

## SİNEMA VE GERÇEKLIK

Ciineyl GÖK\*

### ÖZET:

Sinema 7. sanat olma yolunda, oluşum - gelişim süreci içinde farklı kuram ve akımların etkisi altında kalırken; renklerden ışığa, sestten kurguya, kamera hareketlerinden objektif açısına varıncaya kadar çeşitli araçları ve simge olarak imajları kullanır... kendine özgü dilini, zaman-mekan anlayışını , kendi gerçekliğini kurar... Bu gerçeklik aktüel gerçeklikten farklı bir gerçekliktir...

**Anahtar Sözcükler:** Gerçek, gerçeklik, gerçeğin izlenimi

### ABSTRACT

As the '7. Art', cinema affected by different theory and trends. By employing various tools such as colours, light, audio, editing, movements of camera, angle of lens and images such as icons, cinematic language constructs its own reality by using it's specific vocabulary and time – space understanding. This differs from actual reality in significant ways.

**Keywords:** Real, reality, impression of reality.

---

\* Öğretim Görevlisi-Beykent Üniversitesi

## GİRİŞ:

“Gerçek” ve “gerçeklik” yüzyıllar boyu felsefenin ve sanatın konusu olmuş ve farklı şekillerde sorgulanmıştır. Marksist estetik için, sanatın objesi olan gerçeklik, insanın dışında, insandan bağımsız bir varlık olmayıp, insansal ve toplumsal bir varlıktır.

Fischer ( Fischer, 1974:114-115 )de bu konudaki görüşlerini şöyle özetler; “ Bizim duyarlılığımızın dışında kendi başına var olan şey maddedir. Oysa gerçeklik, insanın yaşantı ve anlayış yeteneğiyle katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar... Gerçekliğin bütünü özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır; yalnız olayların değil, bireysel yaşantıların, düşüncelerin, sezgilerinin, heyecanların, hayallerin toplamıdır”.

Gerçeklik sorunu insanla birlikte varolan bir olgudur. Dış dünya-insan ilişkilerinde, ilk bakışta temel gerçeklik doğanın kendisi olarak görülür, çünkü insanın çevresinde ilk gördüğü şey dış dünyadır, doğadır. İnsanın yaşadığı dünya üzerinde kendini var etmek ve bir yere oturma çabası doğayı taklit ederek ve ona karşı üstünlük kurmaya çalışarak sürer gider...

İnsan hep kendi gözünün gerçekliğinde bir nesnenin özdeşliğine öykünmüştür.

Önce mağara duvarlarına gözlemlediği dış dünyanın yansımalarını çizen ilkel insan yaşamını aktarıp kendini resimle ifade eder.

Uygarlık tarihi ilerledikçe sanatlar ve sanatçıların gerçekliğin peşindeki yolculuğu devam eder. Uygarlık tarihinin ilk topluluklarından günümüze kadar, sanatta ve bilimde gerçekliğin algılanış biçimleri sürekli olarak - gerçekliğin üretim ilişkilerine bağlı olarak- farklılık göstermiştir.

Rönesansla doruğa ulaşan perspektif geleneğini başlatan Giotto ile birlikte sanatçılar artık üçüncü boyutu yakalamaya ve gözümüzün gördüğü dünyayı resmetmeye başlar. Camera obscura (karanlık kutu )sanatçının üç boyutlu uzay yansımaları (illusion) vermesini sağlayıp ; cisimler bu uzayda tıpkı bizim dolaysız algılamamızda olduğu gibi yerleştirilebiliyordu.

Fotoğrafın icadıyla resmin gerçekliğinden kurtulan insan, tek kare fotoğrafı ardı ardına kareler halinde, gerçek yaşamdaki gibi hareketlendirip, çekimlerle bir dil oluşturdu. Film kuramcıları sinemanın ne olduğu, ne olması gerektiği, hangi teknikleri kullanarak gerçekliğin daha doğru biçimde verilebileceği üzerine görüşlerini ortaya koyarak yedinci sanatın gelişimine katkıda bulundular.

Önce Fotoğraf ve sonrasında sinema gerçeklik düşüncesini sağlayan icatlar olarak karşımıza çıkar.

### **FOTOĞRAF – SİNEMA VE GERÇEKLIK İLİŞKİSİ:**

Fotoğraf ve film gerçekliğin iki kayıt aracıdır. İkisi de gerçekliği kullandığı teknoloji ve teknikten dolayı yeniden sunar. Gözümüzle algıladığımız dünya ile sinematografik ve fotoğrafik imgelerden bize yansıyan dünya arasındaki fark sinematografik ve fotoğrafik imge ve imajların "-muş" gibi yapmalarıdır. Sadece gerçekliğin imajlarını kullanarak farklı bir gerçeklik kurgularlar. Bizim dünyayı ve gerçeği algılamamız bir kadraj sınırlamasının ötesindedir. Oysa onlar, seçer, ayıklar, dönüştürür, ekler ve çıkarırlar... Kadrajın dışı ve öntü bilinmezliktir ve bize sunduğu, hep sunmadığının, sunmadığının merakını taşır.

Fotoğrafi sadece imajlar sunar. Fotoğrafik imaj, sadece bir imajdır ve sadece bir simgedir. Ancak, bu simgeler bir araya gelip dil kuramazlar.

Fotoğrafın gücü resimden farklı nesnelere olduğu gibi gösteren mercekten kaynaklanmaktadır. Fotoğrafik görüntü nesnenin kendisi olmuştur ve nesne zamandan ve uzaydan soyutlanmıştır. Fotoğrafa baktığımızda gerçeklik ön plana çıkar, çünkü orada artık "benzerliğe" ihtiyaç yoktur, o bir izdir ve oradadır... Benjamin ve Bazin özde 'objektifin gerçekliği sunumu'ndaki gerçekliğinden sözeder; objektifin arkasındaki göz, makine aracılığıyla baktığı objeye egemen olur. Fotoğrafın oluşturduğu gerçeklik izlenimini doğasını ve sınırlarını irdelerken Roland Barthes: "bir fotoğrafa bakmak demek, o anda

fotoğrafın üstünde olanı değil, çekim anını görmeyi amaçlamaktadır" der...  
Fotoğraf "zamanı" ortadan kaldırır. Fotoğrafik algıda zamansal boyut yoktur.

O bir sonsuzluk'a, akmayan, dönmeyen, dönüşmeyen, başlayıp-bitmeyen bir sonsuzluk'a atıfta bulunur.

Sinema ise bu açıdan bakıldığında zamanın tarafsızlığıdır. O artık nesnelere korumaz. İlk kez olarak nesnelere görüntüleri onların sürekliliğinin görüntüleridir. André Malraux sinemayı plastik gerçekliğin ileri evrimi olarak tanımlamıştır. Başlangıç noktası olarak Barok resmini ve Rönesans dönemini almıştır. (Bazin, 2000:16)

Onu resimden ayıran en büyük özellik, işin içine zaman boyutunun katılmış olmasıdır (Bazin, 2000:20).

Sinema, renklerden ışığa, sesteki kurguya, kamera hareketlerinden objektif açısına kadar tüm araçlarla ve simge olarak imajları kullanarak bir dil (language) kurar. Sinematografi, zamanı yeniden kurar... Filme alınıp görüntülenecek mekanın düzenlenmesi, sahne tasarımı, dekor, kostüm, makyaj ve efektler yönetmene gerçek yaşamdaki mekan ve görünümü kendi görüş ve amacı doğrultusunda değiştirme olanağı sağlar. Yönetmen somut görüntülerle gerçek yaşamdan düşlere, düşsel mekandan hayallere geçebilir ve sinemasal mekan kavramını, anlayışını ortaya koyar.

"Fihmsel görüntünün etkisi, gerçekliğin tüm mekansal biçimleri ile beyazperdenin dört yandan sınırlı, düz mekan arasındaki eşbiçimliğe (isomorphie) dayanır. Bu bir tutuluş sinematografik mekanın temelini oluşturur. Beyaz perdenin değişmez sınırları ve fiziksel reel yüzeyi sinematografik mekanın meydana gelmesi için zorunlu önkoşulu yaratır (Lotman,1973:127)".

Ekranın sınırları görüntünün çerçevesi değil; gerçekliğin bir bölümünü ortaya çıkarabilen bir "kaş"tır. Çerçeve, uzayı içeri doğru kutuplaştırır, ekranın bize gösterdiği her şey, tersine, evrene sonsuzca uzanır gibidir.. "Çerçeve merkezeldir, ekran merkezkaç (Bazin ,2000:128)".

"Kadrajlama" fotoğraf ile başlar ve imaj seyredilenden okunabilir bir şey haline dönüşür. Sinema zorunlu olarak "gerçeğin yerine geçer"... Diğer bir deyişle kendi gerçekliğine sahiptir.

"Yönetmen görüntülemek istediği belli bir sahne seçer. Bu sahne içindeki nesnelere dışarıda bırakabilir, gizleyebilir, dikkat çekici yapabilir ve her şeye rağmen gerçeklikle çatışmayabilir. Şeylerin büyüklüklerini azaltabilir veya çoğaltabilir, küçük nesnelere büyük nesnelere daha büyük ya da tam tersini yapabilir. Uzam ve zamanda tamamen ayrı yerlerde olan şeyleri birbirinin yanına, arkasına, arasına koyabilir. Küçük olsa ve göze çarpmasa bile önemli olanı seçebilir ve böylece bir parçanın bütünü temsil etmesini sağlayabilir. Dik olanı yatırabilir, boylu boyunca yatırı dikeltebilir ve hareketsiz olan şeyleri hareket ettirip, hareketli şeyleri dondurabilir... Dünyayı yalnızca nesnelere olarak gördüğü gibi değil, ayrıca öznel olarak da gösterebilir. İçinde nesnelere çoğaltılabileceği yeni gerçeklikler yaratır, hareketlerini ve eylemlerini geriye çevirebilir, biçimlerini bozar, hızlandırır ve yavaşlatır (Arnheim,2002:114-115)".

Kısaca, fotoğraf ve sinema gerçekliği yeniden üretmeye böylesine yakın oldukları için kendi estetiklerinde bu özelliği öne çıkarmak zorundadırlar...

Film bir amaca hizmet eder. Saf bir estetik obje olarak yalnızca kendisi için varolmaz. Kendisini çevreleyen dünyada varolur. Gerçeklikten doğduğu için ona dönmek zorunda kalır (Monaco, 2001:378)".

### **SİNEMA KURAMLARI VE GERÇEKLİK**

Aristo'nun "mimesis" (doğa ve insan davranışının sanatta taklide dayanan temsili) kavramı sinemasal gerçekliğin de temel çıkış noktasını oluşturur. Uyum, bütünlük ve öz'ü vurgulayan, insan merkezli bu anlayış André Bazin ve Siegfried Kracauer gibi sinema kuramcılar tarafından da savunulur.

Gerçekliği düzenleme ya da yönlendirme konusunda temelde ilk kuramlar gerçekliğin filme alınmasından çok, yönetmenin ham malzemeyi işlemeyle neler yapılabileceğini göz önünde tutan "dışavurumcu" kuramlardır.

Sinemanın bir dil oluşunu bize gösterenler ve bizi, devingen bir sinema sanatı anlayışına yönlendirenler ise “biçimci” kuramcılardır. Biçimciler gerçekliği alıp dönüştürür, sanatın kendi gerçeğini yaratır.

Gerçekçilik anlayışında doğa - sanat arasındaki ilişkide, biçimcilerin aksine, “gerçekçi” sanat ve sinema savunucularının, “şiiirselliği”, varolanın “dönüştürülmesi” sürecinde değil, yansıtılması sürecinde buldukları görülür.

Ortak olarak savunulan ise yaşamın özündeki ahengi bozanın modernizm ve teknolojik kaos olduğudur. İnsan ve doğa arasındaki bozulan diyalogu sinema -insanın çevresini görmesini sağlayarak-yeniden kurabilir...

Gerçekçi kuram sinemayı gerçeğin sanatı olarak tanımlar ve sinemanın gerçekliğe yakınlığı oranda sanat olabileceğini savunur. Gerçekçi kuramın temsilcilerinden

Bazin her zaman film görüntüsünün gerçeklik ile olan ilişkisiyle ilgilenmiştir. Sinemanın, gerçeklerin, yönetmenin ülküsüyle bütünleşmiş biçimde görüntülerle anlatımı olduğunu söyler.

Kracaur sinemanın doğal işlevinin teknik altyapısı dolayısıyla (kamera, pelikül, ses vb.) “gerçekliğin kaydedilmesi” ve aktarılması olduğunu vurgular.

Yine Kracauer sinemasal anlatıya en uygun düşün türün fotografik gerçeklik olduğunu söyler. Basit anlatı sineması onun vurguladığı biçimde fotoğrafla iç içedir ve öykülerinin “bulunmuş öykü” (kurgulanmak yerine keşfedilen) olmasına, hayatın içinden, gündelik yaşantıdan gelmesine ve en az müdahale ile “olduğu gibi” verilmesine önem verir.

Arnheim’in sözünü ettiği gibi kendine özgü bir üslubu olan yönetmen Griffith anlatım diline bir çok yenilik getirmiştir. Nesnel anlatımla öznel anlatımı peş peşe kullanmış, iç çekimlerle dış çekimleri karşı karşıya, yakın çekimlerle uzak çekimler birbiri ardına getirmiş, ritim yaratarak bir çok yenilik getirmiş, Amerikan planı, koşut kurguyu (aralarında zaman ve yer ilintisi bulunmayan bağımsız öyküleri simgesel bir anlam yakalamak için bir araya getirmek) keşfedip; suspense filmleri çekmiştir.

İki boyutlu alanından dolayı sinema bir imge sanatıdır...

Görüntüleri, izleyenleri etkileyecek biçimde düzenleyen sinema, imge olmasına karşın, içerdiği her plan görüntüyü izleyiciye yaşatabilecek kadar da canlı bir sanattır. Bu etkiyi sinematik duyumsama; hareket, zaman, ritm, ışık, gölge, doku, renk ve ses aracılığıyla, seçilen görüş alanıyla, kamera ve kameranın optik devinimleri ile, gerek nesnel, gerek öznel kamera kullanımıyla, alan derinliği ile, açı karşı açıları, genel plan yakın plan geçişleriyle bir uzamı kurarak ve kurgu yoluyla yaratır. Çekimlerin bileşimi ile elde edilen anlam, her çekimin parça olarak taşıdığı anlamdan farklıdır.

Eisenstein, sinema filminin her sahnesinde yönetmen izleyenlere, başlı başına bir öykü olabilen görüntülerle iletisini aktarmaya çalıştığını ve her görüntünün, bir öyküyü simgelediği gibi, yine her görüntünün, kendi başına da derin anlamlar içeren nitelikler taşıdığını söyler.

Kracauer 'in sinema teorisinde "sinematik" filmlerde belgeye yakın yapı içinde; oyuncu ya amatör olmalı, minimal bir ifade tarzı kullanılmalı ya da oynadığı rolün gerçek hayatta sahibi olmalıdır . Kişiler kadar eşyalar da ve çevresel unsurlarda önem taşır. Fazla diyalog sinema diline zarar verir, çünkü sinemanın en temel özelliği "görsel bir dil" olmasıdır.

Bazin Kracauer'den farklı olarak sinemayla gerçeklik arasında basit bir çeşitlik kurmaz, ama gerçeklik ve sinema arasındaki hassas ilişkiyi tanımlar. "...zamanı mumyalayan, onu olağan çürümesinden koruyan sinema ve fotoğrafta yaşar ( Fotoğrafik Görüntünün Ontolojisi makalesi)".

#### **AKIMLAR VE GERÇEKLİK**

Sinema tarihinin başından sonuna gerçekçilik, kuramcılar ve eleştirmenlerden çok yönetmenlerin ilgisini çekmiştir.1920'lerde Dziga Vertov (Sovyetler Birliği),

1930'larda Jean Vigo (Fransa), John Grierson (İngiltere), 1940'larda Roberto Rossellini, Cesare Zavattini ve Yeni-Gerçekçiler, dışavurumcu kuramlara karşıt konumlar geliştirdiler.

Sinemanın gerçeği açıklama yaklaşımıyla, yalın bir biçimde yeryüzünü ve yaşamı olduğu gibi göstermeyi amaçlayan Belgesel sinema'nın çıkış noktası gerçekçi bir konum içinde, öykünün geçtiği gerçek yerde ve öyküyle ilgili gerçek kişilerle uygulanması olmuştur. Belgesel sinema 1920 yılında "Doğalcı akım"ın öncüsü Robert Flaherty'nin "Nanook of the North" filmiyle başlamış, haber film ve belgesel arasında köprü kurmuş Dziga Vertov'un', Fransız "Gerçekçi" Alberto Cavalcanti'nin, Almanya'da Ruttmann'ın ve İngiliz Belge okulunun kurucusu Grierson'un çalışmalarıyla devam etmiştir. John Grierson'ın deyişiyle belgesel film, gerçeklerin yeniden yaratımının filmidir (Barsam, 1973: 8). Belgesel filmle birlikte, yaşanan bütün gerçekler defalarca yeniden yaşanabilmektedir. Belgesel filmin içeriği büyük ölçüde gerçeklerden oluşsa da, o yönetmenin bakış açısı nedeniyle tam anlamıyla gerçeklerden oluşmuş bir yapıdan da uzaktır. Belgesel film, bilimsel ve teknik olanaklar içinde, toplumsal iletiler de aktaran bir türdür (Bennet, 1982: 342).

Gerçeğe öykümne ise yaşamın inandırıcı bir benzerini yansıtmayı amaçlar...

Zavattini'ye göre Yenigerçekçi akımın ilkeleri herşeyi görüldüğü gibi değil, olduğu gibi göstermek; kurnaca yerine gerçeği kullanmak ve insanın içinde yaşadığı toplumla ilişkilerini göstermektir. Yenigerçekçileri Gerçekçilerden ayıran temel ayrılık gerçeği değerlendirmedir, Kracauer ve Bazin'in de görüşlerine uyan ilkeler Yenigerçekçileri bir tür belgeselciliğe yöneltir.

Gerçeküstücülük gerçeğin üstünde gerçeklik ve onun üstünde aşkın arayışında, aslında temelde bilince bir başkaldırı olarak dada kavramları ışığında ortaya çıkmış bir akımdır.

Vertov'un "sinema-göz" kuramı da, o dönemin belgeselcilerinin çoğu gibi stüdyo düzenlemelerine ve oyunculuklara karşı olan bir sinema anlayışıydı. Asıl olan "doğal yaşayışı içindeki insan"dı. Vertov'a göre sinemacı, insanı gözletmeli, yaşamın doğal akışı içinde herhangi bir dış etkileme, düzenleme olmaksızın görüntülemeliydi. "...sinemanın devingen objektifi, insan gözü gibi her yerde her şeyi görebilirdi...



Sinema ancak kişisel tecrübelerle ilişki kurulabilecek yaşamsal olguları (life-fact) kaydedebilir ve onları filmik olgular (film-fact) olarak yeniden kurabilir... Kamera-göz yaşamla yeni ve özgürleştirici bir ilişki kurmanın yoluydu. Sinema günlük yaşamı yerine geçen, gerçekliğe öykünen bir form değil kendi –yaşamdan ayrı- gerçekliğini kuran ve bu gerçekliğin günlük yaşamla ilişkisi içerisinde yaşamı dönüştüren, özgürleştiren bir formdu. Daha sonraları Vertov'un 1930'lara kadar süren çalışmalarının etkilerini 1960'larda "Cinéma-Vérité"de görürüz.

### **SİNEMADA KURGUNUN GERÇEKLIĞE ETKİSİ**

"Kurgu, sinema sanatının temeli, yeni gerçekliğin yaratıcı ögesidir. Sinemasal zaman ve mekanın, gerçek zaman ve mekanla ilişkisi farklıdır. Bunlar, çekimler ve kurgu tarafından belirlenir. Bir film 'çevrilmez', imajlar (çekimleri) kullanılarak inşa edilir.

Olayın kendisi ile perdede gördüğümüz temsil edilme biçimi arasında temel bir fark vardır. Sinemayı sanat katına yükselten de bu farktır. Kurgu çalışmasının çeşitli öğeleri veya ilkeleri olabilir. Temelde, örneğin çelişkili görüntülerin kullanılmasına, koşut anlatıma, aynı zamanlamaya dayalı bir kurguya veya değişik öğelerin birleştirilmesine başvurulabilir. Son tahlilde kurgu, filmin yapısını belirleyecektir der Pudovkin...(Pudovkin1966, :15-19)

Kurgu farklı yerlerdeki olayları aynı anda yansıtmaya olanak sağladığı gibi, aynı mekanda birbirinden bağımsız gelişen olayların birlikte verimesine de olanak sağlar.

Kurguyla çarpıcı etkiler yaratıp, dramatik vurgular yapılabilir.

Pudovkin'e göre, dünyanın duyusu, çekimler ile elde edilen gerçeklikte bulunmaktadır. Bu titiz bir kurgulama ile daha yüksek seviyelere ulaştırılabilir.

Pudovkin, izleyici gizemliliğini, bir olayın, bir öykünün veya temanın kabullenişine yönlendirmek için çekimleri birbirine eklemek isterken; Eisenstein bir bağlantı değil, bir çatışma talebinde bulunur. Edilgen bir izleyici

yerine, olaylarla işbirliği yapan, olayların içinde bulunan bir izleyici topluluğu arzulamaktadır ( Dudley 2002, :58-59).

Eisenstein'a göre sinema herşeyden önce montaj demektir ve montaj tek perspektifli bir sinema için plastik bir kompozisyon, çok perspektifli sinema için kurgusal kompozisyon, sesli film için ise müzikal bir kompozisyonudur(Lotman, 1999 :77).

Bazin'e Eisenstein'ın "montaj" teorisi yerine, gerçekliği en zengin haliyle verebilecek olan "alan derinliği" kavramını benimser.

"Klasik kesimli" sinema yerine Bazin'in tercihi plan-sekans ( süreklileşim, uzun çekim, çekim içinde kurgu ) ve alan derinliğini kullanan bir sinema anlayışıdır.

Alan Derinliği: Bütün aksiyon alanı üzerinde keskin odak için çabalayan görüntüleme stiline derin odaklı görüntüleme denir. Genel olarak sinemada gerçekçilik kuramıyla yakından ilişkilidir (Monaco, 2001 :86).

Bir çerçevenin içinde ön planda görünenlerle, arka planda olanların aynı nitelikte olmalarıdır. "Odak derinliği izleyiciyi görüntü ile gerçeklikle olduğundan daha yakın bir ilişkiye sokar." Alan derinliği, düz çizgide gelişen ögeyi ön plana çıkaran ve resimden afiş sanatına kadar yalnız dizimsel anlam sistemine eğilim gösterdiği için sinematografik dünyanın düz, boyutsuz doğasıyla yetinen kurguya belirli bir görüş açısından karşıt olmaktadır (Lotman,1999:129).

"Sinema, düşünce ileten bir araç ve insanın simgesel etkinlik araçlarından biri olarak ve de edebiyat, tiyatro, plastik sanatlar gibi özgün bir sanatsal dil olarak kendini tanımlamıştır artık ( Vincenti ,1993:21)".

#### **SONUÇ:**

Sinema sanatı da bir tür "kopya" süreci içinde gelişmiştir... Tiyatro gösterisinin geleneksel anlatımından ya da hareket eden nesnelerin salt teknik bir olay olarak çekilmelerinden yola çıkan sinemanın anlatım dili, yavaş yavaş olayların sürekliliğine geçilmesi, daha sonra filmin zamanını ve mekanını

belirleyen kameranın etkin katılımının sağlanmasıyla ve sinematik duyumsama ile ( hareket, zaman, ritm, ışık, gölge, doku, renk ve ses aracılığıyla ), kurguyla biçimlenmiştir. Sinema kendi gerçekliğini bu dil yoluyla kurar. ...

Sinema tarihinde farklı kuramlar ve sinema akımları da bu öğelerin farklı biçimlerde kullanılması ve değerlendirilmesi, birinin daha çok vurgulanıp diğerinin daha az önemsemesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Karşıt görüşleri benimseyen, savunan, uygulayan kuramcı - sinemacıların tüm bu görüş ve arayışları sinema tarihini oluşturmuş ve sinemayı “Yedinci Sanat” olarak günümüze ulaştırmıştır.

Çağdaş sinema kuramcılarının çatışmalarının kaynağı, sinemada “gerçeğin izlenimi” olgusudur.

Sinema izleyicisinin tüm dikkatini kendi içine alan bir gerçekliğe, kendi gerçekliğine sahiptir. Ama sinema, gerçeklik duygusu yaratmak için aktüel gerçekliği değiştirir...

**KAYNAKÇA:**

1. ANDREW, J.Dudley. (2002). *Sinema Kuramları*. İstanbul: İzdüşüm Sinema
2. ARNHEIM, Rudolf. (2002). *Sanat Olarak Sinema* . İstanbul : Öteki Yayınevi
3. BARSAM, Richard Meran. (1973). *Non Fiction Film -A Critical History*. NewYork: Dutton
4. BAZIN, André. (2000). *Sinema Nedir?* İstanbul: İzdüşüm Sinema
5. DOĞAN, Mehmet. (1975).*100 Soruda Estetik*. İstanbul: Gerçek Yayınevi
6. M.LOTMAN, Yuriy. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları*.İstanbul: Öteki Yayınevi
7. MONACO, James. ( 2001) *Bir Film Nasıl Okunur ?* İstanbul: Oğlak Bilimsel Kitaplar- Sinema
8. PUDOVKIN, V.I. (1966). *Sinemanın Temel İlkeleri*. İstanbul: Bilgi Yayınevi
9. VINCENI, Giorgio. (1993). *Sinemanın Yüz Yılı*. İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı
10. [www.fotografya.gen.tr](http://www.fotografya.gen.tr) - Fotoğrafya, Sayı 5, Birsal Matara “İmge Gerçeklik Ve Fotoğraf” 28/08/2006 8:51
11. [www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler](http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler), Aslı Dadal, “Gerçekçi Geleneğin İzinde Kracauer...” 26/04/2007 10:00