

FİLMDE ZAMAN VE MEKAN ÜZERİNE

Doç. Yalçın DEMİR

Sanat dış nesnelere öykünmesidir. Öykünme ise, bir içgüdü, insan doğasının yokedilemeyen bir özelliğidir. Aristoteles'e göre öykünme, tüm insanlarda çocukluktan itibaren görülen doğal bir özelliktir. İnsanı diğer canlılara göre üstün kılan onun dünyada en öykünücü yaratık olmasıdır. İnsan kültürünün en alt basamaklarında, taş devri sanatında hayvan resimleri çoğu kez gerçeğe benzerlikleri nedeniyle beğeni kazanırlar. Bu çizimler, ilkel insanın yoğun gözleminin bir sonucu olması yanında, avlarının bir benzerini yaparak onlar üzerinde üstünlük kurabilme isteğini de vurgular. Ava çıkmadan önce yapılan büyü törenlerindeki öykünmeli oyunlar benzetmeci bir karaktere sahipti ve benzetmeyi canlandırarak yapardı. Bu açıdan öykünmeli oyun gerçeğin hareketlerle yansıtılmasıydı. Bu oyunlarda, gerçek yaşama çok benzeyen bir oyun dünyası kurulurdu.

Aristoteles'in Poetika'sından türeyen Batı estetiklerinin ana geleneği, sanatın doğayı öykündüğü ya da Hamlet'in sözlerinde olduğu gibi, doğaya ayna tuttuğu görüşünü benimser. Rönesans'ın ilk yıllarından ondokuzuncu yüzyılın sonlarına, Giotto'dan Manet'e ve izlenimcilere kadar resim bu ideali her zaman çoğalan bir başarıyla izler. Rönesans'ta perspektifin de etkisiyle resim nesnelere

ve figürlerin üçboyutlu bir benzerini yaratmaya çalışır. Leonardo da Vinci, sanatçının en üstün yeteneğinin görmeyi bilmek olduğundan söz ederken, ressam ve yontucunun görünür dünya alanında en iyi öğretmenler olduğunu vurgular. Giotto'dan beri demek ki resim sanatı gerçeği yansıtılabilmeye yönelir. Giotto'nun kutsal olayları dünyada geçen olaylar niteliğine büründürmesi ve bilinmeyen dünya yerine insanlar dünyasını resmetmesi ile başlayan dış dünyanın yansıtılması rönesans'ta, giderek izlenimcilerde titizlikle izlenen bir gelenek oldu. Şeklin, hareketin, perspektifin, ışığın, ışık oyunlarının araştırılmasıyla maddesel dünyanın ele geçirilmeye çalışılması ressamı loş atölyelerinden dışarıya çıkarmaya, sırtta çantaları dere tepe dolaşarak doğa gerçeklerini yakalamaya zorladı.

Balzac'ın, Tolstoy'un romanları daha önce bilinenlere göre doğayı ve toplumu daha kusursuzca anlatmayı başarır. Zola, Germinal'e için maden ocaklarına iner. Assommoire'ndeki meyhaneyi betimlemek için meyhaneleri dolaşır ve romanlarındaki ortamı yaşamayı, gerçeği yakalamak için tek kural olarak görür. İbsen'in ve Çehov'un oyunları da Hamlet'in tiyatro idealini gerçekleştirmeyi kusursuzca başarır. Buna karşın tüm bu başarılar fotoğrafın ortaya çıkışıyla gölgelenir. Kamera için, özellikle film kamerası için doğayı betimleme yeteneği eşsizdi. Film gerçeğin illizyonunu benzeri görülmemiş bir yöntemle başarmayı mümkün kılar. Eğer sanatın ideali gerçeğin bir illizyonunu yaratmaksa, film bu ideali kusursuzca başardığına göre, sanatın amacı doğanın öykünülmesi midir? Bu nedenle, gerçekçiliğe karşı gelenek sanatın doğayı öykünme amacını kabul etmez. Bu gelenek bir sanat eseri yaratmanın sadece doğayı öykünmek olmadığını, ona bir başka ve çok özel bir amaç eklenmesi gerektiğini savunur. İzlenimcilik sonrası sanat ilke olarak tüm gerçekçilik hayallerini terkeden ve bunun yaşam üzerindeki sonucunu doğal nesnelere deformasyonu ile ifade eden ilk akımdır. Kübizm, konstruktivizm, fütürizm, ekspresyonizm, dadadizm ve sürrealizm doğaya bağlı olan ve gerçeği yansıtan izlenimcilikten uzaklaşmak gibi ortak bir noktaya sahip olan akımlardır. Sanat, hazır verilmiş bir gerçekliğin yalnızca yeniden yaratılması olmayıp, insanı yaşam ve nesnelere konusunda nesnel bir görüşe kavuşturan yollardan biridir. Sanat gerçekliğin bir öykünmesi değil bulgulanmasıdır. Sanat eseri yaşamı yorumlamalı, idealleştirmelidir. Veya tümüyle bağımsız bir başka dünya yaratmalıdır. Sanatçının duygu ve içdünyasını yansıtmalı veya üzerinde çalışı-

lan malzemenin bir form içinde yeniden düzenlemesi olmalıdır. Onlara göre, sanatçının duyguları soyut olarak ifade edilebilir ve elde edilen form tümüyle düşsel olabilir. Sanat eseri artık doğayı anlatmayabilir. Örneğin; çağdaş resim kuramcıları, resmin gerçeğin üçboyutlu bir görüntüsünü elde etmeye asla kalkışmamasını savunurlar. Onlar için resim, aslında ikiboyutlu bir yüzey üzerine renklerin uygulanmasıdır. Bu çağdaş görüş resmin gerçeği yansıtmakta film ile yarışmaya kalkışmaması gerektiğini kabul eder. Resim bu görevi tümüyle reddetmelidir. Filmin de gerçeğin bir kopyası olmaması gerektiğini savunurlar. Film, gerçekçiliğe karşı görüşe göre diğer sanat formları gibi yaşamın bir yorumunu sunmalıdır. Veya kamerayı kullanarak başka bir evren yaratmalıdır. Resim nasıl tuval üzerindeki renklerin dışında bir gerçeklik taşımıyorsa ve doğanın bir aynası olmadığı kabul ediliyorsa, film de sadece perde üzerine yansıtılan görüntüler olarak kabul edilmelidir. Bu görüntüler fiziksel gerçeğin görüntüleridir. Bunların gerçekliği dışında filmin yarattığı gerçek tümüyle kendine özgü bir gerçek olmalıdır.

Çağdaş sanat içinde tartışılan sorunlar böylece doğrudan filme yansır. Film görüntülerinin gerçeği çok yakından andırması, bunun sonucu olarak basit bir mesajın hiçbir gramer düzeni oluşturulmadan başarılabilmesi nedeniyle, film tarihinin ilk yıllarında gerçek olgular sanki tiyatro sahnesi önünden izlenircesine görüntüleniyordu. Ancak perdenin ikiboyutlu olması ve diğer sınırlılıklar, dramatik sanatların bu yeni dalını daha aktif ve canlı bir sunuş formu arayışı içine soktu. Bunun sonucu olarak çağdaş sanat içinde tartışma konusu olan formun düzenlenmesi, eşzamanlılık gibi sorunlar filme yansımaya başladı.Örneğin; kübistlerin bir formu, bir hareketi, bir nesneyi parçalara ayırma ve resim sanatıyla ilgili terimler içinde onu yeniden yapılandırma işlemi doğrudan filmin anlatım formunu etkiledi. Kübistlere gelinceye kadar resmin kullandığı, özellikle izlenimcilerin mutlaklaştırdığı ikiboyutluluğun, yani ardardalığın yerini birdenbire üçboyutluluğun ve eşzamanlılığın almasıyla, nesnenin tek bir perspektiften değil, aynı zamanda tüm yüzeyleri ile kavranabilecek şekilde farklı perspektiflerden verilmeye başlanması, filmde de iki eşzamanlı olayın aynı anda verilmesine, nesnelerin yada kişilerin değişik açılardan görüntülenmesine neden oldu. Dadaist ve sürrealist akımlarda olduğu gibi, filmde de geleneksel öykü türünden ve onun kronolojik akışından kopuldu. Obje geleneksel konumu içinden çıkarılarak, yeni ilişkiler

içinde kendisine tümüyle yeni bir içerik kazandırılmaya çalışıldı. Andre Breton'un dediği gibi, dış nesne alışlageldiği çevreden kopararak, bileşenlerinden ayrılarak başka unsurlarla yepyeni ilişkiler içine sokuldu.

Tüm bu etkilerin sonucunda, doğal olarak film gramerinin gelişimi içinde dünyanın geniş açılı görüntüsü küçük parçalara bölünmeye başlandı. Bu parçalar yada çekimler gerçeğin parçalarıydı. Bunlar birbirleriyle ilişkilendirilerek düzenlendiklerinde geniş açılı gerçeğin bir illizyonu yeniden yaratılıyordu. Ancak çekimlerin bileşimi ile elde edilen anlam, çekimlerin herbirinin taşıdığı ham bilginin toplamından daha farklıdır. Bu tür bileşimler, sinemanın üstün bir özelliğini ortaya koyar. Özel ve özgün bir film gerçeği. Bu gerçek, gerçeğin perdede yansımından farklıdır.

- a. Korkmuş bir yüz.
- b. Ona yönelen bir silah.
- c. Aynı adamın gülümseyen yüzü.

Bu üç çekim değişik yöntemlerle birleştirildiğinde değişik anlamlar yaratır. Görüntüdeki kişi c b a düzeninde korkak, a b c düzeninde kahraman olarak yorumlanır.

Odada koltukta oturan bir kişi heyecan içinde tutuklanmasını bekler. Birinin kapıya yaklaştığını işitir. Kapı kolunun oynadığını görür. Koltuğunun arkasına sakladığı tabancasını yavaşça alır, kapı açılmaya başlar. Tabancasını kapıya doğrultur, fakat içeriye polisler yerine kucağında köpek yavruları taşıyan bir çocuk girer. «**Beyond The Law** (Kanunun Ötesi) filminden alınan bu sahnede olay şöyle çekimlere bölünmüş ve kurgulanmıştır.

- a. Koltukta oturan kişi. Sanki kapıya vurulduğunu duymuş gibi durumunu değiştirir.
- b. Heyecanla bakan yüzü.
- c. Oynayan kapı kolu.
- d. Eli tabancaya gider.
- e. Yavaşça açılan kapı.
- f. Tabancayı kapıya doğrultur.
- g. Köpek yavrularıyla çocuk girer.

Kesinlikle olayın çekimlere bölünmesi ve çözümlenmesi, tüm olayın geniş açılı bir görüntüsünü vermekten daha etkindir. Çekimlere bölme işleminin kendisi gerçeğe oynamaktır. Sadece bilinmeyen bir bütünün gerçekçi bir parçasını göstermek, seyirciyi çerçeve dışında geniş açılı bir gerçeğin varlığını hissettirir.

Geniş açılı gerçeğin parçalara bölünme işlemi iki tür olgunun doğmasına neden olur.

- a. Gerçeğin parçalara yada çekimlere bölünmesi ortamın yada dekorun tüm coğrafyasını göstermez. Daha önemlisi, varolduğu sanılan gerçek mekan yada çekimler arası mekansal ilişkiler gösterilemez.
- b. Aksiyonun yada bütünün çekimlere bölünmesi her çekimi gerçek zamanın değişik bir anı yapar. Bu zaman, doğası gereği sabit, değişmez, doğrusal bir gelişim gösterir. Kurguda aksiyonu yeniden kurmak, bütünü oluşturmak için seçilen çekimlerin değişik sürelerinden yeni bir zamansal sıra ortaya çıkar.

Gerçek zamanda ve mekanda seçme yapmak aksiyonun ileriye götürülmesi ve gelişimi için en önemli unsurdur. Pudovkin'in dediği gibi, film gerçeğin öğelerini kurgulayarak onlardan kendine uygun yeni bir gerçek oluşturur. Zamanın ve mekanın yasaları filmde tümüyle değişir. Böylece filmsel zaman ve filmsel mekan anlatım sürekliliğini etkileyen temel ilkeler olur.

Filmin bir sanat olarak gelişmesini etkileyen bir diğer neden ise, çağdaş sanat üzerinde önemli bir etkiye ulaşan Fransız düşünürü Henri Bergson'un zaman kavramıdır. Evrende herşeyin kesin-tisiz, sürekli bir değişim içinde olduğunu öne süren Bergson için şimdiki anın kendisi de bir değişimdir. Bu değişim içinde geçmiş hiçbir zaman yitip gitmez. Belleğin geçmişten birşeyleri şimdiki ana taşıyıp getirmesi nedeniyle her zaman bellek içinde varoluşunu sürdürür. Bergson geçmişin şimdiki an ile bellek yoluyla birleştirilmesi sürecini kendi zaman kavramı olan süre ile terimlerdir. Bellek zaman yolu üzerinde ilerlerken, toplayıp devşirdiği süre ile devamlı olarak büyür. Bergson, yaşamın somut hareketliliğine öykünen ve içsel durumlarda, duyumlarda, arzulara daha fazla olduğunu öne sürdüğü bu değişimi gerçek gelişmenin yerine koyar.

Bergsoncu zaman kavramı, çağdaş sanat içinde bir yoruma uğrar. Bilinç içindekilerin eşzamanlılığı, geçmiş zamanın şimdiki za-

man içindeki varlığı, farklı zaman dönemlerinin birlikte sürekli akışı, zaman ve mekanın göreceliği, aklın içinde hareket ettiği ortamın belirlenme ve ayrımlanmasının olanaksızlığı önem kazanır. Çağdaş sanatın temelini oluşturan tüm öğeler bu yeni zaman kavramı içinde birleşir.

Örneğin; çağdaş romanın önemli yazarlarından Proust ve Joyce'un çalışmalarında bu etkiye sıkça rastlanır. Proust'un romanı şimdiki andan daha yaşamsal bir önemi olan geçmişin anımsanması ve yeniden derlenmesi temeli üstüne kurulmuştur. Proust geçmiş ile şimdiyi birleştirerek, geçmişi şimdide yeniden üreten bir araç olarak görür belleği. Geçmiş ile şimdi arasında bir bölme yapmadığı gibi, bu ikisi arasındaki sınırları da son derece belirsiz ve akışkan olarak görür. Proust tarihlerden ve çağlardan söz etmez. Romanındaki kahramanın kaç yaşında olduğu kesinlikle bilinmez. Hatta olayların kronolojik ilişkileri bile oldukça belirsizdir. Yaşantılar ve olaylar, zaman içindeki yakınlıkları nedeniyle mantıksal olarak birbirine bağlı değildir. Onları ayırmaya ve kronolojik olarak düzenlemeye kalkışmak ona göre tümüyle saçmadır. Joyce için de zaman yönü belli olmayan bir yoldur ve insan üzerinde ileri ve geri hareket edebilir. Ancak Joyce zamanın mekansallaştırılmasını Proust'tan daha ileriye götürür ve iç yaşantıları sadece uzunlamasına değil, kesitler halinde de gösterir. İmgeler, düşünceler, ansızın akla gelen anımsamalar, anılar ansızın ve birdenbire yanyana dururlar. Tüm bunlar eşzamanlı olarak romanlarında yansır.

Bergson'un zaman felsefesi ile aynı tarihlerde ortaya çıkan film sanatı üzerinde bu zaman kavramı önemli bir etkiye ulaşır. Bu zaman kavramı filmde başka hiçbir türde elde edilemeyen bir yetkinlikte ifade edilir. Sonuçta da filmin formunda önemli yapısal değişikliklere neden olur. Filmde zaman bir taraftan kesintisiz sürekliliğini diğer taraftan geriye dönülmezliğini kaybeder. Zaman durağanlaştırılabilir: geriye dönüşlerde. Tekrarlanabilir: anımsamalarda. İleriye atlayabilir: gelecekle ilgili görüntüler içinde. Aynı anda olan eşzamanlı olaylar birbiri ardından, zamansal olarak farklı olaylar üstüste bindirilerek ve birbirinin yerini alarak aynı anda gösterilebilir. Önceki olay sonra, sonraki olay zamanından önce görünebilir. Filmde zaman mekan ile sıkı sıkıya bağlıdır. Zamanın değişimi mekanda olan bir değişmeye bağlıdır. Bu zaman ilişkilerine hemen hemen mekansal bir nitelik kazandırır. Mekan

da doğal olarak zamana ilişkin özellikler üstlenir. Böylece tüm bu etkiler sonucunda film Herbert Read'in söylediği gibi zaman ve mekanda süreklilik içeren bir zaman ve mekan sanatı olur. Filmde anlatımı sağlayan tüm öğeler yani çekim ölçekleri, kamera açıları, kamera hareketleri, görüntülerarası geçişler, aydınlatma, kurgu vd. filmin bu niteliğini ortaya koyarlar. Filmin bu niteliği diğer sanat dallarıyla karşılaştırıldığında hemen kendini belli eder.

Film ile diğer sanatlar arasındaki en temel fark, filmin yarattığı dünya görüntüsü içinde zaman ve mekan sınırlarının akıcı olmasıdır. Plastik sanatlar bir mekan sanatıdır. Müzik ise bir zaman sanatıdır. Plastik sanatlarda mekan statiktir, hareketsizdir, değişmez. Tüm bölümlerinin homojen olması nedeniyle, bölümlerinin hiçbiri zamansal olarak bir diğerini gerektirmez. Müzik ise, Bergson'un ifade ettiği gibi, notaların zaman içinde bir düzen yaratacak şekilde birbirlerini izlemesiyle oluşur. Tiyatro ise çok sınırlı bir zaman dilimine sahiptir. Seyircinin tiyatro salonundaki varlığı, aksiyonun gerçekten gözler önünde olduğu düşüncesini verir. Seyirci kendisini canlı bir gösterinin içinde bulur. Geçmişten sözedilebilir, ancak sahnedeki olayla ilişkisi varsa geçerlidir. Tiyatro pekçok yönlerden filme en çok benzeyen sanatsal bir ortamdır. Özellikle zaman ve mekan ile ilgili formların kaynaşması gözönüne alındığında tiyatro filme gerçek bir benzerlik gösterir. Ancak sahnede olan kısmen mekan ile, kısmen de zaman ile ilgilidir. Ancak filmde olduğu gibi zaman ve mekanın asla bir karışımı değildir. Tiyatro oyunundaki zamanın gerçek zamanla hiçbir benzerliği olmamasına karşın, tiyatro oyunundaki zaman ilişkileri film içindeki zaman düzenine göre doğal yaşantının kronolojik düzeni ile daha çok ilişki içindedir. Tiyatro oyunu içinde yada tiyatro oyununun en azından tek bir perdesinde deneysel gerçeğin zaman sürekliliği bozulmamış durumdadır. Gerçek yaşamda olduğu gibi, burada da olaylar ne kesinti ve atlamaya, ne de tekrarlama ve geri dönmeye izin veren ve kesinlikle düzenli gelişen kronolojik zamana boyun eğen bir gelişme yasasına göre birbirini izler. Böylece çeşitli bölümler (perdeler yada sahneler) içinde zamanda hızlanma, gecikme yada durma görülmez. Oysa filmde sadece birbirini izleyen olayların hızı değil, aynı zamanda onların kronometrik ölçüsü de, yavaşlatılmış yada hızlandırılmış hareketlerin, kısa yada uzun kesmelerin, az yada çok yakın çekimin kullanılmasına göre çekimden çekime değişir. Oyun yazarı sahne düzeninin mantığı nedeniyle, zamanın evrelerini ve anlarını yinelemekten engellenir. Bu özel-

lik, filmde en çarpıcı estetik etkilerin yaratılmasında sık sık başvurulan bir kaynaktır. Tiyatro oyununda, öykünün bir bölümünün geçmişin hatırlanması biçiminde işlendiği ve geçmişteki olayların zaman içinde geriye gidilerek işlendiği doğrudur. Ancak, genellikle dolaylı olarak sunulurlar. Tiyatro tekniği, oyun yazarına sürekli gelişen konunun akışı içinde geçmiş sahnelerin tekrarlanmasına, onların doğrudan olaylar dizisi arasına sokulmasına izin vermez. Filmde herhangi bir çekimin istenildiği yerden kesilebilmesi zamanın kesintili işlenmesine olanak sağlar. Bu filme hem heterojen olaylar arasına bir başka olay sokarak, hem de sahnenin bütünlük içeren bölümlerini çalışmanın değişik bölümleri içine serpiştirerek sahnenin gerilimini çoğaltan uygulamalar sağlar. Bu yöntemle film, klavye üzerindeki tuşlara aşağı ve yukarı, sağa ve sola istediği gibi vuran bir kişinin izlenimini yaratır. Filmde kahraman, ilk olarak mesleğinin başlangıcında genç bir kişi, sonra geçmişe dönülerek bir çocuk olarak görülür. Daha sonra olaylar dizisinin ileri bir aşamasında erişkin bir kişi olarak, bir süre onun iş yaşamı izlendikten sonra, akrabalarından yada arkadaşlarından birinin anılarında hala yaşarken görülebilir. Zamanın süreksizliğinin bir sonucu olarak, konunun geçmişi ele alan gelişimi ileriye dönük bir gelişimle, kronolojik bir bağ olmaksızın tekrarlanan geriye dönüş aracılığıyla ve zaman sürekliliğine dönülerek özgürce birleştirilir. Bununla beraber filmde, gerçek mekansallaştırma koşut konular eşzamanlı olarak anlatılana dek gerçekleşmez. Değişik ve mekansal olarak ayrı olayların eşzamanlılığı, seyircinin zaman ve mekan içinde hareket etmesine neden olur. Nesnelerin eşzamanlı yakınlığı ve uzaklığı (zaman içinde onların birbirlerine yakınlığı) mekansal ve zamansal bir öge içerir. Zamana iki boyut kazandıran bu öge, filmin gerçek ortamıdır ve onun dünya görüntüsünün temel kaynağıdır.

Edebiyatta zaman tiyatro oyunundan farklı olarak izleyicinin zaman deneyiminden bağımsız bir niteliğe sahiptir. Olaylar kronolojik bir gelişim göstermezler. Yaşanan olgular, akla gelen düşünce ve duygular, anılar, geçmiş ve şimdi içiçe eşzamanlı olarak varolurlar. Romanda görülen bu özellik, zaman ve mekan aralıklarının birleşmesine yol açar. Zaman ve mekanın sınırları romanda işlenen ilişkilerin içinde yok olur. Bu özellik, filmin içinde geliştiği zaman ve mekanın karışımını andırır. Ancak George Bluestone'un söylediği gibi roman, mekanı zaman içinde bir noktadan diğerine giderek anlatır, film ise zamanı mekan içinde bir noktadan diğeri-

ne giderek anlatır. Filmde mekan statik niteliğini, bilinen durgunluğunu kaybederek hareket kazanır ve kendi gelişim çizelgesine sahip olur. Homojen fiziksel zaman filmde, heteroer biçimde düzenlenmiş zamanın özelliklerini taşır.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

- Bergson, Henri. **Yaratıcı Tekamül**. çev: M. Şekip Tunç. M.E.B. Yayınları, İstanbul: M.E. Basımevi, 1947.
- Cassirer, Ernst. **İnsan Üstüne Bir Deneme**. çev: Necla Arat. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1980.
- Edmonds, Robert. **The Sights and Sounds of Cinema and Television**. New York and London: Teachers College Press, 1982.
- Garaudy, Roger. **Kıyısız Bir Gerçekçilik Üzerine**. çev. Mehmet H. Doğan. İzmir: Aydın Yayınevi.
- Hauser, Arnold. **The Social History of Art**. Vol. 4. London: Roudledge and Keagen Paul, 1983.
- Jacobs, Levis. «The Expression of Time and Space», **The Movies as Medium**. Selected, arranged and introduced: Lewis Jacobs. New York: Octagon Books, 1973.
- Lawson, John Howard. «Time and Space», **The Movies as Medium**. Selected, arranged and introduced: Lewis Jacobs. New York: Octagon Books, 1973.
- Mast, Gerald and Marshall Cohen. **Film Theory and Criticism**. London: Oxford University Press, 1974.
- Montagu, Ivor. «Rhythm», **The Movies as Medium**. Selected, arranged and introduced: Lewis Jacobs. New York: Octagon Books, 1973.
- Pudovkin, V.I. **Sinemannın Temel İlkeleri**. çev: Nijat Özön. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1966.
- Read, Herbert. «Towards a Film Aesthetic», **Film: A Montage of Theories**. Edited by: Richard Dyer MacCann. New York: E.P. Dutton Co., Inc., 1966.
- Richter, Hans. «The Film as Orriginal Art Form», **Film: A Montage of Theories**. Edited by: Richard Dyer MacCaon. New York: E.P. Dutton Co., Inc., 1966.

- Rotha, Paul, Griffith, R. **Film Till Now**. London: Springs Books, 1967.
- Sharff, Stefan. **The Elements of Cinema: Toward a Theory of Cineesthetic Impact**. New York: Columbia University Press, 1982.
- Şener, Sevda. **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**: İstanbul: Adam Yayıncılık, 1982
- Tunalı, İsmail. **Felsefenin Işığında Modern Resim**. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1981.
- Turani, Adnan. **Çağdaş Sanat Felsefesi**. İstanbul: Varlık Yayınevi, 1974.