve sinema karşılaştırmasıyla örneklendirir. Tiyatro ve fotoğrafta görüntüde olmayan tam anlamıyla *off-uzay*dır. Yani evrende bir başka yere geçmiştir. Ancak sinemada görüntüde yer almasa bile aynı evrende yer alan bir anlatımın parçasıdır. Bonitzer uzay kavramı için "hayal edilebilir" tanımını kullanırken, sinemada imgelerin anlamlarını üretmelerine gönderme yapar.

Pascal Bonitzer (2005), kadrajın dışında kalarak anlatıma destek veren alanları da kör alan olarak adlandırmıştır. "Alan" kelimesi ile nitelenmesi, sinema uzayına dahil olan anlamını taşımaktadır. İmajlar sinematik alanda bir yerdedir ve vardır, ancak görünmezler. Bu nedenle kör olarak nitelendirilirler. Bonitzer, yönetmenin, izleyicinin görme yetisi dışında da takip edebileceği sahneleri tanımlarken bu kavramı kullanır. *The Lunchbox* (Ritesh Batra, 2013) filminde, Ila, açık olan mutfak penceresinden, yukarı katta oturan komşusu ile her daim iletişim halindedir ve film boyunca "teyze" karakteri, kör alanda kalarak sesi ile sahnelere dahil olmaktadır. Bu filmde "teyze"nin rolü önemlidir, zira Ila'yı verdiği akıllarla yönlendirir ve filmi finale götüren diyaloglar kör alanda kalan teyze ile Ila arasında yaşanır. Filmin evrenine neredeyse ana karakterler kadar girebilen bir kişidir bu komşu ve "teyze"yi görememek izleyicinin hayalinde bir teyze yaratması ile tamamlanabilen bir unsurdur. Bonitzer bilhassa yakın planlarla kurulan bir körleşmeyi işaret etmek için de bu kavramı kullanır. Planların daralmasıyla, kameranın görüş açısı ve izleyicinin görüş açısı eş zamanlılığını kaybeder ve bunun sonucunda izleyicide bir kısmi görme oluşur. Kısmi görmeyi bir tür körlüğe benzeten Bonitzer, görmenin gerçekleşemediği alanlardaki anlatımı tarifler. Ila için kısmi görme olarak tanımlayabileceğimiz "teyze", film uzayında izleyici için hayalinde yarattığı ama sahne de sesi ile "var" olarak önemsendiği bir karakterdir. "Teyze"yi görüntü imaj olarak görmeyiz ancak "teyze"nin sesi filmin ilgili sahnelerinde önemli imlemeler yapmaktadır. Ulus Baker'in, ilk defa Spinoza'nın (2011:94) kullandığını belirttiği *akusmetrik ses* kavramı için Michel Chion, kaynağını göremediğimiz sesi filmde oluşan *akusmetre* olarak tanımlar. Ses, sinematik evrende bir yerdedir ve kaynağını göremesek bile duyumsamaya, algılamaya ve kaynağını tahmin etmeye çalışabiliriz der (Chion,1999). Bu bağlamda ses ve görüntü imajların kadraj dışı alanda yer almaları uzay alanında olmadıkları anlamına gelmemektedir. Ancak alan dışındaki evrende olduklarını biliriz.

Gilles Deleuze (1986), sinemayı çok özel kılının, kendine has ve hiçbir sanat dalında bulunamayacak anlatım şekli olduğunu söyler ve imajın önemine vurgu yapar. Deleuze için sinemada her şey bir imajdır ve imajların kadrajda yer alması, almaması, ne sıklıkla, ne hızda ve hangi açılarla yer aldığı gibi faktörlerin de imajları yöneterek izleyicide duyumsamalara yol açtığını söylemiştir.

Deleuze, sinemayı bir sistem olarak tanımlar ve unsurların bu sistemi birlikte oluşturduklarını savunur. Oluşturduğu sistemde üç temel soru sorar; 1-Bir çerçevenin içeriği nasıl olmalıdır? 2-Çerçeve tabanlı formlar nasıl özerkleşir? 3-Sinema nasıl felsefe kavramları üretir? (akt. Colman, 2011:11-14). İşte bu duyumsamalar, sinemada oluşan sistemin sonucu olarak ortaya çıkarak izleyici için ilginç, heyecan verici bir hal alır. Deleuze'ün düşüncesi ekseninde, imajlarla oluşacak bütüncül algıda eldeki araçların nasıl kullanıldığı ve bu yolla üretilen anlamlar, yani seyirciye ulaşan son çıktı sinemanın odaklandığı konu olmalıdır. Sinema hikayesini anlatmak için sinematografik araçları kullanır ve bu sinematografik araçlar da Deleuze'a göre birer imajdır. Yani varlıklarıyla birbirlerini etkiler ve anlamı üretirler. Sinematografi, görüntüyü oluşturan bileşenler yönetimidir ve başta kamera hareket ve ölçekleri olmak üzere, ışık, ses gibi unsurlar görüntü imajın anlatımını oluşturur. Burada sinematografik araçlara büyük destek veren dekor, kostüm, mekan, oyunculuk gibi sanat yönetiminin görev tanımında yer alan araçların de nasıl konuşlandırıldığı önemli bir başka konudur zira, görüntü imajın anlamsal boyutunu etkileyen her unsur sinemanın anlatımı dahilindedir. Filmin hikaye anlatımı için sinematografik araçlara gereksinimi vardır.

İmajların sinematografik dizge ile biraradalıkları da anlamı inşa eden faktördür (Bogue, 2003). Sinemanın görüntü üzerine kurulu bir sanat olması, görüntü imaj konusunda kuramcı ve sinemacıların daha çok düşünür ve konuşur olmasını sağlamıştır. Öztürk, sinemanın özgür ruhunu tanımlarken, filmlerin bizi kimi zaman hayatın içine alırken, kimi zaman da hayatın dışında bırakmayı tercih ettiğini söylemiştir. Bu denli farklılaşan bir mekanizmanın izleyiciyi düşsel bir evrene soktuğunu dile getirir (Öztürk, 2018:24). Bu bağlamda sinemanın anlatım gücü kadrajın dik dörtgen kenarları kadar sınırlı olmalı mıdır? Yoksa kadrajın dışına taşan, izleyicinin zihin gücüne devredilen alanlarda yeni anlatımlar mı oluşur? Mascelli sinemanın 5 temel ögesini; kamera açıları, kesintisizlik, kurgu, yakın çekim ve kompozisyon olarak kategorize etmiştir. Bu sınıflandırma Mascelli'nin diğer unsurları sinema dışında bırakıyor olması değil sinema kadrajını sinematik anlatı için ne denli önemsiyor olduğu anlamını taşımaktadır. Mascelli sinematografik anlatıda kameranın nizami kullanılması gerekliliğini savunurken, sinemanın 5 ögesine, hile olarak adlandırdığı altıncıyı şöyle ekleyerek aslında deneyselliğinden ve anlatıda sunabileceği yeni ufuklardan da bahseder:

“Hile, film çekme ya da kurgu esnasında etkinin zenginleşmesi amacıyla insanların, nesnelere ya da devrimin yeniden düzenlenmesi sanatıdır. Kameramana ve film kurgulayan kişiye ne zaman ve nasıl hile yapılacağını ancak ve ancak deneyim öğretebilir. Etkili hilenin sırrı, seyirci hile eyleminin farkına varamadan nasıl değişiklikler yapacağını bilmekte yatar” (Mascelli, 2002:10)

Mascelli'nin de değindiği gibi, kamera konuşlanma noktasında ürettiği kompozisyonlarla film uzayını anlatan ve ya algılatan bir kullanım sergileyebilir. Sinematik evrene farklı bakış açıları olsa da, bilinen odur ki sinema kadrajı anlatıyı düzenler ve bunu yaparken yönetmene anlatı tercihleri sunar. Farklılaşmalar sinemada anlatı sınırlarının da genişlemesine neden olmaktadır.

4. YOZGAT BLUES ÖRNEĞİNDE KADRAJ KULLANIMININ SİNEMATOGRAFİK YERİ

Yozgat Blues filmi, 2013 yılında, Mahmut Fazıl Coşkun'un yönetmenliğinde Türk Sinemasında yerini almış bir yapımdır. Film, bir taşra kenti olan Yozgat'ta geçer. Kariyerinde ve hayatının sosyal ve ekonomik tüm duvarlarında çökmeler yaşayan bir karakter (Yavuz) etrafında dönen *Yozgat Blues* filmi, temelde taşra kentini hedef alırken, içinde barındırdığı mekânsal kurgulamaların birçoğunda farklı açılımlar yaratmaktadır. Yavuz, 50'li yaşlarının sonlarına yaklaşmıştır. Bir alışveriş merkezinin zemin katında, basit bir ses sistemi eşliğinde, müşterilere şarkı söylemektedir. Bunun yanı sıra bir belediyenin düzenlediği ücretsiz müzik kursunda katılımcılara müzik dersleri vermektedir. Karşı cins ile ilişkilerinde de oldukça pasif kalmış, sosyal hayatı da aynı doğrultuda olumsuz etkilenmiştir. Yalnız bir karakter olan Yavuz'un hayata bağlanmasını sağlayacak çok sağlam iplerden bahsetmek oldukça güçtür. Yavuz'un bu belirsiz hali, farklı mekanlarda kendini var kılabilmek için mücadele verirken, savrulmasına sebep olmaktadır. Neşe'de yeni bir hayat umuduyla Yavuz'un peşine takılıp Yozgat'a çalışmaya giden aynı tip hayat çizgisine sahip bir karakterdir. Filmde karakterlerin dar yaşam alanları giriş bölümünde tanımlanmaktadır ve aslında bu tanımın, yönetmenin film boyu sürdürdüğü kadraj (çerçeveleme) tercihinde önemli bir payı vardır. Coşkun, bu tür bir kamera kullanımı ile, izleyiciye karakterlerin hayatlarındaki sıkışmışlıktan bahseder. Kamera giriş bölümündeki bu ipuçlarını destekler şekilde finale kadar istikrarlı bir şekilde, geniş açılardan çekinir. Filmin tür olarak yönetmeni tarafından melankolik komedi olarak tanımlanması, filmin dram etkisinde olduğuna işaret etmektedir. İzleyicinin görüş alanının daraltılması bu melankoli ve dram etkisini şiddetlendirir. Kadraja sığdırılan görüntülerin kısıtlı olması izleyicide kısmi görme yaratırken, aslında gerçek hayatta alışkın olmadığı bir görme türünü deneyimletir. Bu durum izleyicinin merak duygusuna hitap eder. Alışkın olmadığı türden bir görme deneyimi seyirci için şaşırtıcı ve düşündürücü olabilmektedir.

Dekadraj Alanlar

Coşkun, neredeyse hiçbir sahnede genel plana açılmayı tercih etmez. Mekânların izleyici algısında sıkışmasını tercih eder. Bu nedendir ki tüm mekânlar parçalı gösterilmiştir. *Dekadraj* alanlar, film uzayında varlığını bildiğimiz başka kişilerinde olması ancak kameranın bilinçli olarak onlara dönmemesini meşrulaştıracak denli belirgin verilidir. Kadrajın dışı sanki Yavuz için önem arz etmemektedir. Yönetmenin *dekadraj* tanımlaması, Yavuz'un kendi doğrularında var kalabilmesini anlatır gibidir. Yavuz sahnede hep aynı modası geçmiş şarkıyı seslendirmektedir ve aslında neredeyse hiç dinleyicisi yoktur. Alışveriş merkezinde, Belediye kursunda, Yozgat'ta sahne aldığı ve müzik yaptığı tüm mekânlarla Yavuz dışlanmaktadır, ya da hiç görülmemekte. Her mekânın bir kısmını gösterip dar açıda kalan bir ürkek kamera yapısı da Yavuz'un bu görünmeme halini yansıtır. Ayrıca kameranın sabit olmadığı, filmin çoğu sahnesinde rastlanan bir durumdur. Huzursuz kamera kullanım şekli ile karşımıza çıkan ürkek alıcı, izleyicinin rahatsızlığını bir kat daha arttırmayı hedefler.

Bu bulgu, P. Bonitzer'in (2013) kameranın göstermedikleri için bulunduğu tespitle örtüşür ve N. Burch'un (2014) sözünü ettiği uzay eksenine de gönderme yapar. Bonitzer şöyle söyler:

“Demekki Burch'e kadar açıkça fark edilmeyen şey, sinemanın gösterdikleriyle olduğu kadar göstermedikleriyle de iş gördüğü, sinematografik uzayın bir alan-uzay ve bir alan-dışı-uzay ile (izleyici tarafından) görülen ve görülmeyenle eklemlendiği, bu bölünmeden kaynaklanan “gerilim”in de izleyiciyi kendi oyununa kattığıdır” (Bonitzer, 2005 :17-18)

Soyutlama

Burch'un (2014) sözünü ettiği gösterilmeyen alanlar, filmde soyutlama şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Kameranın kullandığı açılar, Yavuz ve Neşe'yi odak noktasına almak istediğinde yakın, ikinci planda göstermek istediğinde netlik kaydırması ile, baskılanan ikili planlar şeklindedir. Geniş planların bile tam kare mantığı ile mekânlardan soyutlanması dikkat çekicidir. Yavuz, babasının ölümü ile evde bir takım eşyaların tasnifini yapar. Evin kime ait olduğunu, hacmini, kaç odası olduğunu kameranın kadrajı dahilinde göremeyiz. Bizi ilgilendiren kadarını vermekle yetinen yönetmen, sakladıkları ile ilgi ve merakı ayakta tutar. “Yavuz nasıl bir yaşama sahiptir?” sorusunu takip etmeye çalışmak açısından önemli bir araçtır bu saklama. Zira filmin finaline kadar seyircinin izleme eylemine katacakları da oluşacak bütüncül algıda önemlidir. Yavuz'un müzik dersleri verdiği (Neşe ile tanıştığı yer, Neşe öğrencisi olarak derslere katılmıştır) belediye kursu, Yavuz'un yaşamı hakkında bilgilendirici nitelik taşır. Filmin en geniş açı sahnelerinden birine, kurs bitimindeki sertifika töreninde rastlarız. Kurs katılanları sıralanmış, Yavuz'un bir bitiş konuşması yapmasını beklemektedir ancak Yavuz çekimser kalır. Belediye kursunun mekânsal olarak izleyiciye tanıtılmaması, Yavuz'un fazlaca nitelikli bir iş yapmıyor olduğunu vurgular ve sıradan bir kurs imajı çizer. Sahnenin akışına bakıldığında fazlaca coşkulu bir bitiş de olmaması, kursun kalabalık olmayan katılımcı kitlesi de bu tür bir anlatıyı destekler niteliktedir. Yavuz'un çalışma alanları hayattan soyutlanmış hissi vermektedir. Ancak Yavuz'un bunu kabullendiği imajına sahip oluruz, çünkü kamera hep Yavuz özelinde dar kadrajlarda kalır. Filmin giriş bölümü ve gelişmenin ilk kısmında, “acaba Yavuz hayattan soyutlanmışlığı gerçeğini biliyor mu?” sorusunu sormaya devam ettiren neden de genele açılmayan kamera olabilir. İzleme temelde dar kamera açıları ve soluk renk tonları filmin leitmotivini⁹ oluşturur. Tekrarlanan en belirgin motif kameranın dar açıları, ikili planlarda kendini her iki kişiyi gösterme çabasına sokmaması olarak tariflenebilir.

⁸ Tam kare, fotoğraf ve sinemada, kadraja salt gereksinim duyulan öğeleri yerleştirip, dekor, aksesuar gibi bileşenlerin görüntüden ayıklanmasıdır.

⁹ Bir müzik terimidir, çeşitli nedenlerle tekrarlayan ifadeler anlamındadır (turkedebiyati.org, 2019)

Işık ve Kamera

Yavuz'un iç dünyasının yansıtılmasında salt kameranın değil, ışık ve renk faktörünün önemi de büyüktür. Zira oluşan anlatı motifine en derin dokunuşu yapanlardan biri renklerin gücüdür. Sıcak ve soğuk¹⁰ tonların ayrımı sinemada olduğu kadar psikolojik ve sosyolojik bağlamlarda da insanın duymusal alanını doğrudan etkileyen niteliğe sahiptir. *Yozgat Blues* filminin genel renk ton seçimi soğuktur ve karakterlerin iç dünyaları ile de uyumlu bir tercihtir. Filmin kamera açıları kadar renk ısısı da önemlidir. Filmin genelinde ışıklandırmanın rahatlatıcı bir yanı yoktur. Işığın sinematografik anlamda aydınlatıcı etkisi teknik olarak mekânın var oluşu ile eşzamanlıdır. Ancak sinematografik öğelerin kullanımındaki tercihin sinemada anlatıya yeni boyut katkısı önemlidir. Sinema perdesindeki görüntü iki boyutludur, oysa anlatılanlar üç boyutludur. Üç boyutluluk hissinin vurgulanması adına ışık önemli bir unsurdur. Aynı düşünce özelinde, filmde ışıklandırmanın minimal düzeyde bırakılması, gerek hayatta ışısız ve güneşsiz ortamlarda bulunan insanda oluşan ruh sıkışması ile özdeşleşmekte, izleme esnasında Yavuz'un sıkıcı hayatına duygudaşlık geliştirmeye araç olmaktadır. Özellikle sahne alınan mekânlar ve kulisin ışıklandırması oldukça az tutulmuş, izleyiciye içinde bulunması keyifli olmayan ortamları görsel olarak betimlemektedir. Kulisin ve sahnelerin ışıklandırmaları, mekânların pek de kaliteli yerler olmadığını işaret eder niteliktedir.

Sinematografinin, sinematik anlatımda bütünsel bir süreç olduğu gerçeğine dönerek, *Yozgat Blues* filmi özelinde şu konular da önemlidir. Sıcak renklerin hemen hemen hiç kullanılmadığı bir film olan *Yozgat Blues*, genel anlamda yavaş kurgu yapısını, kamera hareketleri, kamera açıları, renk ısısı ve ışıklandırmalarıyla desteklemektedir. Filmin diğer sinematografik unsurları kadar müziği de tartışılmaya değer niteliktedir. Seçilmiş olan sahne parçası, "Joe Dassin – L'Ete Indien" 1975 yılına ait, kendi zamanının hit parçalarından olan bir şarkıdır. Ancak çok eski bir ekolün parçası olması, şu an için kiç (kitsch)¹¹ sayılabilecek bir örnek konumlandırmasından öteye gidememektedir. Yavuz karakteri ile uyum sağlayan bu abartılı parça, Yavuz'un direniş ve ısrarcı tavrını da sergilerken, bu parçada ısrarcı olması, takıntılı hallerinin de birer göstergesidir. Dar açılarda karakterlere yoğunlaşan kadraj, karakterlerin bütün içinde kendi dünyalarında yaşayıp, aslında çıkışa yaklaşılmaya çabalamadıklarını da hissettirir. Yavuz özelinde kurulan dar, tek kişilik, yakın çekimler (ya da omuz ve bel planı geçmeyen açılar) Yavuz'u kadrajın içine sıkıştırarak, zaten sıkışık olan kendi dünyası ile özdeşleştirmektedir.

¹⁰ Renk sıcaklığının derecelendirilmesidir. 5.600 (ortalama gün ışığı) Kelvin altındaki renk ısıları sıcak (sarı, kırmızı, turuncu tonlar), üzerindeki tonlar soğuk (mavi, gri, yeşil tonlar) olarak adlandırılır. Soğuk tonlar hüzün, melankoli, sıcak tonlar romantizm, aşk gibi duyguların tetikleyicisi olarak bilinmektedir.

¹¹ Almanca'da ucuzlatma, zevksizlik, değersizlik, bayağılaştırma anlamına gelir (tr.langenscheidt.com,2019)

5. SİNEMATOGRAFİK BULGULARIN SAHNELER VE ANA KARAKTERLER (YAVUZ VE NEŞE) ÖZELİNDE İNCELENMESİ

Sinema filmleri, bütünün algılanabilmesi için sahne, sekans ve planlara ayrılmıştır. Sekanslar birbirleriyle yakın ilişki geliştiren sahnelerin bir araya gelmesiyle oluşan bir sinematik dizgeyi oluşturur. Planlar ise, sahneler (mekân) içerisinde kameranın açı değiştirme halidir, bir nevi görüş açısının değişmesidir. Hikâyenin senaryolaştırılma aşamasında sahnelere bölünmesi, çekimin kolaylaşmasını sağlarken, birbirleri ile yan yana geldiğinde akıcı bir anlatımı oluştururlar. Bu çalışmanın konusu olmadığı için derinlemesine bu konuya girilmeyecektir ancak, sahnelerin yönetmenin, hikâyesini oluşturmak için kullandığı bir araç olması nedeniyle sahnelerde kurulan kadrajların ve kamera açılarının irdelenmesinin faydalı olabileceği varsayılmaktadır. *Yozgat Blues* filminde, karakterler hayatlarında bir fark yaratmak üzere, radikal bir mekân değiştirme eylemi içine girerler. İstanbul'dan Yozgat'a gelişleri bir düşüşü simgelerken, tercihlerin iniş yönünü belirgin halde sunmaktadır. Filmde değişen mekânlar (sahneler), karakterlerin kendilerini var etme hikâyelerinde önemlidir ancak bu filmde mekânların değişmesinden ziyade, değişen mekânlarda değişmeyen karakterlerin varlığı anlatının temelini oluşturmaktadır. Kent değiştirmenin yeni bir hayat umudu taşıdığı görülmektedir.

Spinoza, insanın varlığını sürdürmesi için var olan gücünü *conatus* kavramı ile açıklamıştır ve insanın yaşamsal enerjisini bu temelden edindiğini söylemiştir. Bu güç, insanın kendini var kılabilmek için eylemler üretmesine neden olmaktadır (Atbakan, 2012). Spinoza'nın *conatus*'una göre, Yavuz ve Neşe'nin var kalabilmek için, kendilerine biçtikleri itibarı çevrelerinden de görmeleri gerekmektedir. *Yozgat*'ta sahne almak üzere geldikleri mekân, İstanbul'dan Yozgat'a doğru yapılan ivmenin önemli bir nedenidir. Ancak hikâye ilerledikçe varoluşsal enerjilerini kaybederler. Yönetmenin, Yavuz ve Neşe'nin arzu nesnesini izleyiciye, sıkıştırarak anlatmasının en temel nedenlerinden biri bu düşüşe izleyiciyi de ortak etmeye çalışması olabilir. Kadrajın hiç rahata çıkıp her şeyi göstermemesi umudun sürmesini sağlar. İzleyici filmin finaline dek, göremediği alanlarda gelişen umuda ortak olur. Az müşterisi olan, dinleyici kitlesinin sosyo-kültürel altyapısının pek de yüksek olmadığı bir mekân tercihi, filmin hikâyesini yürüten en baş seçimlerdir. Kör alanda kalan her olay ve durum filmin anlatısına dâhil edilmiştir. *Conatus*'a göre insan başka bir belirsiz zamanda değil, şu anda yaşar ve arzu, istek, hüznün gibi duyumsama alanları barındırır (Aktay, 2018). Yavuz için bu çok belirgindir. Yavuz hep kendi zamanında kalmıştır. Daha iyi bir yaşam arzular, olmamasından dolayı hayal kırıklıkları yaşar ancak sıkışıklığını gideremez. Bilhassa otel odasında kör alanda kalan konuşmalar, sesler Yavuz ve Neşe'nin hayatın bir sekansında sıkışıp kalmalarını izleyiciye tekrar tekrar hatırlatır niteliktedir. Başlarda tekensiz bir izleme sunan dekadrajlar, filmin içinde kadraj (tercih edilen) algısına dönüşmeye başlar. İzleyici başlarda saklı alanlarda aradıklarını neden bulamadığını, Yavuz ve Neşe *Yozgat*'a geldiğinde ve olaylar çözülmeye başladığında idrak eder. Bu noktadan sonra dekadraj aslında bir tercih edilen kadraj algısına dönüşür. Yani yönetmenin bilinçli olarak izleyiciye göstermediği *off-uzayın* zihinde tasarlanması ve algının bütününe dâhil edilmesi eylemine dönüşür. Sahne Yavuz için kendini var kıldığı yerdir.

Yozgat'ta sahne alacakları ilk akşam, Neşe heyecanla sahne arkasında Yavuz'un anonsunu bekler. Yavuz sahneye ilk çıkışında, cılız alkışlar dekadrajda kalır ve bu tercih anlatımsal olarak çok güçlü bir sestir aslında. Önemsizleşmeye tanık olunan bir cılız alkıştır bu. Aslında Yozgat'ın hayatlarında hiçbir değişime neden olmayacağını da belirleyicisidir. Ne sahne arkasından bakarken, ne de sahnede olunan herhangi bir anda kadrajın geniş açıldığını görmeyiz. Öztürk'ün (2018), filmlerin kimi zaman izleyiciyi içine alması kimi zaman dışında bırakması tanımlamasında olduğu gibi, sahne arkasında bekleyen Neşe'nin gözünden heyecanı hissettiren dar ve titrek bir kadraj ile karşılaşırız. İzleyici için bu sahnede, *off-uzay*'da varlıklarını hissettiğimiz, seslerini duyduğumuz dinleyici kitlesi ve Yavuz ile Neşe'nin dünyalarını uzamsal olarak birbirlerinden ayıran bir andır. İzleyici aynı heyecana ortak değildir, hatta izleyici kitlesinin azlığı da yönetmenin hikâyenin seyrine dair eklemelerindedir. Sahne Yavuz ve Neşe'nin var kalmaya çalıştıkları yer olarak, tüm film boyunca hissettirilmektedir. Sahnede Yavuz'un seslendirdiği şarkının film boyunca aynı kalması önemli bir imleçtir. Şarkının aynılığı, kendi dünyasında dönüp dolaşan bir karakteri temsil etmektedir. Artık demode olmuş ve yerinde sayan bir Yavuz'u simgeler. Yavuz'un seyirci sayısı ve seyircinin ilgisi ile ilgili hiçbir yorumu ya da hissiyatı yoktur. İzleyicinin olması ya da olmaması Yavuz için anlam ifade etmez. Asıl olan sahnede olmaktır. Filmin ilk bölümlerinde, sahne performanslarında kameranın odağı Yavuz üzerindeyken, ilerleyen dakikalarda filmde Yavuz karakterinin düşüşe geçmesiyle birlikte netlik kaydırması Neşe üzerinde yoğunlaşmaktadır. Kadrajda Neşe'yi net alanlarda görmek izleyicinin Neşe ile ilgili zihinsel ilerlemesine, beklenti geliştirmesine olanak sağlar.

Filmde, Yavuz'un var olma mücadelesi alışveriş merkezinde başlar. Filmin aynı zamanda açılış sahnesi olan alışveriş merkezi sahne performansında, Yavuz'un sanatını icra ederken büyük bir ciddiyet taşıdığı gözlenmektedir. Bergson zamanı homojen ve heterojen şeklinde ikiye ayırmıştır. Homojen zaman, ölçülebilen dışardaki zaman, heterojen zaman ise insanın içsel zamanı, ölçülemeyen ya da somut olmayan (Bergson, 2007). Yavuz'un zamanı heterojen olarak tanımlanabilir. Yavuz, yıllar öncesinde kalmış, demode bir yaşantıyı sürdürmekte ısrarcıdır. Yavuz'un homojen zamanı adeta durmuş gibidir. Yönetmenin kadrajın dışında bıraktığı alanlar ile Bergson'un homojen zamanı eşleşir. Kadrajın dışı Yavuz'un dışsal yaşantısıdır ancak bir önemi yok gibidir. İzleyici bu zamana tanık olamaz. Görüntü ve ses imajlar, kadrajın dışındaki alanı sadece zihinsel olarak duyumsamay, hayal etmeyi önermektedir. Yavuz'un takıntılı bir şekilde, ya da en iyi yaptığını düşündüğü "L'Ete Indien" adlı parçayı seslendirmek örneğinde Yavuz'un sıkışan zamanına şahit oluruz. Kendisini dinleyen bir ya da iki kişi olduğuna ve hatta bu dinleyen kişilerin, alıcının görüş noktasında olmaması nedeniyle ne yaptıkları belli olmadığı için, onların bile dinlemiyor olması ihtimaline hiç aldırmadan, modası geçmiş bir şarkıyı önemseyerek söylemektedir. Açılış sahnesinde, alışveriş merkezinde şarkı söyleyen Yavuz'un alt açıdan görüntüye girmesi, filmin geneline hâkim olan, sıkışık kamera açısı ile desteklenmiştir.

Yavuz alt açıdan görüntülenerek, çok önemli bir iş yapıyormuş izlenimi yaratılarak, sahnede performansını sergilemektedir. Yönetmenin bu sahnede Yavuzu sol kenara ve bakış boşluğunu¹² kadrajın ters tarafına vererek, hiç de kısa olmayan bir süre izleyici ile baş başa bırakması, filmin kalamı hakkında belirgin bir ipucudur. İzleyici merak eder, bir alış veriş merkezinde olduğuna dair belli belirsiz görüntüler kadrajın sol üst köşesine sıkışmıştır ama izleyici için yeterli bilgi mevcut değildir. Bu kuvvetli merak, izleyicinin bir virgül koyup hikâyeye devam etmesi için yeterlidir. Önemli bir sinematografik unsur olarak, arkadan gelen sesler, mırıltılar sahnedeki Yavuz'un pek de umursanmadığı halini pekiştirmektedir. Yavuz tüm ciddiyeti ve sahne titizliği ile performansına ara vermez. Bu sahnede, sesler ve izleyici ilgisizliği *off-uzay*'da izleyici ile buluşur. Sinematografik anlamda bakıldığında, kamera açısı, alt açı kullanılarak, Yavuz karakterini olduğundan daha üst mertebede bir yere koymayı hedefler. Kameranın görüş açısı bu sahnede sabit tutularak, etrafa odaklanmayı engeller. Filmin genelinde hâkim olan, mekânların tamamının kamerada geniş açılı gösterilmeden hep bir kısmının saklı tutulması, ilk açılış sahnesinde hissettirmek istenmiştir. Bu sahne filmin en büyük anlatısına sahip sahnedir, zira ilk açılış sahnesidir ve giriş sahnesi olması nedeniyle izleyici çok şey görmek isteyebilir ancak yönetmen çok az şeyi, alışılmış estetik algılamının kurallarını yıkarak verir. Giriş sahneleri filmin bilgilendirici bölümüdür, karakterlerin tanıtıldığı bölüm olması nedeniyle, Yavuz'un sahne aldığı bu kadraj önemli ve imleyicidir. Yavuz kadrajın sol tarafına sıkışmış, mekândan da soyutlanmıştır. İzleyiciyi afallatan bu çerçeveleme seyircide tedirginlik yaratır ama belki de en önemli nokta budur. Yani tedirginliğin sonraki anlatıyı desteklemesidir. Deleuze, sinemanın hareket ve zaman bloklarından oluştuğunu söylemiştir. İmgenin hareketi, hareketsizliği, açıları ve çerçevelemesi ile betimlenir çünkü Deleuze sinemanın zihindeki oluşumuna işaret eder. Sinemanın insana gösterdiği, saklı tuttuğu, hareketli, hareketsiz, sesli, sessiz halinden doğan yeni anlatıları dile getirir (Deleuze, 2014). Deleuze'ün imgenin hareketi tanımı, bu filmde hareketsizlik ile anlam bulmaktadır. Kameranın az hareketli hali, imgenin betimlemesini yapmak için oldukça kuvvetlidir ve yeterlidir. *Yozgat Blues* filmi, genel kamera kullanım tarzı ile izleyiciyi rahatlatmaktan kaçınan bir tutum sergiler.

Karakterlerin içinde buldukları bunalımlı, içinden çıkmaya çabaladıkları hallerini yansıtabilmek için tercih edilen sıkışık kadraj tarzı belediye kursunda da kendisini hissettirmektedir. Yine burada da var olmaya çalışma hali dikkat çekici ancak çabası eksiktir. Yavuz'un böyle önemli bir günde, katılım sağlayan kişilere gururla takdim edilecek olan sertifika töreninde bile gülümsemesi ve kayıtsız tavrından ödün vermemesi de hassasiyet yaratan bir durumdur. Belediye kursunun bitişi anısına fotoğraf çektirirlerken, kapının açılma sesi duyulur, başlar kapıya doğru dönse bile kamera dönmez. Kamera bu sahnede hareketli olmasına rağmen, içeri girenin Neşe olduğunu, Neşe sabit açıda duran kadrāja girdiği zamana görmeyiz. Bu durum izleyicinin Neşe ile ilgili bir beklenti geliştirmesine hemen neden olmaz ancak sonrasında Neşe'yi Yavuz ile konuşurken görmek duyum mekanizmasını pekiştirir.

¹² Bakış boşluğu, çerçeveleme yaparken, kişinin baktığı yöne doğru kameranın boşluk bırakarak, ferah bir izleme sunmasıdır.

Kadrajı bu şekilde dâhil olan bir karakterin, önce merak uyandırarak gelmesi, sonra kadrajdaki tekrarlayan varlığı yönetmenin işaretleri ve ipuçlarındandır. Neşe'nin, yanına gelip konuşmasıyla Yavuz biraz şaşırır. Bu şaşkınlık aslında, Neşenin neden kendisinden bir kariyer beklentisi olduğunu pek anlamlandıramamış tavrı ile de desteklenmektedir. Ama bu şaşkınlık izleyicinin yönetmenin Neşe ile yaptığı ilk ekmeği biçmeye başlaması anlamına gelmektedir. Önemli bir ekme de, sertifikaların verilmesine geçilmesiyle kadrajın soluna doğru, yakın plana hamle yapan Neşe ile yapılır. Yavuz ve sertifika, azalan alan derinliğine¹³ düşmüş, görüntü netliğini kaybetmiştir. İzleyicinin Neşe'ye odaklanması için bir fırsat yaratılmıştır. Neşe ile ilgili beklentiler böylece artmıştır.

Yozgat'ta otel odasında da benzer bir kamera kullanımı vardır. Kameranın mekânların tamamını göstermekten kaçındığı görülür. Yaşamın önemli alanlarından parçaların, genel açılmadan kısıtlı aktarımında kameranın tavrı bu sahneler için de aynı şekilde devam ettirilmektedir. Otel odası mekânsal olarak değişmeceli bir bağlamdır. Bir yuva, bir sığınma alanıdır ve sıcaklık barındırır. Umut ile bütünlük bir mecaz eğretileme, filmde Yavuz ve Neşe'nin kahvaltı sahnesinde birbirlerine duydukları dostvari yakınlıkta imgesel olarak anlatılır. İzleyici için kadrajın dar alanda kalması bu sahne için sıcaklığı tetikler. Dekadrajlar sohbetin ve sıcak duyguların dışındadır çünkü. Karakterlere odaklanmayı arttırıcı bir niteliği vardır. Otel odası ile belli bir zaman sonra duygusal anlamda bir bağ geliştiren Yavuz, hayata daha olumlu bakmaya başlamıştır. Neşe ile yaptığı kahvaltı sırasında belki de film boyunca Yavuz'un en konuşkan ve keyifli haline tanıklık ederiz. Yavuz, kendi ile ilgili bir hikâyeye anlatmaktadır. Burada kendini Neşe'ye karşı da var hissetmek ve hissettirmek için bir çabası olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Otel odasının bir müddet sonra, Yavuz'un bir sığınağı olarak görülme hali, plastik tabakları porselenlerle değiştirmek istemesi, çay demlemesi, Neşe'ye kahvaltı hazırlaması ile belirgin hale gelmektedir. Filmde karakterleri yakın planlarla mekândan soyutlanmış olarak görüyoruz ki bu, sıkışmışlık hissini anlatmak üzere tercih edilen bir kamera ölçeklendirilmesi olarak değerlendirilebilir.

¹³ Kamera ya da fotoğraf makinesi ile, üzerinde odaklama yapılan obje ya da subjenin önünde ve arkasında oluşan net alanlardır.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Hikayelerin izler kitle için derinlikli, ayrıcalıklı, duyumsatma özellikli sunulması, sunulan konunun önemi kadar değerlidir. Hikâyenin nasıl hissettirdiği, en az hikâyenin kendisi kadar ağırlık taşımaktadır. Bu nedenle hangi seçimlerle (sinematografik) izleyiciye aktarılmaya çalışıldığı anlatının temelini oluşturacaktır. İnsanların ruhlarını besleyen sanatın paylaşılması, en az paylaşımı kadar önemlidir. *Yozgat Blues* filminde, ana karakterler Yavuz ve Neşe'nin hayatta var kalabilme mücadelesi anlatılmaktadır. Coşkun'un filmin yönetmeni olarak içselleştirdiği bu hikâyenin seyircisindeki çıktıları çeşitli olabilir ancak auteur¹⁴ yönetmenler kendi hedef kitlesi ile asgari müşterekte buluşmayı hedefleyebilirler. Nasıl her konunun değerlendirme kıstasları kendi iç diyalektiğinde mevcutsa sinemanın da anlatım pratikleri kendine özeldir ve bu dinamiklerin değerlendirilmesi az da olsa bir birikim gerektirebilir. İzleyicinin bir bilgi birikimi yoksa filmi anlamlandıramaz demek doğru olmaz ancak daha detaylı bir izleme yapması için avantaj oluşturabilir. Ne var ki, sinemanın elementleri, yani sinematografik araçları izleyicinin gördükleri ve duyduklarını zihninde düzenli bir bütün haline getirerek bir organizasyon yapmasına yaramaktadır. Bu bağlamda, başta sinemanın görünür olma halini organize edecek olan kadrajın izleyicinin zihninde bir yere oturabilmesi önemlidir. Sinemanın teknik bir uygulama olması, filmin motif geliştirme zorunluluğunu gerektirir. Şöyle ki; sinematografik unsurların kimi zaman anlatıyı kuvvetlendirmek için estetik anlamda zorlanıyor olmaları bir yönetmen tercihidir ve bu tercihin film boyunca tekrarlayan bir aykırılıkta yapılması anlamı oluşturur, izleyicinin izlediği şeyde duyumsama ünlemleri olduğunu anlamasını sağlar. Aksi takdirde bu ünlemleri teknik aksaklık olarak algılaması da mümkündür. O halde, yönetmen tutarlı olmalı, kadraj kullanımında film boyu kararlı kalmalıdır. *Yozgat Blues* filminde, kör alanda kalan sesler ve kişiler vardır. Bu kişiler anlatının önemli parçalarını oluşturur. Örneğin dinleyici kitlesi hep kör alanda kalır, izleyici onları hiç görmez ancak Bonitzer'in (2011) söylediği gibi hayal eder. Filmde kullanılan ışık ve gölgelerin azlığı, mekânların pek de kaliteli olmadığı hissiyatını pekiştirici niteliktedir. *In-uzay*, mekânların görebildiğimiz kadarını sunarken, sahnelerde *off-uzay* mekânın kalan kısmını izleyicinin zihninde bütünleştirmesine olanak tanır şekilde düzenlenmiştir. Konunun bir kısmını verip kalan kısmını izleyiciye bırakır. Bu anlamda da mekânların izleyici algısında oluşma şekli filmin genel yapısı ile bütünleşik yapıdadır.

Yozgat Blues filminde kadraj kullanımında estetik zorlamayı şiddetli bir şekilde görmek mümkündür. İnsan görüşü çoğu zaman geniş açıdır. Dar açılı bakıldığında bile, azalan alan derinliğine düşen görüntüler, net olmasa bile biraz bulanık algılanırlar. İnsanın görme yetisi sinemaskoptur. Ancak filmde izleyici bunun farklı bir şekli ile karşılaşmaktadır. Sanki bir gözü kapatılmış hissi veren, dar açılı bir kamera, tutarlı şekilde finale kadar tavrını korur ve izleyicinin gerçek hayatta alışkın olduğu görme şekline aykırı bir bakış oluşturur.

¹⁴ Yaratıcı yönetmen, kendi hikayesinin çekim ve kurgusunu yürüten yönetmenlerdir.

Bu durum izleyicinin öğrenilmiş ve fiziksel olarak mümkün olan görme biçimine aykırıdır. Ancak bu tip bir kadraj kullanımı oldukça özeldir. Zira zihinde tüm duyu-motor mekanizmasını altüst ederek, her sahnede seyircisine yeni bir şeyler söylemeye kalkışır. Tek başına yeterli gelmeyeceğini var sayarak, diğer sinematografik bileşenleri de bu işin içine alarak, ses ve ışık kullanımında da aynı estetik düzensizliği sürdürür. Hikayenin çoğu kadraj dışında yaşanır ancak kamera hep karakterler özelinde kalır. Direniş ve tahakküm, yaşanan mekanlarda kameranın tam açılmamasıyla, kör alanda kalan anlatıyla hissedilmektedir. Bonitzer ve Burch 'ün ifade ettiği gibi, filmin görünmeyen kısmında bir anlatı devam ediyor ve bu anlatıyı takip etmek hiç de zor değil. Aslında göremediklerimizin bizde yeni afallamalara neden olduğu, bunun da izleme ve anlamlandırma adına izleyene cazibe yarattığı düşüncesine ek olarak, son söz, sinemanın yapısı, fotoğraf, tiyatro ve benzeri sanatlardan farklıdır. Kadraja alınmayan sinematografik unsurlar anlatıda yeni bir ivme kazandırması adına önemlidir.

Kadraj içi, izleyici için görme eşiği içerisinde kalması nedeniyle beklenmedik, şaşırtıcı bir anlam ifade etmez. Oysa görmeyi ya da duymayı beklediği imaj ile buluşmamak izleyicide farklı bir algı, afallama hissi uyandırır. Bu durum gündelik algıdan farklı olarak düşünüldüğünden ötürü, çalışmanın odak noktasında yer almaktadır. *Yozgat Blues* filmi dar kamera açıları ve ses, oyunculuk, ışık, renk gibi sinematografik unsurların minimal kullanımı ile öne çıkan bir yapımdır. Dar açıların filmdeki karakterlerin kendilerini var etme şekilleri ile bağlantısı olduğu düşüncesinden yola çıkılarak bu filmin iyi bir örnek teşkil edebileceği varsayılmıştır. Sinemada kadraj dışında kalan görüntünün de anlatı bütününe parçası olduğunu savunan görüşler olduğu kadar, kadraja giren imajların ağırlığını daha çok önemseyen bakış açıları mevcuttur. Bu çalışma, kadraj dışını ve sinema evrenini anlatımda bütüncül değerlendirmeyi önemseyen kuramcılara ve görüşe yakın durmaktadır. Sinemanın bütüncül algı yaratması halinde sinematografik unsurların birer imaj görevi ile bir araya gelerek anlamı inşa ettikleri var sayılmaktadır. Benzer bir çalışma, ana karakterler açısından değil, gözlemci dış dünya gözünden yürütülebilir ve ya dekadraj ve kadraj anlatılarının karşılaştırmaları yapılacak şekilde oluşturulabilir. Çalışma özelinde sinematografik unsurlara çerçeveleme dışında az değinilmiştir. Ancak kameranın devinim ve konuşlanma noktaları da en az çerçevelemesi kadar anlatıyı belirleyen, hikayeyi ilerleten unsurlardır, bu bağlamda yeni çalışmalar da yapılması sinematografik bakış açısını genişletebilecektir.

KAYNAKÇA

- Aktay, M. (2018). Spinoza'nın Conatus, Arzu, Sevinç, Keder Ve Özgür İrade Kavramları İle İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 11(24), 448-466.
- Asiltürk, C. (2009). Sinemada Kadrajın Evreni ve Çekim. *Journal Of Social Sciences* 3(2), 2009, 92-124
- Atbakan, B.,U.,(2012),Spinoza'da Modus Ve Conatus Kavramları Bağlamında Sevinç Keder Sorunu, YL Tezi, İstanbul Üniversitesi
- Andrew, J. D., & Atam, Z. (2010). *Büyük sinema kuramları*. Doruk.
- Arnheim, R., & Tamdoğan, R. Ü. (2002). *Sanat olarak sinema*. Hil Yayın.
- Baker, U.,(2011) Beyin Ekran, der. Ege Berensel, İstanbul: Birikim Yayınları.
- Bazin, A., & Şener, İ. (2007). *Sinema nedir?*. İzdüşüm Yayınları.
- Bergson, H.(2007), Madde ve Bellek, Dost Kitabevi
- Betton, G. (1994). Sinema Tarihi. İngilizceden çeviren: Şirin Tekeli. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bogue, R. (2003). *Deleuze on cinema*. Routledge.
- Bonitzer, P. (2011). Kör Alan Ve Dekadrajlar. (I. Yaşar, Çev.) İstanbul: Metis Y ayıncılık.
- Bonitzer, P. (2005). Bakis ve Ses. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Burch, N. (2014). *Theory of film practice* (Vol. 507). Princeton University Press.
- Chion, M. (1999). *The voice in cinema*. Columbia University Press.
- Colman, F. (2011). *Deleuze and cinema: The film concepts*. Berg.
- Deleuze, G. (1986). Sinema 1, Hareket İmgesi. *Tomlinson ve B. Habberjam (çev), Minneapolis, MN, Minesota Üniversitesi Yayını*.
- Deleuze, G.(2014), Sinema 1- Hareket-İmge, Norgunk
- Kıbaroğlu, B.,(2015), Sinema Sanatında Gerçekçilik ve Biçimcilik, YL Tezi, Hacettepe Üniversitesi
- Kracauer, S. (2015). *Theory of film: The redemption of physical reality*. Princeton University Press.
- Köprü, M.,(2019),"Temsil Edilemeyen Mekanı Olarak Ekran Dışı Uzay-Zaman", *SineFilozofi* Sp. Iss:241-255.
- Maselli, J. V. (2002). *The five C's of cinematography*. Grafik Publications.
- Sivas, Â, (2012), Göstergibilim ve Sinema İlişkisi Üzerine Bir Deneme, İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Yıl: 11 Sayı: 21/ 1 s.527-538
- Gevgilili, A. (1989). *Çağın sorgulayan sinema*. Bağlam Yayıncılık.
- Münsterberg, H. (2013). *Hugo Munsterberg on film: The photoplay: A psychological study and other writings*. Routledge.
- Öztürk, S.(2019), Sinematik Felsefenin Pazaryeri:Yeşimçam, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Dergisi, Sayı:15, ISSN:978-605-9911-51-1, Sayfa:93-110
- Öztürk, S. (2018). Sinema Felsefesine Giriş: Film-Yapımı Felsefe. *Ütopya Yayınları, Ankara*.
- Stam, R. (2014). *Film theory: an introduction*. John Wiley & Sons.
- Teksoy, R. (2007). *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*. Oğlak Yayıncılık.

- Üstün, E. (2015). *Sinematografik Üretim: Mekân Ve Zaman Deneyiminin Bedenleşmesi* (Doctoral dissertation, Fen Bilimleri Enstitüsü).
- Yetişkin, E. B. (2011). Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi*, (40), 123-141.

Internet

- <http://www.yozgatblues.com/> son erişim: 25.10.2019
- <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/kadraj>, erişim: 25.10.2019
- <https://www.turkedebiyati.org/leitmotiv-nedir>, erişim:20.11.2019
- <https://tr.langenscheidt.com/almanca-turkce/kitsch>, erişim:20.11.2019