

RETİNAL SİNEMADAN DUYUSAL SİNEMAYA DOĞRU

Çağıl Erdoğan*

Özet

Modernitenin rasyonel aklı, görme ve işitme duyularına özel bir önem vererek, onlar dışındaki diğer duyuları, insanın ilkel benliğiyle ilişkilendirmiş ve bastırmıştır. Oysa uzaklık ve ayrılığın organı olan göz, insan benliği ile dünya arasına önemli bir mesafe girmesine neden olmuştur. Retinal görsellik uğruna duyusallığı terk etmiş bir sinema anlayışından yola çıkan bu makale, spiritüel psikolojinin ortaya koyduğu oniki duyunun görüntü yaratımı, izleme ve yorumlama aşamalarında sinemayı gözün hegemonyasından kurtarabileceği üzerine düşünsel bir denemedir.

Anahtar Kelimeler: Duyusal sinema, Retinal Sinema, Oniki duyu, Haptik Görme

1.Giriş

Pek çok kültürde görme duyusunun diğer duyulara nazaran insan algısında daha baskın bir rol oynadığı bilinmektedir. Görme duyusuna atfedilen bu üstünlüğü, yalnızca insanın fizyolojik ve psikolojik özelliklerine değil, toplumların tarihsel, kültürel, coğrafi, ekonomik ve temelde zihinsel yapısına dayandırmak gerekmektedir. Böylece Doğulu ve Batılı toplumlar ya da aynı toplumun farklı tarihsel dönemleri arasında duyulara verilen önceliklerin nedenlerini açıklamak mümkün olacaktır. Batı'nın Plato'dan Descartes'e ve oradan Kant'a uzanan felsefi geleneğinde, doğru bilgiye gerçeğin özünü bozan duyu ve duygulardan bağımsız bir şekilde ulaşılabileceği kanısı yaygındır (Lee, 2010:22). Buna rağmen görme duyusu diğer

* Arş. Gör. Çağıl Erdoğan, Yaşar Üniversitesi, İletişim Fakültesi, cagil.erdogan@yasar.edu.tr

duyulardan ayrı tutulur ve Antik Yunan'dan itibaren kalıcılık, sonsuzluk ve doğruluk düşüncesiyle eşleştirilir (Jonas, 2001). Çünkü görme dışarıdan gelen ışığın gözdeki uyarımı sonucu oluşur; tatma ve koklama gibi bedene içkin değildir. Mahremiyetten uzak oluşu, nesnel çözümleri mümkün kılan tek duyu olarak kabul edilmesine neden olur. Diğer duyular ilkelikle ilişkilendirilirken, görmenin filozofik bir edim olduğu düşünülmüştür. Lee'nin Hein'dan (1990) aktardığına göre Plato'nun bu düşünceye katkısı büyüktür. Sofistlerin retoriğe verdikleri önem nedeniyle duymaya tanıdıkları ayrıcalığa rağmen, Plato'nun "aklın gözü" ifadesi, görmenin diğer duyular arasında en yüce ve en teorik olduğu yargısını genel kanıya dönüştürmüştür (Lee, 2010:22).

Modern araştırmacıların birçoğu Helenistik düşüncenin gözü diğer duyulardan üstün tuttuğu görüşünde hem fikirdir. Fakat buna karşıt fikirler de ortaya atılmış, William M. Ivins, Jr. gibi düşünürler Antik Yunan'ın görsellikten çok dokunsallıkla bağdaştığını ileri sürmüşlerdir. Bunların çoğu, gözün önceliğini tam olarak Ortaçağ'da, Platon ve Aristoteles gibi felsefecilerin duyular üzerine düşüncelerinin yeniden incelenip yorumlanmasıyla kazandığını öne sürmektedir (Jay, 1993:38). Fakat Lucien Febvre *The Problem of Unbelief in the Sixteenth Century, the Religion of Rabelais* (1982) adlı kitabında görmenin hegemonyasından ciddi anlamda bahsedebilmek için duyma ve koklama duyularının baskın olduğu 16. yüzyıl Avrupa'sından büyük bir kopuş gerektiğinden bahsetmiştir. Ona göre bu kopuş ancak 17.yüzyılda Kepler ya da Girard Desargues gibi bilim insanları sayesinde gerçekleşen bilimsel devrimle olacaktır (Febvre, 1982:432). Bilim ve edebiyattaki gelişmelere paralel olarak, sanat alanında teorik ve pratik olarak perspektif düşüncesi gelişmiş ve Rönesans'tan günümüze dek gelmiş olan gözün toplumsal egemenliği pekiştirmiştir. Batı'nın bilim ve metafizik çalışmalarında bilginin kaynağı ve görme arasında kurduğu ilişki birbirine benzer zamansallıklarla Doğulu felsefeciler ve Kelam bilginleri arasında da düşünsel sorgulara neden olmuştur. Rasyonel aklı savunan Kelamcılar duyuları doğru bilginin kaynaklarından yalnızca biri olarak görürken, (Çağlayan, 2009:16), aklın bilgi araçlarından sayılmasını kabul etmeyen Batıniler ve Rafiziler bilimin ancak duyu ile gerçekleştiğini ileri sürmüşlerdir (Çağlayan, 2009:85).

Rönesans'la birlikte gözün etkinliğinde bilimsel, teknolojik, siyasal ve kültürel gelişmelere paralel olarak ilerleyen artış, görme duyusunun toplumsal hayatta sahip olduğu baskın rolün bir gelişmişlik göstergesi olarak algılanmasına neden olmuştur. Fakat insanın tek bir duyusunun öncülüğünde kendinden ve çevresinden anlamlı çıkarımlar elde edebileceğini düşünmek oldukça kısır bir yaklaşımdır. Sorun bu çıkarımların doğruluğu ya da yanlışlığından önce, benmerkezci ve tek yönlü olmasında yatmaktadır. Görme duyusu, doğası gereği kendilik ve dünya arasına mesafe koyarak bahsedilen benmerkezci yaklaşımı pekiştirmektedir. Batılı ego bilinciyle gözün artan iktidarının paralellikler göstermesi de bu düşünceyi doğrular niteliktedir.

Bugün Pallasmaa'nın ifade ettiği gibi "Teknolojik olarak genişlemiş ve güçlenmiş göz, maddenin ve uzayın derinine nüfuz etmekte ve insana yeryüzünün karşıt kısımlarına aynı anda bakma olanağı vermektedir" (Pallasmaa, 2011:28). Fakat görsel imgelerin kitlesel üretimi sayesinde sağlanan bu aynı anda bakış, görmeyi duysal katılımdan ve özdeşleşmeden yabancılaştırarak, bedenden ve benlikle kurduğu ilişkiden koparmaktadır. Michel de Certeau, "Televizyondan gazetelere, reklamdan her tür ticari görünüme kadar, kanserli bir görme çoğalması her şeyi gösterme ve gösterilme yeteneğine göre ölçen ve iletişimi görsel bir yolculuğa dönüştüren toplumumuzu karakterize etmektedir." diyerek oluşan bu yeni bakma kipini tasvir etmeye çalışmıştır (Certeau'dan aktaran Pallasmaa, 2011:30). İmgelerin içeriğinin boşaltıldığı bir kültürel süreçte bakma ediminden önce, bakılan imgenin anlamını yeniden oluşturmaya çalışmak gerektiği düşünülebilir. Fakat imgeye anlamını kazandıracak olan şeyin ancak onunla kurulacak çok duyulu ilişkiden yani bir nevi yeni bir algılama deneyiminden geçtiği unutulmamalıdır. Yani neyle iletişime geçtiğiniz gibi nasıl iletişime geçtiğiniz de önem taşımaktadır.

2.Yöntem

Makalenin giriş bölümünde gözün kültürel egemenliğinin tarihsel bir değerlendirmesi yapıldıktan sonra göz ve diğer duyular arasında yaratılan kopukluğun insan yaşamında yarattığı olumsuzluklar üzerine odaklanılacaktır. Göz ve yabancılaşma arasında kurulan ilişkinin ardından, çok duyulu algının tanımlaması

yapılmaya çalışılacak ve neden böyle bir algılama biçimine ihtiyaç duyulduğunun altı çizilecektir. İnsanın görüntülerle arasında kurduğu ilişkinin dünyayla kurduğu ilişkiye doğrudan etkisi olduğu düşüncesinden hareketle, görsel işitsel uyaranların en etkin şekilde kullanıldığı sanat dallarından biri olan sinemanın çok duyulu bir deneyim yaratma konusunda sahip olduğu olanaklar tartışılacak ve bazı filmlerden örnekler sunulacaktır. Sinema çalışmalarında kullanılan haptik görüntü/haptik sinema terimlerinin, yaratım ve deneyimleme süreçlerinde sprituél psikolojinin tanımladığı oniki duyuyu içeren algılamayı karşılamadığı düşünülerek onun yerine çok duyulu görüntü/duyusal sinema terimleri kullanılacaktır.

3.Kısıtlılıklar

Bu makale genel olarak evrensel birçok duyulu algılama kipini önermekle birlikte, özellikle giriş bölümünde daha çok Batılı görme biçimleri üzerine yapılan tarihsel ve toplumsal incelemelerden yararlanmak zorunda kalmıştır. Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti'nin erken dönemlerinde duyuların toplumsal yaşamda oynadığı rol ve sanatla duyusal algılama arasındaki ilişki üzerine yapılmış çalışmaların sayıca azlığı araştırmayı sınırlamıştır. Yine sinema çalışmalarında duyusal sinema (cinesensory) üzerine yapılan çalışmaların azlığı ve niteliksel olarak makalede sözü geçen oniki duyuyu kapsamaması karşılaşılan kısıtlamalar arasındadır.

4.Analiz ve Değerlendirme

4.1.Görme, Yabancılaşma ve İktidar

Görme, mesafeler üstünden algılama yetisi sağladığı için yabancılaşmanın ana duyusu olarak kabul edilmektedir. Bedene en uzak duyu biçimi olduğu için uzaklık ve ayrılığın organı olarak adlandırılır. Bununla birlikte Drew Leder *The Absent Body* (1992) adlı kitabında bedenden “yabancılaşmanın” yani uzaklık ve ayrılığın, yaşamsal bir öneme sahip olduğunu söylemektedir (Leder'den aktaran Marks, 2000:132). Leder'e göre midede gerçekleşen en ufak kasılmayı duyumsayarak ya da kanın damarlarımızdan geçişini hissederek yaşamak mümkün değildir. Bu durumda görmenin içsel ve dışsal duyular arasında denge oluşmasına yardımcı olduğu görülmektedir. Fakat günümüz toplumunda gözün diğer duyu kipleriyle doğal

etkileşimden yalıtılması, diğer duyuların devreden çıkarılarak dünya deneyiminin görmeye indirgenmesi birey ve dış gerçeklik arasında büyük bir kopukluk yaratmaktadır (Pallasmaa, 2011:49). Duyular ve beden üzerinde hegemonya sağlamış olan göz, kültürel üretimin tüm alanlarında egemen olmaya çalışmakta; duygudaşlık, sevecenlik ve dünyaya katılma yeteneğimizi zayıflatarak nihilistik bir tavrın yolunu açmaktadır (Pallasmaa, 2011:30). Burada gözün iktidar ilişkileri açısından önemi ortaya çıkmaktadır çünkü yurttaşlarını denetlemek isteyen bir yönetim, bireysellikten ve özdeşleşmeden uzak, kamusal ve mesafeli bir toplumu tercih edecektir. Kısacası gözetim toplumu aynı zamanda kaçınılmaz olarak dikizci ve sadist bir göz toplumu olacaktır (Pallasmaa, 2011:60). Michael Foucault'un bu alandaki çalışmalarını günümüzde feminist düşünce akımları, görsel iletişim çalışmaları ve sinema kuramları izlemekte, endüstri sonrası toplumlarda görme ve sosyal kontrol arasındaki yıkıcı ilişkiyi farklı açılardan çözümlemeye çalışmaktadır.

4.2. Oniki Duyu ve Çok Duyulu Algılama

Algılama, duyuşsal bilgi edinme, yorumlama, seçme ve düzenleme süreçlerini kapsayan bütünsel bir sistem olarak karşımıza çıkmaktadır (K.Bingel, 2009:4). İnsanın duyuşsal bilgi edinme süreci de algılama kadar karmaşık ve çok yönlüdür. Bilimsel çalışmalar ilerledikçe bilim insanları arasında duyuların sayısı konusunda farklı görüşler ortaya çıkmıştır. Ama hemen hepsi algılama sürecinin görme, işitme, koklama, dokunma ve tatma gibi beş temel duyudan daha fazlasını içerdiğine hemfikir olmuştur. Spiritüel psikoloji alanında çalışan, *Our Twelve Senses: How Healthy Senses Refresh the Soul* (1990) adlı kitabın yazarı Dr. Albert Soesman ve antropoloji bilimini (insan-bilgeliği) geliştiren Robert Steiner'a göre duyuların sayısı onikidir. Steiner bunları dokunma, yaşam, hareket, denge, tatma, koklama, görme, duyma, ısı, konuşma (dil), düşünme ve ben duyusu olarak sıralamıştır. Beş duyunun dışında kalan diğer duyuları kısaca açıklamakta fayda bulunmaktadır.

Yaşam duyusu organizmanın kendini iyi ya da kötü hissetmesiyle ilgilidir. Ona içindeki yaşamın farkına varma olanağı verir fakat bu duyuyu daha çok hastalık ya da acı durumlarında, yani yaşam kesintiye uğradığında ortaya çıkmaktadır. Hareket duyusu uzuvların hareketinin farkındalığıdır. Bu duyuyu bedeninin belli bir bölgesi

hareket ettirildiğinde içsel olarak duyumsanmasını sağlamaktadır. Eklemlerin birbiri üzerindeki etkisi ya da yürüme yeteneğinin altında yatan şey, hareket duyusudur. Denge duyusu, organizmanın çevreye uyum sağlamasına yararlıdır, ısı duyusu ısıdaki artış ve azalışların hissedilmesini sağlamaktadır. Ben duyusu ise, organizmanın kendi dışında var olan diğer organizmaların ben'ini algılayabilmesine yarayan duyudur. Kısacası diğer organizmaların “ben” tarafından nasıl duyumsandığıdır (Steiner, 1990). Duyular ve algı üzerine edinilen bilgiler arttıkça, mekanik algı modellerinin ötesinde kendimiz ve dünyaya dair farkındalığımızın çok yönlü ve çok duyulu olduğu ortaya çıkmaktadır (Green, n.d.).

Çok duyulu algılama, kendi başına yeterli bilgi kaynağı olamayacak duyu organlarının birbiriyle etkileşime girmesi ve birbirinin eksikliğini tamamlaması yoluyla oluşmaktadır. Bunu gözün uzaklık ve ayrılık yaratan etkisinin, dokunmanın verdiği yakınlık, içtenlik ve yumuşaklıkla dengelenmesi gibi düşünmek mümkündür. Merleau-Ponty *Phenomenology of Perception* (1945) adlı yapıtında görüntülerin her zaman çok duyulu ve bedenselleşmiş olduğunu söylerken aslında genel olarak algılamanın çok duyulu yapısından bahsetmektedir (Marks, 2000:73). Merleau-Ponty'nin felsefesine göre bedenlerimiz ve hareketlerimiz çevreyle sürekli etkileşim içindedir; dünya ve kendilik birbirine durmaksızın bilgi sağlamak ve birbirini tanımlamaktadır (Pallasmaa, 2011:51). Aynı şekilde Bergson da görüntünün yalnızca retinal olmadığını, tüm duyu izlenimlerinin bütününden oluştuğunu söylemektedir. Ona göre algılama yalnızca görsel bir imgenin bilişsel duyumundan ibaret değildir. Diğer deyişle insan algısı, çok sayıda duyunun aynı anda ve bir arada çalışmasıyla işleyen bir sistemdir. Beden çevreyi eş zamanlı olarak algılamakta, kişinin geçmiş deneyimleri de algılamayı etkilemektedir (K.Bingel, 2009:11). İzleyici imgeyi gördüğünde belleğine onunla ilgili şeyleri geri çağırarak ve önceden zihninde var olan imgelerle karşılaştırmaktadır dolayısıyla katılımcı bir rol üstlenmektedir. (Marks, 2000:48).

20 yy.'ın önemli psikologlarından James J. Gibson Merleau-Ponty ve Bergson'ın görüntü-beden ilişkisinde eksik kalan yanı, ekolojik algı teorisi ve haptik görüntü

üzerine yaptığı araştırmalarla tamamlamıştır (Rutherford, 2003). Gibson a göre insan çevresindeki nesnelere birden fazla duyusunu kullanarak etkileşime girmekte ve vücudun tümünün (iç ve dış organlar ile uzuvlar dahil) kullanımıyla alınan bilgiler haptik* duyu sistemini oluşturmaktadır. Gibson'a göre haptik duyu "vücudu kullanarak vücuda bitişik kişisel dünyanın farkını"na varmaktır. Dayanma, yatma, çarpma; zeminler, yüzeyler; sıkın ayakkabı, kemer ya da midenin hareketleri gibi duyumlar haptik alanına girmektedir (Gibson'dan aktaran K.Bingel, 2009:1). Fakat algılama Steiner'in bahsettiği gibi sadece dış dünyadaki şeylerin algısı değil, aynı zamanda ben'in algısıdır. Algı dış dünyaya yoğunlaştığı zamanlarda ben algısının unutulduğu sanılmaktadır ama bilinçaltında var olmaya devam etmektedir. Kısacası nesne her zaman kendilik bilinciyle birlikte algılanmaktadır (Steiner, 1995:60). Bir ağaç gördüğümde aynı zamanda bir ağaç görenin ben olduğumu bilmekteyimdir. Onun ötesinde, ağacı görürken kendi içimde bir şeylerin olduğunun da farkına varırım. Artık ağaç gözümün önünden gitse bile görüntüsü zihnimdedir ve kendini ben ile birleştirir. Dış dünyaya dair her algı ben'in içeriğini değiştirdikçe benlik de zenginleşmiş olur (Steiner, 1995:61). Kısacası haptik kelimesi dokunsal olanda temellenmekte ve Steiner'in bahsettiği duyular hesaba katıldığında çok duyulu algılamaya karşılık gelmemektedir. Bu nedenle sanat alanında tüm duyular tarafından elde edilen bilgi edinme sürecini vurgulamak için haptik görüntü/görsellik yerine çok duyulu görüntü/görsellik ve haptik sinema yerine duyusal sinema terimlerini kullanmak daha doğru olacaktır.

4.3.Çok Duyulu Algılama ve Sanat İlişkisi

Çok duyulu algılamaya dair sanat alanında yapılan düşünsel tartışmalar belli başlı kavramlar üzerinde yoğunlaşmaktadır. Sanatsal deneyimde çok duyulu algılamanın önemini ortaya koyabilmek için bu kavramların sanatla olan ilişkisini daha ayrıntılı şekilde incelemek gerekmektedir.

4.3.1.Eşduyum (Sinestezi)

Tıp biliminde bir algı bozukluğunu ifade eden sinestezi kelimesi Yunanca, syn (birlikte) ve aisthesis (algı/his/duyum) kelimelerinin birleşmesiyle oluşmuştur

* Etimolojik olarak haptik, Yunanca 'happe', 'haptikos' kökünden türemiştir. Bu kökten türeyen 'Haptetai' ise, 'dokunmak' anlamına gelmektedir. İnsanın haptik sistemi temel olarak mekanik, algısal, motor ve bilişsel unsurlardan oluşmaktadır (K.Bingel, 2009).

(Sinestezi, Vikipedi,2012). Sinestezik kişilerin renkleri duyabildiği, sesleri görebildiği ya da görüntülerin tadını alabildiği ortaya konmuştur. Birleşik duyular ya da "eşduyum" olarak Türkçe'ye geçen kelime sanat alanında çok duyulu deneyimi ifade etmek için mecazi anlamda kullanılmaktadır. Sanatta eşduyum, bir müzik eserini sadece duymadığımız, zihnimizde oluşturduğu imgeler sayesinde onu gördüğümüz ya da bir resmi sadece görmekle kalmayıp, aynı zamanda ona dokunduğumuz düşüncesine dayanmaktadır.

19.yüzyıl sonları ve 20.yüzyılın başlarında algı psikolojisinde gerçekleşen yeni araştırmalar sanat tarihçileri arasında eşduyum olgusunun yeniden dikkate alınmasına neden olmuştur. Dönemin önemli sanat tarihçilerinden kabul edilen Bernard Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance* (1896) adlı kitabında gözün resim sanatında “dokunsal farkındalık yaratmak” gibi önemli bir özelliği olduğunu ifade etmiştir (Marks, 2000:165). Felsefi düşüncesinde algının önemli rol oynadığı Merleau-Ponty algılamada eşduyum üzerinde durmuş ve “Nesnelerin derinliğini, kayganlığını, yumuşaklığını, sertliğini görürüz; Cezanne kokularını bile gördüğümüzü iddia etti.” şeklinde ifadeler kullanmıştır (Merleau-Ponty'den aktaran Pallasmaa, 2011:54). Yine Pallasmaa'nın aktardığına göre ressam Adrian Stokes ,“ ...kuşkusuz bir zamanlar her şeyi kuşatan oral dürtü, dokunma duyusu gibi görme duyusunun da içine işlemiştir. Görme de tada aktarılır; bazı renkler ve inca detaylar oral duyumlar yaratır. İncelikle renklendirilmiş parlak bir taş yüzey bilinçdışında dil tarafından duyulanır.” sözleriyle sanatsal eşduyuma açıklık getirmiştir (Pallasmaa, 2011:73).

4.3.2.Temsil ve Taklit

Benjamin'e göre taklit (mimesis) oyun esnasında bir çocukla uçak arasında kurulan ilişki gibi, maddi teması dayanmakta ve ikonik olmaktan çok göstergesel bir benzerlik taşımaktadır (Benjamin, 2005). Çocuk gerçekte uçak olmak istemez, sadece o an için onu taklit etmekte olduğunu bilmektedir. Kısacası uçağı ikonlaştırmamakta, yani onu fetiş nesnesine dönüştürmemektedir. Burada Benjamin'in maddi temasla kast ettiği şeyin üzerinde özellikle durulmalıdır. Çünkü nesnenin ya da göstergenin fetiş niteliği kazanmamasının asıl nedeni onunla kurulan

bu maddesel ilişkidir. Bu ilişki özne ve nesne arasındaki mesafenin ortadan kalkmasını sağlamaktadır; artık özne nesnedir, nesne de özne. İnsanın çevresiyle kuracağı bu türden demokratik bir ilişki ancak çok duyulu algılama deneyimiyle gerçekleşebilmekte, sanatın deneyimlenmesi esnasında algılayıcının algıladığı şeyle sembolik temsil yerine taklide dayalı bir ilişki kurmasını sağlamaktadır. Bu; sanatı estetik, toplumsal ya da politik açıdan işlevsel hale getirecek önemli bir unsurdur.

Erich Auerbach'ın taklit ve temsil üzerine düşünceleri Benjamin'le örtüşmektedir. Ona göre taklit; dinleyici/okuyucu, öykü/metin arasında canlı ve tepkisel bir ilişki kurulmasını gerektirmektedir. Bu öyle bir ilişkidir ki öykü her anlatımda dinleyicinin bedeninde yeniden canlanmaktadır (Marks, 2000:138). Sanatın ilk örnekleri olarak kabul edilen mağara resimlerinin de böyle bir amaca hizmet ettiği bilinmektedir. Antropolojist David Howes bu noktadan yola çıkarak Perulu Shipibo-Conibo yerlileri şamanı tarafından duvara yapılmış soyut bir resmi, perspektif ilkelere göre çizilmiş bir gravürle karşılaştırmıştır. Gravür Alberti ızgarası* kullanarak kadın figürü çizmeye çalışan bir sanatçıyı tasvir etmektedir. Howes'a göre biçim ve içerik olarak perspektif öğeler taşıyan bu gravür yalnızca göze hitap ettiği için beden ve nesne arasına büyük bir mesafe girmesine neden olmaktadır. Oysa şaman tarafından çizilen soyut tasarımlar bir hastalığı iyileştirmek için işlevsel bir amaçla yapılmışlardır ve duysal deneyimin birçok şeklini barındırmaktadırlar. İşte sanat eserinin sağaltıcı etkisi de tam olarak bu tür bir bedensel yakınlık gerektirmektedir. Buradan yola çıkarak Howes'un da ifade ettiği gibi "birçok Batı modern sanat eserinin sağaltıcı hiçbir yanı olmamasını" temsil ve taklit arasındaki farklarda aramak zorunlu görünmektedir (Marks, 2000:208). Fakat pek çok sanat düşünürü tarafından sanat eseriyle algılayıcı arasında kurulan taklide dayalı bağ, sorgusal yaklaşımı engelleyen ve kişinin kendi gerçeğinden kaçmasına olanak tanıyan bir özdeşleşme şekli olduğu düşünülerek eleştirilmiştir. Oysa çok duyulu algılamanın neden olduğu özdeşleşme, bu eleştirilere neden olan özdeşleşmeden ayrılmaktadır. İkisi arasındaki farklılık, algılayıcının kendini özdeşleştirdiği nesnede unutmaması, tersine çok duyulu algılama sayesinde nesneyle dialektik bir etkileşime girerek

* Leon Battista Alberti'nin (1404-1472) resmin derinliklerindeki bir noktada birleşen tüm çizgilere orantılı olarak yatay mekan çizgilerinin giderek küçülen aralıklarını hesaplayarak oluşturduğu matris (ızgara).

kendinin bir bütün olarak farkına varmasında yatmaktadır. Çünkü tüm duyuları kullanarak elde ettiğimiz deneyim sonunda deneyimlediğimiz şey artık nesne olmaktan çıkmaktadır.

5.Retinal ve Çok Duyulu Görüntü Arasındaki Farklar

Görüntüleri algılama aşamasında duyular arasındaki öncelikler, retinal ve çok duyulu görüntüler şeklinde iki tanımlama yapılmasını gerekli kılmaktadır. Riegl'in optik ve haptik algı arasında yaptığı ayırım da buna benzer bir gereklilikten ortaya çıkmıştır. Fakat Riegl'in haptik algısı dokunsal (taktil) algıyla paralellik gösterirken, çok duyulu görüntü ya da çok duyulu algılama terimi tüm duyuları kapsayacak şekilde kullanılmakta ve haptiğin ihtiyaç duyduğu yakından bakma olgusunu gerektirmemektedir. Bununla birlikte haptik-retinal görüntü arasında ortaya konan farklar, birçok bakımdan çokduyulu-retinal görüntü arasındaki farklarla uyduğu için ilki üzerine yapılan araştırmalardan bahsetmek yararlı olacaktır.

Riegl'e göre haptik görüntü keskindir ve haptik algıda göz, bir yüzeyi düz ve soyut şekillerin birleşiminden oluşmuş gibi algılamaktadır. Oysa göze dayalı retinal görsellik, nesnelere yanılmasını ve uzamın derinliği görmektedir (Otto,2009:123). Çünkü şeylerle arasında, onları uzam içinde farklı formlar olarak algılaması için gerekli olan mesafeye sahiptir. Haptik görme söz konusu olduğunda göz, imgelerin aldatici derinliğine dalmaz; onların yüzeyinde dolaşır. Şekilleri ayırt etmekten çok dokunun farkındalığına varır. Bir yere odaklanmak yerine hareket etmeyi tercih eder ve bakmak yerine baktığı şeye dokunarak geçer (Marks,2000:162). Kısacası Marks'ın haptik görselliği bakılan nesnenin ayrıntılarına inilerek elde edilir. Oysa haptik görsellik tüm duyuları harekete geçirdiği iddiasını taşıyorsa, kendini yakın görüntülerle sınırlamamalı ve çevrel görme (genel görü) deneyimini de hesaba katmalıdır. Çok duyulu görsellik ve haptik görsellik arasındaki ayırımın tam olarak burada oluştuğu görülmektedir.

Çokduyulu görüntüler aynı haptik görüntüler gibi bakan kişinin kendine "yaklaşmasını" ister. Fakat bu yaklaşma görsel olarak nesnenin ayrıntılarına girmek olarak anlaşılmalıdır. Daha çok nesnenin özüne girmek, geçmişle ve içinde

bulunduğu zamanla ilişkisini kurabilmek, bir anlamda onun aurasını görebilmektir. Marksist literatürde aura, nesnelere yaratan toplumsal, politik ve ekonomik etmenlerin unutulmasıyla, nesnelere fetiş özelliğinin verilmesiyle oluşmaktadır. İnsanı nesnelere boyunduruğundan kurtarmak için onlara atfedilen bu mistik özelliğin yani auranın çözülmesi gerekmektedir. Maddesel gerçekçilik açısından bakıldığında nesnelere atfedilen fetişistik öğelerin yıkımının özgürleştirici bir yan taşıdığı ortadadır. Fakat geriye, insanın nesneden, ona yüklediği gerçekdışı veya mistik düşüncelerden hangi alanlarda ve ne ölçüde özgürleşmesi gerektiği sorusu kalmaktadır. Bir reklam filminde tüketiciye sunulan ayakkabıya auratik özellikler yüklemekle (onu giyen kişinin bambaşka birine dönüşmesi gibi), bir şiirin unutulmayan mısrasına, çok sevilen bir film sahnesine ya da aşık olunan kişiye o özellikleri yüklemek arasında fark olduğu unutulmamalıdır.

Bu çalışma Marksist kuramın aksine, auranın maddeye içkin bir özellik olduğu düşüncesinden hareket etmektedir. Aura maddeyi olduğu şey yapan; fiziksel ve manevi yapısını çevreleyen enerjiler bütünüdür. Maddeler arası ilişkiler aurayı etkiler, fakat onu tamamen ortadan kaldırmaz. Bu nedenle auraya nesnenin sıyrılması gereken bir özellik olarak bakılmamalı, ki Benjamin auranın sahici bir sanat yapıtının zorunlu niteliği olduğunu ifade etmiştir (Benjamin, 1992; Hansen, 2008), aksine nesne ve özne arasında kurulacak algısal iletişimde oynadığı role dikkat edilmelidir. Çünkü nesneye yaklaşmak; onun derinine inmek, içinde taşıdığı sınırlara, geçmişten getirdiği izlere, belleğimizde uyandırdığı görüntülere açık olmak demektir. Burada bilişsel olmayan ama kendin bedende konumlandırılan bir görme biçiminden bahsedilmekte ve bunun da ancak çok duyulu bir algılama sayesinde olabileceği düşünülmektedir.

6.Sonuç ve Öneriler

6.1.Duyusal Bir Sinema Anlayışına Doğru

Laura Marks haptik deneyimi görmenin egemenliğinden kurtulmuş bir algı biçimi olarak ortaya koysa da; görme, koklama, dokunma ve tatma duyularıyla sınırlamakta, hatta dokunma duyusuna özel bir önem vermektedir. Marks'ın haptik olarak adlandırdığı filmler, izleyicinin görüntüye mesafeli bakışına olanak

tanımayan, tersine izleyiciyi yakın planlarla görüntünün içine çekerek ona “dokunmasını” sağlayan filmlerdir. Marks optik görüntüyü Deleuz’un hareket-imege, haptik görüntüyü ise zaman-imege terimleriyle ilişkilendirmiştir. Deleuze’un hareket-imege’leri içinde saydığı duygu-imege’leri, duyguların geleneksel olarak bir eylem tarafından takip edilmesi gerekliliği üzerine kuruludur (filmdeki bir karakterin sinirlenip silahına davranması gibi). Oysa zaman-imege’lerde karakterler duygusal durumlar karşısında tepkisiz ve hareketsiz kalırlar. Hareket yerini durağan, sessiz, boş görüntülere bırakır. Böylece haptik görüntülerde olduğu gibi izleyicinin düşünce ve hatıraları uyandırılır (Marks, 2000:28-29). Fakat gerek Deleuze’un duygu-imege tanımlaması, gerekse Marks’ın haptik sinema kavramı, sinemanın yaratım ve deneyimlenme süreçlerinin çok duyulu ve bedenselleşmiş algıya olanak tanıyan yapısına tam olarak karşılık gelmemektedir. Deleuze’un duygu-imege’si, görüntülerin belleğe yaptığı uyarımlar ve çok duyulu algının bellekle olan ilişkisi üzerine odaklanmıştır. Bir manolyanın görüntüsüyle karşılaştığımızda, onun kokusunu duyumsatan şeyin belleğiniz olduğu doğrudur. Fakat bellek ve zihnin dışında; bilinçdışı, kelimelerle ifade edilemeyecek duyguların deneyimlenmesinde bu ifade yetersiz kalmaktadır. Marks’ın haptik sinema tanımlamasında görülen eksiklik ise; sinemanın bedenen bir bütün olarak duyumsandığını iddia ettiği halde, Steiner’in bahsettiği içsel bilgi ya da deneyimi konu dışı bırakımında yatmaktadır. Oysa sinemanın müzik, dialog, renk, hareket, öykü ve kurguyu fazlasıyla etkili ve duygusal bir şekilde birleştirerek, izleyiciyi ses ve görüntünün duygusal sınırlarının ötesine taşıdığı ortadadır (Totaro, 2002). İzleyici kendini etkileyen bir görüntüyle karşılaştığında o görüntüler belleğinde başka görüntülere, hissettiği duygular başka duygulara yol açmaktadır (Rutherford, 2003). Kısacası sinemanın sınırları ancak izleyicinin deneyimi ve hayalgücüyle çizilebilmektedir. Fakat buna yön verecek olan, yaratım aşamasında sinemanın duygusal etkilerinin bilincinde olarak film çekmektir. Bunu biçimsel bir çabadan çok, görüntünün içeriğini yapılandırmanın önemli bir yolu olarak görmek gereklidir. İçerik ve biçimin dialektik olarak birbirini etkilediği göz ardı edilmemelidir. Aksi halde imege bombardımanından ileri gitmeyen, retina yüzeyine yansıyan fakat bedenin derinlerine inemeyen retinal bir sinema yapmanın ötesine geçmek mümkün olmayacaktır. Ayrıca sinemayı deneyimlemek yerine ona dışarıdan bakmak, bakan özne-bakılan nesne ayrımı yaratmakta, bakılan nesnenin fetiş haline gelmesine neden olmaktadır. Marks’a göre haptik sinema nesneyi

fetişleştiren bakıştan kurtarabilir (Marks, 2000:79). Özne ve nesne, bakan ve bakılan arasında kurulan dialektik ilişkinin özgürleştirici özelliği düşünülürse bu sav kulağa doğru gelmektedir. Fakat bakış teorisinde nesnenin fetişleştirilmesinden onu bütünselliğinden yalıtın yakın çekimler sorumlu tutulurken, Marks'a göre yakın çekimler dokunsal duyumu elde etmek için vazgeçilmezdir. Diğer bir deyişle haptik görsellik yakın çekimi gereksinir ama bunun nesnenin fetişleştirilmesine neden olacağını hesaba katmamaktadır. Buradaki çelişki, görüntülerin haptik yerine, daha kapsayıcı bir ifadeyle çok duyulu deneyimlenmesi gerektiğini söyleyerek çözülebilir. Yaşadığımız zamanın kültürel ve zihinsel çelişkisi ise, bu çok duyulu deneyimin hayatın her alanında varlık göstermesini sağlayarak gerçekleşecektir.

6.2.Duyusal Sinemanın Yolları

Görsel işitsel bir medya olarak sinemanın içsel ve dışsal duyuları nasıl uyurabileceği sorusu bu çalışmanın geldiği noktada oldukça önem taşımaktadır. Dokunma, tatma, koklama ve hareket gibi duyuların simülasyonunu yaratan Odorama, Power Glove ya da Imax gibi pek çok teknolojiden söz etmek mümkündür (Marks, 2000:131). Fakat Baudrillard'ın da ifade ettiği gibi her şeyi yapmanıza olanak tanıyan “ imgenin içine girebildiğiniz bir sanal gerçeklik ” sanattan çok “daha ziyade teknolojik bir faaliyete benzemektedir” (Baudrillard, 2010:90). Oysa duyusal sinema, izleyici ve imge arasında birden çok duyuya hitap eden bedenselleşmiş bir ilişki kurulmasına olanak tanımaktadır. Bununla birlikte duyusal sinemanın bir film türü değil, film yapmak için bir anlayış türü olduğu hesaba katılarak retinal ya da duyusal film diye ayrımlar yapılamayacağı gözden kaçırılmamalıdır. Çünkü bir filmde retinal görüntülerin varlığı çok duyulu görüntülerin yokluğunu gerektirmediği gibi ikisinin arasında kesin çizgiler de bulunmamaktadır. Fakat çok duyulu bir algılama sürecinin sinemadaki olanaklarını araştırmak için, belli başlı sinemasal kavramlar ve bu kavramların duyulara etkisi üzerine sınıflandırmalar yapmak gerekmektedir.

Marks'ın da ifade ettiği gibi yakın çekimlerin, görüntünün bakıldığı anda algılanmasını kısıtlayan bir özelliği bulunmaktadır (Marks, 2000:178). Bu yüzden imgeyi kısa süreliğine ilk kez görmüşçesine izleyen izleyici, onu

anlamlandırabilmek için duysal bir çabaya girmek zorunda kalır. Bu, görüntüyle daha önce karşılaşıldığında keşfedilmeyen şeylerin açığa çıkmasını sağlayacaktır. Jean Luc Godard'ın *Saraybosna'ya Hoşgeldiniz* (1993, Je Vous Salue Sarajevo) adlı filmi bunun kısa ama en etkili örneklerinden biridir.

İzleyicinin gördüğü şey ve kendi arasındaki mesafeyi ortadan kaldıracak ve görüntünün aurasını yakalamasına olanak tanıyacak aynı etkiyi film veya videonun grenli görüntüsü, az ya da fazla pozlama ve net ayarındaki değişikliklerle de sağlamak mümkündür. Bu açıdan bakıldığında duysal bir sinema anlayışının gerektirdiği görüntülerin, izleyicinin daha derin düşünmesine olanak sağlayan “daha az tamamlanmış” görüntüler olduğu ortaya çıkmaktadır (Totaro, 2002). İzleyici görüntüye sabırla yaklaşmak ve onun kendine görünür olacağı zamanı beklemek zorundadır (Marks, 2000:181). Aslında görüntüyle izleyici arasındaki bu sabırlı bekleme, uzun ve hareketsiz genel çekimlerle de sağlanabilmektedir. Nuri Bilge Ceylan ve Semih Kaplanoğlu'nun dialogtan ve hareketten yoksun durağan sahneleri bu tanımlamaya iyi bir örnek oluşturmaktadır. Semih Kaplanoğlu'nun *Yumurta* (2007) filminde genel çekimde dakikalar boyunca kuş sesleri eşliğinde görülen ağaçlık alan ve uzaktan kameraya doğru yaklaşan yaşlı kadının sabit kamera görüntüsü belleğimizi harekete geçirir. Geçmişten gelen anılar bizi karmaşık bir duysal algılama sürecine sokar. İlgimiz yalnızca görüntüde değil, görüntünün içine sokulan kendimizdedir. Pek çok duysal uyarı harekete geçiren bu türden odaklanmamış bir çevrel görme (Pallasmaa, 2011:13) ve görüntünün karenin dışında devam ettiği hissini yaratan bir çerçeveleme, yeni görme ve düşünce alanları açabilmektedir. Çevrel görme sayesinde izleyici kendini Lynch'in bahsettiği gibi filmsel zaman ve mekanda coğrafik olarak konumlayabilmektedir. Bu aynı zamanda duyguların mekansal geometriyle haritalanmasıdır (Lynch'den aktaran Soltani, 2008).

Yaşam gibi hızla akıp giden görüntülerin film ortamına yansımalarının, görüntüyle izleyici arasında zaman isteyen bütünsel bir algıya izin vermediği söylenmektedir. Oysa durağan ya da belirsiz görüntüler yerine, hızlı kamera hareketleri, hızlı kurgu

ve yüksek çözünürlükte görüntülerle de izleyicide çok duyulu bir algılama elde etmek mümkündür. Çünkü görüntülerin kendi içinde ve kurgulanması sırasında sahip olduğu hız odak kaybına neden olmaktadır. “Görüntü akışının neden olduğu bu türde bir odak kaybı” gözün duyuusal algılamadaki egemenliğini sekteye uğratmakta ve diğer duyuların katılımının önünü açmaktadır (Pallasmaa, 2011:45). Marks’a göre kamera hareketleri, kurgu ve sesin bu türden bir duyuusal etki yaratmak için hızlı kullanımına *The Piano* (1993, Jane Campion) ve *Like Water for Chocolate* (1993, Alfonso Arau) gibi filmlerde rastlamak mümkündür (Marks, 2000:172). Bu örneklerde farklı duyu uyarıları ortak bir his elde etmek için birbirlerini desteleyerek şekilde kullanıldıkları halde, hisler arasında karmaşa yaratmak istenildiğinde de bir araya getirilebilirler. Netlik ayarında ve alan derinliğinde arka arkaya yapılan değişimler veya farklı duyulara seslenen görüntülerin birbiri ardına takip etmesi izleyici algısında kesinti, kopukluk, yabancılaşma dolayısıyla rahatsızlık ve karmaşa yaratmanın yollarından olabilir.

Görüntünün plastiğini oluşturan öğelerin birbiriyle etkileşiminden kaynaklanan duyuusal uyarımlara da özellikle dikkat çekmek gerekmektedir. Kamera açısı ve hareketleri, lens, filtre ya da kullanılan film türü kadar sahne tasarımı, kostüm ve aksesuarda kullanılacak materyal seçimi, materyalin boyutsal, şekilsel, dokusal ve renksel özellikleri de duyuların uyarımında etkin rol oynamaktadır. Pallasmaa’nın “Doğal malzemeler (taş, tuğla ve ahşap), görüşümüzün yüzeylerinden içeri girmesine izin vererek bizi maddenin sahiciliğine ikna eder... Tüm madde zamanın sürekliliği içinde vardır; aşınmışlığın patinası zamanın zenginleştirici deneyimini yapı malzemelerine ekler” ifadesi mimarlık için olduğu kadar sinema için de geçerli görünmektedir (Pallasmaa, 2011:40).

Karakterlerin anlatı içinde koklama, dokunma, tatma gibi eylemler gerçekleştirmeleri ya da duyuyu imleyen veya özendiren etkinliklerde bulunmaları da çokluduyuları uyarıcı unsurlar arasında gelmektedir. Bunun etkili örneğini Fatih Akın’ın *Gegen die Wand* (2004, Duvara Karşı) filminde Cahit ve Sibel’in rakı sofrası hazırladığı sahnede görmek mümkündür.

Duyusal sinema anlayışında çok duyulu algı uyararı olarak önemli bir işlev gören bir başka etmen de sestir. Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing Architecture* (1964) adlı kitabının “Mimarlığı İşitmek” başlıklı bölümünde, Orson Welles’in *Üçüncü Adam* (1949, *The Third Man*) filminde Viyana’nın yer altı tünellerinin akustik algısını tanımlayabilmek için “Kulağınız tünelin hem uzunluğunu hem de silindir şeklini alımlar.”ifadesini kullanmış ve sesin mekanın boyutlarını ölçmede yani hacimsel algılama yapabilmemizde sahip olduğu önemin altını çizmiştir (Rasmussen’den aktaran Pallasmaa, 2011:63). Mekansal veriler elde etmemizi sağlayan akustik gibi, ortam seslerinin etkili şekilde kullanımı da çok duyulu algılamayı getirmektedir. Seslerin tek tek seçilmek yerine bir bütün olarak algılanmasını ifade eden ortam sesi, algılayıcının belli bir sese odaklanmasını önleyerek çevrel görmenin görüntüde yaptığını seste gerçekleştirmektedir. Sahnelerdeki uzun sessizlik ya da tam tersi yüksek ses anları da yine ortam sesleri gibi algılayıcının bedensel farkındalığını etkileyerek çok duyulu algının yolunu açmaktadır (Marks, 2000:183).

Sinemada ses gibi ışık tasarımı da çok duyulu algı için yaşamsal önem taşımaktadır. Pallasmaa sahnelemede derin gölgeler, karanlıklar ve sis kullanımının görmenin keskinliğini yumuşatacağından, mekansal derinlik ve ayrıntıları yok edeceğinden bahsetmektedir (Pallasmaa, 2011:58). Fakat ona göre loş ışık imgelemi harekete geçirdiği gibi fazlasıyla aydınlatılmış sahneler de aynı ölçüde felç etmektedir (Pallasmaa, 2011:59). Oysa sahnenin amaçladığı ve gerektirdiği doğrultuda parlak ışık kullanımının çok duyulu algılamanın önünü açtığı da düşünülebilir. Marks’ın (Marks,2000:177) da bahsettiği gibi Stanley Kubrick’in *Gözü Tamamen Kapalı* (1999, *Eyes Wide Shot*) filmindeki aşırı derecede aydınlatılmış balo salonu ya da Martin Scorsese’nin *Kumarhane* (1995, *Casino*) filminin ana mekanının renkli ve ışıltılı görüntüsü, genel olarak filmin vermek istediği duygu ve düşüncelere paralel şekilde duysal uyarımlar yaratmaktadır. Buradan duysal sinema anlayışıyla film yapmak ya dayapılan filmleri çözümlmek için belirli formüllerle hareket etmek yerine, her filmin anlatı yapısı içinde çok duyulu uyarıları kendine has bir şekilde etkinleştirdiğini bilmek ve filmlere kendi kurallarını vermek gereği çıkmaktadır.

Kaynakça

Baudrillard, J.(2010). *Sanat Komplosu, Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik I*,çev. Elçin Gen& Işık Ergüden, İstanbul: İletişim Yayınları.

Benjamin, W.(2005). On Mimetic Faculty. In M.W.Jennings, H.Eiland, G.Smith(Eds.) In *Walter Benjamin Selected Writings*,2(2,1931-1934). (1st ed., pp.720-723). England:Harvard University Press. GoogleBooks veritabanından görüntülenme Ocak,2012.

Benjamin, W.(1992). Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı. *Pasajlar*, (s.45–76). çev.Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çağlayan, H.(2009). *Kelam'da Bilgi Kaynakları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.

Febvre, L.(1982). *The Problem of Unbelief in the Sixteenth Century: The Religion of Rabelais*, çev. Beatrice Gottlieb, Cambridge: Mass. GoogleBooks veritabanından görüntülenme Ocak,2012.

Green, J. *Sensing the World And Ourselves* (Taruna Essential Education). (n.d). <http://taruna.ac.nz/articles/sensing-the-world-and-ourselves/> adresinden görüntülenme Ocak 12, 2012.

Hansen, M.B.(2008). Benjamin's Aura. *Critical Inquiry* 34, pp.336-375.

Jay, M.(1993). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*. California: University of California Press. GoogleBooks veritabanından görüntülenme Şubat,2012.

Jonas,H.(2001). The Nobility of Sight: A Study in the Phenomenology of the Senses. In *The Phenomenon of Life: Toward a Philosophical Biology* (1.ed, pp.135-156). Illinois, USA: Northwestern University Press. GoogleBooks veritabanından görüntülenme Mart,2012.

Kayaalp Bingel, Z.(2009). *'Haptik'in Tasarımı' Tasarım Aşamalarında Haptik Etmenler*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Lee, Y.(2010). *The Roles Of Haptic Perception In Visual Arts*. Yayınlanmamış master tezi, University of Illinois, Illinois, USA.

Marks, L.U.(2000). *The Skin of the Film Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham&London: Duke University Press. GoogleBooks veritabanından görüntülenme Aralık,2011.

Otto, E.(2009). A “Schooling of the Senses”: Post-Dada Visual Experiments in the Bauhaus Photomontages of László Moholy-Nagy and Marianne Brandt. *New German Critique*,36(2, 89-131).
http://ngc.dukejournals.org/content/36/2_107/89.full.pdf+html adresinden görüntülenme Mart 2, 2012.

Pallasmaa, J.(2011). *Tenin Gözleri, Mimarlık ve Duyular*, çev.A.U.Kılıç,İstanbul: YEM

Rutherford,A.(2003, Mart 21). Cinema and Embodied Affect. *Senses of Cinema*(25).
<http://www.sensesofcinema.com/> adresinden görüntülenme Şubat 10,2012.

Soltani, A.(2008, Kasım). *Cinesensory: A Filmic Design For Mapping Haptic Space*. 3rd International Design And Cinema Conference’da sunulmuş makale, İstanbul.

Steiner, R.(1995). *Intuitive Thinking As a Spiritual Path, A Philosophy of Freedom*. Trans. Michael Lipson. USA: Anthroposophic Press. GoogleBooks veritabanından görüntülenme Aralık,2011.

Steiner, R.(1990) The Twelve Human Senses. In *Toward Imagination: Culture and the Individual*. USA: Anthroposophic Press.
http://steinerbooks.org/research/archive/twelve_senses/twelve_senses.htm

Totaro, D. (June 30, 2002). *Deleuzian Film Analysis: The Skin of the Film*.
http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/skin.html adresinden görüntülenme Şubat 2, 2012

Sinestezi (Wikipedia, Özgür Ansiklopedi). (Şubat 2012)
<http://tr.wikipedia.org/wiki/Sinestezi> adresinden görüntülenme Mart 10, 2012,

Akın F.& Schreitmüller A.& Schubert S. (Yapımcılar) ,& Akın F. (Yönetmen). (2004). *Gegen Die Wand*. (Sinema Filmi).Almanya: Arte, Bavaria Film Inter., Corazón Inter.

De Fina B. (Yapımcı), & Scorsese, M. (Yönetmen). (1995). *Casino* (Sinema Filmi). ABD.

Godard J.L. (Yapımcı), & Godard J.L.(Yönetmen). (1993). *Je vous salue Sarajevo* (Kısa Metrajlı Film). Fransa.

Kaplanoğlu S. (Yapımcı), & Kaplanoğlu, S. (Yönetmen). (2007). *Yumurta* (Sinema Filmi). Türkiye: Kaplan Film.

Kubrick S. (Yapımcı), & Kubrick, S. (Yönetmen). (1999). *Eyes Wide Shot* (Sinema Filmi). ABD: Hobby Films, Pole Star, Stanley Kubrick Productions.