



## SİNEMADA ANALİTİK MİNİMALİZM ÖRNEĞİ: GECE

### *Example of Analytical Minimalism in Cinema: La Notte*

Doç. Dr. Âlâ Sivas GÜLÇUR<sup>1</sup>

İstanbul Ticaret Üniversitesi, İletişim Fakültesi  
Görsel İletişim Tasarımı Bölümü,  
İstanbul

**Özet:** Aşırı yalınlığı savunarak tüketim kültürüne karşı yeni bir bakış açısı geliştirmeyi amaçlayan minimalizm 60'lı yıllarda Amerika'da yaygınlaşır. "İçeriği en aza indirgenmiş" anlamındaki "minimal" terimi ilk olarak resim ve heykel sanatında kullanılır. Ardından kavram, resimden hareketle sinemada kurgu veya kamera hareketleri gibi sinemasal araçların aza indirgendığı filmler için gündeme gelir. András Bálint Kovács, geç modern dönem boyunca sanat filmi yönetmenlerini etkilemiş olan stillerden minimalist eğilimi metonimik, analitik ve dokunaklı olmak üzere üç başlıkta tanımlar. Bu eğilimlerden analitik minimalizm ifadesini Michelangelo Antonioni'nin Yeni İtalyan Sineması döneminde çektiği filmler için kullanır. Analitik kavramını kullanmasındaki birinci sebep yönetmenin geometrik düzenlemelere olan eğilimidir. Diğer sebep ise, Antonioni'nin biçimin farklı boyutlarını ikiye ayırmasıdır: Bir yanda arka plan ve karakterler, diğer yanda ise olay örgüsü ve izleyicinin zamanı denetlemesi söz konusudur. Bu çalışmada, Kovács'tan hareketle bir analitik minimalizm örneği olarak Antonioni'nin *Gece* (1961) filminin analizi yapılmıştır. Öncelikle analitik minimalizmin dinamikleri ve Yeni İtalyan Sineması bağlamında yönetmenin izlediği özgün modernist üslup açıklanmıştır. Filmin, öyküsünün ardından, Kovács'ın analitik minimalist eğilime dair öne sürdüğü geometrik düzenlemeler, ruhsal manzara sorusu ve tersine çevrilmiş dramatik inşa gibi dinamikler ışığında analizi yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Minimalizm, Analitik Minimalizm, Michelangelo Antonioni, Yeni İtalyan Sineması, *Gece*

**Extended Abstract:** By addressing the development of a new point of view against the consumption culture, the minimalism which defends-an extreme simplicity-has first become popular in USA during the 60's. The term "minimal" which carried the meaning of "reduced to minimum", was first used in painting and sculpture. In connection with painting, the term was also used to describe the movies in which the cinematographic tools such as editing and camera movements were reduced to minimum. (Blandford, Grant and Hillier, 2004: 149) András Bálint Kovács (2007), classifies the cinematic styles of modernism in four such as minimalist, decorative, theatrical and naturalist. He prefers to use the term "analytical minimalism" in order to define Michelangelo Antonioni's films produced during the New Italian Cinema era. According to him, particularly the auteur's films made after *Il Grido* (1957) such as *Avventura* (1960), *La Notte* (1961), *L'Eclisse* (1962) and *Il Deserto Rosso* (1964) are the most remarkable examples of analytical minimalist style in modern cinema. This study aims to analyze Antonioni's film *La Notte* in the light of analytical minimalism's dynamics which Kovács refers to. Before

<sup>1</sup> asivas@ticaret.edu.tr

analyzing the film, the dynamics of analytical minimalism will be clarified in order to understand the auteur's original style. After discussing briefly the film's story, *La Notte* will be reviewed regarding the issues such as the auteur's tendency toward the geometrical compositions, the question of psychic landscape and the continuity related to inverted dramatic construction.

As Kovács defines Antonioni's style, he prefers to use the term "analytical" for two reasons. One is the tendency toward geometrical compositions. The other is the split the director makes between different dimensions of the form: The background and the characters on the one hand, then on the other, the plot and the viewer's time experience. Antonioni, used the landscapes as the characters' background in his films. However, the visual characteristics of the landscapes and their role in the plot indicates the director's breaking away from the New Realism, because Antonioni, after making *Il Grido*, discovered using the landscapes with an altering modernist approach and he preferred to separate them from the characters' psyche. Therefore, the landscapes located in Antonioni's films do not express characters' state of mind. The contrast between the characters' depressed or even psychic states of minds and the beauty and the liveliness of the material world may be frequently seen in his films. (Kovács, 2007: 149-153) Beside that, Kovács refers also to 'inverted dramatic construction'. Antonioni, in his modernist style, inverts the order between the peak of dramatic tension and plot development. The dramatic tension, usually has its climax at the end of the plot and it is related to the solution of the main conflict. However, in Antonioni's style the peak of dramatic tension takes place at the very beginning of the film. In other words, it evolves before the development of the plot. Therefore, the conflict cannot be solved, but it becomes sustained. At this point, the continuity and the eternity of the situations in which the film's characters are located may be examined. The dramatic tension presented at the beginning of Antonioni's films introduces an important problem which keeps alive the audience's interest. This kind of film style creates a kind of extended suspense, however the auteur makes the spectator believe that something is hidden behind the events. Finally, the spectator understands that nothing happens behind the scenes. For example, in *Avventura* where has gone Anna? Or in *L'Eclisse* will Vittoria start a new life or go back to Riccardo? In these examples nothing is hidden and what we see is what there is. (Kovács, 2007: 153-155) Antonioni's analytical minimalist style studied by Kovács in films as *Avventura*, *La Notte*, *L'Eclisse* and *Il Deserto Rosso* is also related to the classical realist film theory pioneered by André Bazin and Siegfried Kracauer. (Aitken, 2015: 406)

Before analyzing *La Notte*, it may be notable to remember briefly the film's story: The film's script begins with these sentences: "Milano, noontime. The workers are cleaning the windows on the high Pirelli building; the city with the streets filled with the vehicles is seen under their feet. The people working in the building are going to lunch. The sidewalks are crowded; the policemen are coordinating the traffic; the buses are filled with tired, surly people." (Antonioni, 1995: 7) According to the script's introduction, it is clear that the story will evolve at Milano, which is the industrial center of Italy during 60s. The main characters of the film, Lidia and Giovanni are a middle-aged married couple who appear happy from outside. The story begins in a hospital where they visit their best friend Tommaso who is an intellectual writer as Giovanni. During the visit, Giovanni is interested with a beautiful, young, nymphomaniac girl. After the visit, the couple understands exactly what is going on with their relationship. The same day, the couple attends the signing day held for Giovanni's new book. However, Lidia bored of the activity takes a walk in the city. During the short tour, she arrives to Milano's suburbs, testifies to an experience that she never knew and her loneliness is increased. When she returns home, the couple realizes how much they are alienated from each other. In the evening, they go to a nightclub. Giovanni's focus to the strip show on stage represents again the distance between them. At night, they participate to a party organized by a businessman. First, they find strange the high society's lifestyle, then they get into the atmosphere of the invitation. In this sequence Giovanni is interested with the businessman's young daughter Valentina. Meanwhile, Lidia tries to establish a relationship with a young man named Roberto who is interested with her. The arrival of the message about Tommaso's death

brings the story to the final. The couple leaves the businessman's villa and walks on the grass. Lidia sits on the grass and begins to read aloud a love letter removed from her bag. The letter was written by his husband Giovanni long time ago, but he does not remember anymore. At the final screen, the man and the woman make love in order to forget their loneliness and to prove their love.

*La Notte* may be reviewed structurally in five sequences: The prologue, the development, the night club, the party and the final sequences. (Tinazzi, 2002: 81) In the opening credits, the camera moves down with a long travelling and the rectangular buildings of urban architecture are reflected on the outer glass surface of Pirelli building. As mentioned above, Kovács prefers to use the term "analytical" because of the director's tendency toward the geometrical compositions used in his films. *La Notte's* opening screen represents distinctly the first dynamic of analytical minimalism which Kovács refers to. The prologue continues with the main characters' visit in the hospital. In the first sequence, it is also possible to examine the inverted dramatic construction which Kovács refers to as another dynamic of analytical minimalism. Giovanni's and Lidia's unhappiness is presented to the audience in the prologue. The uncomfortable situation in which the characters exist and the story's main conflict may be seen at the beginning. Thus, for the rest of the film, the audience becomes obliged to follow the marriage's different ways of going towards the end. The best example that represents Antonioni's style is Lidia's city tour that is seen in the development sequence: In the second sequence the audience is expected something to be happened. However, none of the expectations are met. The woman sees a man eating a sandwich, passes over two men laughing loudly, meets a crying child, two young men fighting, then the teens who play with a rocket in the suburbs. She desires to join them. In this sequence Antonioni's style may be read as an abstract, impressionist painting. (Cardullo, 2011: xv-xvi) In the same sequence it is also possible to examine Kovács' question of psychic landscape. As Lidia walks by the different quarters of Milan, it may be seen the character's background in isolation from her mood. The relationship between Lidia's state of mind and her background's reality is reduced to a radical isolation and alienation. The other examples of the contrast between the characters and their environment repeat in the night club and the party sequences. In the third and the fourth sequences, the isolation of Giovanni and Lidia from the backgrounds emphasizes their loneliness and alienation from each other. The final sequence ends with an emotional flash-back. (Bíro, 2011: 240) *La Notte's* ambiguous final scene requires to remember the other strong female characters of Antonioni's films, such as *L'Avventura's* Claudia and *L'Eclisse's* Vittoria. (Chatman&Duncan, 2008: 35)

Antonioni's style was evolved and radicalized after 60s. The impacts of his style were noticed in Wim Wenders' and Chantal Ackerman's films during 70s. After modernism, the significant results were observed in Tarr's, Kiarostami's, Panahi's and Kitano's filmographies. (Kovács, 2007: 156) To analyze an example of Antonioni's analytical minimalist style is important in order to notice and to review its footsteps leading in today's cinema.

**Keywords:** *Minimalism, Analytical Minimalism, Michelangelo Antonioni, New Italian Cinema, La Notte*

### Giriş

Tüketim kültürüne karşı yeni bir bakış açısı geliştirmeyi amaçlayan ve aşırı yalınlığı savunan minimalizm 60'lı yıllarda Amerika'da yaygınlaşır. İlk kez 1961'de "İçeriği en aza indirgenmiş sanat" anlamında düşünür Richard Wollheim tarafından *Art Magazine'de* kaleme alınan "Minimal Sanat" terimi, giderek üç boyutlu yapıtlar ve heykeller için kullanılmıştır. Minimal Sanat, 1950'lerin Soyut-Dışavurumculuk akımının doğal bir gelişmesi olduğu kadar, mantıklı ve kavramsal düzenleme yöntemiyle, nesnelliği ve rastlantısallıktan uzaklığıyla tavır olarak Soyut-Dışavurumculuk'a karşı bir anlayış olarak gelişmiştir. En önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Frank Stella'ya göre, 60'ların başında yapılan ilk minimalist yapıtlar; resimde her türlü göz yanıltıcı görüntüyü ve öznelliği yadsıyan, heykelde ise fabrikada üretilmiş malzemeleri seçerek endüstriyel seri üretime

öncelik tanıyan örneklerdir. “Sanat sanat içindir” ilkesini yücelterek, büyük sergilerle tanınan Minimal Sanat’ın birçok uygulayıcısı Avrupa resminin kökenindeki kuramcı düzenleme ilkesine karşı çıkmış, yapıtlarını anlamını sunan bir bütün olarak biçimlendirmiştir. Bu doğrultuda, minimalist resim ve heykelde parçaların arasındaki ilişki kurgusu değil, bir anda göze çarpan düzen ve bütünlük önem kazanmıştır. 1974’e kadar yoğun olarak etkinliği süren Minimal Sanat’ın Stella dışında; Donald Judd, Carl André, Dan Flavin, Robert Smithson, Mel Bochner, Robert Morris, Joel Shapiro, Walter De Maria, Robert Mongold, Brice Marden, Robert Ryman, Richard Serra ve Sol LeWitt diğer temsilcileridir. (“Minimal Sanat”, 1997: 1260; Germaner, 1997: 41)

Sinemada minimalizm terimi ise, resimde minimalizm ile ilişkili olarak, kurgu, kamera hareketleri gibi sinematik olanın aza indirildiği filmler için kullanılır. (Blandford, Grant ve Hillier, 2004: 149) András Bálint Kovács’ın ifadesiyle belirli biçimde ifade unsurlarının sistematik azaltılmasıdır. Minimalizm, aynı türden duygusal etkileri çoğaltarak motiflerin gücünü artırmak yerine motiflerin sistematik çeşitlemesi kuralını kullanarak anlamsal zenginliği elde eder ve gelişigüzel çeşitliliği elemenin yanı sıra fazlalığı azaltmayı hedefler. Kovács, geç modern dönem boyunca sanat filmi yönetmenlerini etkilemiş olan stilleri minimalist, doğalcı, dekoratif ve teatral olmak üzere dörde ayırır ve minimalist stil içinde üç temel eğilim olduğunu öne sürer: Ona göre, Robert Bresson’un filmlerinin somut örneği olduğu birinci eğilim *metonimik minimalizmdir*<sup>2</sup>. Michelangelo Antonioni’nin 1957-1966 yılları arasında çektiği filmleri *analitik minimalizm* olarak adlandırır. Üçüncü eğilim ise Ingmar Bergman’ın 1961-1972 arasında yaptığı filmlerin temsil ettiği *dokunaklı minimalizmdir*. (Kovács, 2010: 149)

Bu çalışmada, Kovács’ın analitik minimalizm olarak adlandırdığı stil çerçevesinde Antonioni’nin *Gece* (1961) filminin analizi yapılacaktır. Bu çerçevede öncelikle analitik minimalizm ve Antonioni’nin Yeni İtalyan Sinemasında izlediği özgün modernist üslup açıklanacaktır. Ardından kısaca öyküsü aktarılan film, Kovács’ın analitik minimalizmi tanımlarken öne sürdüğü geometrik düzenlemeler, ruhsal manzara sorusu ve tersine çevrilmiş dramatik inşa gibi dinamikler bağlamında değerlendirilecektir.

### 1. Sinemada Analitik Minimalizm: Michelangelo Antonioni’nin Stili

60’lı yıllarda İtalya’da yükselen ekonomik yapıyla eşzamanlı olarak sinema alanında bir yenilenme yaşanır. Yeni İtalyan Sineması olarak adlandırılan bu dönemde usta yönetmenler arasında yer alan Michelangelo Antonioni, ilk dönem filmlerinde görülen Yeni Gerçekçi izlerden uzaklaşarak bireylerarası iletişimsizlik, yalnızlık, yabancılaşma, kadın-erkek ilişkisinde yaşanan çıkmazlar, duygusal krizler gibi temalara yoğunlaşır. Yönetmenin bu dönemde art arda çektiği *Macera* (1960), *Gece* (1961), *Batan Güneş* (1962) filmleri ‘yalnızlık üçlemesi’ olarak adlandırılır. Bireyin yalnızlığını konu alan bu üçlemenin ardından çektiği *Kızıl Çöl* (1964)’de ise insanın toplumsal çevreyle yaşadığı hastalıklı ilişkiye değinir. (Sivas, 2010: 108-110) Kovács (2010: 157-158), Antonioni’nin bu dönem filmlerinde tekrarladığı stilini analitik minimalizm ifadesiyle tanımlar. Analitik kavramını kullanmasındaki birinci sebep yönetmenin geometrik düzenlemelere olan eğilimidir. Diğer sebep ise, Antonioni’nin biçimin farklı boyutlarını ikiye ayırmasıdır: Bir yanda arka plan ve karakterler, diğer yanda ise olay örgüsü ve izleyicinin zamanı denetlemesi söz konusudur.

Kovács, Antonioni’nin stilini tanımlarken öncelikle “ruhsal manzara mı?” sorusu üzerinde durur. Yönetmenin stilinin en dikkat çekici unsurlarından biri karakterlerin arka planı olarak manzaraları kullanmasıdır. Buna ek olarak, Antonioni’nin manzaralarının görsel karakteristikleri ve onların olay örgüsündeki yeri kendisinin Yeni Gerçekçi kökenlerinden kopuşunun önemli işaretleridir. Çünkü Antonioni, *Çılgılık* (1957) filminden sonra manzarayı kullanmanın başka bir modernist anlayışına varmış ve manzarayı karakterlerin psikolojisinden tecrit etmeyi tercih etmiştir. Antonioni’nin manzaralarının temel özelliği, onların insanın ruh halini ifade etmesi değildir. Tam tersine, maddi dünyadaki güzellik ve canlılık ile karakterlerin kederli, hatta nevrotik ruh halleri

<sup>2</sup> Metonimik minimalizm ve örnek film analizine ilişkin detaylı bilgi için bkz. Sivas, 2013.

arasında bir karşıtlık söz konusudur. Örneğin; *Macera* filminin ilk yarısı kayalarla kaplı kıraç bir adada geçerken, ikinci yarısı Sicilya'nın çeşitli güzel yerlerinde devam eder. Deniz kıyısı, dağlar, bereketli bitki örtüsü ile yönetmen sadece manzaranın güzelliğine değil, aynı zamanda oluşturulmuş çevrenin güzelliğine de dikkat çeker. Karakterler güzel kentleri, kiliseleri ziyaret eder, muhteşem saraylarda, otellerde kalırlar. Boş ruh halleri ile onları çevreleyen dünya arasındaki farklılık ve güzellik arasında güçlü bir zıtlık göze çarpar. *Batan Güneş*'te ise sahnelerin çoğu borsa, bar, park ve büro gibi oldukça kalabalık yerlerde geçer. Karakterin yalnızlığını öne çıkarmak yerine telaşlı bir ortamın içinde yalnızlık duygusu yaratılır. Bir başka örnek olarak *Kızıl Çöl*'de yönetmen, endüstriyel dekoru kullanır. Endüstriyel tesisler ve duman aşırı vurgulanarak soyut bir resim tarzında neredeyse filmin tamamına hâkim olur. Filmde öykünün yabancılaşmış dünyası ile çevrenin renkli farklılığı arasındaki gerilim, nesnelere ve mekânın neredeyse bağımsız dekoratif kullanımını yaratır. Örneklerde değinildiği gibi, Antonioni'nin stilinde karakterler ile çevre arasındaki dramatik gerilim ortadan kalkıp iletişim kesilirken, söz konusu ilişki radikal bir tecride ve yabancılaşmaya indirgenir. Karakterler bir şekilde kendi arka planlarından kopmuşlardır. Yönetmene göre insanın yabancılaşması temel olarak bir uyumlanma sorunudur. Birey, modern çevreye adapte olmayı ve bu çevre içinde kendini nasıl evde hissedeceğini henüz öğrenememiştir. Bu noktada Antonioni çevreyi ve modern endüstriyel dünyayı eleştirmez; durumu bireye mâl eder. Yönetmenin manzaralarının boşluğu karakterlerin zihinsel durumunu ifade etmez. Manzaralar ne kadar güzel görünürse görünsün, karakterler bu manzaralar içinde kendi yaşamlarını henüz bulamamışlardır, bu yüzden kendi çevreleriyle etkileşime geçemezler. Bir başka deyişle, bireyler çevrelerinin dışında bir şeyler bulmayı istedikleri için değil, o dünyayla olan insani ilişkilerini yitirmiş oldukları için onun içinde dolaşırlar. Çevre ve karakterler arasında psikolojik bir ilişki olmadığı için çevre, anlatımdan bağımsız bir tanımlamayla sunulur. Özetle, Antonioni'nin özellikle *Çığlık*'tan sonraki modern filmlerinde manzaranın ruhsaldan çok estetik olduğu, hatta *Kızıl Çöl* örneğinde görüldüğü gibi tamamen dekoratif kullanımı saptanır. (Kovács, 2010: 158-162)

Antonioni'nin stilini açıklarken Kovács'ın üzerinde durduğu bir başka konu ise devamlılıktır. Yönetmenin *Çığlık*'tan *Batan Güneş*'e kadarki yapıtlarında radikalleştirdiği alışılmamış bu dramatik aygıtı "tersine çevrilmiş dramatik inşa" olarak tanımlar. Burada ele alınan konu, Antonioni'nin dramatik gerilimin zirvesi ile olay örgüsünün gelişimi arasındaki düzeni tersine çevirmesidir. Genelde dramatik gerilim olay örgüsünün sonunda zirve yapar ve ana çatışmanın çözülmesiyle ilişkilidir. Ancak Antonioni'nin filmlerinde dramatik gerilimin zirvesi filmin en başında, olay örgüsü gelişmeden önce gerçekleşir. Çatışmanın sergilenmesinden sonra çözüm gelmez, daha ziyade daimileştirilir. Karakterler için çözümsüz ve rahatsız edici olarak ortaya konan durum, bir tür gündelik varoluş durumu haline gelir ve *Batan Güneş* örneğinde olduğu gibi, bazen sıfırlanacak şekilde azalır. Bu noktada karakterlerin içinde bulunduğu durumun varlığının devamlılığı ve ebediliği söz konusudur. Antonioni'nin stilinin belirgin olarak görüldüğü modernist filmlerinde dramatik gerilim artmaktan ya da dalgalanmaktan çok, monoton bir şekilde azalır. Bu monotonluk, filmlerdeki radikal devamlılığı temsil eder. Robert Bresson'un metonimik minimalist tarzında izlediği zaman atlamalı anlatısının tersine Antonioni, seyircinin, karakterlerin önemli sonuca varmalarının farklı yollarını izlemelerini sağlar. Ancak filmlerinin ilk beş ile on beş dakika arasından sonra hiçbir sahne gerçek anlamda bir aksiyonu içermez. Filmlerinin başında verdiği gerilim, dramatik olarak seyircinin merakını filmin başından sonuna kadar canlı tutabilen önemli bir sorunu ortaya koyar. Hikâyenin içinde bir tür uzatılmış, şüpheli beklenti yaratır ve böylece yönetmen, izleyiciyi olayların ardında, çerçevenin ötesinde bir şeylerin olduğuna inandırır. Sonunda ise sahnelerin ardında hiçbir şey olmadığı ortaya çıkar. (Kovács, 2010: 162-165) Örneğin; *Macera*'da Anna kaybolmuştur, nereye gittiği bilinmemektedir. Ancak bu kayboluşun önemi, yoğunluğu yavaş yavaş azalır ve etkisi bizzat anlatının yapısına, filmin biçimine yayılır. Bir başka ifadeyle, burada söz konusu olan artık Anna'nın kayboluşunun kayboluşudur. Anna'nın kayboluşu, filmin karakterlerinde bir yarılmaya yol açar. Bundan sonra karakterlerin meselesi, çoğu dramatik yapıda olduğu gibi, kaybolana kavuşmak veya onu sonsuza kadar kaybetmek değil, kendi parçalarını bir araya getirememektir. (Bonitzer, 2006: 200-202) Kovács'ın tersine çevrilmiş dramatik inşa olarak adlandırdığı bu yapıyı açıklarken, Antonioni'nin karakterlerinin iç benliği ile dışsal gerçeklik arasındaki hayati bağlantının kopukluğunu bir kez daha vurgulamakta yarar vardır: Onun filmlerinde

maddi dünya, daha önce hayatlarımızı ahlaki olduğu kadar ruhsal olayları ona göre meydana getirdiğimiz kalıtsal anlamlar ve ilkelerden yoksundur. Dolayısıyla böyle bir dünyada, sabit bir başlangıç noktasından hareket ederek sonuca doğru adım adım ilerleyen bir hikâyenin faydası yoktur. Klasik üsluptaki hikâye fikri, böyle bir dünyaya fiilen uygun değildir. Kopuk anlatımların, havada kalan konuşmaların ve hiçbir sonuca bağlanmayan olayların sebebi de budur. (Cardullo, 2011: xx)

*Macera, Gece, Batan Güneş ve Kızıl Çöl* filmlerinde açıkça izlenen Antonioni'nin analitik minimalist stili sinemada gerçekçi kuramla da yakından ilişkilidir. Örneğin, *Macera*'da yönetmen sıradan ya da belgeselin doğasına yatkın görünebilecek birçok sekansı filme yerleştirerek hareketi bölmeye başlar. Bu durum, Kracauer'in mekândaki imgeleri göstermek amacıyla karakterlerin ve olayların filminden çıkarılması gerektiğine dair görüşüyle örtüşür. Yine *Macera*'daki tek planlı, derin odaklı fotoğrafın kullanımı, eksilteli anlatı, gerçek zamanlı sekanslar ve çözümlenmemiş sonlar Bazin'in gerçekçi kuramıyla uyumludur. (Aitken, 2015: 406)

## 2. Gece'nin Öyküsü

Antonioni, *Macera*'nın ardından çektiği *Gece* filmiyle yalnızlık üçlemesinin ikinci adımını tamamlamış olur. Yeni İtalyan Sineması'nda çektiği filmlerinin çoğunda olduğu gibi yönetmen, bu filmde de orta sınıftan karakterlerin hikâyesini ele alır. Bir söyleşisinde belirttiği üzere, yönetmenin bu mesleği seçmesindeki en önemli unsur olan deneyim, orta sınıf içindeki geçmiştir. Bu sınıf, onun belli konulara, belli çatışmalara ve belli duygusal veya psikolojik sorunlara eğilim göstermesine en çok katkı sağlayan dünyadır. (Cardullo, 2011: xviii) Bununla birlikte filmin öyküsü üzerine çalışırken izlediği yöntem, onun minimalist stiline dair ilk ipuçlarını verdiği için dikkat çekicidir. Antonioni, öykü üzerinde çalışırken, daha önce var olan pek çok olayı elemiştir. Kendi açıklamasına göre, öyküde ilk başta yer verdiği çoğu karakteri sonradan çıkarmış ve sonunda filmin iki ana karakteri Lidia ve Giovanni kalmıştır. Daha önce konuyu zenginleştirdiğini düşündüğü, kesin ve birbirine bağlı olayları imha etmiş, hikâyenin dış dünyayla hiçbir bağlantısı kalmadan kendi içinde bir akışının ve mümkün olduğunca içsel bir belirsizliğin olmasını hedeflemiştir. (Tinazzi, 2002: 15) Antonioni'nin öyküyle ilgili bu çalışması, yönetmenin ekleyerek değil, tersine çıkartarak yakaladığı minimalist üslubunun bir göstergesidir.

*Gece*'nin öyküsü, uzun süredir evli, ancak artık birbirlerine karşı hislerini kaybetmiş bir çift olan Lidia ve Giovanni'ye odaklanır. Filmin senaryosu şu cümlelerle başlamaktadır: "*Milano, öğle üstü. Yüksek Pirelli yapısında cam silicileri çalışmaktadır; sokakları taşıtlarla dolu şehir ayaklarının altındadır. Yapının içindekiler, öğle yemeği için yazıhanelerinden ayrılmaktadırlar. Kaldırımlar kalabalıktır; polisler trafiği yönetmektedirler; otobüsleri asık yüzlü, yorgun insanlar doldurmuştur.*" (Antonioni, 1995: 7) Bu cümleler, öykünün 60'lı yılların İtalyası'nda, endüstriyel üretimin merkezi Milano'da, modern yaşamın masumiyetini yitirmiş kalabalıkları arasında geçeceğinin ilk izlenimini verir. Filmin öyküsü Lidia ve Giovanni'nin hastanede yatan yakın arkadaşları, yine Giovanni gibi yazar olan arkadaşları Tommaso'yu ziyaretiyle başlar. Lidia ve Giovanni, dışarıdan bakıldığında mutlu görünen evli bir çifttir. Ancak ikisi de ilişkilerinin bittiğini Tommaso'yu ziyarete gittikleri gün anlarlar. Bu ziyaret sırasında Giovanni, aynı hastanede yatmakta olan seks düşkünü genç bir kızın ilgisine karşılık verir. Giovanni, hastanede başından geçen bu olayı karısına itiraf eder, ancak Lidia durumu ilgisizce, soğukkanlılıkla karşılar. Evliliklerine dair hislerinin karşılıklı olarak bittiği burada açıkça görülür. Daha sonra çift, Giovanni'nin yeni kitabı için düzenlenen imza gününe katılırlar. Ancak ortamdan sıkılan Lidia oradan ayrılır, şehirde küçük bir gezintiye çıkar. Lidia, dolaşırken kentin kenar semtlerinden geçer, hiç tanımadığı bir dünyaya tanıklık eder. Bu gezinti onun yalnızlığını daha da arttırmaktan başka bir işe yaramaz. Eve döndüğü zaman kocasından beklediği ilgiyi göremez ve çift, birbirlerine ne kadar yabancılaştıklarının bir kez daha farkına varır. O akşam, bir gece kulübüne giderler. Giovanni'nin sahnedeki striptiz gösterisine odaklanması üzerine aralarındaki mesafe daha da belirginleşir. Daha sonra çift, bir işadınının villasında düzenlediği davete katılır. Bu davette sosyetenin yaşam tarzını önce yadırgayan karakterler, sonrasında bu dünyanın atmosferine kapılırlar. Davette

Giovanni, işadaminın kızı genç Valentina'ya ilgi duyar. Lidia ise kendisine ilgi duyan genç Roberto ile ilişki kurmayı dener.

Gecenin sonuna doğru gelen Tommaso'nun acı ölüm haberi öyküyü finale taşır. Davetten ayrılan çift, ilişkilerindeki kopukluğun bilinciyle, kırık bir alanda ilerler. Lidia, çimenlere oturur ve çantasından çıkardığı bir aşk mektubunu yüksek sesle okumaya başlar. Mektup, bir zamanlar Giovanni'nin kendisine yazmış olduğu, ancak yazarın artık hatırlamadığı satırlarla doludur. Öykü, kadın ve erkeğin birbirlerini kandırıcasına aşklarının bitmediğini kanıtlamak ve yalnızlıklarını unutmak için hayvani içgüdülerle sevişmesiyle sona erer.

### 3. Filmin Analitik Minimalizm Bağlamında Analizi

Gece filmi yapısal olarak beş sekansta incelenebilir:

- a) Prolog: Çevrenin özellikleri ve öne çıkan unsurlar tanıtılır. *Bir Aşkın Güncesi'*nden sonra yönetmen bir kez daha kamerasını Milano'ya çevirir. Hasta arkadaşı ziyaret, ölümün gölgesi (Lidia bu acı haberi filmin ilerleyen bölümlerinde, davet sırasında alacaktır) ve nemfoman gibi erotizmin bir başka boyutu gösterilerek filme giriş yapılır.
- b) Gelişme: Olayların ve ilişkilerin yer aldığı bölümdür. Lidia ve Giovanni'nin ilişkisindeki gelişim izlenir. Giovanni'nin klinikte nemfoman ile yaşadığı olayı itiraf etmesi ve Lidia'nın, kocasının bu deneyimden 'ölüler ve diriler' başlıklı bir hikâye çıkarabileceği şeklindeki yorumu, ilişkilerinin geldiği noktayı anlamamıza yardımcı olur. Giovanni'nin yeni romanı için düzenlenen imza günü, Lidia'nın yalnızlığı ve dışarı çıkıp kentin kenar semtlerinde dolaştığında bilmediği bir gerçeklikle tanışması bu bölümde gerçekleşir.
- c) Gece Kulübü: Ritüel yeri.
- d) İşadaminın Daveti: Aksiyonun ve ilişkilerin çözüldüğü ve analiz edildiği yer, öne çıkan diyaloglar, buluşmalar (Giovanni'nin Valentina, Lidia'nın Roberto ile buluşması: fırsatlar)
- e) Final: Geline son nokta olarak belirsizlik, sahte kurtuluş. (Tinazzi, 2002: 81)

Yukarıda ele aldığımız sekanslar göz önünde bulundurularak film, analitik minimalizmin dinamikleri ışığında değerlendirildiğinde öncelikle dikkat çeken unsur, Milano şehrinin genel planda gösterildiği açılış jeneriğidir. Yüksek Pirelli binasının dikdörtgen camlarla örülü dış cephesinden aşağıya kamera, uzun bir kaydırma hareketiyle ilerler. Binanın camlı dış yüzeyine yansıyan Kuzey İtalya'nın iş merkezi, büyük metropolü Milano'nun kentsel mimarisi filmin ilk yarısında ağırlıklı olarak yer alacaktır. Dikey konumlanmış dikdörtgen prizma biçimli binalar, henüz inşası tamamlanmamış kübik yapılar ve onları birleştiren geniş caddeler görülür. Jenerikle birlikte filmin geometrik yüzeylerle kaplı modern bir kent ortamında geçeceğinin sinyalleri verilir. Kovács'ın, Antonioni'nin minimalist stilini analitik olarak adlandırmasındaki birinci sebep yönetmenin geometrik düzenlemelere olan eğilimidir. Açılış sahnesi, bu eğilimin açık bir göstergesi niteliğindedir. Ardından kesme ile hastane odasında yatmakta olan Tommaso'ya geçilir. Sakinleşmesi için kendisine iğne yapan doktora çaresizce "ne yapmalıyım?" diye soran Tommaso, bakışlarını pencereye çevirir. Pencereden katedral görünmektedir. Pirelli binasından hastanedeki hastaya geçiş, sanayileşme sonucunda hasta bir toplumun yaratıldığı yönünde okunabilir. Çağımızda kutsal olanın pencereden görünen katedral yerine, kentin modern yapıları olduğu gösterilir ve 'eski'nin yerine geçen 'yeni', bir metafor olarak sunulur. (Yeres, 2006: 32)

Filmin iki ana karakteri Giovanni ve Lidia'nın Tommaso'yu ziyaretiyle prolog devam eder. Giovanni ve Lidia evli bir çifttir, ancak ziyaret sahnesi boyunca birbirlerine karşı takındıkları mesafeli tavrın gösterilmesiyle ilişkilerindeki bozulma seyirciye hissettirilir. Hastanede yatan genç, güzel, seks düşkünü bir kızın ilgisine Giovanni'nin karşılık vermesi yine bu evliliğe dair soru işaretlerini güçlendirir. Prolog'da Kovács'ın analitik minimalizmi tanımlarken 'tersine çevrilmiş dramatik inşâ' olarak adlandırdığı devamlılık ilkesi görünür hale gelir. Yukarıda belirttiğimiz gibi Antonioni, filmlerinde dramatik gerilimin zirvesi ile olay örgüsünün gelişimi arasındaki

düzeni tersine çevirir. Böylece dramatik gerilimin zirvesi olay örgüsü gelişmeden verilir, çatışma çözülmez, ancak daimileştirilir. Giovanni ve Lidia'nın evliliklerindeki mutluluğu kaybetmeleri ve birbirlerine karşı hislerinin değiştiğini fark etmeleri filmin başında seyirciye sunulur. Dolayısıyla karakterlerin içinde bulunduğu rahatsız edici durum ve çatışma daimileştirilir. Böylece seyirci, filmin geri kalanında bu evliliğin sona doğru gidişinin farklı yollarını izlemekle yükümlü hale gelir. Buna ek olarak, tıpkı Fellini'nin ve Bergman'ın filmlerinde olduğu gibi Antonioni'nin tarzında da ana karakterin yaşamında marjinal bir role sahip olacak, temsil ve akıbeti belirleyecek, geçici olarak beliren karakterlere sık rastlanır. Hastane sahnesinde gördüğümüz Tommaso karakteri buna örnektir. Tommaso hakkında çok fazla bilgi öğrenemsek de onun ölümü, filmin ilerleyen sahnelerinde çiftin başına gelen olayların çoğundan daha büyük bir etki yaratacak ve öyküyü finale taşıyacaktır. (Biro, 2011: 41)

Filmin başlangıcında sunulan çatışma, gelişme sekansında Giovanni'nin itirafıyla daha da belirgin hale gelir. Giovanni, arabada ilerlerken hastanedeki genç kıza ilgili başından geçen olayı karısına anlatır. Ancak Lidia'nın umursamaz, soğukkanlı tavrıyla karşılaşır. Kadın ve erkeğin ilişkisindeki mesafe, Giovanni'nin yeni çıkan kitabı için düzenlenen imza gününe katılmalarıyla artar. Ortamdan sıkılan Lidia mekândan ayrılır. Antonioni'nin tarzını temsil eden en iyi örneği, Lidia'nın partiyi terk edip Milano sokaklarında dolaştığı anlarda görebiliriz: Burada seyirci, şartlanıp bir şey olacağı beklentisine kapılır. Lidia'nın sevgilisiyle buluşması, bir olaya karışması veya kendisini öldürmeye teşebbüs edeceği yönünde düşünceler söz konusu olabilir. Ancak bu beklentilerden hiçbiri gerçekleşmez. Lidia, sandviçini yemekte olan bir otobüs şoförünün yanından geçer, adamın varlığı ve iştahı onu etkiler. Kahkahalarla gülen iki adamın yanından geçerken, konuşmalarını duymamasına rağmen, onlara gülümser. Bu insanlarla aynı dünyanın parçası olma ve onlara katılma arzusuyla dolar. Ağlayan bir çocuğa rastlar, çömelip onunla ilgilenirse de çocuğu avutmaya başaramaz. Çürümüş duvardan bir parça koparır. Kavga eden iki kişiyi görür, onları dehşetle izler ve kavgayı sonlandırmaları için bağırır. Daha sonra varoşlarda roketle oynayan gençleri izler. Yıllar önce Giovanni ile geldikleri bir yere varmıştır. Bunu fark edince kocasını arar ve kendisini gelip almasını ister. Bu sekans, hayata dair ihtimallerin ustalıkla tasarlanmış, minyatür bir özetidir. Bu çerçevede Antonioni'nin stili, soyut bir izlenimci resim gibidir. (Cardullo, 2011: xv-xvi) Filmin bu bölümünde, Kovács'ın Antonioni'nin stiline dair sorduğu 'ruhsal manzara mı?' sorusunu örneklemek mümkündür. Yukarıda ele aldığımız gibi, Antonioni'nin stilinin belirgin özelliklerinden birisi de karakterlerin arka planı olarak kullandığı manzaraları onların psikolojisinden tecrit etmektir. Onların ruh hali ile çevre arasında belirgin bir kopukluk ve karşıtlık söz konusudur. Karakterler bir şekilde kendi arka planlarından kopmuşlardır, söz konusu ilişki radikal bir tecride ve yabancılaşmaya indirgenir. Bu bağlamda analitik minimalizmde manzaranın ruhsal değil, dekoratif kullanımı vurgulanır. Lidia'nın içinde dolaştığı çevre, onun bilmediği ve ait olmadığı bir gerçekliğe sahiptir. Bir başka deyişle, çevre ve karakter arasında belirgin bir karşıtlık ilişkisi söz konusudur. Bir anlamda, gerek şehrin caddeleri gerek kenar semtler karakterin arka planında dekoratif olarak sunulur ve Lidia'nın yalnızlığı, çevresinde akıp giden aksiyonla tezatlık oluşturarak derinleşir. Bununla birlikte sekans, kurmaca ile belgesel gerçeklik arasındaki gidip gelişin örneği olup, hem bu sekansta hem de film boyunca Lidia'nın özgürlüğe doğru attığı geçici adımlar, filmin 'eski'den 'yeni'ye doğru hareketiyle eşleşir. (Koehler, 2014: 58)

Karakter ve çevre arasındaki karşıtlık ilişkisini filmin üçüncü ve dördüncü sekanslarında da gözlemlemek mümkündür: Aynı akşam, Lidia ve Giovanni bir gece kulübüne giderler. Giovanni, striptiz gösterisine odaklanırken Lidia'nın yalnızlığı derinleşir. Sahnedeki kadın ve erkek dansçı gösteri icabı ne denli yakınlaşırsa, bu süre zarfında Lidia ve Giovanni birbirlerine o denli yabancılaşırlar. Gece kulübünün atmosferi ile karı-kocanın ilişkisi arasındaki karşıtlık bir kez daha Antonioni'nin karakter-çevre ilişkisindeki tecride örnek teşkil eder. Ardından çift, Gherardini'lerin lüks villasındaki davete katılır. Bu sekansta yönetmen, bireyin yabancılaşmasını temel bir uyumlanma sorunu olarak gösterir. Birey, modern çevreye adapte olamamış ve bu çevrede nasıl hissedeceğini henüz öğrenememiştir. Giovanni ve Lidia, ait olmadıkları bir sınıfın ritüelleri arasında bocalarlar. Lidia, gündüz nasıl ki şehirde, ait olmadığı semtlerde gezdiyse, davetin verildiği villada da öylece gezer; bahçeyi, havuz başını adımlar; çevresindeki canlı, renkli ve eğlenceli atmosferi gözlemler. Telaşlı



bir ortamın içinde karakterin yalnızlık duygusu vurgulanır. Yönetmenin, çevreyi karakterin psikolojisinden tecrit etmesi yönündeki tercihi bu sekansta bir kez daha görünür hale gelir. Buna ek olarak yukarıda ele aldığımız her dört sekansta da yönetmen, zamanı, duygu ve düşüncelerini yansıtmaları için karakterlere ayırır. Bunun sebebi, yönetmenin gerçek olaydan çok karakterlerin duygu ve düşüncelerinde yoğunlaşmasıdır. Antonioni, gerçekliği karakterlerinde ve onları canlandıran oyuncularında arar. Kamerasının oyunculardan ayrılmayıp, bazen gerçek zaman ile filmsel zamanın çakışmasının sebebi de budur. (Büker, 1997: 28-29) Bununla birlikte filmde, siyah ve beyazın kullanımı noktasında Antonioni'nin ressamlığı karşımıza çıkar. Siyah, beyaz, gri spektrumunun çeşitli renkleri sadece filmin süsleyici, atmosfer yaratıcı, heyecanlandırıcı etkenleri değil, karakterleri ve olayları soğuran hakiki birer fikirdirler. Örneğin beyaz, karakterlerin ruhunu donduran eksikliğe, sevgisizliğe, boşluğa yananlamını verir. (Bonitzer, 2006: 199)

Davet sekansında gelen Tommaso'nun ölüm haberi filmi finale taşır. *Gece*, final sahnesinde yönetmenin tercih ettiği bir 'duygusal geri dönüşle' biter. Bu tür sonlarda geçmişin, ani bir çağrışımla gelen ya da duygularca talep edilen bir parçası, öyküye bir anahtar ya da sanki bulmacaya bir çözüm olarak hizmet etmek amacıyla finale dahil olur. Filmin finalinde Antonioni, melankolik, yılgın çiftin gölgelenmiş uzlaşması için geçmişten özsel bir anı çağırır. Sürpriz, Lidia'nın uzun, endişeyle saklanmış, kadın ve erkeğin aralarında daha önce var olan tutku ve uyumu anımsatan bir mektubu okumasıyla üretilir. Burada kışkırtıcı araç ölü bir nesnedir. Giovanni, bu anıyı içinde o kadar derine gömmüştür ki mektuptaki satırların ve itirafların kendisine ait olduğunu hatırlamaz. O halde anımsanan geçmiş aslında cansız bir cesettir. Öte yandan, geçmişe dair bu cansız nesne bir şekilde diriltirilip, çiftin birbirlerinin kollarına atılmasına yol açsa da, büyük bir yabancılaşmayı sürdürerek şaşırtıcı biçimde dolaylı kalır. (Bíro, 2011: 238-240) Filmin çiftin ilişkisine dair muğlak finali, Lidia'nın tıpkı *Macera*'daki Claudia ve *Batan Güneş*'teki Vittoria gibi güçlü bir kadın karakter olduğunun vurgulanmasını gerektirir. Antonioni'nin kadın karakterleri tercih etmesinin sebebi, onların duygularıyla ahenk içinde ve dolayısıyla erkeklere göre daha dürüst olmalarında saklıdır. Yönetmene göre kadının duyarlılığı, gerçekliğin ince bir filtresidir. Duyguların dünyasında erkek, gerçekliği olduğu gibi hissetmeyi hemen hiç başaramaz. Bununla birlikte Antonioni'nin kadın karakterleri bunalımlı ve bencil erkeklerle ilişki kurma eğilimindedirler, dolayısıyla ihtiyaçlarına duyarsız kalan erkekler yüzünden acı çekerler. Öte yandan kadınlar, içgüdülerine güvenerek yaşamlarını sürdürürler. Filmin sonunda Lidia'nın, Giovanni'nin baştan çıkarıcı tavrına karşılık vermesi bir hata olarak değerlendirilebilir veya doğru bir davranış olarak da yorumlanabilir. Ancak sonuç her ne olursa olsun, seyirci, bu sahneden sonra Lidia'nın Giovanni'den çok daha berrak bir zihinle yol alacağını hisseder. (Chatman&Duncan, 2008: 35; Foster, 2015)

### Sonuç

1960'lı yıllarda Amerika'da yaygınlaşan minimalizm, tüketim kültürüne karşı aşırı yalınlığı savunarak yeni bir bakış açısı geliştirmeyi amaçlamıştır. Öncelikle resim ve heykelle öne çıkan minimalizmin sinemadaki karşılığı, sade bir ifadeyle, kurgu ve kamera hareketleri gibi sinematik olanın aza indirgenmesi olarak tanımlanabilir. Kovács, Avrupa sanat sinemasında öne çıkan stillerden biri olarak minimalizme dikkat çekerken, stili metonimik, analitik ve dokunaklı olmak üzere üç başlık altında sınıflandırmıştır. Kovács, analitik kavramını Antonioni'nin Yeni İtalyan Sineması kapsamında, 60'lı yıllarda çektiği filmler için kullanır. Analitik ifadesini kullanmasındaki birinci sebep, yönetmenin geometrik düzenlemelere olan eğilimidir. Stilin diğer dinamikleri ise 'tersine çevrilmiş dramatik inşa'ya dayalı devamlılık ve manzaranın dekoratif kullanımına dair karakter ile çevresi arasındaki ilişkidir. Ona göre *Macera*, *Gece* ve *Batan Güneş* filmleriyle yönetmenin ortaya koyduğu yalnızlık üçlemesi ve ardından çektiği *Kızıl Çöl* filmi analitik minimalist stilin belirgin örnekleridir.

Bu çalışmada Kovács'ın öne sürdüğü analitik minimalizmin dinamikleri ışığında Antonioni'nin *Gece* filminin analizi yapılmıştır. Film, beş sekansta ele alınarak stilin üç temel dinamiği çerçevesinde değerlendirilmiştir. Açılış jeneriğinde kaydırmayla verilen şehrin görüntüsü, filmin geometrik yüzeylerle kaplı modern bir kent ortamında geçeceğine dikkat çeker. Yine başlangıç sekansında, iki ana karakter arasındaki

gerilim gösterilerek çatışma daimileştirilmiş, böylece dramatik gerilimin zirvesi ile olay örgüsünün gelişimi arasındaki düzen tersine çevrilmiştir. Filmin takip eden sekanslarında ise karakterlerin ruh hali ve çevre arasındaki karşılık ilişkisinin sık kullanımı dikkat çekicidir. Karakterlerin yalnızlık ve yabancılaşma duyguları böylece derinleştirilmiştir. Final, içerdiği muğlaklıkla birlikte, yönetmenin tercih ettiği bir 'duygusal geri dönüş'le tamamlanmıştır.

*Gece* filmiyle örneklediğimiz Antonioni'nin stili sonraki yıllarda gelişmiş ve radikalleşmiştir. Özellikle 70'li yıllarda Wim Wenders ve Chantal Ackerman'ın filmlerinde etkileri görülen stil, modernizm sonrasında Jarmush, Tarr, Kiarostami, Panahi ve Kitano gibi yönetmenlerin filmlerinde de verimli sonuçlar vermiştir. (Kovács, 2010: 165) Antonioni'ye özgü analitik minimalizmi örneklerle analiz etmek, stilin günümüze uzanan izlerini görebilmek ve değerlendirebilmek açısından önemlidir.

### Kaynakça

- Aitken, I. (2015) *Avrupa Sinema Kuramları Eleştirel Analiz*, İstanbul: Doruk.
- Antonioni, M. (1995) *Gece*, Ankara: Bilgi.
- Bíro, Y. (2011) *Sinemada Zaman Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış*, İstanbul: Doruk.
- Blandford, S., Grant, B.K., Hillier, J. (2004) *The Film Studies Dictionary*, London: Arnold.
- Bonitzer, P. (2006) *Kör Alan ve Dekadrajlar*, İstanbul: Metis.
- Büker, S. (1997) 'Antonioni, Gerçeklik ve Oyuncular', *Avrupalı Yönetmenler* içinde, Ankara: Kitle, ss. 27-40.
- Cardullo, B. (der.) (2011) *Michelangelo Antonioni*, İstanbul: Agora.
- Chatman, S. & Duncan, P. (ed.) (2008) *Michelangelo Antonioni The Complete Films*, Köln: Taschen.
- Foster, G. A. (2015) 'La notte', *Senses of Cinema*, <http://sensesofcinema.com/2015/cteq/la-notte/> (01.04.2016)
- Germaner, S. (1997) *1960 Sonrasında Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*, İstanbul: Kabalcı.
- Kovács, A.B. (2010) *Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980*, Ankara: De Ki.
- Kovács, A.B. (2007) *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*, Chicago: University of Chicago Press.
- Koehler, R. (2014) 'La notte', *Cineaste*, Vol. 39 (2), pp. 56-58.
- 'Minimal Sanat' (1997) *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C. 2*, İstanbul: YEM.
- Sivas, A. (2010) *İtalyan Sinemasına Bakış*, İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Sivas, A. (2013) 'Sinemada Minimalizm: Yankesici Üzerine Bir Değerlendirme', *Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayını İletişim*, Sayı: 18, ss. 9-19.

Tinazzi, G. (2002) *Michelangelo Antonioni*, Milano: Il Castoro Cinema.

Yeres, A. (2006) *Bir Michelangelo Antonioni Kitabı*, İstanbul: Es.