

SİNEMASAL DENEYİM*

Francesco Casetti

Çeviri

Defne Kırmızı

Gelin, sinemayı geliştirdiği teknoloji, üretim sistemleri, filmler ve yarattığı etki bağlamında ele almayı bir tarafa bırakalım. Bunun yerine sinemayı yalnızca seyircinin sinema perdesi karşısında yaşadığı deneyimle ele almaya çalışalım. Bu deneyim kendisini 28 Aralık 1895 akşamı, Lumièrelerin Salon Indien'deki gösterimiyle tanımlamaya başlamış ve ardından sinema salonları, ses, renk, panoramik ekran ve benzer öğeler sayesinde gelişmiş, olgunlaşmıştır. Günümüzde bu deneyim, sinemanın en belirgin iki özelliğinin, fotoğrafik bir araç olma durumunun ve topluca izlenen gösteri kimliğinin yok olması sonucu kökten bir dönüşümle karşı karşıyadır.

Deneyim terimi burada belirli (ve bağlayıcı) bir anlamda kullanılmaktadır. Bir yandan, bizi şaşırtan ve ele geçiren bir şeye maruz kalmak (“deneyimlemek”) anlamına gelir. Diğer yandan bu maruz kalma durumu bilgiye ve güce dönüştürmek, bir diğer deyişle söz konusu şeylerin üstesinden gelme becerisine sahip olduğumuz için birikimli hale gelmekle (“deneyim sahibi olmak”) ilişkilendirebilir. Sinemasal deneyim, hem perdedeki görüntülerin (ve seslerin) mağrur bir biçimde duyularımızı işgal ettiği âna, hem de bunların düşünömsel olarak ne izlediğimize ve izleme eylemine dair bir farkındalığı tetiklediği âna denk düşmektedir. Bu durumda çarpıcı bir şeyle karşı karşıya kaldığımızda dikkatimiz keskinleşir, nasıl bakmamız gerektiğini ve bakmakta olduğumuzu da biliriz. Bu bizi başımıza gelen şeylerin kahramanı haline getirir. Bu bakış açısına göre, sinemasal deneyim, film alımlamasından -bir yorumdan veya bir tüketimden- daha fazlasıdır. Bu, duyusal veya bilişsel “ifratı” (alışılmışın dışında bize hitap eden ve dokunan şeyler vardır), karşılaştığımız şeyin ve bir şeyle karşılaştığımız gerçeğinin “farkındalığına” (bu farkındalık kendimizi ve çevremizi yeniden tanımlamamızı sağlar) bağlayan bir durumdur. İfrat ve farkındalık: Bu iki öge sayesinde izlediğimiz şeyle yeniden bağ kurarak, bir durum “yaşıyoruz”, aynı zamanda izlediğimizi anlam vererek çerçeveliyoruz. Bu iki öge sayesinde şeylerle karşı karşıya geliyoruz, aynı zamanda hayatımızı yeni olaylarla yüzleşebilecek ölçüde zenginleştiriyoruz.¹

* Casetti, F. (2009). Filmic Experience. *Screen*, 50(1), Bahar, s. 56-66. Yazarın izni ve bilgisiyle çevrilmiştir. Makalenin kaynak gösterme biçimi, sinecine'nin formatına uygun olarak değiştirilmiştir (ç.n.).

¹ Sinemasal deneyim yakın dönemde, Miriam Hansen, Vivian Sobchack, Janet Staiger ve Annette Kuhn tarafından da ele alınmıştır. Benim yaklaşımım onlarınkinden farklı olmasına rağmen, çalışmalarına teşekkür borçluyum.

Sinemasal deneyime neden bu kadar öncelik veriyoruz? Neden sinema araştırmalarının merkezinde olduğunu savunuyoruz ya da tarihsel tipoloji olarak tartışılabileceğini ileri sũrũyoruz? Burada en azından ũç noktadan bahsetmemiz anlamlı olur. İlkin, sinemasal deneyimin araştırılması sinemanın 20. yũzyıl kũltũrũndeki yerini daha iyi anlamamızı sağlar. Sinema esasında pek çok yeni, beklenmedik, hatta Çok edici egenin (yeni algısal biçimler, gerçeklik boyutları, sorular ve ikilemler) tasdik ve meşruiyet kazanarak toplumsal sahnede rol oynayabildiği bir alan sundu. Bu anlamda, sinema ifrat ve farkındalığın dinamiğini doruğa taşıdı. Deneyim kavramının sorgulamasını da beraberinde getirdi. Bir yandan, duyularımıza hitap eden artık dũnya değil, teknolojinin sũzgecinden geirilmif bir dũnya imgesiydi. Walter Benjamin'in de anımsattığı gibi, "dolaysız gerçekliğin grũntũsũ teknoloji diyarında esin simgesi (*blue flower*) haline gelmiştir" (Benjamin, 2003, s. 263). Diğer yandan, sinema başka hiçbir Şeyin yapamadığı lũde dũnyayı bize geri getirdi: Yeniden görebilmemizi sağlamakla yetinmedi, gerçeklikle olan ve geekliğe dair ilişkimizi yeni baştan kurgulayarak, "yeni bir gözle bakmamızı" sağlamakla kalmayıp "ilk kez grũyormuřuz duygusunu" hissettirdi. Bėla Balázs 1924'te "İnsan yeniden grũnũr olmaya başlayacak" demişti (Balázs, 1982, s. 513). İfrat ve farkındalığı bir araya getirebilme becerisi kadar dolaysızlık ve dolayımıllamanın arasında kurulan diyalektik de sinemayı modernitenin mihenk taşlarından biri haline getirmiştir.³ Mevcut tartışmayı bu çerçevede konumlandırmamız gerekir.

Sinemasal deneyim, ikinci olarak, sinema tarihini daha iyi tartışabilmemize olanak sağladı. Film izleme eyleminin tarihsel boyutunun yanı sıra görmenin tarihsel olarak nasıl Őekillendiđini kavramamıza yardımcı oldu. Film izlemek bugũne dek ne ifade etti? Hangi durumda film izlediğimizi söyleyebiliriz. Ve neden film izleriz? Eğer deneyimle ilgili bu sorulardan başlayacak olursak, seyircilerin neden ve nasıl "ifratla" karşılaştıkları ve "farkındalık" edindiklerine dayalı olarak, kısmen yeni bir olaylar dizisinin ana hatlarını ortaya çıkarabiliriz. Aşağıda, erken dönem sinemanın, modernitenin kışkırtıcı ögelerini nasıl benimsediğini ve yeni popũler kũltũre dahil ettiğini; klasik sinemanın nasıl seyirciye bir zgũrlũk duygusu sunarken aynı zamanda onu bir kurum aracılığıyla denetlediğini; modern olarak adlandırılan sinemanın daha geniş bir öznellik ve gerçeklik hissi kazandırmak adına, seyircisinin "gũvenli" konumunu nasıl yıktığını; ağdaş sinemanın hayatlarımızı "yeniden estetize etme" olanağı vererek kuşatıcı medya dũzeninin ortaya çıkardığı sorunlara nasıl cevap verdiğini ortaya koyacağım.

ũncũ nokta önemli. Gũnũmũzde sinema, sınırlarını giderek genişletiyor ama aynı zamanda kimliğini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya. Youtube'da ya da bir cep telefonunda bir film veya filme benzer bir Şey izlediğimizde, hālā sinemadan söz edebilir miyiz, yoksa söz konusu olan başka bir Şey midir? Bu soruları ancak sinemasal deneyimin -aynı zamanda da medya deneyiminin ya da deneyim-dışılığın- ne olduğunu tanımlayarak yanıtlayabiliriz. Sonuç blũmũnũ bu noktaya ayıracağım.

³ Miriam Hansen iki konuyu da 1991 ve 1987'de vurgulamıştır. Aynı konu, bu iki aşamada ima edilen mũzakerelerin altı çizilerek Casetti (2008) tarafından da araştırılmıştır.

Erken dönem sinema, sinemasal deneyimi genellikle modernite ve popülerite bağlamında niteler. Sinemasal deneyim bir yandan zamanının bütün tipik özelliklerine sahip gibi görünmektedir: ekonomiye gereksinim, hız arzusu, hayatın ilerlemeci mekanizasyonuna ve bakımsızlıkların önemine yatırım. Ayrıca sinemanın akışı da diğer akışkan formlarla, örneğin bilinç akışıyla ilişkilendirilebilir.⁴ Öte yandan, sinemasal deneyim herkesin yaşayabileceği bir şeydi: Sınırlar-arası ve kültürlerarası izleyicileri kavranabilen bir dille buluşturmuş, herkese hitap edebilecek konulara ele atmış ve ortak değerleri ifade etmişti.⁵ Kısacası, kendini evrensel bir izleyici kitlesine göre tanımlarken sinema çağını yansıtmıştır. Günümüzde, sinemanın esasen fabrikalarda, metropollerde ve hatta I. Dünya Savaşı siperlerinde yaşanan modern deneyimi “yeniden-işlediği” aşıkardır. Bu bağlamda, sinema, tıpkı popüler olan gibi, modern olanı da “yeniden keşfetmiştir”. İlginç olan, bu iki yeniden keşfin çakışmasıdır. Sinema bir yandan moderniteyi gösteri dünyasıyla veya kolektif oyun alanı ile birleştirmiş ve her bir filmle moderniteyi popülerleştirmiştir.⁶ Ancak, diğer yandan, popülerliği kitleleri kendisine bağlama kapasitesine sahip bir iletişim aracının varlığı ile özdeşleştirmiştir: Sinema bunu “vasat” ve “kitlese” bir popülerliğe dönüştürerek modernleştirmiştir.

Buna karşılık, modernitenin popülerleşmesi ve popülerliğin modernleşmesinden söz edebiliriz. Daha ileri giderek şunu öne süreceğim: Sinemanın eğer varoluşunun ilk yirmi yılında stratejik bir işlevi vardysa, bu iki kavramı gündeme getirme ve karşılıklı ilişkilerini yeniden tanımlama kapasitesinden kaynaklanmaktadır. Bu girişimin sonucu önemlidir. Erken dönemde sinemasal deneyim, bakışı kendisine çekmesinden değil, yeni bir ortaklaşalık türü kurarken yeni bir duygulanım çeşitliliği sunmasından kaynaklanır. Bununla beraber, yeni oluşmaya başlayan sinematografik izleyiciyi tanımlayan şey onun gözlemci olarak konumlanması değil, bedeninin yoğun bir duyarlılık ile bütünleşmesi, bu sayede diğerleriyle hemhâl olarak kaynaşmasıdır. Dönemin film eleştirilenleri arasında, sinemasal deneyimin bu boyutunu en iyi ele alan muhtemelen Ricciotto Canudo’dur. Yazılarında devamlı olarak, sinemanın izleyenler tarafından “denenen” ve “deneyimlenen” yeni hissetme biçimlerini ve yeni sosyal bütünlükleri nasıl mümkün kıldığına odaklandı.⁷ Bununla birlikte bu yeni deneyim ufku, sadece kuramsal yazılarda ifade bulmamıştır. *Uncle Josh at the Moving Picture Show*’dan (*Josh Amca Sinemada*, Edwin S. Porter, 1902) *Mabel's Dramatic Career* (*Mabel'in Oyunculuk Kariyeri*, Mack Sennett, 1913) ya da *A Movie Star*’a (*Sinema Yıldızı*, Fred Hibbard, 1916) uzanan bir grup Amerikan filmi de, aynı konuyu küçük, örnek teşkil edici hikâyelerle açıklamıştır. Bu filmler, perdede görünenlere ve sinemada olup bitenlere sistematik olarak hayret eden ve bağlanan bir izleyici kitlesi tasvir eder.

⁴ Yirminci yüzyılın ilk on beş yılından, bir dizi İtalyan katkısı okumak ilginç, örneğin: *La Stampa*, vol. XLI, 18 Mayıs 1907; Thovez, 1908; D’Ambra, 1914; Pirandello, 1915.

⁵ Bu konu çevresinde yapılan önemli katkı için bkz. Delluc, 1921.

⁶ Miriam Hansen sinemanın oyuna benzer doğasını 2004’de vurguladı.

⁷ Özellikle bkz. Canudo, 1908. Bu dönemin izini süren güncel katkıların arasında Gunning, 1995 bu yönde önemli bir kavrayış sağlamıştır.

1910'lar boyunca, özellikle de I. Dünya Savaşı sonrasında, tasvir edilen temsil biçimleri, seyircinin muhtemel davranışı ve sinemanın kullandığı mekânlar konusunda bir “düzenlemenin” (regulation) varlığını saptamak mümkün. Sinema, perdede gösterilmeye uygun konular sunmalı, seyircide uygun davranışları teşvik etmeli, toplum sağlığı ve güvenliğini tehlikeye atmayacak çevresel koşulları sağlamalıydı. Özetle, sinema ahlak, görgü ve hijyen konusundaki kuralları yerine getirmeliydi.⁸ Ancak, bu “düzenleme” daha derindeki bir süreci örtbas eder: Sinema “kurumlaşmıştır”; bir diğer deyişle, mevcudiyet ve faaliyetlerini stabilize etmiştir ve aynı zamanda, bir “sosyal kurum” haline gelmiştir. Burada artık sinema eşgüdümlü bir nesnelere, davranışlar ve beklentiler karmaşasıdır.⁹

Burada aşikâr olan yeni bir stratejik hedefdir. Modernite ve popülerliğin anlamını yeniden şekillendirdikten sonra, sinemasal deneyim şimdi de bunun “iyi bir deneyim” olduğunu kanıtlamak durumundaydı. Sinemaya gitmek, bir film izlemek meşru ve meşrulaştırıcı bir eylem olmalıydı. 1910 ve 1920'lerde tartışma konusu olan “sinefiller” (sinemaseverler) ve “sinefobikler” (sinema korkusu olanlar) arasındaki keskin ayrım (Fransız gazetesi *Le Temps*'da Paul Sunday ve Elime Vuillermoz arasındaki atışma iyi bir örnektir), açıkça bu hedefe işaret eder (Manuel, 2003, s.314). Farklılaşan tutumlarına rağmen aslında iki taraf da “ideal” bir sinema tasarlamaktadır. Bir taraf için sinema bu ideale henüz ulaşamamışken, diğer tarafa göreyse bu yöndeki iyi örnekleri çoktan ortaya çıkarmıştır. Bununla birlikte, iki taraf da gerçekleştirilebilecek ve gerçekleştirilmesi gereken bir girişim konusunda hemfikirdir.

Bunlara iki gözlem daha eklenebilir. İlk olarak, sinemanın kurumsallaşması öyküleme ve sanatsal ifadeye duyulan gereksinim tarafından desteklenmiştir. Öyküleme ihtiyacı, çoğunlukla halk tarafından dile getirilmiş ve uzun kurmaca filmin tedrici yükselişine temel oluşturmuştur. Sanatsal ifade ihtiyacı ise entelektüel bir sınıf tarafından ifade edilmiş ve sinema yapıtlarının tedrici “kutsanmasına” temel olmuştur (bu “kutsama” 1920'lerde başlamış ve 1930'larda New York Modern Sanat Müzesi'nde küratörlüğünü Iris Barry'nin yaptığı sinema sergileriyle doruk noktasına ulaşmıştır). Bu iki ihtiyacın karşılanması sırasında film üretimi “standartlaşmış”, aynı zamanda sinemanın “kalite” etiketiyle anılmasına neden olmuştur. Bununla beraber de sinemasal deneyim “güvenli” ve “değerli” hale geldi.¹⁰ İkinci olarak, sinemanın kurumsallaşması farklı güçler arasında bir denge anlayışı getirdi. Örneğin, film izlemek derin yoğunlaşma anlarına neden olabilir, buna karşın görüntüler ve sesler izleyiciyi bunalmtmaz. Aynı şekilde, izleyicinin perdedeki temsile kapılıp gitmesine neden olurken, gerek zihinsel gerek fiziksel açıdan güvenlik sınırları

⁸ Bu düzenleme sürecinin yeniden yapılanmasını, ahlak, norm, hijyen düzleminde ve İtalya ile ilişkisi bağlamında görebilmek için bkz. Casetti & Alovosio (yayına hazırlanıyor). Sansür üzerine bir inceleme örneği niteliğinde olan: Kuhn, 1988. Sinemada erken dönem sansür süreci üzerine Grieveson, 2004. Hollywood'un tüketimi normalleştirme sürecindeki başarısı üzerine: Stokes, 1999); Koszarski, 1994.

⁹ İlginç bir biçimde, diğerlerinin klasik sinema ya da anlatı sineması olarak sınıflandırdığını, Noël Burch “temsilin geleneksel biçimi” terimi ile adlandırmıştır.

¹⁰ Bu konuda yapılmış ilginç bir gözlem için bkz. Harbord, 2002.

oluşturur. Ayrıca, sinema dünyayı fragmanlar halinde tasvir etme eğiliminde olsa da, gösterdiği şeye ilişkin bütünlük duygusunu da bozamaz. Ve son olarak, film izlemek bir makineye, araca bağımlı olsa da, öznenin gözünde belirli bir “doğallık” yaratır. Bu “uzlaşımlar” sayesinde, sinemasal deneyim daha daimi ve elverişli hale geldi. Modern ve popüler olan sinema, modernliği ve popülerliği daha yaşanır kıldı.

Bu sürecin sonucunda, *katılım* olarak adlandırabileceğimiz bir deneyim biçimini ayırt edebiliriz.¹¹ (İzleme ortamı,¹² izleme biçimleri ve görmenin esas nesnesi¹³ konusundaki) Bu yaygın düzenleme bağlamında üç temel öge gündeme gelir.

İlkin, *bir yerin* (sinema salonu) *deneyimlenmesi* söz konusudur. Bu sınırlı ancak kapalı olmayan bir yerdir. Sinema salonu, ne ev gibi bir inziva yeri ne de metropol gibi açık bir dünyadır. Vatandaşların bir araya geldikleri ve aynı duygusal deneyimleri paylaştıkları bir tür ara zemin oluşturur. Bu çerçevede, kendine özgü bir yaşam alanı kurar: Burada insan hareket halinde bir birey, bir *flâneur* olabilir, aynı zamanda bir aidiyet alanı da bulabilir. Bu nedenle de, salonlar bir parça yüzyılın pasajları ve alışveriş merkezleri gibi bir fiziksel alandır. Aynı zamanda, Heideggerci biçimde, bir topluluk için dilin gördüğü işlevi yerine getiren bir dizi ortak simgeyle dolu bir yerdir. İkinci olarak, hem gerçek hem de gerçekdışı *bir durumun deneyimlenmesi* söz konusudur. İzleyici gündelik evreninde yaşamayı sürdürürken aynı zamanda sıradışı bir evrende de var olur. İlk evren izleyicinin diğer izleyicilerle, ikinci evren izleyicinin film ile karşılaşmasıyla ilgilidir. Bu yüzden, bizim sinemada bulduğumuz şey iki dünya arasında bir arayüzdür ve burada sinemasal deneyim (yoğun düzenlemenin de etkisiyle) bir ayini andırır. Üçüncü olarak, görüntüler (ve seslerden) oluşmuş ancak aynı zamanda kendine özgü bir tutarlılığı ve derinliği olan, *bir anlatı dünyasının deneyimlenmesi* söz konusudur. Aslında, izleyici film izlerken, görüntüler görür, ama aynı zamanda görüntünün “ötesinde”, temsil edilen gerçekliği de görür.¹⁴ Bu, perdede gösterilenlerle oynanan sıkı bir yansıtma ve özdeşleşme oyunu sayesinde, izleyicinin sinemasal gerçekliği, kapılıp gideceği bir şey olarak yorumladığı anlamına gelmektedir. Ancak, izleyici aynı görüntülerde gerçekte yaşadığı dünyayı yorumlayabilmesine yardımcı olabilecek bir örnek tablo da bulur. Böylece izleme zevk ve üretkenliğin birleştiği bir eylem haline gelir: Film, uyarır ve cezbeder, aynı zamanda öğretir ve eğitir. İzleyici bunun sonucunda kendisini armağan olarak sunan bir dünyaya dahil olan bir özne haline gelir. Ancak bu aynı zamanda, bilişsel düzeyde, bir yağma alanı olarak görülen bir dünyaya sahip bir öznedir.

¹¹ Katılımın (*attendance*) özellikleri, tartışmanın büyük bölümüne konu oldu. Bu tartışmanın yeniden yapılandırılışı için bkz. Staiger, 2000.

¹² İzleme ortamları, özellikle, kalabalıkları içinde barındırabilmek ve dikkati perdeye yoğunlaştırmak için inşa edilmişlerdir. Aynı zamanda filmde temsil edilen dünyayı yansılarlar. Bu konuda bkz. Bruno, 2002.

¹³ Özellikle, sinema diline yapılan, gözlemleyen ve gözlemlenen arasındaki bütün mesafeleri düzelden müdahaleden söz ediyorum. Pudovkin, 1933; Arnheim, 1933 ya da Spottiswoode, 1935 gibi kuramcıların yazıları sözü geçen sinema diline katkıda bulunmuştur.

¹⁴ Medyada “bakmak” ve “görmek” kavramları üzerine bkz. Bolter & Grusin, 1999.

O halde, yer, durum ve dünya deneyiminden söz edebiliriz. *Katılımda* ilk iki boyut üçüncüye yaklaşır: Sinemaya gitmek ve diğer izleyiciler arasına katılmak bakışı (ve dinleme yetisini) harekete geçirir; bu da etkinliklerin deneyim olarak ele alınması ve yaşanmasını sağlar. Önemli olan nokta kişinin kendisini filme maruz bırakması, ona odaklanması ve gelişimini takip etmesidir. Dahası, önemli olan insanın gözlerini seyirlik hale gelmiş bir dünyayla doldurmasıdır ki bu da bizim ayrıcalıklı gözlemciler olmamızı sağlar.¹⁵ Belki de bu deneyim türü hakkındaki en yerinde betimleme, kuramsal bir metin tarafından değil de bir film tarafından yapılmıştır. Buster Keaton'ın *Sherlock Jr* (ABD, 1924) adlı filminin kuramsal olarak diğer yazılı metinlerden hiçbir eksiği yoktur.¹⁶

Filmde, bir sinema makinisti olan ana karakter, makine dairesini terk eder ve perdenin içine girer. Gördüğü şeyler karşısında giderek akli karışır: Burada “modern” deneyimin öngörülemezliği karşısında şaşkınlığa düşen erken dönem sinema seyircisinin bir metaforunu buluruz. Ancak, Keaton'ın yarattığı karakter, filmin sunduğu dünyaya uyum sağlar, dersini alır. Makine dairesinde perdede temsil edilenleri hemen kendi hayatına uyarlar. Açıklamaya çalıştığım sürecin daha iyi bir tanımı yoktur: *Katılımda* gerçeklik görülmeye müsaittir ve aynı zamanda izleyici izlediği şeyi almaya hazırdır.

Buna rağmen, katılım modelinde bir kör nokta vardır. Perdedeki dünyanın ediniminin üstünü örttüğü iki nokta vardır. Birincisi, bu edinim izleyicinin bir mekânda var olması (sinema) ve bir toplu ayine (görme) katılımı ile mümkün hale gelir. Tehlike, izleyicinin gerçekliği yalnızca mekânda bulunma ve kolektivite aracılığıyla algılayabilmesidir. İkincisi, bu edinime kişinin seyrettiği şeye karşı duyduğu güçlü bir biçimde katılım duygusu eşlik eder: Bu bir şeylere “tutunmaktan” çok onlarla birlikte “yaşama” meselesidir. Buradaki tehlike, dünyaya tutunurken kişinin bu olanağı ve onunla birlikte gerçek bir “açılım” olasılığını yitirmesidir.

II. Dünya Savaşının ardından, sözde “modern sinema” katılımın iki sınırlılığını gözler önüne sermişti. Ortaya çıkan daha biçimlendirilebilir, eklemlenmiş bir deneyimdi, artık gözleyen ve gözlenenin karşı karşıya gelmediği aksine gizli bir suç ortaklığında birleştiği bir deneyim. İtalyan yeni-gerçekçiliğinin canlandırdığı şekliyle sinemanın siyasal bir eylem olduğuna dair farkındalık ve (Alexandre Astruc'ün geliştirdiği ve ardından *yeni dalga* akımları tarafından benimsenen) kişisel (*authorial*) ve yaratıcı bir eylem olarak sinema kavramı bu yönde atılmış iki önemli adımı teşkil eder (Astruc, 1948, s. 325). Her iki durumda da, izleyiciden artık gösteriye “katılması” beklenmez: Bunun yerine filme “karşılık vermeli” ve onun yaratıcısı ile iletişime geçmelidir. İzleyiciden gördüğü şeyle sıkı bir diyaloga girmesi istenir. Filmin yorumlanabilmesi için ona nüfuz edilmelidir, söz konusu olan hem filmin açık anlamı hem de üzeri örtülen şeylerdir. İzleyiciden, aynı zamanda, aynı işi yapan diğer izleyicilerle dolaysız veya mesafeli bir diyaloga girmesi istenir. Yalnızca

¹⁵ Katılımın merkezinde “görülen olma durumu” vardır, bkz. Mulvey, 1989. Bununla beraber, 1970’ler ve 1980’lerin “özne konumu” kuramı, katılım (*attendance*) kuramına dönüşmüştür.

¹⁶ Film üzerinde bkz. Norton (der.), 1997. Özellikle de; Jenkins, 1997.

“yorumlayabilen bir topluluk” sinemasal anlama ve yaratıcı düşünceye erişim olanağına sahiptir.

Anlam arayışında film ve yaratıcısı ile kurulan diyalog; bir ortaklık arayışı ile diğer izleyicilerle kurulan diyalog: Ortaya çıkan, izleyicinin bir gözlemci olarak ayrıcalık ve biricikliğini yitirdiği; dünyayla ve diğerleriyle yüzleşmek -ve maruz kalmak- zorunda kaldığı bir durumdur. Bunun etkisi seyirciye özgü özneliliğin derin bir şekilde yeniden yapılandırılmasıdır (artık “üstesinden gelmek” değil, şeylere “açık” olmak söz konusudur). Ancak, bu aynı zamanda filmlerin yaptırımsal etkisinin, bir diğer deyişle yapma ve başkalarının yapmasını sağlama gücünün artması anlamına gelir. Jean Luc Godard tarafından *Masculin, Feminin*'de (1966) harika biçimde hicvedilen sinefil tüketicimin yaygınlaşması bu eğilimin açık kanıtıdır.

1980'lerden bu yana, değişim daha da belirgin hale gelmiştir. “Seks” sinemaları ve çok salonlu sinemalar gibi, özel gruplara hitap eden yeni sinema salonları ortaya çıkmıştır.¹⁷ Aynı zamanda, geleneksel sinema salonlarına alternatifler türemeye başlamıştır: Televizyon düzenli olarak film göstermeye ve bazı durumlarda yapımcılık yapmaya bile başlamıştır. Nihayet, video kasetler ortaya çıkmıştır; önce 1975'te Sony tarafından piyasaya sürülen Betamax, bunu takip eden yıl da başarısını kanıtlayacak olan JVC'nin ürünü VHS. Film, oturma odasında kaydedilebilir ve yeniden izlenebilir, ayrıca video formatında satın alınabilir hale gelir. Bunun sonucu olarak, bir yanda sinemasal deneyimin yaşandığı yeni biçimler, diğer yanda bu deneyimin gerçekleştiği yeni ortamlar oluşur. Yeni erişim biçimleri: Film izlemek için artık belirli bir yere giriş hakkı veren tek bir bilete sahip olmak gerekmiyor. Bunun yerine, kamusal bir televizyon yayınına (ya da bir kanala veya belirli bir paket programa) abone olabilir; özel kanallarda hem filmleri hem de reklamları izleyebilir; son olarak da, filmleri video olarak satın alabilirsiniz. Yeni ortamlar: Değişen mekânsal yapısıyla oturma odası sinema salonuna dönüştü. Böylece, sinema kendine özgü araçlardan (film, projektör, perde) ve ayrıcalıklı mekânından (sinema salonu) bağımsızlaşmaya başlar.

Diğer bir deyişle, sinemasal deneyim, *yer değiştirmeye* başlar: Yeni araçlar ve ortamlar edinir. Bu değişim, sinemanın belirleyici bir özelliğidir. Söz konusu değişim, sinemanın maruz kaldığı yeniden-dolayımınma sürecinden daha derin bir seviyede işler.¹⁸ Yeni fiziksel destekler sayesinde, yeni mekânsal sistemler, bununla beraber de, yeni izleme durumları ortaya çıkar. Bu yeni mekânlar öncekilerden çok daha farklı düzenlenirler: Örneğin, ev ortamının özelliklerini sürdürürler. Bunlar aynı zamanda farklı teknolojilerden yararlanan mekânlardır. Mesela, büyük yansıtıcı bir perdedense, küçük parlak bir ekran. Ayrıca, söz konusu mekânlar sinema tüketimini günlük hayatın akışına katmaya ve hatta bunun içerisinde eritmeye hazırdır (oturma odasında film izlemenin yanı sıra diğer etkinlikler gerçekleştirilir). En önemlisi, sinema tüketimi diğer

¹⁷ Çok salonlu sinemaların ortaya çıkışı ve yeni görme biçimleri üzerine bkz. Klinger, 2006; Acland, 2003. Dijital teknolojiler (özellikle de internet) ve izleme davranışlar arasındaki ilişkinin incelenişi için bkz. White, 2006.

¹⁸ Değişim üzerine bkz. Bolter & Grusin, 1998.

medya etkinliklerine dahil olmuştur (film izlemek, telefon kullanmak, radyo dinlemek, gazete okumak ve benzerlerinin yanında yer alır). Film deneyimindeki dönüşüm sürecini sürükleyen ve sürüklemeye de devam edecek olan bu yer değişimidir.

Peki bu neden bir yer değiştirmedir ve sonuçları nelerdir? Belirteceğim üzere, 1990'ların sonunda, sinemanın yer değişimi hızla diğer kitle iletişim araçlarına ve diğer mekânsal durumlara “yayılacaktı”. Film izlemek, evdeki videodan başka yerlerde de mümkün hale geldi: bilgisayarlarda, iPodlarda, cep telefonlarında; bekleme odalarında, sanat galerilerinde, uçaklarda. Özetle, film çok sayıda zeminde ve durumda izlenebilir. Bu sadece yeni bir sinema yayılımını kolaylaştıran teknolojik gelişmelerin baskısıyla gerçekleşmedi, aynı zamanda, sinemanın bağlanmak zorunda olduğu yeni bir kültürel senaryonun sonucuuydu. Bu senaryo iki önemli ihtiyacın belirmesiyle şekillenmiştir. Bir tarafta, *dışavuruma* duyulan ihtiyaç yer alır: Sosyal öznelerin kimlikleri giderek söz konusu kimliklerini sergileme biçimlerine bağlı hale gelmiştir. Sinema kesinlikle bir gösteriye katılma imkânı sunar, ancak en fazla sanal bir kahramana dönüşebilme olanağı verir. Görünüşe göre, diğer medya bu işi daha iyi yapar; sinema kendisini yenilemek durumundadır.¹⁹ Diğer bir tarafta ise, *ilişkiselliğe* duyulan ihtiyaç yer alır: Sosyal özneler önceden kurulmuş sosyal ağların parçaları olmaktan giderek uzaklaşırlar ve bu nedenle, kendi ağlarını inşa etmelidirler. Sinema geleneksel olarak bir sosyal mübadele mekânı olmaktan ziyade dünyanın bir temsilini sunmuştur (gösterimin öncesi veya sonrasındaki sosyal karşılaşma, yönetmen ile sanal diyalog, sinema topluluklarındaki konuşmalar gibi). Diğer kitle iletişim araçları bu mübadele ihtiyacına daha fazla cevap verebilmişti. Eğer sinema bir iletişim aracı olarak merkezi konumunu sürdürmek istiyorsa, aynı iletişim araçlarını iyileştirmek ve onlara dayanmak durumundaydı.²⁰ Bu iki ihtiyaçla (dışavurma ve ilişkisellik) yüzleşme dürtüsünün yanı sıra, diğer iletişim araçlarıyla rekabet, sinemayı yeni imkânlar keşfetmeye itti. Sinemanın kendini yeniden konumlandırabilmesi, ancak bu duruma karşılık olarak gerçekleşebilir.

Ev içi mekânlar ve video kayıt cihazı başta olmak üzere yeni mekânlar ve yeni platformların keşfi yeni sinemasal deneyim biçimleri ortaya çıkardı. Sinemasal deneyimin, diğer kitle iletişim araçları ile iç içe geçtiğinden beri giderek sıradanlaştığından bahsetmişim. Bu noktada, sinemasal deneyimin giderek daha seçici hale geldiğini, belirli seçimlerden doğduğunu ve alışkanlıklara bağlı olmadığını eklemek gerekir. Dolayısıyla, her ne kadar tekrara açık olsa da, sinemasal deneyim bir gelenek değil, alışkanlık olduğu için bu yola başvurur. Ayrıca, sinemasal deneyim giderek daha bireysel ve bireyler arası hale gelmiştir. Görme eylemi hem yakın hem de uzak küçük “eşlikleri” beraberinde getirir. Son olarak, sinemasal deneyim giderek daha özel hale gelmiştir: “Korunaklı”

¹⁹ Dışavurum ihtiyacına en hızlı cevap verebilen araç muhtemelen, modadır: Sinema sadece sembolik bir özdeşim kurma sağlayabilir, ki bu da tamamen soyut ya da psikolojik bir “giysidir”.

²⁰ Televizyon bu artan ihtiyaca daha iyi uyum sağlayabilir: Programların dağıtıcısı olmaktan, 1980’lerde izleyiciler ile iletişim kurma aracı haline geldi. Bu olanak sayesinde, izleyiciler gösterilere telefonla katılabilir ve görüşmeleri canlı olarak yayınlanabilir.

mekânlarda (örneğin ev) ya da dünyadan kendini yalıtarak (çevremizdeki sınırlar camdan duvarlara dönüşmüş olsa da) yapılacak bir şey. Kısacası, sinemasal deneyim giderek daha da kişilleştirilmiştir. Buna karşılık, giderek etkinleşmiştir de. Seyirci yalnızca bir gösteriyi tüketmek yerine, tüketim eylemine müdahil olmaya başlamıştır: Artık izleyiciden sadece görmesi değil, aynı zamanda yapması da istenmektedir.²¹ Bu nedenle bu tür bir deneyim performans olarak nitelendirilebilir.²²

Seyircilerin katıldığı performanslar çeşitlidir; film izleme eylemi eklemenecek yeni alanlar ve yeni biçimler buldukça da sayıları artar. Sinemanın simgesel kaynaklarının değişik yorumlarına ve farklı kullanımlarına bağlı olarak bilişsel bir “edim” söz konusudur.²³

Film izlemek giderek daha fazla üzerine konuşmak ve daha fazla anlatmak haline gelir.²⁴ Film izleme eylemine bağlı artan oranda duygusal öğelerden dolayı, bir duygusal “edim” söz konusudur.²⁵ Film izlemek (belki de aynı zamanda “özel efektlerin” ve “özel duyguların” [*affect*] varlığı nedeniyle) giderek daha fazla oranda hayret ve duygulanmakla ilgili hale gelmiştir.

Bir de tüketim sürecinin tetiklediği davranışlarla ilişkili artan oranda pratik bir “edim” söz konusudur. İnsan somut uzamsal-zamansal sınırların yanı sıra, görmeyi arzu ettiği olası “menü” düzenlemesini müzakere edebilir.²⁶ Film izlemek giderek insanın kendisini görüntü için örgütlemesi ile ilgili hale gelir. Yeni bir ilişkisel “edim” de söz konusudur. Bu, insanın sanal olarak da gerçekleştirilebilecek paylaşım ve mübadeleye dayalı bir sosyal ağ kurması gerektiği olgusuyla bağlantılıdır. Aynı zamanda, yeni bir dışavurumsal “edim” söz konusudur. Bu ise, “şu” filmi “şu” şekilde izlemenin kimliği kurmasıyla ilişkili oluşuna bağlıdır. Bir film seçmek, giderek daha çok bir aidiyet beyanına dönüşür. Son olarak, metinsel bir “edim” söz konusudur. Bu, izleyicinin tükettiği metni sadece izleme şartlarını “ayarlayarak” değil (formatı değiştirmek, yüksek ya da düşük çözünürlük seçimi yapmak gibi) izlediği şeye müdahale ederek de (yeniden kurgulanmış ve yeni film müzikleriyle Youtube’daki klipler aracılığı ile), gittikçe daha fazla manipüle edebildiği olgusuyla bağlantılıdır. Bu nedenle, sinemasal deneyim bir katılım anından çok, eyleme dayalı bir performanstır. Sinemasal deneyim, odağına grubu değil, bireyi koyar. Genel bir birlikteliktense, seçilmiş ilişkilere olanak tanır. İlginin yanı sıra becerileri de geliştirir. Verili durumlara uyum sağlamak yerine, sürekli bir “idareyi” gerektirir. Ve son olarak, sinemasal deneyim, disiplinin zaferinin kutsanmasından çok, özgürlükçü değerleri savunur. Bu sinemasal deneyimin, yeni tarihsel ve kültürel duruma uyum sağlama ve yanıt verme yoludur. Çağa uyum sağlamak için biçim değiştirir.

²¹ Debray (1992), “videoküre”ye geçişi inceleyerek, “gösterinin sonundan” söz eder; bunu ayrıca genel anlamda görme yetisinin oynadığı rolün zayıflamasıyla ilişkilendirir.

²² “Performans” kelimesi ilk olarak Corrigan, 1991 tarafından kullanılmıştır. Bu makalede ise daha özgül bir anlam taşımaktadır.

²³ Bununla bağlantılı olarak bkz. Fanchi, 2006.

²⁴ Bu bakış açısına göre hayranların tüketim pratikleri örnek niteliğindedir. Hayranlık üzerine bkz. Jenkins, 1992.

²⁵ Duygusal boyutu için bkz. Plantinga & Smith (1999); farklı bir bakış açısı için bkz. Brüttsch ve diğerleri (2005).

²⁶ Bu çeşit bir “edim” için bkz. Casetti & Fanchi (2006).

1990'ların sonundan bu yana sinemanın yeniden konumlanma sürecini mükemmelleştirdiğinden bahsetmişim. Film izleme, tek ya da çok salonlu sinemalarda, evdeki televizyonda, ayrıca DVD'de, ev sinema sistemlerinde, tren ve metro istasyonlarında, otobüslerde, uçaklarda, sanat galerilerinde, bilgisayar aracılığıyla, internet üzerinden sörf yaparak, YouTube veya *Second Life* gibi sanal ortamlarda, internet üzerinden yapılan bireyler arası paylaşımlar yoluyla ve mobil telefonlarda gerçekleşmektedir. Bugün sinema, kendisini sosyal alanlar vasıtasıyla yayar ve sanal ortamı istila eder, ürünlerini de çeşitlendirir: kurmaca filmler, belgeseller, döküdramalar, yönetmen kurgusu, klipler, yeni kurgular, yeni ses kurgusu, video oyunlarından uyarlanan öyküler. Bütün bunların sonucunda, izleme deneyimimizi hem açan hem de çerçeveleyen bir *pencere* çeşitliliği ortaya çıkar. Performansa dayalı bir sinemasal deneyim biçimini yeniden başlatan ve radikalleştirilen sinemanın bu muazzam yeniden konumlanması, en az üç meseleyi gündeme getirir.

İlk olarak, izleyici görünürde daha “etkin” hale geldiği bir dönemde, ne derece özgürdür? Peki ya *katılımda* söz konusu olan “düzenleyici” sınırlar: Performans aracılığıyla ortadan kalkarlar mı yoksa basitçe yeni sınırlandırmalara mı dönüşürler? Yeni *pencereler* sayesinde, öznelere çoğunlukla “kendi” deneyimlerini inşa etmek için yeni yollar “keşfettikleri” açıktır. Bu keşif, (filmi doğrusal olarak izlemek yerine öncelikli kliplere takıldıkları) olumsuz bir eylem ve (ev sineması sistemlerini izleme eylemine belirli kutsallık kazandırmak için kullandıkları) olumlu bir seyirsel proaktiflik olarak görülebilir. Yine de bu tür bir yaratıcılık, muğlaktır. Genellikle, önceden belirlenmiş kuralların infazıdır (DVD'ler “parça” halinde izlemeye olanak tanır ve de bu tür bir izlemeyi öngörür). Yaratıcılık çoğu kez nostalji tarafından dayatılır (izlemenin “kutsal” anlamı artık gündemde değildir). Ayrıca, yaratıcılık artık doğrudan film izleme esnasında değil yan eylemlerde ortaya çıkar (örneğin, kendisini esas tüketim tarzları yerine bloglarda ortaya koyar). Bu durumlarda, yeni izleyicinin özgürlüğü kendi sınırlarını açığa çıkarır. Bu, oyunu gerçekten oynama ihtimali yerine bir oyun seçmek gibidir. Oysa, daha az regüle edilmiş durumlarda, daha çok diyalektik anlar karşımıza çıkar. Bu bakış açısına göre, en ilginç *pencereler* ne sinemasal bağlanmanın çok rastlantısal olduğu (havaalanları ve otobüsler gibi) yok-mekânlar, ne de (enstalasyonlar gibi) belirli ilgi alanlarına yönelik sanatsal ortamlarla ilişkili olanlardır. Çünkü burada izleyicinin sanatçı tarafından belirlenen kurallara göre oynamak dışında bir tercihi yoktur. En ilgi çekici pencerelerden biri, bireyler arası (*peer-to-peer*) paylaşımı mümkün kılan ve kolaylaştıranlardır. Bu paylaşım, metinleri yeniden yazmaya varan bir izleme pratiğini gündeme getirir. Diğer bir ilgi çekici pencere ise, “kendine ait” izleme oluşturmanın diğer ev sakinleriyle devamlı müzakere gerektirdiği ev içi mekânlardır. Bu durumlarda, sinemasal deneyim, çağdaş toplumdaki ıslah etmenin önceki kuralların uygulanmasından çok, seyircinin bağlamsal ve rastlantısal kurallar koymasıyla ilgili olduğunu gösterir.

İkinci olarak, bu yeni pencerelerin içinde hâlâ sinemasal deneyimle mi yoksa daha genel bir “medya” deneyimiyle mi meşgulüz? Sinemanın tanımını genişleterek özgünlüğünü de riske attığı aşikârdır. Aynı zamanda konumu değişirken, kimliği de sorgulanır duruma gelir. Yine de sinemasal deneyim en

azından oldukça farklı iki durumda kendine özgü olmayı sürdürür. Birincisi yeni teknolojik zeminlerin basitçe dağıtım araçları gibi işlediği durumlardır: Bir film sunarken, sinematografik bir durum yaratırlar. Bu, mesela, trende bilgisayarımızı DVD veya indirdiğimiz filmi izlemek için kullanırken oluşan durumdur: Bizi film izleyicisi yapan izleme ortamı değil, sadece, izlediğimiz nesnedir. İkinci durum, ortamın yeniden uyarlandığı yeredir: Burada filmin kalıcılığı film izleme durumlarının yeniden kurulabilmesiyle sağlama alınır. Oturma odasında sinema salonu alışkanlıklarıyla ışıkları kapatıp, rahatça oturup televizyon izlediğimizde (izlediğimiz şey bir film değil bir televizyon dizisi ya da bir futbol maçı olsa bile) olan şey budur. Pencerenin şöyle ya da böyle sinematografik olarak nitelendirilmesi, bu iki kutbun arasında meydana gelir.

Ancak, üçüncü olarak, neden sinemasal deneyimi muhafaza etmeye çalışmalıyız ki? Tavan arasına ya da tabiri caizse, müzeye kaldırılrsa daha iyi olmaz mı? Sinemanın çağdaş bir araç olmadığı açıktır: İtibar görüyor, hâlâ en geleneksel adetlerini sürdürüyor (nihayetinde, projektörlerin ve perdelerin olduğu eski sinemalar hâlâ mevcut); ama artık zamanın ruhu burada atmıyor. Ancak, geniş bir medya ortamında sinematografinin kalıcılığında belki de bir tek şey garanti: Bu kelimenin tam anlamıyla, yaygın ve artan bir uyuşmaya²⁷ karşı mücadele eden estetik bir boyuttur. Aslında sinemasal deneyim hâlâ kendisini bizim duyularımızı “canlandıran” ve duyarlılığımızı besleyen bir an olarak sunar. Bu, her şeyden çok edimsel türdeki sinematografik için geçerlidir. Bu sayede, izleyici yalnızca filmi tüketmez, kendi verili durumunun denetimini ele geçirir. Aynı zamanda, görüntü nesnesi düşünümsel bir ilişkiye girer; anlam üretir ve eklemler. Buna bağlı olarak performans, yeni bir deneyimsel temel ihtimali sunarak, modern kitle iletişim araçlarının yapmaya çalıştığı deneyim “aktarımdan” sıyrılmamıza yardımcı olur.²⁸ Modernin ve popülerin yeniden tanımlanmasından, meşru ve meşrulaştırıcı deneyimin tesisinden, daha açık bir boyutun ortaya çıkmasından sonra, sinemaya atfedilen belki de sonuncu stratejik görev iletişimin yeniden estetize edilmesidir. İşte bu nedenle sinemasal deneyimin devam edeceğini savunuyorum: Medya izleyicisinin hakiki bir keşfe dahil olmasını ve gözlerin, kulakların başka hiçbir yerde olmadığı kadar açılmasını sağlamak için. Kısacası, sinemasal deneyim “çıplak hayatın” basitçe idaresini savunmakla kalmaz, aynı zamanda izleyiciden ona anlam ve duyarlılık katmasını da bekler.

²⁷ Yazar burada “estetiğin” (*aesthetic*) karşıtı olan “anestezi” (*anaesthesia*) sözcüğünü kullanıyor (ç.n.).

²⁸ Bu konuda bkz. Montani, 2007.

Kaynakça

- Acland, R. C. (2003). *Screen Traffic: Movies, Multiplexes and Global Culture*. Durham, NC: Duke University Press.
- Astruc, A. (1948). Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo. *Ecran Français*, (144), 325.
- Arnheim, R. (1933). *Film*. Londra: Faber and Faber.
- Balázs, B. (1982). Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. *Schriften zum Film 1922–1926*, 1.
- Benjamin, W. (2003). The work of art in the age of its technological reproducibility: third version. *Selected Writings 1938–1940*, 4, 263.
- Bolter, D. & Grusin, V. (1998). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. New York, NY: Verso.
- Brütsch, M., Hediger, V., Keitz, U., Schneider, A., & Tröhler, M. (2005). *Kinogefühle: Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren.
- Canudo, R. (1908). Lettere d'arte. Trionfo del cinematografo. *Nuovo Giornale*, 28(278) 296-302.
- Casetti, F. (2008). *Eye of the Century: Film, Experience, Modernity*. New York, NY: Columbia University Press.
- Casetti, F. & Silvio, A. (yayına hazırlanıyor) Lo spettatore disciplinato: Regole di etichetta, di morale e di igiene nella fruizione filmica dei primi temp. *Storia del cinema Italiano*, 2.
- Casetti, F. & Fanchi, G.M. (Ed.). (2006). *Terre incognite*. Florence: Carocci.
- Corrigan, T. (1991). *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- D'Ambra, L. (1914). Il museo dell'attimo fuggente. *La Tribuna illustrata*, 22(20).
- Debray, R. (1992). *Vie et mort de l'image: une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard.
- Delluc, L. (1921). Le cinéma, art populaire; Ecrits cinématographiques. 11/2: *Le cinéma au quotidien* (s. 279–88). Paris: Cinémathèque Française.
- Fanchi, M.G. (2006). *Spettatori* Milano: Il Castoro.
- Grieverson, L. (2004). *Policing Cinema: Movies and Censorship in Early Twentieth-Century America*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Gunning, T. (1995). An aesthetic of astonishment: early film and the (in)credulous spectator. L. Williams (Ed.), *Viewing Positions: Ways of Seeing Film* (s. 114–33). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Harbord, J. (2002). *Film Cultures*. Londra: Sage.
- Hansen, M. (1987). Benjamin, cinema and experience: 'The blue flower in the land of technology'. *New German Critique*, 40, 179–224.
- Hansen, M. (1991). *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Hansen, M. (2004). Room-for-play: Benjamin's gamble with cinema. *October*, 109, 3–45.
- Jenkins, H. (1997). This yellow Keaton seems to be the whole show: Buster Keaton, interrupted performance, and the vaudeville aesthetic. A. Norton (Ed.), *Buster Keaton's Sherlock Jr.* (s. 29-66). Cambridge: Cambridge University Press.
- Jenkins, H. (1992). *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York, NY: Routledge.
- Klinger, B. (2006). *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies and the Home*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Koszarski, R. (1994). *An Evening's Entertainment: the Age of the Silent Feature Picture, 1915–1928*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Kuhn, A. (1988). *Cinema, Censorship and Sexuality, 1909–1925*. Londra: Routledge.
- Manuel, P. (2003). *Le Temps du cinéma. Emile Vuillermoz père de la critique cinématographique. 1910-1930*. Paris: L'Harmattan.
- Montani, P. (2007). *Bioestetica*. Florence: Carrocci.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Norton, A. (Ed.). (1997). *Buster Keaton's Sherlock Jr.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Pirandello, L. (1915). Si gira. *Nuova Antologia*, Temmuz-Ağustos.
- Plantinga, C. & Smith, G. M. (Ed.). (1999). *Passionate Views*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Pudovkin, I. V. (1933). *Film Technique: Five Essays and Two Addresses*. Londra: G. Newnes.
- Spottiswoode, R. (1935). *Grammar of the Film: an Analysis of Film Technique*. Londra: Faber and Faber.
- Staiger, J. (2000). *Perverse Spectatorship: the Practices of Film Reception*. NY: New York University Press.
- Stokes, M. (Ed.) (1999). *American Movie Audiences: from the Turn of the Century to the Early Sound Era*. Londra: British Film Institute.
- Thovez, E. (1908). L'arte di celluloido. *La Stampa*, 13(209).
- White, M. (2006). *The Body and the Screen*. Cambridge, MA: MIT Press.