

Kinoks' İzleyiciden Yeni İzleyiciye

Simten Gündeş*

"Görüntüden dışlanan beden olarak izleyicidir. İzleyici dışlanan bedenini unuttur. Koltuğa gömülmüş bu beden, filmin gösterimi sırasında yoktur artık."

R. Odin

Abstract

Starting with kinoks spectator, film directly, indirectly or virtually is manipulating meaning/intention. In this context to watch, to observe, to percieve and to be in virtual body as a spectator creates the "New Spectator".

Özet

Sinema kinoks izleyiciden bu yana doğrudan ya da dolaylı ya da gizil biçimde anlamı/niyeti eyletendir. Bu bağlamda sırayla izleyen, gözlemleyen, algılayan ve sanal bedeniyle filmin içine giren "yeni izleyici" dir artık.

Anahtar Kelimeler: Eyleten, eyletim, film, izleyici, kinoks, sanal beden, sinema, yeni izleyici.

Giriş.

Film izleyicisi, uzun zamandır, neredeyse sinemanın doğuşuyla birlikte toplumsal olay, ekonomik olgu ve istatistik olgu olarak algılanmıştır ve bu bağlamlarda çözümleme konusu sayılmıştır. Bu görünümüyle "izleyici" kimliği iki konuma göre gerçekleştirilebilir:

- 1 Film izleyicisi, kitle niteliğiyle ve istatistik hedefi niteliğiyle
2. Film izleyicisi, her filmle her izleyicinin birebir ilişkisindeki taraf ya da bireysel ilişki aracılığıyla.

İlk saptamaya göre izleyici kitle içerisinde bu kapsamdan soyutlanamaz, karşısasal bir yaklaşımla sinemacılar tarafından da gişe hasılatına yol açan niteliğiyle tanımlanır. Ayrıca Fransa'da "César Ödülü", dünyaca önemi yadsınamaz, ABD'de verilen "Oscar Ödülü" gişe hasılatına da daha doğrusu izleyici kitlesinin istatistiksel veri özelliğiyle göz ardı etmeyen "Sinema" ödülleri.

Gerçekte bu biçimiyle izleyici öbür izleyicilerin ve sinema eleştirmenlerinin de ilgisini çeker hiç tartışmasız! İlk gösterimlerde geniş izleyici kitlesini çeken bir film, izleyicileri çeken bir filmidir ve bu niteliğiyle de sinema eleştirmenlerinin yazılarını etkiler. Bu etkileme beklentinin tersine bile olsa yine de etkiler.

* Department of Communication Design, Istanbul Kültür University 34191 Şirinevler/Istanbul

İkinci türden izleyici kavramına yaklaşım ise bu döngünün dışında kalır. Gösterim sürecine girmiş ve olguya dönüşmüş film, izleyiciyle kendisi arasında ilişkileri hazırlamakta ya da izleyicinin, kendisi bu ilişkileri hazırlamaktadır. Bu da bireysel bir deneyimi düşünmeye yönlendirmektedir: Bireysel, ruhsal, güzelduyusal, öznel deneyim özne-izleyiciye özgüdür, istatistiksel izleyiciye değil! Üstelik özne-izleyici gözlemleyen, algılayan, sonra da bedeninden ayrılan ya da bedenini sinemanın sanallığında yitiren “Yeni İzleyici”ye bırakmıştır diyebiliriz. Böylece de izleyiciyi kinoks izleyiciden yeni izleyiciye yeniden betimlemek yoluna gitmeliyiz.

Geleneksel İzleyicinin Dönüşümü/Evrimi.

Deneyisel ruhbilimin evrimi alımlama, görsel alımlama kavramlarını getirirken, yirminci yüzyılın ilk yarısında sinema da yanılsama ve bu yanılsamanın varsaydığı ruhsal/ruhbilimsel konumu irdeleyen üzerinde durulmuştur. Yanılsama ve öngörülen ruhsal/ruhbilimsel konum üzerinde duran kuramcılar Hugo Munsterberg ile Rudolph Arnheim'dir. [2] Hugo Munsterberg 1916'da, Rudolph Arnheim 1930'lu yıllarda bu konuya eğilmiş öncü kuramcılardır. Filmin güzelduygusal niteliğini incelerken, çizgisel bakışta konuları gibi izleyici gerçekliğine yönelen araştırmacılar Munsterberg ile Arnheim'da bulduklarını vurgulamaktadırlar. Buna göre, hem düşünür hem de ruhbilimci ve ayrıca Wundt'un öğrencisi olan Munsterberg, uygulamalı ruhbilim alanında çalışmasına karşın ilk sinema kuramcılardan sayılmaktadır. “Sessiz Devimli Fotoğraf (Foto-oyun)”la ilgili yapıtında filmi izleyicinin alımlaması, insan anlığının ulamlarıyla filmsel yapılar ve filmsel araçlar arasındaki ilişkileri sergilemektedir. [3] Munsterberg sinemanın temel olgusunu beyininin bir özelliğine bağlamıştır retinanın özelliğine değil. Böylece sinemayı “dikkat”, “bellek” ve “imgelme” ve ayrıca, coşkular sanatı nitelikleriyle donatarak tanımlamaktadır. Sinema doğrudan doğruya insan beynine seslenmekte ve beyin düzeneğine öykünmektedir. Ruhbilimsel bağlama göre film ne şeritte yer alır ne de perdede, yalnızca anlık sorundur. Sanat eleştirmeni ve alımlama ruhbilimcisi Rudolph Arnheim'a gelince, görmenin retina ile ilgili değil anlksal olguyla ilgili olduğunu söylemiştir. Bu anlksal olgu alımlama, çağrışım, belleğe kaydetmeyi içermektedir. Sinemada temel sorun, Arnheim için dünyanın öyküntüsü olgusuna bağlıdır. İnsanların duygu organları (gözler özellikle) nasıl bir etkileme içerisindeyse aynı etkiye film için geçerlidir, ancak film sözkonusu olduğunda anlksal güçler bir tür düzeltme gerçekleştirmez, film özdeksel biçimde görülenle ilgilidir.

İzleyici gözönünde bulundurmadığı düşünülen-sinema kuramcılarında bile Munsterberg ile Arnheim'in izleri vardır. Örnek vermek gerekirse Jean Mitry [4] ile Christian Metz'in [5] ilk çalışmaları sayılabilir.

İzleyiciye yönelten sorunsal öncelikle filmin izlenebilirliği, izleyiciyi çekici niteliği ya da nitelikleri taşıyabilirliği sorunsalıdır. Bu sorunsalın bir çok özellik arasından güzelduyuyu ya da sanat ve yaratımda bir de filmin yol açtığı coşkusalılık ya da izleyici coşkusunda çözümlendiği söylenebilir. Dolayısıyla sorunsal bir tek soruyla betimlenebilir: “İzleyici nasıl etkilenebilir?”

Umberto Eco'nun üçlü niyetinden [6] en önemlisi bu bağlamda “intentio lectoris” (okurun niyeti), intentio spectatoris (izleyici niyeti)'e dönüşür ve öbür üç niyet de izleyicinin niyetine yönelik gözükür, en çok da yazarın niyeti neredeyse izleyicinin niyetiyle örtüşmüş daha doğrusu izleyicinin niyeti içerisinde erimiş gibidir. Yönetmen ya

da yazar yönetmen niyetini izleyicinin olası niyetine göre biçimlendirir, biçimlendirmelidir, eğer sinemayı izleyiciye yönelik oluşturma yolunu seçmişse hiç kuşkusuz... Böylesi bir seçim sonucunda izleyicinin niyetini dizginlemek, egemenliği altına almak bir anlamda metnin niyeti “ehlileştmek” zorunluğa doğacaktır ister istemez.

Sinemacı bir yandan kendini izleyicinin niyetine bağımlı kılarken öte yandan, metnin/filmin de bu niyete bağımlı bulunmasını hazırlamaya çaba gösterir. Bu düşünce “izleyici ne isterse onu vermek gerekir ki...” düşüncesi değildir. Hayır, kesinlikle düzeyini düşürüp de bir türlü yükseltemeyen televizyon izlencelerinin temelinde yer alan bu düşünceyle özdeşlik, benzerlik aramak yanlış olur. Bu düşünceye göre Eisenstein’a kadar giden bir etkilenme kaygısına yönelik bir sinemasal olgu, sinemasal yaratım sorunu sözkonusudur. Derin yapıda izleyiciyi etkileme, biçimlendirme niyeti sezilebilir. O zaman da ilk yaklaşımda yukarıda sözü edilen sinemacının niyeti ve izleyici niyeti örtüşmesi, giderek sinemacının kendi niyetini izleyicinin kendi niyetine bağımlı kılması öylesi yalın ve sıradan bir bağımlılık değildir. Çapraşık, karmaşık bir bağımlılıktır ve sürekli gel-gitler içeren bir ilişkidir. Bu bağımlılık sonunda izleyiciyi bağımlı kılacak, etkileyecek, biçimlendirecektir. Eisenstein’ın bu düşüncedeki öncül işlevi yadsınamaz. Eisenstein 1920’li yıllarda “itki→ tepki” bütününün önem taşıdığı yaklaşıma yönelmiştir. Filmsel ayırımı oluşturan tüm görüngeleri hesaplamak gerektiğine inanan ve de hesaplayan Eisenstein insan düşüncesiyle filmin biçimsel süreçleri arasında ilintiler bulmaktadır ve böylece film olgusunun gerçekleştireceği ruhsal etkiye egemen olabileceğini varsaymaktadır. Doğrudan insan iletileri, istemine göre düzenleyebilir beklediği tepkiyle karşılaşır. Bu biçimde tepkiye böylesi bir neden ve yolla bağımlıdır sinemacı ve “teпки”yi önceden bilmek, bu “teпки”yi oluşturabilmek için de gereken “ileti”yi oluşturmak, oluşturabilmek zorunluluğunun bilincindedir... İlle de “izleyici”nin niyetini kendi biçimlendirmek amacındaysa ya da belli başlı bir “izleyici niyeti”nin gerçekleşimini sağlamak amacındaysa “ilki” ya da “ilkleri” biçimlendirmek zorunludur. Eisenstein’ın yaptığı bir tür filmle düşünce arasındaki işlevsel benzerlik anlayışıdır.

Böylesi bir izleyici-niyeti daha doğrusu izleyici tepkisinin hesaplanması “propaganda” filmlerinde görülen bir yaklaşımdır. ABD sinemasında hemen her filmde izleyicinin ruhsal durumunu önceden sezinleyip/hesaplayıp “ikna etmek”, “etkilemek” sorunsalı görülmektedir. Aynı kaygı bir zamanlar Sovyet sinemasında görülmüştür: Sovyet Sineması öncelikle iletişim, anlatım aracıdır aynı zamanda eğitim ve propoganda sinemasıdır ve az ya da çok sıkı bir biçimde Devlet tarafından denetlenmiştir. [7] Lev Kuleçev, daha da öteye giderek izleyicinin tepkilerini biçimlendirmek için filmsel donanımı kullanma, kurgulamada etkin, etkili yollar deneme seçeneğine yönelmiştir. Böylece hemen her sinema yapıtında yerini bulan ve “Kuleçev Etkisi” adıyla bilinen etkiyi örnek niteliğiyle görmek derinlikle olasıdır. Burada ünlü örneği aktarmak gerekirse: “Bu çok ünlü deneyim bir oyuncunun aynı anlamsız geniş çekimini başka çekimlerin (üstü dolu bir masa, bir ceset, çıplak kadın vb.) izlemesini sağlayarak, oyuncunun geniş çekiminin, çevresindekilere (öbür çekimler, ardından gelen çekimlere) bakılarak, değişik değerler, değişik yönelimler (işte buna “Kuleçev Etkisi” denir) taşıttığı gözlemlenir. Bu deneyim çoğunlukla sinemanın sözdizimsel, dilsel güçlerinin gösterimi olarak benimsenir” [8] Böylece yukarıda belirtilen uygun filmsel donanım ile izleyicinin tepkisini/tepkilerini yönetmek olasılığı elde edilmiştir artık. Bu daha sinemanın ortaya ilk çıkış yıllarında, 1920’li yıllarda böyledir. Kurgulama sonucu oluşturulan “itki”nin nasıl bir “teпки”yle karşılaşaca-

ğini doğrudan doğruya hesaplamak öncelikle sözkonusu değildir belki, ancak çok kısa bir süre içerisinde “propaganda” amacıyla izleyicinin tepkisini kurgulayıp ikna etmek, inandırmak kimlerin iyi kimlerin kötü, neyin iyi neyin kötü olduğuna... ya da “güzel” kavramının ne olduğuna... sonra da ya da tüm bunların yanısıra gişe hasılatını kırmak ve de gişe hasılatını kırdıktan sonra yeni bir film yapmak ve de öylesine itkiler oluşturup izleyicide beklenen, belirli tepkileri yaratmak ve yine gişe hasılatını kırmak...

Belki ilk yaklaşımda safyürekli bir görünüm taşıyabilir bu saptamalar ancak sinemanın gerçekliği budur. Sıradan görünümüyle bu saptama filmsel olguyla izleyici çışkusu arasında özdeşlik, benzerlik varsaymaktadır. İzleyicinin bu tür çözümleneci hesaplamasıyla karşılaşılmaktadır. Gerçekten de bu hesaplama önceden, bir başka anlatımla, ön-kurgulama sürecinde başlar ve yine çok eski bir izleyici biçimlendirmesi yaklaşmasıdır. Vertov, “Film şeriti üzerine kaydedilen olgu seçimi emekçiye ya da köylüye tutulacak tarafın hangisi olabileceğini sezinlettirecektir.(...) Kinoks-gözlemleyiciler ya da sinemanın işçi temsilcileri Parti buyruklarına uygun bir biçimde yapımcılar tarafından düzenlenirler. (...) Emekçilerin bilinçlerine özellikle seçilmiş, saptanmış, düzenlenmiş ve emekçilerin yaşamından alabileceği gibi düşman sınıfın yaşamından alınmış büyük ya da küçük olaylarıerleştirmektedir.” demiştir, izleyicinin nasıl etkilendiğine yönelik önemli bir saptamayı da aynı yıl (1925) Eisenstein yapmıştır: “Sanatsal ürün (...) herşeyden önce, belirli bir sınıfın yönlendirmesine göre, izleyicinin ruhsal durumunu ‘süren’ bir traktördür. Çevreleyen uzamdan bölümleri koparıp, bilinçli ve istençli bir biçimde izleyiciyi fethetmeye yönelik bir hesaba dayanarak, özgün bir karşılaştırma içerisinde bu bölümleri üzerine zincirden kopmuşcasına boşaltır.” [9]

İzleyicinin duygusal, ruhsal durumunu gözönünde bulundurarak filmsel araçları bu yönde kullanıp izleyiciyi etkileme, ikna etme daha da ötesi eyletme sinemanın ilk dönemlerinde kalmış görünür. Film ile izleyicinin bu türden bağlantısından sonra, yine benzer bir yaklaşım ancak daha çok deneysel ruhbilim yöntemlerinden yararlanarak filmsel görüntülerin ruhsal ve fizyolojik algılanma koşullarını irdelemektedir. Ayrıca bu yaklaşıma sinemada gerçeklik izlenimine yönelik olguların, ölçütlerin belirlenmesi de bağlanabilir. Bütün bu söylenenler deneysel ruhbilim bağlamında deneylerle, testlerle (kafaiçi ölçümlerle/anselografi) gerçekleştirilmiştir.

Oysa sinemanın izleyicisi Roger Odin’in söylediği gibi bir parça da “imgelemsel bir izleyici”dir. İmgelemsel olması yalnızca bakan ve bakılan olmasına dayalıdır denemez. Tıpkı deneysel ruhbilimde görüldüğü gibi denek işlevindeki izleyicinin tüm izleyicilerin yerini tutabilecek nitelik taşıdığını söylemek safdillilik sayılmalıdır. Dolayısıyla, önceden ölçülüp biçilmiş tanımı yapılmış bir izleyici gerçekli pek o denli güvenilir bir gerçekliği özelliği sergilememektedir. Koltuğuna gömülüp beyazperdeye gözlerini dikmiş “bakan” izleyici özne-izleyici kimliğine bürünse de, açığı dışında yer aldığından, çerçeve dışında bulunduğundan imgelemseldir. İzleyici “bakan”dır ancak film olgusunda izleyiciye bakan eylemler yer aldığından “bakılan”dır aynı zamanda. Bakan ve bakılan izleyicinin filmle bağlantısı, ilişkisi neredeyse gerçeklik ilişkisi sayılsa da imgelemseldir. Film olgusunun ayrıncı özelliği nedeniyle de hiç kuşkusuz, imgelemseldir. Filmin kendisi imgelemseldir demek, Edgar Morin’in de daha 1956’larda bu bağlamda filmi, ele aldığı gibi, daha doğru bir saptama olarak sayılmalıdır. [10]

Bakış açısı, görüş açısı, anlatisallık içerisindeki işlev tanımını, izleyicinin fil içerisinde yerini alan özne-izleyici durumu buna bağlı olarak özdeşleşme (öyküyle kendi

öyküsünün özdeşleşmesi, eyleyenlerle özdeşleşmesi, anlatıcıyla özdeşleşmesi) filme bakan /film içinde bakan izleyici, film içinde bakılan, filmde oturduğu koltukta bakılan izleyici tanımlarıyla belirtilen durumlar söz konusu olabilir. Film sözcülenmesi sürecinde film metni, film çalışanları, film için etkin ve etkili bir iletişim tasarısı hazırlayan ve uygulayanlar için **olası izleyici kimliği ve kendiliği** ile film-öncesi¹¹ ve film oluşumu sürecinde **“izleyici”** bir **“yeni izleyici”** kavramının tanımlanmasında ilk ayrııcı özelliklerini taşımaktadır. Gösterim filminin beyaz perdeye yansıtılmasıyla da bu kez özgül izleyicinin yukarıda sıraladığımız görünümüleri ve işlevleri ortaya çıkmaktadır. Bir kez “olgu film” hedef film kimliğine kavuştuğunda bu kez yorumlayıcı izleyici film izleyicisi, eleştiren izleyici kimliğine bürünür. Tıpkı “Yeni Roman” akımının getirdiği edilgen değil de etken okur bize göre de yazar/metin/okur üçlüsünü içinde barındıran **“ülkusal okur”** “hedef film” kavramıyla “yeni izleyici” ya da ülkusal izleyici tanımına örnek olabilir.

Bu **“yeni izleyici”** hem sinema/film izleyicisidir hem de sinemanın ilk çıkışından bu yana önceki değişik nedenlerle ve ruhsal durumunu gözardı edemeyeceğimiz gerçeğiyle filmsel çalışmaların birincil dereceden önem taşıyan ögesidir. Ayrıca günümüzde izleyicinin ruhsal durumuna (tüm insanların ruhsal durumuna) verilen önem nedeniyle de ruhözümnel konumuyla inceleme konusudur **“yeni izleyici”**.

Bir **“yeni izleyici”** betimlemesini de Roger Rodin’in ilk eskizlerini sergilediği bir kavramdır ve çağdaş sinemada giderek yeri belirginleşen izleyiciye özgü bir ilişki türünü içermektedir. Film uzamının beyazperdeden “olduğu gibi devinen yoğun-egzizel (plastik-müzikal) bir bütünleşiminin sinema salonunda yaydığı titreşimlere doğru yönelen ve yer değiştiren bir türdür bu.” Gösterimin aracı ve desteklenmesinden de önemli işlev ışığıdır ve önemlisi de denilebilir, ışık neredeyse gösterimin içeriğinden bağımsız bir biçimde, anlık algısal bir deneyimin nesne olarak izleyiciyi oturduğu yerde yakalar, kucaklar, etkiler. Bu düşünceye dayanarak, sinemabilimciler izleyicinin konumunun “daha geleneksel anlatsal sinemadaki durumuna göre dönüşebil”diğini vurgular. Bu durumda ise kimi yazarların, izleyicilere özgü konumlandırma düzeyindeki değişiklik niteliğindeki varsayımı görselleştiren bir biçimde bilimsel donanım anlayışını değiştirmektedir. Filmsel donanımın bu yeni görünümü içinde, beyazperdede yansıtıcının yerini tutar ve izleyici ya da izleyicinin retinası beyaz perdeye (ya da hedefe) dönüşür.

Burada karşılaşılan alımlama/algılama düzeyidir ve yalnızca ruhsal/fizyolojik/deneysel bağlamlara özgünlemekle kalmaz görüntünün devinimi, algısal devinim ve buna bağlı olarak da algılayan izleyicinin kapladığı uzamla, gözlemci izleyicinin aracılığıyla bir uzamın tanınması sorunsalını da içermektedir.

Sonuç

İlkel izleyiciler ya da sinemanın başlangıç yıllarındaki izleyiciler bir deyişle, “kinoks-izleyiciler” yine de gözardı edilmeyen izleyicilerdir. Sinemanın daha ilk yıllarında “kinoks-izleyiciler” ruhsal durumlarıyla sinemacıların (öncelik Sovyet sinemacıların) ilgi odağı olmuştur. İzleyicilerin ruhsal durumunu önceden bilebilmek, hesaplamak, sezimlemek, izleyiciyi etkilemek, izleyicinin niyetinin sinemacının niyeti metnin niyeti bileşimiyle örtüşmesini sağlamak için geçerlidir. Metinde sözünü ettiğimiz ve sinemanın daha doğuşuyla filmin doğrudan, dolaylı ya da gizil anlamı/niyeti etkileyen daha doğrusu **eyletendir** diyebiliriz. İzleyiciyi güzelduygusal/sanatsal yollarla çeken film bu “eyletim”sel derin yapıyı hemen her zaman korumuştur. Aşk filmlerinden tutun, kovboy

filmlerine, kara filmlere dek eyletim izleği (güç, para, yönetim değişim/dönüşüm....vb.) hangi kılığa bürünürse bürünsün sinemanın özeğindedir.



İzleyici bu eyletim aracılığıyla önce izleyen, sonra gözlemleyen, sonra algılayan, daha sonra sanal bedeniyle filmin içinde yer alan “yeni izleyici” kimliğine taşır.

Kaynakça ve Notlar

- [1] Rusça “kino”, Sinema ve “oko”, göz anlamındadır.1922 yılında Rusya’da Dziga Vertov’un eşi Elisabeth Svilova ve kardeşi Mikail Kaufman’la birlikte kurduğu “Üçlü Kurul” 1923’te ‘kinoki, kinoks’ (Sinema Gözcüler) adını aldı. Dergileri ve filmleri nedeniyle “Sinema Gerçekçiler” adıyla da anıldılar.
- [2] Bu bağlamda başvurulabilecek yapıtlara örnek olarak Hugo Munsterberg’in ruhbilimsel inceleme yapıtıyla Rudolph Arnheim’in sanata ruhbilimsel yaklaşımı irdeleyen yapıtı ve ayrıca görsel düşünceyi tanımladığı yapıtını ele alabiliriz. Bkz, Hugo Munsterberg, **The Film: A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916 New York** (Film: Bir Ruhbilimsel İnceleme. 1916, New York’da Sessiz Devirli Fotooyun), Dover Yay, 1970. Rudolph Arnheim, **Vers une psychologie de l’art** (Sanatın Ruhbilimine Doğru), Paris, Seghers, 1973. Rudolph Arnheim, **la pensée visuelle** (Görsel Düşünce), Paris, Flammarion, 1976.
- [3] Hugo Munsterberg, **agy**.
- [4] Jean Mitrty, **Esthétique et psychologie du cinéma** (Sinemanın Güzelduyumu ve Ruhbilimi), Paris, Cerf, 2002.
- [5] Christian Metz ilk metinlerinde alımlama ruhbiliminden etkilenmiş görülmekte sonraki çalışmalarında ise doğrudan sinema diline yönelmiş olduğu bilinmektedir. Üstelik bu dönüşümü sonucunda oluşturduğu sinema dilinin anlamıyla ilgili çalışmalarda izleyici niyetinin izleyici yokluğu nedeniyle de eleştirilmiştir ancak “izleyici” özne-izleyici olduğunda güçlkle sınırlanabilir. Bkz., Christian Metz, **Essais sur la signification** (Anlam Üzerine Denemeler), Cilt I, Paris, Klincksieck, 1975.
- [6] Umberto Eco, **Les limites de l’interprétation** (Yorumun Sınırları), Paris, Grasset, 1992, s. 29.
- [7] Fenin’in ünlü sözünü unutmamak elde değil: “Bütün sanatların içinde bizim için en önemlisi sinemadır! Bkz., J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, **Esthétique du film** (Filmin Güzelduyusu), Paris, Nathan, 2002, s. 163.
- [8] Bkz., **agy**, s. 163.
- [9] Bkz. **agy**, s. 164.
- [10] Edgar Morin, **Le cinéma ou l’homme imaginaire** (Sinema ya da İmgesel İnsan), Paris, Minuit, 1978 (yeni baskı, ilk baskı 1956).
- [11] “Pro-filmic” kavramı film öncesi film çalışmaları, donanımı, film hazırlıkları, oyunculuk.... film çalışanları, emekçileri....vb.