

SİNEMADA AKIMLAR

Arş. Gör. Ruken ÖZTÜRK*
Bunuel "Gizem ve düşünme,
sinemanın temel özellikleridir".

BÜYÜLÜ DÜNYA: SİNEMA

Lumiere'lerin 1895'te hareketli resmi bulmalarından sonra sinema, çağımızın en yaygın ve en etkili sanat dallarından birisi olmuştur. Kendine özgü dilini oluşturan sinema, Peter Wollen'a göre şu yedi büyük erdeme sahiptir: Geçişsiz anlatı, yabancılaşma, öne çıkma, çok anlatım, açık uç, rahatsız olma ve gerçek. Kuşkusuz çağdaş anlatıların özellikleri olan bu nitelermeler Aristotelesçi anlayışın da tersi yönündedir. Bükler kitabında çağdaş anlatılara örnek olarak Ö. Kavur'un Gece Yolculuğu ile Anayurt Oteli'ni, A. Yılmaz'ın Aaahhh Belinda ile Hayallerim, Aşkım ve Sen'ini verir. Çağdaş anlatı filmlerinin başkalarına anlatabileceğimiz öyküleri olmadığı, üretici olmayan bir izleyici için bir anlam taşımadığını belirtir. Çünkü çağdaş anlatı filmi bitmiş bir ürün değil, çağdaş anlatı filmini izleyen izleyici de salt bir tüketici değildir (Bükler, 97-101).

Sinematografik anlatımı irdeleyen O. Adanır, "ne" yi anlatmanın önemli olduğu filmlere kimi tarihsel, savaş, belgesel ve doku-drama türü filmleri örnek verir. "Nasıl"ın ön planda olduğu filmleri ise tüm S. Spielberg, G. Lukacs, kimi müzikal, komedi, aşk, polisiye, gangster, korku, fantastik, macera filmleriyle örneklendirir. Oysa önemli olan "neyi, nasıl" anlatmaktır. Sözelimi cinsellik ve ahlak konusunu E. Rohmer, üçlü kadın erkek ilişkilerini F. Truffaut, aile-okul-din üçlüsünü F. Fellini, New York'ta yaşayan bir entellektüelin dünyasını W. Allen gözüyle algılayabiliyorsak, bu onların yalnızca "ne" ya da "nasıl" anlatılardan farklı bir yere sahip olduklarını gösterir (Adanır, 21-22).

* Eğitim Programları ve Öğretim Bölümü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı.

SİNEMA VE AKIMLAR

Sinema tarihine baktığımızda, sanat tarihinde etkili olan bir çok akımın sinemaya değişik biçimleriyle yansıdığını görürüz. Akımların zaman zaman kimi ülkeleri ya da sanatçıları öne çıkardığına da tanık oluruz.

1. *Dışavurumculuk*: Sinemada Almanya ile özdeşleşen bu akımın ilk örneği, 1919 yılında R. Wiene'nin çektiği "Dr. Caligari'nin Muayenehanesi" adlı filmidir. H. Tüzün'e göre bu dönemde iki çizgi görülür. İlkine Golem (Wegener-1920), Nosferatu (Murnau-1921), Yorgun Nosfeartu Ölüm (Lang-1921); ikincisine Arka Merdiven (Leni ve Jessner-1921), Cadde (Grune-1923) ve Gölgeleler (Robinson-1923) örnek ve rileyebilir. Birinci çizgiyi izleyen filmlerde güncel ve toplumsal sorunlara sırt çevrildiği, savaş sonrası umutsuzluk içinde fizikötesine yöneldiği görülürken, diğer çizgidekiler daha çok gerçek yaşama yöneliktir (Tüzün, 3-7).

Kimi düşünürler dışavurumculuğu (expresyonizmi) kapitalizmin yaratmış olduğu bunalımlı toplumun gerçekleştirdiği etkin ve çağdaş bir sanat olarak değerlendirirken, kimileri de burjuvalara, savaşa ve şiddete karşı bir sanat olarak nitelemişlerdir. Nitekim Wiene'nin filmi savaşa, kötülöklere, iktidar hırsmına, zulme, suçla özenmeye karşı bir başkaldırı yapıtıdır (Budak, 60).

Richard'a göre olağanüstü bir estetiğin başyapıtı Caligari, sinema expresyonizmine değil, filme uygulanmış resimsel expresyonizme dayalıdır. Biçimsiz yollar ve evler, aydınlık-karanlık lekeler, kesik çizgilerle yapılan dekor, sürekli bir kopukluğu gösterir. Film kahramanının ruhsal dengesizliğini vurgulayan çarpık bir evren yaratılmıştır. Bu akımda anlatılmaz olanı anlatmak, görülenin 'alt'ına inmek, gizli tutkuları, 'alt' karanlık istekleri ortaya çıkarmak söz konusudur (Richard, 215-230).

Bu akıma günümüzden de bir kaç örnek verelim:

Lars von Trier, bir ortak yapımlı olan "Avrupa" adlı filminde amacının seyirciyi huzursuz etmek olduğunu söylüyor ve bu yüzden yedi kat üst üste renkli ve renksiz, farklı objektiflerle yapılmış bindirmeler kullandığını belirtiyor (Antrakt, 58). Bu anlamda, Tarkovsky benzeri bir yönetmen olan von Trier dışavurumcu sinema tekniğini en iyi biçimde kullanmıştır diyebiliriz.

M. Açar, Antrakt dergisinde Ö. Kavur'un Gizli Yüz filminin metafizik bir arayış üzerine kurulduğunu, inançsız, şüphe dolu, rasyonalizm-

den uzak bir film olduğunu, insanı sonu hiç bir yere çıkmayan akıldışı bir yolculuğa sürüklediğini yazıyor (Açar, 54-56). Metafizik anlatımından dolayı bu filmde de dışavurumcu öğelerin bulunduğu ileri sürülebilir.

Yine T. Başer'in tüm filmlerine (40 m² Almanya, Yanlış Cennete Elveda, Elveda Yabancı) genelleyebileceğimiz, dar mekanları ustaca kullanma olgusu da, izleyicide kapalılık, sınırlılık ve tedirginlik duygusunu yaratarak dışavurumculuk akımını anımsatmaktadır.

2. *İzlenimcilik*: Sinemaya estetik bir görünüm kazandırmak için verilen ilk çabalardan birisi olan bu akım, sonraki akımlar üzerinde etkili olmuştur. Fransa'da sinema kültürünün yaratılmasında önemli bir rol oynamıştır. Sinemada izlenimci hareketin 1918-20 yıllarında başladığı, 1923'de en iyi durumda olduğu ve 1929'dan sonra dağılmaya başladığı söylenebilir.

Gevgili, Renoir'ın (ünlü izlenimci ressam Renoir'ın oğlu) Nana'sı ile Feyder'in Therese Raquin'inin (1928), doğalcılık ile izlenimcilik arasında bir denge oluşturduğunu söyler (Gevgili, 32).

Abisel, izlenimcilik akımına Renoir'ın Küçük Kibritçi Kız (1928)'ini örnek verir: Filmde ışığın, gölgenin kullanılışı çok başarılıdır. Ayrıca Renoir, optik etkilere, hızlandırılmış ve yavaşlatılmış harekete vb. film hilelerine de yer vermiştir. Bütün bunlar bir masal dünyasının yaratılması amacıyla yönelik olduğu kadar, dönemin avantgarde hareketinin kullandığı yöntemlerin incelenmesi olarak da değerlendirilebilir. Karlarla kaplı soğuk kenti izlenimci yaklaşımla sunan Renoir, ağır, ölümcül bir hava yaratır. Bu soğuk dünya abartılı siyah-beyaz karşıtlıklar ve tuhaf gölgelerle doludur. Gerçek dünya zaman zaman gerçeküstü bir karabasan ya da tanrılar dünyasına dönüşür (Abisel, 164).

Bu örnekler bize aynı zamanda, akımların içiçe geçebileceğini ve bir filmde birden çok akımın izlerini görebileceğimizi de gösteriyor.

3. *Gerçeküstücülük*: "Amaçları, insanın doğal dünyası olduğuna inandıkları fantazi; düş ve imgelemin üst gerçekliğini açarak, sanatı uygarlığın düzenli ve kısıtlı kurallarına karşı kullanmak olan" (Lynton, 172) gerçeküstücüler, psikanalitik kuramdan etkilenmiş, kendilerine özgü teknikleri olan birer gerçekçidirler aslında.

Kutlar, bir yazısında, bu sinemaya, gerçeğin sınırlarının zorlanması açısından Melies'nin fantastik filmlerini ve Alman dışavurumculuğunu örnek olarak verir (Kutlar, 11-13). Aslında bu akım, dünya sinemasının en büyük ustalarından biri olan Luis Bunuel'le birlikte anılmaktadır.

Bunuel, bir Endülüs Köpeği'ni (1928) gerçeküstücü ressam Dali ile birlikte yapmıştır. 1930'da çektiği Altın Çağ, burjuva karşıtı bir film olduğu için sağ kesimin öfkelerini çeker. Ozan O. Paz "Bunuel'in gerçeküstücü filmlerinin teması, insanın kendisini boğan ve sakatlayan gerçeklikle savaşıdır" der (Demirkol, 5-6).

Büyük bir burjuva aileden gelen Bunuel, tüm filmlerinde aile, din, kilise, devlet gibi kurumlarıyla bütün bir burjuva düzenini sarsmak-yıkarak istemektedir. Bunun için de şok ve şiddet öğelerini kullanır, kolaj tekniğinden yararlanır. Bunuel'in gerçeküstücü dünyasında gerçekler dünyasının doğal ve toplumsal her türlü kuralları yargılanır. Bu filmlerden izleyici şaşkına döner. Bir Endülüs Köpeği'nde bir el karnıcalar tarafından kemirilir, göz küresi bir traş bıçağıyla kesilir. Akımın başyapıtı olan Altın Çağ, büyük bir toplumsal eleştiri getirdiği için yasaklamalara neden olmuştur.

Anarşist sinemanın öncüsü Fransız Jean Vigo'nun 1934 tarihli L'Atalante filmi ise gerçeküstücü ve fantastik bir filmidir. Bunuel'den, babasının anarşist kimliğinden ve Freud'dan etkilenmiş olan Vigo, baştaki düşün törenini insanların siyah giysilere büründüğü ve bir-biriyle tepiştiği bir cenaze töreni gibi yansıtır, nikah töreni olgusuyla alay eder.

İşıl Özgentürk'ün çevirdiği Seni Seviyorum Rosa'da da Rosa, sık sık düşlerinde yaşattığı ve bir prensle somutlaşıp aslında yaşamdaki tüm sevgiyi simgeleyen bir adamla- "prensi" ile karşılaşır. Bu filmde gerçeküstücü öğeler yer yer kendini duyumsatır.

Fotoğraf sanatçısı Ara Güler'in ondört yılda hazırladığı, ancak ülkemizde gösterime çıkmadan yasaklanan Kahramanın Ölümü adlı belgesel film de gerçeküstücü olarak nitelendirilmektedir (Karakuş, 14-17).

Türk sinemasında gerçeküstücü akımın asıl temsilcisi Metin Erksan'dır. Bir çok filmde kahramanlarını dış dünyadan soyutlamakta, izleyiciyi tedirgin etmekte, düşle gerçeği çarpıstırmaktadır.

İrfan Tözüm'ün 1992'de ödül alan Cazibe Hanım'ın Gündüz Düşleri filminde de evde kalmış Cazibe'nin, düşlerinde seviştiğini görürüz. Tipik Freud'cu bir film bu.

Gerçeküstücü akıma vereceğim bir diğer örnek de F. Fellini'nin Kadınlar Kenti (1981) adlı filmidir. Psikanalitik kuramdan olağanüstü güzellikte yararlanan Fellini'nin bu filmde kahramanımız (orta

yaşlı bir erkek), filmin başından sonuna değin bir düş (kabus?) görür. Bunu biz, son sahnede anlarız. Adamın karabasanları bütünüyle kadınlar üzerine olan, feminizmi ve cinselliği tartışan ince bir ironiden oluşur.

Bertolucci de La Luna–Ay filminin psikolojik değil psikanalitik olarak değerlendirilmesini ister (Beyazperde, 40).

4. *Gelecekçilik ve Çatıkcılık*: Devrimle birlikte Sovyetler Birliği'nde geçmiş alışkanlıkları reddedip geleceğe yönelen bir çok sanat akımı yeni bir dinamizm kazanmıştır. İlk gelecekçi film Yaşamın Gelecekçilik'tir. Bu filmde iç ve dış bükey aynalarla oyuncuların görüntüleri bozulmuş, çerçeve bir kaç parçaya bölünmüş, bol bol bindirme kullanılmış, ayrıca filmin üzerine elle noktalar yapılmıştır. Gelecekçiliğin ve çatıkcılığın sinemaya yansımada iki sanatçının katkısı olmuştur. Şair Mayakovsky ve tiyatro yönetmeni Meyerhold'dur bunlar. Meyerhold'un çatıkcılığı yansıttığı oyunculuk ve sahne düzeni, Eisenstein üzerinde etkili olmuştur. Lenin, sinemaya bütün sanatlar arasında en önemli yeri vermiştir. 1925'le birlikte başta Eisenstein, Pudovkin ve Dözvzhenko üçlüsü olmak üzere Sovyet sinema ustaları, uluslararası alanda birinci sıraya yükselmişlerdir. Yaratıcılıklarında çok yönlülük ve coşkunluk göze çarpar. Avant-garde etkiler devrimin hizmetine sunulur. Ancak 1928'den sonra politik hiyerarşideki değişiklikler, bu çok yönlülüğe set çeker. Geleneksel anlatım biçimlerine, her türlü tutuculuğa karşı çıkan bu yaratıcı yönetmenler aşırı biçimcilikle suçlanırlar. Eisenstein, sözgelimi, 1925'te çevirdiği Potemkin Zirhlisi'nde gelecekçi bir örnek vermiştir. Makinaların ayrıntılı çekimleri ve onların hareketine koşut hızlı kurgu ritmi yakalanmıştır (Abisel, 105–140).

5. *Yeni Gerçekçilik*: İtalya'da faşist rejim ile ağır sansür baskısına tepki olarak doğan ve tüm sinema tarihinin en önemli akımlarından biri olan Yeni Gerçekçiliğin belli başlı öncüleri R. Rosselini, V. de Sica, L. Visconti'tir.

De Sica–Zavattini ikilisi 1948'de Bisiklet Hırsızları'nı yarattılar. Dorsay'ın da dediği gibi, en küçük bir barok süs, fazladan bir ayrıntı, gereksiz bir kıvrım olmaksızın erişilen bir etki gücü ve yetkinlik söz konusudur bu filmde. Bu yalınlığın o dönemde ne denli büyük bir yenilik olduğunu düşünmek erekiyor (Dorsay, 15 Temmuz 1990: 37–38). İtalya'daki siyasal çevrelerin baskıları sonucu yönetmen, birbirinden güzel bir dolu filminden sonra pembe gerçekçilik dönemine geçmiştir.

Eisenstein'dan yıllar sonra bir halk ve kitle sinemasını gerçekleştiren R. Rossellini de faşizme karşı filmler çeker. Çok yönlü bir yönetmen olan L. Visconti, burjuvazinin üst kesiminden gelmekle birlikte eleştirilerini bu sınıfa yöneltir.

Bu akımın belli başlı özellikleri, stüdyo dışına çıkmaları ve oyuncu olmayan kişilerle çalışmalarındır. Bundan dolayı sinemada oyuncunun yeri tartışılır olmuştur.

Prof. Dr. Alim Şerif Onaran, Lütfi Akad ve özellikle Yılmaz Güney'i Türk Yeni Gerçekçi Sinemasının öncülerinden sayıyor. Y. Güney'in etkisi altında film yapanlar ise E. Kıral, Y. Özkan ve A. Özgentürk'tür.

Dorsay'a göre Güney, Umut filmiyle Türk sinemasına şimdiye dek görülmedik biçimde belgeci çalışmayı sokar. N. Özön, Umut'u gerçekçilik yolunda geline son nokta olarak belirler. Cinema 73'de J.L. Passek, Ecran 74'de ise M. Martin, filmi yeni gerçekçi olarak değerlendirmişlerdir. Güney'in 1969'da çevirdiği Umut, Dorsay'a göre bu akımın geç kalmış bir uzantısı değil, Türk sinemasında gerçekçiliğin yepyeni ve çok önemli bir çıkışıdır (1 Mart 1990: 12-15).

6. *Yeni Dalga*: Fransa'da Cahiers du Cinema (Sinema Defterleri) dergisi çevresinde toplanan sinema eleştirmenleri ve kuramcılar 1958-59 yılları arasında birdenbire yönetmenliğe geçerler. İlk filmlerini 16 mm'lik belgesel filmler olarak gerçekleştiren bu yönetmenler, bu tavırlarını doğal mekanlarda çekim, tanınmamış oyuncularla çalışmak ve kısıtlı sayıda ekip kullanmakla uzun süre sürdürmüşlerdir. Tecimsel çevrelerde ise doğal olarak ilgi görmemişlerdir.

1959'larda bu yönetmenlerden C. Chabrol Güzel Serge, F. Truffaut 400 Darbe, A. Resnais Hiroşima Sevgilim, J.L. Godard Serseri Aşıklar ve E. Rohmer Arslanın Simgesi filmleriyle Yeni Dalga'yı Fransa'da müjdelediler. Yeni Gerçekçi filmlerde yaşamın adaletsizliği, kişiler arasında ilişki kurmanın-birbirini sevmenin olanaksızlığı gibi konular, Yeni Dalga akımında anarşiye dönüştürülmüştür. Bu akımda ele alınan başlıca konular yozlaşma ve yabancılaşmadır. Yabancılaşma duygusu bir bakıma topluma başkaldırdan başka bir şey değildir. Gerçeklerden kaçma eğilimi, burjuva gerçeklerinden kaçma ya da onları yıkmaya eğilimine dönüşmektedir. Bu akımın kapitalizmin gerileme döneminde ortaya çıkması rastlantı değildir. Burjuvazinin sevgi yönünden kısırlığı ile kişinin sevgiye olan sonsuz gereksinimi, bu büyük çelişki Yeni Dalga filmlerinin başlıca konusu olmuştur. "Ben sanatçı değil, iletim için, özellikle devrimci iletim için çalışan bir sanat işçisiyim" diyen

J.L. Godard'ın (Oral, 14-15) Serseri Aşıklar filmi için eleştirmenler "Tümüyle buram buram başkaldırı kokan, ancak hangi değer yargısına saygı duyulması gerektiğini vurgulamayan bir film" demişlerdi (5000 Film, 5).

7. *Özgür Sinema*: İngiltere'de akademik sinemaya karşı Özgür Sinema akımı doğar. 1956'da kendilerini bu adla tanıtır bir tutam belge filmini kamuoyuna sunan genç bir kuşak, belgencilik ile gerçekçiliğin yeni bir yorumuna yönelmişti. Kameralar sokağa çıkmış, gürültü ve kalabalıklara, İngiliz kentlerinin yoksul sınıflarına çevrilmişti. L. Anderson'un kısa filmi *Düşler Ülkesi* (1954), bu akımın ilk önemli yapıtıydı. Richardson ve Reisz da akımın ilk önemli yönetmenlerindendir. Sinemanın olanaklarına boyun eğmeyen, tersine, sinemasal olanakları, anlatmak istediği öz uğruna en rahat biçimlerde kullanan Özgür Sinema geleneği, belgeci birikimlerin çağdaş anlatımdaki yerinin altını da bir daha çizer. Özgür Sinema'nın toplumcu bir öze bütünleşmemiş türde özgür, anarşik ve nihilist bir klasik demokrasi eleştirisi olduğu söylenebilir (Gevgilili, 186-194).

8. *Grup*: Geniş yığınlarla ilişki kurabilmek yönünden en dar kalan akım ABD'deki Group'tur. Bir sanayi alanı olarak sinemaya verdiği yeni boyutlarla bir yerden sonra ABD, kendi sinemasının çıkmazlarını da yaratır. Bu örnek, kusursuz bir teknik ve endüstrinin, iyi sinema yapmaya yetmediği gibi, bazı koşullarda bunalımlara yol açabileceğinin de çağdaş tanığıdır. 1960'ın 28 Aralık'ında New York'ta bir araya gelen bağımsız 23 sinemacının yayınladığı ortak bildiri, bu çıkmaza duyulan tepkiyi gösterir (Gevgilili, 146-149):

"1957-1960 Arasındaki üç yılda yepyeni bir sinemacılar kuşağının sanki kendiliğinden doğuşuna tanık olduk. İngiltere'de Özgür Sinema'yı, Fransa'da Yeni Dalgayı, Polonya, İtalya ve Rusya'da genç çıkışları gördük... Dünyanın dört yanında 'resmi' sinema artık soluksuz kalmak üzeredir... Bugün istediğimiz salt yeni bir sinema değildir, 'yeni insan'ı da bir o kadar çok istiyoruz. İstedığımız sanattır, ama yaşamın yitirilmesi karşılığında değil... Uyduruk, cilalanmış, yalan filmler istemiyoruz. Varsın kaba ve süssüz, ama yaşam dolu olsunlar. Pembe filmler istemiyoruz, bundan böyle istediğimiz, üstünde kanın rengi olanlardır".

SONUÇ

Türk sinemasına ve deneysel sinemaya girmeden, sinemada varolan akımları kısaca gözden geçirdik.

Şöyle bir genellemeye gitmemiz sanırım yanlış olmayacaktır: Her akım, tarihsel olarak döneminin koşullarından etkilenmiş ve birden çok nedenle ortaya çıkmış, iz bırakmıştır. Her yeni akım, kendinden önceki akımların eksikliklerini görmüş, ona yeni bir şeyler eklemek istemiş ya da doğrudan kendinden önceki akıma tepki duymuştur. Sonuçta ne olursa olsun, her akımın varolan düzenden memnun olmadığı açıktır. Yani tüm akımların “var olan” düzene ya da dizgeye karşı söyleyecek bir şeyleri vardır. Bunlar kimi zaman çok şiddetli ve tepkici oldukları için; “var olanı” savunanlar da kendilerini tehdit altında duyumsamışlardır. Bu yüzden ki sanatta ve özelde sinemada baskılar ve sansürler son bulmamıştır.

Günümüzde çok daha karmaşık bir zihnin ürünü olan filmleri, artık belli akımların içine yerleştirmemiz olanaksızdır. Çünkü yaratıcı sinema sanatçıları, tüm bu akımları çok iyi bilerek ve hepsinden bilinçle yararlanarak üretimlerini sürdürmektedirler. Onun içindir ki artık İ. Bergman'ı, F. Solanas'ı, K. Kieslowky'yi, E. Kusturica'yı ya da Ö. Kavur gibi nice sanatçıyı tek bir akımla özdeşleştiremiyoruz.

Çağdaş ve sorumlu birer izleyici olarak bizler de; 12 yaşında bir çocuğun zekasıyla ahımlanabilecek, teknolojiyle cilalanmış filmleri değil, katılmak ve yeniden üretmek zorunda kaldığımız filmleri yeğleme durumuyla karşı karşıya kalmış bulunmaktayız.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün (1989), *Sessiz Sinema*, A.Ü. SBF ve BYYO basımevi ve yayınevi, Ankara.
- Açar, Mehmet (Mart 1992), “Eleştirinin Gizli Yüzleri,” *Antrakt*, sayı 6.
- Adanır, Oğuz (Mart 1990), “Ne, Nasıl, Neyi-Nasıl,” *Bilim ve Sanat*, sayı 99.
- Altınsay, İbrahim (15 Mart 1992), “Tutkuların ve Düşlerin Gemisi L'Atalante,” *Milliyet Sanat*, sayı 284.
- Budak, Muzaffer (Haziran 1991), “Resimde ve Sinemada Dışavurumculuk,” *Sanat Çevresi*, sayı 152.
- Büker, Seçil (1989), *Film ve Gerçek*, Anadolu Üniv. Basımevi, Eskişehir.
- Çetinkaya, Yavuzer (15 Mart 1992), “Kalem ve Kamera İle Yazılan Sinema Defteri,” *Milliyet Sanat*, sayı 284.
- Demirkol, İnci (Mart 1990), “Luis Bunuel,” *Beyazperde eki*, Ankara Film Şenliği Dosyası, sayı 5.
- Dorsay, Atilla (1 Mart 1990), “Yılmaz Güney'in Sinemasına Genel Bir Bakış,” *Milliyet Sanat*, sayı 235.

- Dorsay, Atilla** (15 Temmuz 1990), "Bir Klasiğe Bakış: Bisiklet Hırsızları," *Milliyet Sanat*, sayı 244.
- Cevgilili, Ali** (1989), *Çağını Sorgulayan Sinema*, Bağlam Yay., İstanbul.
- Karakuş, Harun** (Şubat 1990), Ara Güler "Sinema Dünyanın En Ciddi İşidir", söyleşi, *Beyazperde*, sayı 4.
- Kutlar, Onat** (20 Eylül 1974), "Gerçeküstüçülük ve Sinema," *Milliyet Sanat*, sayı 98.
- Lynton, Norbert** (1991), *Modern Sanat Öyküsü*, (çev: C. Çapan, S. Özis), Remzi Kitabevi, II. Basım, İstanbul.
- Onaran, A. Şerif** (Şubat-Mart 1989), "Genç Türk Sineması, Yapım ve Yönetim Sorunları," *Bilim ve Sanat*, sayı 96.
- Onaran, Oğuz** (Mart 1990), "Bunuel'in Son Filmleri," *Beyazperde eki*- Ankara Film Şenliği Dosyası, sayı 5.
- Okan, Tuncan** (22 Kasım 1974), "Siyasal Koşullara Karşı Sinemayla..." *Milliyet Sanat*, sayı 107.
- Oral, Zeynep** (3 Ocak 1975), "Sinemanın Kendine Özgü Dile Kavuşmasında Başlıca Etken Olan 'Yeni Dalga', Sanat Çevrelerini Sarsmıştı," *Milliyet Sanat*, sayı 113.
- Richard, Lionel** (1984), *Ekspresyonizm*, Sanat Ansiklopedisi, (çev: B. Madra, S. Gürsoy, I. Usmanbaş), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tanrısever, Erkut** (Mart 1990), "Luis Bunuel," *Bilim ve Sanat*, sayı 99.
- Tuncer, Ömer** (Mart 1990), "İki Çağdaş Don Kişot, Bunuel ve Godard," *Bilim ve Sanat*, sayı 99.
- Tüzün, Hüseyin** (6 Şubat 1976), "80 Yıllık Alman Sineması Can Çekişmeden Kurtulup Yeniden Doğuş Dönemine Girdi," *Milliyet Sanat*, sayı 170.
- 5000 Film** (1987), Milliyet Yayınları, İstanbul.
- Beyazperde* (Kasım 1989), sayı I, Bertolucci üzerine, (Yazarı Yok).
- Milliyet Sanat*, (1 Mart 1990), sayı 235, Güney ve Umut Üzerine (YY).
- Antrakt* (Ekim 1991), sayı I, "Avrupa" filmi üzerine (YY).