



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Süleyman Kıvanç TÜRKGELDİ

“SİNEPATİ” KAVRAMI BAĞLAMINDA “JEAN-LUC DARDENNE
KARDEŞLER” SİNEMASI

İletişim Ana Bilim Dalı
Doktora Tezi

Antalya, 2018



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Süleyman Kıvanç TÜRKGELDİ

“SİNEPATİ” KAVRAMI BAĞLAMINDA “JEAN-LUC DARDENNE KARDEŞLER”
SİNEMASI

Danışman

Doç. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA

İletişim Ana Bilim Dalı

Doktora Tezi

Antalya, 2018

Akdeniz Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Süleyman Kıvanç TÜRK GELDİ'nin bu çalışması jürimiz tarafından İletişim Ana Bilim Dalı Doktora Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK (İmza)

Üye (Danışmanı) : Doç. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA (İmza)

Üye : Prof. Dr. Mustafa ŞEKER (İmza)

Üye : Dr. Öğr. Üyesi M. Sami MENCET (İmza)

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Seyhan AKSOY (İmza)

Tez Başlığı: “Sinepati” Kavramı Bağlamında “Jean-Luc Dardenne Kardeşler” Sineması

Onay : Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi :28/09/2018

Mezuniyet Tarihi :18/10//2018

(İmza)
Prof. Dr. İhsan BULUT
Müdür

AKADEMİK BEYAN

Doktora Tezi olarak sunduğum “Sinepati” Kavramı Bağlamında “Jean-Luc Dardenne Kardeşler” Sineması” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımca yazıldığını, yararlandığım bütun eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

(İmza)

Süleyman Kıvanç TÜRKGELDİ



T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
BEYAN BELGESİ



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	Süleyman Kıvanç TÜRKELDİ
Öğrenci Numarası	20128620203
Enstitü Ana Bilim Dalı	İletişim
Programı	Doktora
Programın Türü	() Tezli Yüksek Lisans (X) Doktora () Tezsiz Yüksek Lisans
Danışmanın Unvanı, Adı-Soyadı	Doç. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA
Tez Başlığı	“Sinepati” Kavramı Bağlamında “Jean-Luc Dardenne Kardeşler” Sineması
Turnitin Ödev Numarası	968250752

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 202 sayfalık kısmına ilişkin olarak, 06/10/2018 tarihinde tarafımdan Turnitin adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nda belirlenen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan ve ekte sunulan rapora göre, tezin benzerlik oranı;

alıntılar hariç % 4

alıntılar dahil % 6 'tır.

<p>Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir:</p> <p>(X) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise; Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylarım.</p> <p>() Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise; Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esasları'nda öngörülen yüzdelik sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.</p>
--

<p>Gerekçe:</p>

Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlerin ışığı altında tarafımda yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim.

08/10/2018

(imza)

Doç. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA

İÇİNDEKİLER

ŞEKİLLER LİSTESİ.....	iv
TABLolar LİSTESİ.....	v
GÖRSELLER LİSTESİ.....	vi
ÖZET.....	vii
SUMMARY.....	viii
TEŞEKKÜR.....	ix
ÖNSÖZ.....	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

EMPATİ KAVRAMI VE EMPATİNİN FARKLI BOYUTLARI

1.1. Empati ve Sempati Kavramlarının Kökenleri.....	6
1.2. Empati ve Sempati Kavramlarının Temel Farklılıkları	10
1.2.1. Empati Üzerine Temel Düşünceler.....	13
1.2.2. Özneler-Arasılık ve Empati	14
1.2.3. Empatinin Evrimsel Kökenleri ve Nörolojik Bulgular.....	26
1.3. Empati Kavramının Farklı Boyutları	33
1.3.1. Bilişsel Empati.....	34
1.3.2. Duygulanımsal Empati	37

İKİNCİ BÖLÜM

PSİKANALİTİK, BİLİŞSEL VE FENOMENOLOJİK FİLM TEORİSİ TEMELİNDE İZLEYİCİ VE FİLM İLİŞKİSİ

2.1. Psikanalitik Sinema Teorisi Temelinde Özdeşleşme Kavramı.....	42
2.2. Bilişsel Sinema Teorisi Perspektifinde İzleyici-Film İlişkisi	48
2.3. Fenomenolojik Sinema Teorisi Temelinde İzleyici ve Film İlişkisi.....	62

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SİNEPATİ KAVRAMI

3.1. Sinemasal Düzlem	68
3.2. Sinepati Kavramı	81
3.3. Sinepatik İlişkinin Öğeleri	87
3.3.1. Bakışın Konumu.....	87

3.3.2.	Yakınlık ve Duygulanım	92
3.3.3.	Ritim	97
3.3.4.	Karakter	103
3.3.5.	Mekan ve Atmosfer	109

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BİR ÖRNEK ÇALIŞMA OLARAK “JEAN-LUC DARDENNE KARDEŞLER” SİNEMASININ SİNEPATİ KAVRAMI İLE DEĞERLENDİRİLMESİ

4.1.	Araştırmanın Amacı.....	111
4.2.	Araştırmanın Kapsamı	111
4.3.	Araştırmanın Yöntemi	112
4.4.	Jean-Luc Dardenne Kardeşler’in Sinemasının Genel Eğilimi	114
4.5.	Dardenne Kardeşlerin Filmografisi.....	116
4.6.	Araştırma: Sinepati Kavramının Bileşenleri Bağlamında Jean-Luc Dardenne Kardeşlerin Filmlerinin İncelenmesi	117
4.6.1.	Bakışın Konumu	117
4.6.2.	Yakınlık	124
4.6.3.	Ritim	129
4.6.4.	Karakter	132
4.6.4.1.	Söz (La Promesse-1996).....	133
4.6.4.1.1.	Olay Örgüsü.....	133
4.6.4.1.2.	Karakterle Kurulan İlişkiler.....	134
4.6.4.2.	Rosetta (Rosetta-1999)	137
4.6.4.2.1.	Olay Örgüsü.....	137
4.6.4.2.2.	Karakterlerle Kurulan İlişkiler	138
4.6.4.3.	Oğul (Le Fils-2002)	143
4.6.4.3.1.	Olay Örgüsü.....	143
4.6.4.3.2.	Karakterlerle Kurulan İlişkiler	143
4.6.4.4.	Çocuk (L’enfant – 2005).....	148
4.6.4.4.1.	Olay Örgüsü.....	148
4.6.4.4.2.	Karakterlerle Kurulan İlişkiler	148
4.6.4.5.	Lorna’nın Sessizliği	150
4.6.4.5.1.	Olay Örgüsü.....	150
4.6.4.5.2.	Karakterlerle Kurulan İlişkiler	151

4.6.4.6. Bisikletli Çocuk	154
4.6.4.6.1. Olay Örgüsü.....	154
4.6.4.6.2. Karakterlerle Kurulan İlişkiler	154
4.6.4.7. İki Gün Bir Gece (Deux Jours Une Nui-2014)	157
4.6.4.7.1. Olay Örgüsü.....	157
4.6.4.7.2. Karakterlerle Kurulan İlişki.....	157
4.6.4.8. Meçhul Kız (La Fille Inconnue-2016)	160
4.6.4.8.1. Olay Örgüsü.....	160
4.6.4.8.2. Karakterlerle Kurulan İlişkiler	160
4.6.5. Mekan ve Atmosfer	163
SONUÇ	165
KAYNAKÇA.....	174
ÖZGEÇMİŞ	186

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.1 Empati Sözcüğünün Etimolojik Kökeni.....	6
Şekil 1.2 Sempatı Sözcüğünün Etimolojik Kökeni	9
Şekil 1.3 Empatinin Bileşenleri	38

TABLolar LİSTESİ

Tablo 2.1 Ihde'nin Formülasyonu	64
Tablo 2.2 Sobhack'in Formülasyonunun İlk Aşaması	64
Tablo 2.3 Sobhack'in Formülasyonunun İkinci Aşaması	64
Tablo 2.4 Sobhack'in Fenomenolojik Formülasyonunun Son Aşaması	66
Tablo 4.1 Mesafeye Göre Çekim Ölçekleri.....	125
Tablo 4.2 Dardenne'lerin Filmlerinde Çekim Ölçekleri	126

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 3.1 Kazablanka’da Piyanonun Ezgisi ile Rick’in Belleğinde Bir Yolculuğa Çıkarız. .74	.74
Görsel 3.2 “Kayıp Otoban” Karakterlerin Farklı Hikayeleri Üzerinden Benliğin Derinliklerindeki Gerçekler Üzerine ve Onun Karanlık Taraflarına Yoğunlaşır. Bunu Yaparken Farklı Kurgulanmış Gerçeklikleri Belirli Noktalarda Kesiştirerek Benliğin Tam Olarak Hiçbir Zaman Kaçamadığı Hakikatleri Düşünür.	78
Görsel 3.3 Persona İmgeleri Vasıtasıyla Sinemasal Bir Düzlemde Maskelerimizin Altındaki Gerçek Yüzlerimiz Üzerine Düşünür.	78
Görsel 3.4 Birdman (Alejandro González Iñárritu - 2014)	90
Görsel 3.5 Kiracı (The Tenant - Roman Polanski - 1976).....	91
Görsel 3.6 Saul’ün Oğlu (Son Of Saul - László Nemes – 2015).....	97
Görsel 3.7 Saving Private Ryan (Er Ryan’ı Kurtarmak - Steven Spielberg, 1998)	101
Görsel 3.8 Uykusuz (Insomnia - Christopher Nolan - 2002).	103
Görsel 4.1 “Rosetta” ve “Oğul” da “Sinematografik-Mitsein”.	118
Görsel 4.2 “Rosetta”, “Çocuk”, “Oğul” ve “Söz” Filmlerinde “Sinematografik-Mitsein”....	120
Görsel 4.3 Rosetta’ya Yönelen “Öteki”nin Bakışı.	123
Görsel 4.4 Karakterler Karşılıklı Konuşurken de Kamera Diyalogu Çevrinmelerle Takip Eder.	123
Görsel 4.5 “Oğul” ve “Bisikletli Çocuk”da Kameranın Gözlemci Konumu.	124
Görsel 4.6 Rosetta’nın Yakın-Plan Yüz İfadeleri Sinepatinin Bir Parçası Olarak Duygulanımlar Yaratır.....	128

ÖZET

Bu çalışmanın temel amacı empatiyi sinema ile birlikte değerlendirmek ve bu doğrultuda sinepati adında yeni bir kavramı inşa edebilecek sinematografik öğelerden bazılarını Dardenne Kardeşler'in sinemasında düşünmektir. Bu bağlamda teorik kısmın ilk bölümünde empatinin katmanlı anlamı ve sempatiden ayrıldığı noktalar üzerinde durulmuştur. Empatinin felsefi açıdan “ben” ile “öteki arasındaki ilişkiye gönderme yapan bir kavram olduğuna dair var olan görüşler değerlendirilmiştir. Ardından evrimsel bağlamda, canlının dünya ile kurduğu ilişkide çok temel bir mekanizmaya işaret ettiğine yönelik bazı görüşlere yer verilmiştir. Ayrıca empatinin bilişsel ve duygulanımsal yönlerine dikkat çekmiş bazı görüşler değerlendirilmiştir. İkinci bölümde sinema teorisi içinde izleyicinin filmle kurduğu ilişki üzerine öne çıkan bazı farklı görüşlerin üzerinde durulmuştur. Üçüncü bölüm ise sinemanın empati ile olan ilişkisinin düşünüldüğü bölümdür. “Sinema empatiyi nasıl düşünür ve bizler filmin bu düşünüşleri ile nasıl bir temas kurarız” gibi sorulara yanıt aranmıştır. Bu bağlamda sinemanın kendi yetilerine özgü, farklı bir kavram olan “sinepati” kavramının olanaklılığı üzerinde durulmuştur. Ardından bu kavram Dardenne Kardeşler'in sineması ile birlikte düşünülmüştür. Sinema eğer düşünen bir zihinse o halde onun empatiyi de nasıl düşünebileceği üzerinde durulmalıdır. Ayrıca izleyici olarak bir filme baktığımızda, sinemanın düşüncelerini temaşa edişimizde ve onun duygulanımlarını hissedişimizde filmlerin doğrudan kendileri ile kurduğumuz empatik ilişkilerden de söz edilebilir.

Anahtar Kelimeler: Empati, Sempati, Sinema, Film-Zihin

SUMMARY
CINEMA OF "JEAN-LUC DARDENNE BROTHERS" IN THE CONTEXT OF
"CINEPATHY" CONCEPT

The main aim of this study is to distinguish empathy within the confinements of cinema and to think of a new concept called “Cinepathy” which will be evaluated through cinematographic items and identifiers in the cinema of the Dardenne Brothers. In this context, the first part of the theoretical section focuses on the meanings of empathy and its distinction with sympathy. The philosophical views that an empathic relationship exists between "I" and "the other" are being put to discussion. Thereafter some arguments are made about the basic mechanical structure a creature creates in forming a relationship with its world in the evolutionary context. In addition, some of the opinions that have emphasized the cognitive and emotional aspects of empathy have been evaluated. In the second part, different views on the relation of the viewer towards the film are being emphasized in cinema theory. The third part is where the relationship between cinema and empathy is being evaluated. Questions such as, “How does cinema think about empathy and how does the viewer interact with this thought process?” are trying to be answered in this part. In this context the possibilities of the concept of ‘cinepati’ which has specific attributes in the general art of cinematography will be discussed. Afterwards this new concept of “cinepathy” was considered together with the style of cinema unique to the Dardenne brothers. If cinema has a mind of its own then it is important to consider how it can think about empathy. Furthermore it is possible to conceptualise the empathic relationship between the observer and the cinema through the emotional bond it creates.

Keywords: Empathy, Sympathy, Cinema, Film-Mind

TEŞEKKÜR

Bu tezi sunmaya başlamadan önce tüm sıkıntılı süreçlerimde bana destek olan, tezimin şekillenmesinde yapmış olduğu yönlendirmelerle bu çalışmanın somutlaşmasına yardımcı olan rehberim ve danışmanım Doç Dr. Emine UÇAR İLBUĞA'ya teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca Antalya'da bir yaz akşamı Kaleiçi'nde sohbet eşliğinde yürürken bu tezin altındaki fikri, yani sinemanın empati ile derin bir ilişkisi olabileceği fikrini veren, bu süreçte gerek bana gösterdiği yol, gerek paylaştığı bilgisi ve en önemlisi de her tez izlememde sinema üzerine sohbetlerimizle kafamda bir şeylerin şekillenmesine yardımcı olan değerli hocam Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK'e özel bir teşekkürü borç bilirim. Bunun dışında eleştiri ve katkıları için tez izleme komitesi üyelerinden Prof. Dr. Mustafa ŞEKER'e ve bir dönem danışmanlığımı yürüten Prof. Dr. Figen Ebre'n'e teşekkür ederim. Son olarak bu tezi yazarken benden desteğini hiçbir zaman esirgemeyen aileme, dostlarıma ve bana gönülden destek veren tüm yakınlarıma teşekkürü borç bilirim.

Süleyman Kıvanç TÜRKELDİ

Antalya, 2018

ÖNSÖZ

Empati sözcüğünün üzerine düşünülmesinin ve anlaşılmasının, bu gün içinde bulunduğumuz dünyayı daha yaşanabilir kılmaya muktedir bir güç taşıdığına inanıyorum. Her şeyden önce duygulanımsal kopuklukların var olduğu bir dünyada yaşıyoruz. Yaşamın hızlı akışı bize çok yakınıımızdaki problemlerin bile varlığını unutturabiliyor. Ancak sinemanın varlığı empatinin anlamına yeni ve kendine özgü bir güç katabilir. Sinema yüz yıllık kısa sayılabilecek geçmişine rağmen bugün hayatlarımızda merkez bir konuma yerleşmiştir. Bu o kadar basit bir şey değildir. Çünkü sinemanın kendine özgü düşünme biçimi bireylerin dünyasını değiştirme gücüne sahiptir. Deleuze'ün felsefecileri bizzat sinemanın düşünme biçimi üzerine tartışmaya davet etmiş olması boşuna değildir. Sinemanın bu olanakları bugün bireyin başka bireyleri pratik yaşamda düşündüğünden daha farklı düşünmesine imkan sağlamaktadır. Empati kabaca bir başkasının duygularını ve düşüncelerini kavrama ve hissetme yeteneğimizdir. Sinemanın yeteneği ise bir film süresince bir başkası olmamıza, onun deneyimlerini deneyimlememize ve ona eşlik etmemize olanak sağlamasıdır.

Bu tez fikir aşamasındayken sinemanın içerisinde empatinin nasıl düşünülebileceğinden yola çıkılmıştır. Ancak empatinin katmanlı anlamı ve filmlerin her birinin kendine özgü bir varlık olması hatta bazı filmlerin bir anlamda sempatiyi de empatiye ulaşmada bir araç olarak kullanmaları daha sinemaya özgü bir kavram düşünülebilir mi sorusunu akla getirmiştir. Sinemanın düşünen bir varlık olduğu temelinden hareket ettiğimizde ise karşımıza önemli bir problem çıkmaktadır. Eğer film bir zihin gibi hareket ve zaman bloklarıyla düşünüyorsa o zaman karşımızda duran filmin de empati kurulabilecek bir varlık olduğunu niçin düşünmeyelim? Çünkü filmler kendi bakışlarını kendi dünyalarına yönelttiklerinde görmekte oldukları karakterlerin duygusal dünyalarını, onların bilinçlerini kavrarlar. Ancak bunu yaparken filmler sinematografiktir. Kendi düzleminde düşünürler. Bizler bir filme bakarken filmin düşümsel dünyası ile bir temas kurarız. Filmin karakterleri ile kurduğu empati, onları anlamaya ve kavramaya çalışması bu esnada onların dünyasını hissetmesi bizim filme bakışımızla buluşur. Bu noktada gördüğümüz sadece yalıtık karakterler değil, karakterlerin filmin kompozisyonları ile birlikte var oluşudur.

Bu fikirlerden yola çıkarak sinemanın empati olanaklarını geliştiren ancak bunu kendi dilinde somutlaştıran bir sanat olduğunu söyleyeceğiz. Sinemanın bu kendi dilinde empatiyi düşünme biçimine ise sinepati kavramı adını vereceğiz. Bu sayede belki de daha farklı bir empatinin önünü açmış olacağız. Bu sayede sinemanın aslında herkesin bildiği empatik gücünü sinemaya özgü bir kavramla düşünmeyi deneyeceğiz. Çünkü sinema insan biçimci düşünme

biçimine nazaran daha farklı düşünür. Her film sinemanın bu düşünme olanaklarını biraz daha esnetir. Dolayısıyla ileri vadede yeni kavramlar işimize yarayabilir. Hem bu sebepten dolayı hem de sinemanın, insanın empatik yönü ile olan derin bağlantısının varlığına inandığımdan, bu çalışmanın bir şeylere faydalı olacağını düşündüm.

Süleyman Kıvanç TÜRKGELDİ

Antalya, 2018

GİRİŞ

Eğer bir özne, bir ötekinin zihnini kavrar ve onu anlayabilirse, öteki artık öteki olmayacaktır.

Emmanuel Levinas – Time and Other

Sinema, bizden farklı olanı yani öteki olanı anlatabilme ve onun gibi hissettirebilme olanağını sağlayacak özel bir gücü elinde taşır. Sinemanın bu temel gücü farklı olan şeyler arasında köprüler kurabilmeye muktedirdir. Ekranı baktığımızda gördüğümüz şey sadece bir film değildir. Gördüğümüz aslında imgeler vasıtasıyla düşünmekte olan kendine özgü bir bilinçtir. Bu bilinç -özel perspektifimize saplanıp kaldığımız gündelik yaşamda- görüş alanımızda kendini gizleyen ve unutulmuş “başkalarının” dünyasını bize gösteren, özel perspektifimizi aşan bir başka farkındalık düzleminin kapısını aralayan ve empatiyi daha mümkün kılan sinemasal bir bilinç ya da sinematografik düşünmedir. Sinema bizi ben-merkezli gündelik deneyimleme biçimimizin ötesine taşır. Gündelik yaşamda uzamı ve zamanı deneyimleme biçimimiz özel perspektifimizi kurar. Colebrook (2013: 69), gündelik yaşamda ötekinin farklı dünyasını ve süresini algılamadığımızı ancak bizim uzamsallaştırıcı ve düzenleyici bakış açımızın ötesinde düşünürsek bu diğer süreleri düşünebileceğimizi belirtir. İşte sinema tam bizi kendi süremizin ötesine geçirecek güce sahiptir. Bu noktada da bu çalışmanın altında yatan temel fikre ulaşılmış bulunuruz: sinema öteki olanı düşünür. Bizi öteki ile yüzleştirir. Onu daha iyi anlamamızı ve hatta onu hissetmemizi sağlar. Sinema öteki ile aramızdaki empatik bağ olabilir. Çünkü sinemanın kendisi öteki olanı empatik olarak hissedebilir. Biz sinemanın bu hissedişleri ile temas kurarız. Bu noktadan hareketle bu çalışmanın amacı, sinemanın “öteki” olanın varlığını imajlar vasıtasıyla nasıl hissettiği üzerine düşündürmektir. Buna bağlı olarak günümüzde psikoloji, nörobilimin, sosyal psikolojinin, sanatın, antropolojinin ve felsefenin araştırma konusu olabilmiş, farklı bağlamlarda düşünülebilen empati kavramının, sinema ile ilişkisi tartışılmış ve bu bağlamda “sinepati” adında yeni bir kavram ortaya atılmıştır.

Bu amaca ulaşmak için tezin birinci bölümünde empatinin farklı bağlamlardaki anlamının temelini oluşturan tartışmalara yer verilmiş, empati ve sempatinin farkı üzerinde durulmuş ve her iki kavramın da sınırları sinema için yeterli olacak oranda belirginleştirilmeye çalışılmıştır. Bu noktada sempati kavramına daha çok empatinin sınırlarını belirleyebilmek için değinilmiştir. Sempatinin sosyal-psikolojik boyutu bu çalışmanın ilgi alanına dahil değildir. Daha çok sempatinin ne olduğu, empatiden hangi noktada ayrıldığı üzerinde durulmuştur.

Empatinin farklı disiplinlerdeki yeri ise biyoloji, psikoloji, felsefe, estetik başlıkları altında değerlendirilmiştir.

Birinci bölümde biyoloji bağlamında empatinin anlamı, nörobilimsel araştırmalardaki bulgulara dayanmaktadır. Bugün beynin deneysel olarak gözlemlenebiliyor oluşu, materyalist düşüncenin psikoloji ve bilinç alanındaki geçerliliğini, dualistik temellere dayanan düşünce sistemlerine nazaran daha hakim ve geçerli bir paradigma statüsüne yükseltmiştir. Tüm duygular hissettiğimiz ve düşündüğümüz her şey beyinde işleyen fizyo-kimyasal süreçlerin sonucudur. Bu paradigma bilimsel düzlemde yaygın paradigma haline gelmiştir. Hâkim bilimsel anlayış içerisinde, Descartes'ın dualistik düşüncesindeki ruh ve beden olarak iki ayrı tözün olduğu varsayımının yerine, fiziğin, kimyanın ve psikolojinin tözü olan maddenin tek töz olduğu yaygın olarak kabul görmektedir (Dennet, 2017: 46). Bu bir anlamda insanın deneyimlemekte olduğu maddi dünya ile bu dünyanın insanın bilincinde yarattığı izlenimlerin yani “madde” ve “idea” arasındaki kopukluğu aşan modern materyalist bir psikoloji anlayışının doğmasına neden olmaktadır. Bunun üzerine olan tartışmalar bu çalışmanın odak noktası olmasa da, bu alanda bazı bulgulara dayanan yeni anlayışlar ve fikirler, bu çalışmada özellikle empati ve sinema ilişkisini anlamamız için gerekli olan güncel psikolojik fenomenlerin başında gelmektedir. Ayrıca felsefe kendi alanında empatinin üzerine düşünmüş bu anlamda kavramın nasıl bir temel üzerine oturacağına dair bazı fikirler ortaya atmıştır. Bu anlamda Theodor Lipps, Maurice Merleau-Ponty, Edith Stein, Max Scheler, Martin Heidegger gibi düşünürlerin özellikle empati konusunda öne sürdüğü bazı tanımlamalar günümüz nörobilimsel araştırmaların ön fikri olarak düşünülebilir.

Birinci bölüm özellikle bu anlamda farklı alanlardaki düşünürlerin empati ve sempati kavramları üzerine yaptıkları tanımlamaların ortak ve farklı noktalarını ortaya koymuştur. Yani “empatiyi hangi bağlamlarda düşünmeliyiz?”, “empatinin ve sempatinin farkı nedir ve içeriğini nasıl doldurabiliriz?” gibi sorulara cevaplar aranmıştır. Bu soruya felsefik, psikolojik, evrimsel ve nörobilimsel perspektiften farklı birçok cevap verilmektedir. Ancak konu biraz derinlemesine düşünüldüğünde en özünde karşılaşılabilecek olan şey “ben ve başkası” problemidir. Empatinin ve sempatinin düşünölmeye başlayacağı yer ancak burası olabilir. Bir başkasının olmadığı yerde empatiden ya da sempatiden bahsetmek mümkün değildir. Çünkü iki kavramda özü itibarıyla bir ilişki biçimine verilen isimlerdir. Bir ilişkiden bahsedebilmek için mantıken en az iki şeyin var olması gerektir. Dolayısıyla birinci bölümde felsefede ben ve başkası ikiliğine yani “özneler-arasılık” konusuna da değinilmiştir. Daha sonra ise özneler arasılık konusu ile bu konuda yapılmış olan ampirik çalışmalardan ortaya çıkan bulguların yorumları arasındaki paralellikler gösterilmiştir.

Birinci bölümün sonunda sonuç olarak şunu söylemek mümkün hale gelmiştir. İnsan diğer öznelere ilişki kurarak yaşar ve kendi bilinci bir insanın en aşkınsal sınırınıdır. Kendi bilincinin dışındaki bilinçleri kavramak da mümkündür ancak bu kendi bilincimizi kavradığımız gibi dolaysız bir süreç değildir. Arada hep bir öznellik uçurumu ve boşluğu kalacaktır. Ancak buna rağmen insanlar birbirinin iç dünyasını kavrayabilme veya bir resmin ya da fotoğrafın duygusunu hissedebilme yetisine sahiptir. Bu insanın varoluşundan gelen sosyal yönü ile ilişkili bir süreçtir. Bilimsel araştırmalar da insanın sosyal bir canlı olarak evrildiğini ve bu evrilme şekli ile insan biyolojisinin paralelliklerini göstermektedir. İnsan diğer memeliler gibi empatiye ve sempatiye yatkın bir canlıdır. Hatta bazı çalışmalar empatinin hayvanlar arasındaki örneklerini de göstererek empatinin ve sempatinin sadece insanlara özgü bir durum olmadığını ilkel düzeyde başka canlılarda da bulunabileceğini göstermektedir. Özünde birinci bölümün amacını, empatinin ve sempatinin sınırlarının ve katmanlarının belirlenmesi olarak düşünmek mümkündür. Bu şu sorular sebebiyle önem arz eden bir mesele olmaktadır: Öncelikle empatiyi ve sempatiyi hangi bağlamlarda düşünebiliriz? Daha sonra bu bağlamların sinemayla ilişkisini nasıl kurabiliriz? Film karakterlerini odağına alan bir empati ve sempati anlayışı mı yoksa filmin bütününe yayılan bir empati ve sempati sürecini mi anlamalıyız? Dolayısıyla birinci bölümün temel maksadı ben ve öteki ilişkisinin farklı bağlamlarda nasıl düşünüldüğünün genel resmini çizmektir. Bu konuda yeni bir kavrama neden ihtiyaç olduğu sorusuna bu tezin üçüncü bölümünde yanıt verilmiştir. Dördüncü bölümde ise sinapati kavramı Jean-Luc Dardenne Kardeşlerin sineması ile birlikte düşünülmüştür.

Filmlerle kurduğumuz ilişkiler üzerine yapılmış çalışmaların temel yönelimi bilindiği gibi sıklıkla özdeşleşme, empati ve sempati, zihinsel simülasyon, asimilasyon kavramları temelinde düşünülmüştür. Tezin ikinci bölümünde bunun üzerine önde sürülmüş fikirler değerlendirilmiştir. Ancak gündelik yaşamda kullandığımız empati ve sempati gibi kavramlar bir film ile kurduğumuz ilişkiyi ne ölçüde tanımlayabilir? Ya da sinema empati ve sempatiyi nasıl düşünür? Bu noktada üzerinde durmamız gereken en temel mesele sinemanın ontolojik farklılığında yatmaktadır. Bir film çağrılmış bir hayal, ya da akıl yürütme yoluyla zihnimizde beliren düşüncelerin görselleşmesi gözümüzün önüne gelmesi gibi bir şey değildir. Sinema doğrudan imgenin kendisidir ve tam olarak karşımızdadır. Bir filme baktığımızda filmin imgesel dünyasıyla karşı karşıya kalırız. Yani imgenin kendisiyle doğrudan karşı karşıya kalırız. Bu imgeyle kurulan doğrudan bir ilişkidir. Örneğin bir annenin acısını hayal etmekten farklı olarak acı çeken anneyi doğrudan ve sinemanın stilistik öğeleriyle beraber görmektir. İşte sinemanın ontolojik farklılığı tam da burada, onun bir şeyi düşünme biçiminde belirir. Fransız düşünür Gilles Deleuze, “Sinema-1: Hareket-İmge” (Cinema-1: Movement-Image-1983) ve

“Sinema-2: Zaman-İmge”de (Cinema-2: Time-Image-1985) sinemanın hammaddesi olarak hareket ve zaman bloklarına işaret eder. Sinemanın gücü bu hareket ve zaman bloklarıyla duyguyu aktarabilmesinden gelmektedir. Sinema annenin acısını hareket ve zaman bloklarını kullanarak anneye bakmakta olan kişiye iletir.

Bir filmin karakterleri ile kurduğumuz ilişkileri örneğin karaktere duyduğumuz sempatiyi veya karakterle kurduğumuz empatiyi tanımlamaya çalışırken filmin stilistik öğelerinin de film izleme deneyimimize etki ettiğini ve bizim filmi bir bütün olarak algıladığımızı belirtmek gerekir. Bu algılama süreci bir izleyici olarak filmin anlatısından edindiğimiz ipuçları ve bunların yorumlanması ile filmin sinematografik uyuşumlarının yarattığı etkilenmelerin bir karışımıdır. Gelgelelim bir filmin izleyici üzerindeki etkisi son derece göreceli ve kararsızdır. Bir filmi izleyen kadar farklı algının oluşabileceğini ve bu doğrultuda karakterler ile en az o filmi izleyen izleyicilerin sayısı kadar farklı duygulanımsal etkileşimlerin ortaya çıkabileceği bir gerçektir. Bir filmin anlattığı hikaye, göndermeler, metaforlar ya da daha genel olarak esas meselesi üzerine ortak fikirler çıkabilse bile bir sanat eseri ile sempatik ve empatik ilişki kurmak oldukça öznel, değişken ve göreceli bir süreçtir. Bu çalışmanın en büyük engeli ve sınırlılığı izleyicinin dünyasıdır. Bu konu hakkında tartışabilmek ancak ampirik araştırmalar ile mümkün olmaktadır. Bu konuda beyin hareketlerinin gözlemlenmesi aracılığıyla filmlerin beyinde ne gibi reaksiyonlara yol açtığı üzerine çeşitli çalışmalar yapılmaktadır. Gelgelelim “sempatik ve empatik açıdan bir çekim gücü yaratmak sanatın arzularından biridir ve bunu nasıl yaptığı da önemli bir sorudur. Bu çalışmada bir anlamda Dardenne Kardeşler’in filmlerinde empatinin imajlar vasıtasıyla nasıl düşünüldüğü üzerine “filmozofik yorumlama” yöntemiyle düşünülmüştür.

Jean-Luc Dardenne Kardeşler’in filmlerinin seçilmesinin sebebi bu filmlerin hem sinematografik açıdan hem de tematik açıdan empati ve sempati kavramları bağlamında analiz edilmeye oldukça müsait olmalarıdır. Çünkü Dardenne Kardeşler’in filmlerinin ardındaki ana fikir bu tezin başlığıyla doğrudan ilişkilidir. Dardenne Kardeşler kendi sanatlarının meselesi olarak “öteki” olanla ilişkimizi sorgulamamızı isterler. Yani empatiye davet ederler ve bunu karakterlerine zaman zaman sempatiyle yaklaşarak bazen de karaktere mesafe aldırarak yaparlar. Bazen ise karakterin öfkesini, kederini, mücadelesini hissedilen imajları ile empatiyi düşünürler. Bu sayede de bize “öteki” olanı gösterirler. Bunu yaparken kullandıkları üslup bu temel meseleleri ile oldukça ilişkilidir. Bir filmde kamera, montaj, hareket, renk, ses, karakter, mekan gibi unsurların hepsi filmle kuracağımız duygusal ilişki sürecinde rol oynar. Bu unsurların organizasyonu incelediğimiz filmlerin “öteki” olanı nasıl düşündüğü konusunda tartışabilmeyi mümkün kılar.

Ayrıca sinemanın sayısız örneği empati ile ilişkilendirilebilir. Sinema zaten doğası itibariyle öznel duvarlarımızı kırma gücüne sahiptir. Bir anlamda empati sinemanın varoluşunda gizlidir. Bu konuda farklı örneklere de sinepati kavramı ve onun öğeleri üzerine düşünülen üçüncü bölümde yer verilmiştir. Ancak gerek sineması empati ile ilişkili olan Jean-Luc Dardenne kardeşler üzerine Türkçe’de yapılmış bir yayının bulunmaması, gerekse bu tezin meselesi olan kavramların daha bütünlüklü incelenebilmesi adına bir yönetmen sinemasının seçilmesi yönünde bir tercih yapılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

EMPATİ KAVRAMI VE EMPATİNİN FARKLI BOYUTLARI

Yet, taught by time, my heart has learned to glow for other's good, and melt at other's woe
(*Odysey Of Homer 17. Book, Line 269-Alexander Pope 1725*)

1.1. Empati ve Sempati Kavramlarının Kökenleri

Empati ve sempati gündelik konuşma dilinde sıklıkla kullanılan kavramlardır. Yani meselenin teknik yönü bir yana her ikisi de gündelik yaşamdaki ilişkileri açıklamak için sık sık kullanılan yaygın kavramlar haline gelmişlerdir. Ancak gerek zaman içerisinde farklı kullanımlardan doğan gerekse kavramların farklı dillere çevrilmesinden doğan bazı anlamsal değişimler ortaya çıkmaktadır.



Şekil 1.1 Empati Sözcüğünün Etimolojik Kökeni¹

Empati sözcüğünün kökeni Antik Grekçe'deki "empathia" sözcüğünden gelmektedir. "Empathia", içinde olma ya da orada olma, anlamına gelen bir edat olan "em"² ve duygu, acı, ıstırap, tutku uyandırma gibi anlamları olan "pathos" sözcüğünden türemiş olan "patheia" sözcüklerinin birleşimidir (<https://www.etymonline.com/word/empathy>, erişim tarihi: 11.03.2017). Bu bağlamda iki sözcüğün bir araya gelmesi ile bir öznenin kendi öz duygulanımından ziyade bir başka özneye ait duygulanımın içinde hissetmesi anlamı ortaya çıkmaktadır. Çünkü burada "em-" ön eki bir edat, bir pozisyon bildirmektedir. "Patheia" sözcüğünün başına getirildiğinde, ona bir yön ve pozisyon vermektedir. Yani A öznesinin, B öznesinin sahip olduğu duygulanımının içine doğru yönelen bir kavrayıştır. Yani empati bir

¹ Şekil erişim adresi: <http://www.christopherspenn.com/2016/05/the-difference-between-sympathy-and-empathy/> (erişim tarihi: 15.05.2017)

² İng. in, at. Grekçede en- ekinin asimile olmasıyla em- şeklini almıştır.

öznenin kendisini bir başkasının duygulanımının içerisinde doğru yöneltmesiyle başlamaktadır. Dolayısıyla empatinin ötekini gözetken, kendisinin dışındaki bireylerin hislerini anlamayı tarif eden bir kavram olduğu söylenebilir. Empati'nin sözlük anlamı “başkasının duygularını anlama ve paylaşma kabiliyeti” (<https://en.oxforddictionaries.com/definition/empathy>, erişim tarihi: 11.03.2017) olarak tanımlanmaktadır.

TDK'da (http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b07cf0f4804e0.02336972, erişim tarihi: 12.03.2017) ise empati sözcüğü “duygudaşlık” olarak açıklanmaktadır³. “Ruh Bilim Terimleri Sözlüğü”nde empati “başkalarının içinde bulunduğu coşkusal durumu sezinleyerek ona karşı anlayışlı bir tutum takınma” olarak tanımlanmış ve “duygu sezgisi” olarak kavramsallaştırılmıştır (Enç, 1980: 67). Alfred Adler (1997: 54), “başkasının gözleriyle görebilmek, başkasının kulaklarıyla duyabilmek, başkasının kalbiyle hissedebilmek” şeklinde empatiyi tanımlamıştır. Bu empatinin tam tanımını vermese de kavramı tanımlamaya yakın bir ifadededir. Dökmen (2005: 135)'e göre genel olarak empati bir insanın, kendisini karşısındaki insanın yerine koyarak onun düşüncelerini ve duygularını doğru olarak anlamasıdır. Ancak kavramın farklı bağlamlardan doğan yorumlarına bakıldığında tüm anlamlarını kapsayan bir tanımlama oldukça zor gözükmektedir. Agosta bununla ilgili olarak “empati” sözcüğünün farklı anlamlara gelen kullanımlarının, kavrama dilsel limitleri zorlayan bir anlamsal ağırlık yüklediğini ifade eder. Empatinin özünde bireylerarası bir ilişkisellik veya bir etkileşimde bulunma fikrinin olduğunu söyleyebiliriz. Ancak detaylı olarak bakıldığında empatinin psikoloji, estetik, felsefe, nörobilim, fenomenoloji gibi birçok bağlamda farklı yorumlamaların olduğu söylenebilir (Agosta, 2014: 2). Empatik ilişkinin kendisinin zaman içerisinde belli bir kavramsal şekle kavuşması bir yana, empati kavramının anlamının zamanla değişmesi, modern bilimden estetik alanına kadar her disiplinde kendine özgü bir tarife kavuşması ise bazı karmaşıklıkları beraberinde getirmektedir.

Tarihsel süreç içerisinde empatinin anlamına yakın farklı dillerde farklı kullanımlara rastlamak ve empatiyi tarif eden tanımlamalar bulmak mümkündür. Fauvel (2009: 12)'e göre Giovanni Batista Vico'nun tarih bilimine yaklaşımının kökeninde empati kavramının izlerini görmek mümkündür. “Entrare” sözcüğü Vico'nun tarihe yaklaşımında önemli bir yer tutmaktadır (2009: 12). Vico'nun tarih görüşü kültürel farklılıkları kavramaya çalışan dolayısıyla görelilik üzerine temellenen bir düşünme tarzını gerekli kılmıştır. Farklı zaman

³ TDK'da duygudaşlığın tanımı kendini duygu ve düşüncede bir başkasının yerine koyabilme olarak geçmektedir. “Ruh Bilimleri Sözlüğü”nde duygudaşlık “başka birinin duygularını onunla paylaşma” olarak tanımlanmış ve İngilizce karşılığının sempati olduğu belirtilmiştir (Enç, 1979: 66). Aynı şekilde Bedia Akarsu'nun Felsefe Terimleri Sözlüğü'nde (1975) duygudaşlık yine yine ing. Sempaty sözcüğünün karşılığı olarak verilmiş; “birlikte duygulanım, bir şeyi birlikte yaşama, birlikte duyma, başkalarının duygularını paylaşma” (1975: 56) olarak tanımlanmıştır.

dilimleri içerisinde yaşamış farklı kültürleri anlamak için onların duygularını anlamaya çalışmak ve bunun için kullandığı imgeleri ve metaforları anlamak gerektiğini öne sürmektedir (Fauvel, 2009: 13). Vico'nun tarihe bakışı empatik bir yaklaşımı ve imajlarla girilen bir etkileşimi gerekli görmektedir. Fauvel (2009: 12), empatiyi bir kavram olarak tanımlamasa da ona işaret eden ilk düşünürlerden birinin Vico olduğunu ifade etmektedir.

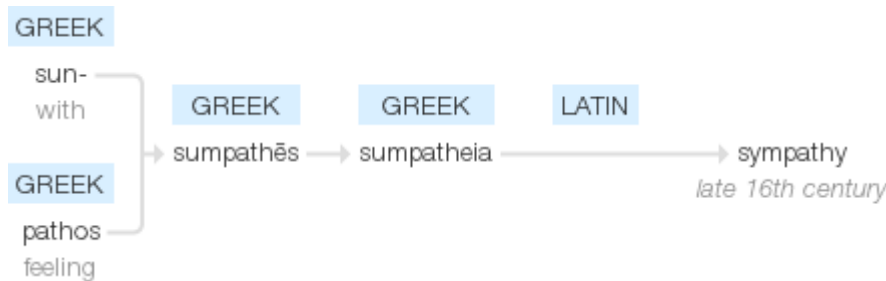
Johan Gotfried Herder, her kültürün kendi düşünme biçimi ile dili arasında kopmaz bir bağ olduğunu vurgulamıştır. Bu bağlamda dil kültürlerin düşünme biçimini belirleyen bir unsurdur. Herder (akt. Fauvel 2009: 55), bu bağlantıyı ise çevre şartlarına bağlamış bunun için "climate" kavramını kullanmıştır. "Climate" kavramına göre bir kültürün içinde geliştiği çevreyi anlamak o kültüre anlamaya yaklaşmak için atılabilecek önemli bir adımdır. Dolayısıyla bir kültürün düşünme biçimini anlamak için onun içinde bulunduğu koşulları anlamak önem arz etmektedir. Bu bir bağlamda empatik bir tavidir (Fauvel, 2009: 57). Herder "climate" kavramına bağlı olarak öznenin kendisinin anlamak istediği varlığın koşullarını hayal etmek yoluyla, yani imajlar vasıtasıyla oluşan bir etkileşimden bahsetmektedir. Herder bu anlamda "Einfühlung" kavramını kullanmıştır (Nowak, 2011, 303). Empatide olduğu gibi burada da "ein" bir edat olarak bir şeyin içinde olma durumu belirtmektedir. Fühlung⁴ ise "feeling" sözcüğünde olduğu gibi "hissediş" anlamına gelmektedir. "Ein" ön eki ile bir araya geldiğinde ein + fühlung bir hissedişin içinde olmak anlamını taşır.

Herder'in Einfühlung kavramı daha sonra Theodor Visser ve Robert Vischer tarafından estetik alanında bir terim olarak kullanılmıştır (Coplan ve Goldie, 2011: 12). Robert Visser'e göre "Einfühlung" estetik bir deneyim ile ortaya çıkar. Öznenin bir objeye baktığında nesnenin, dokusundan, renklerinin uyumundan, zıtlıklarından, ışığın açısından kısacası baktığı nesnenin formundan etkilenir (Fauvel, 2009: 85). Aynı şekilde "Einfühlung" kavramı estetik deneyimin psikoloji üzerindeki etkisini tanımlamak amacıyla Theodor Lipps tarafından kullanılmıştır (Gallese, 2003: 175). Tunalı (1998: 42)'ya göre Lipps empatiyi psikoloji ve estetik yönünden en iyi açıklayan düşünür olmuştur. Lipps için "Einfühlung", fiziksel ve sosyal çevreden hareketlerin ve ifadelerin algılanması ile ortaya çıkan, içsel bir yansıtma ya da içgüdüler üzerinde temellenmiş içsel bir rezonanstır (Coplan ve Goldie, 2011: 12). Lipps'in "Einfühlung" tanımında etkileşimin sadece insan ve insan arasında değil, insan ve cansız varlıklar arasında da var olduğu sonucunu çıkarılabilir. Burada özne ve nesne arasındaki bir etkileşimden bahsedildiğine göre farklı bağlamda da "Einfühlung" olarak değinilen empatinin özne ve nesne arasında kurulan estetik bir ilişki olduğu söylenebilir. Cansız bir nesnenin herhangi bir hisse sahip olduğunu değildir. Örneğin bir fotoğrafın ya da bir resmin bir insanın gibi hislerinin

⁴ İng. feeling

olduğu söylenemez. Bu tanımlamanın yukarıdaki genel empati tanımlamasıyla uyuşmadığı söylenebilir. Bu noktada Vischer'e göre cansız bir nesne ile beraber hissedemesek de kendimizi onun içinde hissedebiliriz (akt. Fauvel, 2009: 63). Nesnenin formu bizi içine çeker ve duygusal olarak farklı bir konuma yükseliriz. O halde "Einfühlung" sadece özne ile bir başka özne arasında değil özne ile nesne arasında da doğabilen bir ilişkidir. Dolayısıyla empatinin estetik alanında tamamen farklı bir yorumlamayla karşımıza çıktığını görebiliriz.

"Einfühlung" kavramı daha sonradan Edward Bradford Titchener (<https://archive.org/details/cu31924024573176>, erişim tarihi: 05.04.2017) tarafından İngilizce'ye empati kavramı ile tekrar kazandırılmıştır. Günümüzde psikolojik terminoloji içerisinde de empati olarak kullanılmaya devam edilmektedir.



Şekil 1.2 Sempati Sözcüğünün Etimolojik Kökeni⁵

Sempati sözcüğünün kökenine bakıldığında ise "sym-" ön eki Grekçe "sun-" sözcüğünden gelmektedir. Grekçe "sun-" eki, aynı zamanda senkron (synchron) sözcüğünün de geldiği köktür. İngilizce karşılığı "with" edatıdır ve "together" yani "birlikte" anlamında düşünülebilir (<https://www.etymonline.com/word/sympathy>, erişim tarihi: 11.03.2017). Anlamsal olarak iki duygunun arasında oluşmuş bir uyum ve birliktelik ya da senkron gibi düşünülebilir. Sempati sözcüğü "birisini için kaygılanma/üzülme⁶ vb" paylaşılan fikir ve görüşler temelinden gelen bir destekleme veya bir eyleme karşı benzer ve ortak tepki verme durumu (<https://en.oxforddictionaries.com/definition/sympathy>, erişim tarihi: 11.03.2017) olarak da karşımıza çıkabilmektedir⁷.

TDK'da (http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b07cf1658e969.47024897, erişim tarihi: 13.03.2017) ise sempatinin karşılığı "sıcakkanlılık" olarak verilmiştir. Ancak bu oldukça kısıtlı bir tanımlamadır. Bir kişiye sempati duymak, bazen o kişinin kendi duygulanımlarından bağımsız olarak hissetme haline işaret ettiği

⁵ Şekil erişim adresi: <http://www.christopherspenn.com/2016/05/the-difference-between-sympathy-and-empathy/> (erişim tarihi: 15.05.2017)

⁶ ing. feeling for

⁷ ing. Feelings of pity and sorrow for someone else's misfortune. (en.oxforddictionaries.com)

bilinmektedir⁸. Bu bağlamda bir kişiye sempati duyulduğunda örneğin bir kişi adına üzüntü duyulduğunda bu o kişinin de aynı şekilde üzgün olduğu anlamına gelmemektedir. Yani sempati duyulan kişi kendi durumunun farkında olmayabilir. Örneğin kötü bir alışkanlığından dolayı birisi adına üzülebiliriz. Ancak o kişi bu alışkanlığından şikâyetçi olmayabilir. Ya da birisinin hiç korkmadan gerçekleştirdiği eylem esnasında bizim tutumumuz o kişi adına korku duymak olabilir. Bizim hissetmekte olduğumuz korkunun eylemi gerçekleştiren kişinin duygu dünyasında yeri olmayabilir. Dolayısıyla eğer sempatinin bu bağlamdaki kullanımına bakılırsa sempati duyanın korkusunun nesnesi eylemekte olan kişinin zarar görebilme ihtimali görülecektir. Eylemde bulunan kişinin biz korku hissederken, eğleniyor olması hatta keyif alması bile olasıdır. Görüldüğü gibi bu noktada duygulanımın nesnesi sempati duyulan kişi olmaktadır. Sempatinin bir diğer anlamı “destekleme” ve “yandaşlık” ile ilgilidir. Bir takımın taraftarı olmak ya da politik bir görüşü desteklemek ile ilgili durumları tanımlayabilmektedir.

18. Yüzyıl’da David Hume sempati kavramı üzerine eğildiği bilinmektedir. David Hume’un sempati tanımlamaları bugün kullanılan empati kavramı ile anlamsal olarak birbirine oldukça yakındır. Hume (1960: 317), sempatiyi açıklarken bir başkasına olan yakınlaşmamız ile onun duygularına benzer duygulara sahip olacağımızı, karşıdakinin duygularını keşfettikçe onun daha derinlerine ineceğimizi belirtir.

Meselenin iletişimsel yönünden çok etik yönünü vurgulayan Adam Smith, Hume’un “sempati” kavramını ödünç alarak onu kendi ahlak teorisinin temel noktalarından biri haline getirmiştir. Smith’in ahlaki yorumu sempatinin daha çok bilinçli ve toplumun faydasını gözeterek bireysel faydayı da yükselten yönü üzerinde durmaktadır (Coplan ve Goldie, 2011: 11).

1.2. Empati ve Sempati Kavramlarının Temel Farklılıkları

Genel anlamda empatinin ve sempatinin öznel-arası bir ilişki olduğunu söyleyebiliyoruz. İki kavram özünde ben ve başkası arasındaki ilişkiye gönderme yapsa da birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Ancak iki kavramında geçmişi bazı noktalarda birbirlerine yakın anlamlarının var olduğu çeşitli kullanımlara işaret etmektedir. Buna rağmen iki kavramın belirli noktalarda birbirinden ayrıldığı noktasında uzlaşmıştır. Sempati bir başkasının halet-i ruhiyesine karşı duyarlı olma durumu ile ilgili olan, ötekini gözetken ve özünde diğerkâmlık olan bir ilişki biçimidir. Bir kişinin iyiliğini istemek onun için iyi duygular beslemek, yandaş olmak,

⁸ ing. The formal expression of pity or sorrow for someone else's misfortune. ‘all Tony's friends joined in sending their sympathies to his widow Jean’(en.oxforddictionaries.com)

fikirsel açıdan uyuşmak veya etik açıdan onaylamak gibi durumlar sempatinin içine dâhil edebileceğimiz durumlardır. Empati ise bir kişinin bir başkasının subjektif deneyimini kavramaya çalışması yani onu ve içinde bulunduğu durumu bilişsel hatta bazen duygusal olarak kavramak veya hissetmek ile ilgili bir ilişki biçimine işaret etmektedir (Chismar 1988: 265; Gruen ve Mendelsohn 1986: 614; Wispé, 1986: 320; Dökmen, 2005: 139). Bu bağlamda sempati öznelar arasında daha çok “yakınlığa” bağılı olarak kurulabilecek, hatta birinin ötekini desteklemesi olarak da düşünölebilecek bir ilişki biçimidir. Gündelik konuşma dilinde sempati çoğunlukla, “sempati duyma”, “sempati besleme” şeklinde kullanılır. Sempati genelde empati gibi ayrı ve başlı başına bir faaliyete işaret etmemektedir. Daha refleksif bir duruma gönderme yapar. Evrimsel perspektiften bakıldığında sempatinin altında yatan şey, bir kişinin durumuna, acısına veya kederine karşı ortaya çıkan benzeri istemsiz tepkilerin yaşamsal bir zorunluluk olduğudur. Bunun insanın sosyal bir varlık olmasından doğan başkalarına olan duyarlılığının ve ihtiyacının bir sonucu olduğuna dair ortak kanılar bulunmaktadır (Darwin 2014: 123; Shermer, 2007: 35; Taylor, 2002: 134; De Waal, 2014b: 58). Empati ise daha çok “kurma” eylemi ile birlikte kullanılır. Bunun sebebi sempatinin kendiliğinden oluşabilen bir şey gibi düşünölürken, empatinin daha çok üzerine çaba harcanan bir faaliyete gönderme yaptığı düşünölüyor olmasıdır.

Bunun yanı sıra sempatik ilişkide sempati duyulan kişinin eylemlerinin ahlaki açıdan onaylanması durumu da söz konusu olabilmektedir. Sempati kelimesinin kullanım alanlarına bakıldığında genel olarak sempati duyan ile sempati duyulanın arasında etik açıdan bir paralellik görmek mümkün olabilmektedir. Bir görüşün düşüncenin veya politik, hareketin sempatizanı olmak, bir takımın taraftarı olmak, özünde sempatik bir ilişkiye gönderme yapmaktadır.⁹ Örneğin herhangi bir konu hakkında idealist bir tutum sergileyen birine bu konu hakkında idealist düşünen başka bir kişinin sempati duyması daha olası görünür. Ancak bu her zaman var olan bir zorunluluk değildir. Sempati bazen fikirsel ayrılıklara rağmen de oluşabildiği gibi, fikirsel bir uyuşmaya rağmen de sempati oluşmayabilir. Bu da sempatiyi oluşturabilecek birçok farklı etkenin varlığına dair bir ipucudur. Bu çalışmanın kapsamında bu etkenlerin ne olduğunu açıklamaya ve tartışmaya yönelik bir çabaya girişilmemiştir. Güncel anlamına bakıldığında sempati bir öznenin bir başka özne, grup, görüş veya ideoloji vb. ile duygusal olarak yakınlık duyması, bu doğrultuda onun için endişe, keder, neşe veya umut gibi duygular beslemesi olduğu görölmektedir (<https://en.oxforddictionaries.com/definition/sympathy>, erişim tarihi: 13.03.2017).

⁹ “Understanding between people; common feeling”, <https://en.oxforddictionaries.com/definition/sympathy> adresinde sempatinin tanımlamalarından bir tanesi bu şekilde ifade edilmiştir. (erişim tarihi: 05.04.2017)

Empatide ise duygulanımın nesnesi empati kurulan kişinin duygulanımıdır. Dolayısıyla Empati kurulan kişinin hissettiklerine yönelen onu kavramaya çalışan bir tavır söz konusudur. Sempatinin ise bir grup ya da bireyi önemsemek, onun iyiliğini istemek gibi durumlarla ilişkili olduğu söylenebilir. Aidiyet duygularından ortaya çıkan davranışları düşünecek olursak bunun daha çok ötekini “önemseme” onunla bir şeyleri “paylaşma” ve onun “iyiliğini isteme” ile ilgili olduğu görülür. Empati noktasında ise ahlaken aynı görüşü paylaşmak bir gereklilik değildir. Bunun yerine bilişsel ve duygusal anlamda bir kavrama durumuna işaret edilir. Ancak bu bilişsel ve duygusal kavrama durumu aynı anda bir arada bulunmak durumunda değildir. Baron-Cohen (1995: 135) empati teriminin iki farklı kavrama biçimine gönderme yaptığını vurgular. Bunlar empatinin temel bileşenleridir. Birincisi bilişsel kavramadır ve buna empatinin bilişsel yönü olarak adlandırır. Bu insanları bilişsel düzeyde nasıl anladığımız ile ilişkilidir. Bilişsel empatide aynı duyguyu paylaşmak gerekli değildir. Bir başkası ile empati kuran bir kişi, empati kurduğu kişinin kararlarını onaylamak ve onun duygularını birebir hissetmek zorunda değildir. Esas olan o kişinin motivasyonunu anlamaktır (Baron-Cohen 1995: 17). Rogers (1983: 122) terapistin, hastasının durumunu analiz edebilmesi ve onu anlaması için onunla öncelikle bilişsel yönlü empati kurması gerektiğinin altını çizer. Bu bir tür perspektif alma yani bilişsel kavrama olarak da düşünülebilir; psikoloji de olabildiği gibi, tarihsel açıdan sosyolojik açıdan ve gündelik yaşamda eylemlerin ardındaki motivasyonları anlamak için onları kuran ve onların nedeni olan etkenlerin üzerine düşünebilmeyi mümkün kılar. Böylece gözlemlenen şeyler farklı anlamlar kazanabilir

İkinci kavrama biçimi ise duygusal kavramadır. Empatinin duygusal yönü onun ikinci bileşenidir. Bilişsel empati de olduğu gibi insanların motivasyonlarının ardındaki nedeni anlamanın ötesinde duygusal empati insanların duygu durumlarını kavrama ve hissetme şeklinde tanımlanmıştır (Baron-Cohen 2004: 30). Empatinin bu duygusal yönü, duygusal empati¹⁰, duygusal taklit¹¹, duygusal yansıtma¹² gibi isimlerle de kavramsallaştırılabilmektedir (Rothschild ve Rand, 2006).

Duygusal empatinin bilişsel empatiden en ayırt edilebilir yönü bilişsel bir empatide, empati kurulan kişiyle duygulanımsal açıdan herhangi bir özdeşleşmenin bulunmak zorunda olmayışıdır. Duygusal empati başkasının duygu durumunun bir yansıması ve onun duygusal dünyasının hissedilebilmesi olarak düşünülebilir.

¹⁰ ing. affective empathy

¹¹ ing. affective mimicry

¹² ing. affective projection

Baron-Cohen (https://www.youtube.com/watch?v=Aq_nCTGSfWE erişim tarihi: 10.09.2017)¹³ empatinin tam bir varlığından söz edebilmek için her iki bileşeninde var olması gerektiğinin altını çizer. Buna örnek olarak psikopatolojik şiddet ve sadistik eğilimli bireylerin bilişsel düzeyde başkalarının öznel perspektiflerini çok iyi kavrayabildiğini ancak duygusal anlamda onlar adına hiçbir şey hissetmediklerini belirtir.

Bir diğer önemli fark ise benlik farkındalığı noktasında ortaya çıkmaktadır. Empatide “kendilik” ötekini anlamının aracıdır. Empati sürecinde birey kendi kimliğini kaybetmemektedir (Barrett-Lennard, 1962: 76). Sempati ise daha çok topluluk ile bir olma durumu gibi durumlara işaret eder. Yani kendilik farkındalığının daha düşük seviyeye indiği bir tür hassasiyet durumuna işaret etmekle birlikte sempatinin bir grup egoizmine dönüşme olasılığı da mevcuttur (Wispe, 1986: 315, Chismar, 1988: 258). Dolayısıyla sempatinin pozitif ve destekleyici bir ilişki olduğunu, empatinin ise nötr, pozitif ya da negatif olma potansiyeline sahip, ancak destekleyici olmak zorunda olmayan, daha çok karşıdakini anlamaya ve hissetmeye odaklı bir ilişki olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla empati ve sempati arasındaki bir fark da “destekleyicilik” noktasında belirlemektedir. Buna bağlı olarak sempatide bir kişinin bir başkasıyla birlikte hareket edişi, empatide ise birisinin bir başkasına erişme çabası olduğu söylenebilir. Buna bağlı olarak empati bir “yerine koyma”, “kavrama” eylemi iken sempati bir “birlikte olma”, “bütünleşme” durumuna işaret eder.

1.2.1. Empati Üzerine Temel Düşünceler

Empati bazı alanlarda kavramsal olarak telaffuz edilmese de empatiye ve empatik iletişime işaret eden düşüncelere ve bulgulara rastlamak mümkündür. Günümüzde empati ile ilgili araştırmalar nörobilimsel çalışmalardan elde edilen bulgular ışığında yeniden yorumlanmaktadır. Ancak empati kavramının felsefi ve evrimsel boyutları da kavramın derinlikli bir yönünü ortaya koymaktadır. Bu yorumların hepsini kapsayabilecek bir tanım yapmak oldukça zordur. Buradaki amaç kapsayıcı bir tanım yapmaktan ziyade bu katmanları kısaca tartışmaktır. Bunu yapmanın önemi ise sinema için empati ve sempati kavramlarından yola çıkarak inşa edilecek sinepati kavramının hangi bağlamlarda düşünülebileceğine dair bir temel oluşturmaktır

Bu bağlamda empati temelde bir ben ve öteki ayırımından doğan bir ilişkiselliğin boyutlarının kavramsallaştırılması ile ilgilidir. Ben ve öteki ayırımı ise felsefi açıdan özneler-arasılık bağlamında düşünülebilir

¹³ Simon Baron-Cohen’in 2011’de RSA Events’de “Zero Degrees Of Empathy” başlıklı konuşmasıdır. Bu konuşmanın tamamına : https://www.youtube.com/watch?v=Aq_nCTGSfWE adresinden ulaşılabilir.

1.2.2. Özneler-Arasılık ve Empati

Her şeyden önce empati üzerine yapılacak her tartışma kökeninde “ben”in, “öteki” olanın bilincine nasıl erişebileceği sorusuna cevap aramaktadır. Bu soruya verilen cevaplardan biri ve en klasik olanı analogik çıkarım görüşüne dayanmaktadır. Bir öznenin, bir başka özne olan ötekinin bilincine giriş yapabilmesi, ancak öteki olan nesnenin bedensel davranışları ile kendi bedeni arasında kuracağı analogik ilişki vasıtasıyla oluşur. Bu ötekinin bilincine ulaşmanın mantıksal yoludur. Örneğin “ben canım acıdığımda çığlık atıyorsam, öteki çığlık attığında da bu onun acı çektiği anlamına gelir” şeklinde mantıksal ilişki kurmak bir tür analogik yaklaşımdır. Bu mantık yürütme empati kavramına açıklık getirmekten oldukça uzaktır. Her şeyden önce bu yaklaşım insan olmayan varlıklar ile nasıl empatik ilişki kurabildiğimizi açıklayamaz. Ayrıca öznenin içsel olarak deneyimlediği beden ile dışardan deneyimlediği ötekinin bedeni arasında proprioseptif¹⁴ duyu farkı vardır. Kendi bedenimizi bildiğimiz noktastan kalkıp, ötekinin bedeninden onun bilincinin bilgisine ulaşmaya çalışmak yanıltıcı bir sonuç doğurabilir (Zahavi, 2001: 152). Lipps, Scheler, Stein ve Husserl gibi düşünürler bu yaklaşımı birçok açıdan eleştirmiştir ancak bunlardan en önemlisi benliğin, öteki ile olan ilişkisinin mantıksal ve rasyonel bir bilme edimi olarak değil daha çok kendine özgü, doğrudan gerçekleşen ve sezgisel bir bilme edimi olarak düşünülmesi gerektiği yönünde olmuştur.

Theodor Lipps (Lipps, 1909: 222’den akt. Zahavi, 2014: 130) üç çeşit bilgi alanından söz eder. Bunlar; “dış nesnelere bilgisi”, “benlik-bilgisi”, “ötekinin bilgisi” olarak ayrılır. Bunlardan birincisi algının alanı, ikincisi bir içe bakış, iç gözlem ve üçüncüsü ise empatinin alanıdır. Yani Lipps’e göre bir anlamda empati ötekinin bilgisidir. Ancak Lipps empatiyi hem psikolojik bağlamda hem de estetik bağlamda ayrı ayrı tanımlar. Estetik açıdan bakıldığında empati Lipps (1909: 237’den akt. Zahavi, 2014: 130)’e göre öznenin kendi duygularını doğada gördüğü nesnelere yansıtmasıdır. Sözelimi bir kuşun ötüşünü algılarız. Kuşun ötmesi sadece duyum sınırlarında düşünüldüğünde bunun herhangi bir sestem farklı bir şey olduğunu söyleyemez. Ancak biz sadece kuşun ötüşünü algılamayız aynı zamanda kuşun ötüşündeki coşkuyu da algılarız. Bu coşku doğada nesnel olarak bulup gösterebileceğimiz bir şey değildir. Coşku bize ait bir duygudur. Biz bu duyguyu doğada algıladığımız bir nesneye yansıtırız. Ancak bu önce kuşun sesini algılamak sonra ise bunun coşkulu olduğunu karar vermek gibi katmanlı bir süreç değildir. Bu coşku, kuşun sesinin algılanması esnasında o sesi algılamamız ile birlikte ortaya çıkan nesneyi içsel olarak kavrama biçimidir. Benzer etkiyi müzik için de öne sürmek mümkündür.

¹⁴ Canlının kendi bedeninde algıladığı özduyumlar. Örneğin nefes aldığımızı duyumsamak ya da hareket ettiğinin farkında olmak proprioseptif duylardır.

Psikolojik olarak bakıldığında ise aslında, Lipps'in estetik algıdakine benzer bir yaklaşımını görmek mümkündür. Öfkeli ya da neşeli bir yüz algıladığımızda, bir yüz ve onun yanında öfke ya da neşe algılamayız. Karşı karşıya geldiğimizde gördüğümüz şey bir yüz ifadesidir ve duygulardan soyutlayarak bakıldığında yüz kaslarının yüze verdiği bir form olduğunu söyleyebiliriz. Ancak yüzü bu şekilde algılamayız taşıdığı duyguyla birlikte algılarız. Lipps'in düşünceleri açıklanırken yukarıda verilen örnekte olduğu gibi doğada bu duyguların nesnel olarak bulunmadığı ve bu duyguların sadece öz deneyimlerden yola çıkarak hissedilebildiği söylenebilir. Örneğin kederli bir yüz gördüğümüzde onun kederini kendi deneyimimizde keder duygusu içsel olarak verili olduğu için bilebiliriz. Çünkü kendimizden bildiğimiz bu duyguyu algıladığımız yüze bir anlamda yansıtırız. Lipps'in tanımlamasından da öznenin dünyayı algılamakta kendilik deneyiminden yola çıktığını çıkarabiliriz. Ayrıca empati Lipps için ilk olarak içsel benzetme¹⁵; gördüğüm yüz ifadesinin bende bir duygu uyandırması, ikinci olarak da bu duygunun gördüğüm yüze atfedilmesi, yansıtılması¹⁶ şeklinde iki aşamalı bir süreçtir. Genel olarak bakıldığında empatinin bu tanımı onu bir duygusal bulaşma¹⁷ ya da motor-taklit¹⁸ mekanizması seviyesinde değerlendirmektedir (Zahavi, 2014: 4). İleride de değinilecek olan nörolojik çalışmalar buna yakın gözlemler ortaya koymaktadır. Ancak bu yine de fenomenolojik geleneğin düşünürleri tarafından kavramı açıklamakta yetersiz bulunmuştur. Bu yaklaşım öteki ile empatize olan öznenin kendisinde bir duygunun nasıl oluştuğunu açıklamaya çalışsa da, aynı öznenin, öteki özneyi anlama sürecini tam açıklayamamaktadır. Örneğin mutlu olduğunu bilmekle bir başkasının mutluluğunu nasıl anladığını bilmek iki farklı bilgidir (Zahavi, 2015: 6; Zahavi, 2014: 4). Bu noktada Nitekim Lipps'in tanımlamalarının bazı yönlerini fenomenolojik geleneğin düşünürleri eleştirmiştir.

Scheler'e göre, Lipps'in yaklaşımı "duygusal bulaşmanın" bir açıklamasıdır ve daha çok sürülerin ve kalabalık grupların davranışlarının bir açıklaması gibidir. Bu tarz bir yaklaşım bir öznenin, öteki özneyi nasıl deneyimlediğinin nedenini yeterince açıklamamaktadır (akt. Agosta, 2014: 86). Bu anlamda "duygusal bulaşma" yönelimsellikten yoksun ve empatik ilişkisellik sürecinin erken bir evresi gibidir. (Agosta, 2014: 87). Scheler diğer egoların deneyiminin algısının ya da bir başkasının içsel yaşamının kavranmasının olanaklı olup olmadığını sorduğunda buna "ötekinin algısı" anlamına gelen "Fremdwahrnehmung" kavramı ile olumlu bir yanıt verir. Bu bir anlamda Scheler'in empati kavramıdır (Agosta, 2014: 93). Kavramın ego ile öteki-ego arasında doğrudan bir bütünleşmeyi ifade eden bir anlama sahip

¹⁵ İng. inner imitation

¹⁶ ing. projection

¹⁷ ing. emotionel contagion

¹⁸ ing. motor-mimicry

olduğunu söylemek mümkündür. Scheler'e göre bu tip bir ilişki doğrudanlığı ve insan doğasına içsel olarak verilmişliği ile analogik çıkarım yaklaşımından ve Lipps'in "içsel yansıtma" olarak tasvir ettiği empatik ilişkiden daha farklıdır:

“Şüphesiz biz kendimizin, bir başkasının gülüşünde onun neşesini, gözyaşlarında onun kederini, kızarmasında utancını, uzanmış ellerinde onun yakarışını, bakışlarında onun sevgisini, gıcırdayan dişlerinde onun öfkesini, sıkıldığı yumruklarında onun tehditlerini ve sesinin tonunda düşüncelerinin anlamını doğrudan kavrayabildiğimize inanıyoruz (Scheler 1912: 260).

Yani Scheler'e göre bizler başkalarının bir şeyi deneyimlediğini görürken kendimizden referans alarak yani kendimiz ile öteki arasında bir analogi kurmak suretiyle mekanik bir anlama süreci içerisine girmeyiz. Yani örneğin bir kızgın yüz görüyorsak, önce bir ve onun ardından kızgınlığı algılamayız. Yüzün kendisi bize duygu ile beraber verilir. Kızgın yüze bakan kişi gördüğü yüzü bir bütün olarak algılar. Dolayısıyla bir başkasının hislerini deneyimlemek için kendi bedenimiz ile onun bedeni arasında analogik bir ilişki kurmayız. Bir başkasının duyguları onun bedeninde kendini görünür kılar ve biz başkasına baktığımızda onun hislerini görürüz. Bu açıdan bakıldığında Scheler'e göre bu tip bir ilişki bir "içsel yansıtma" sürecine ya da analogik bir ilişkiye indirgenmemelidir. Ayrıca Scheler'e göre başkasının duygularını anlamamızın tek yolunun kendi deneyimimizden başlayarak anlamamız görüşü yeni olan hiçbir duyguyu anlayamamamız gibi bir noktaya çıkmaktadır. Dolayısıyla analogik yaklaşımlar ya da buna benzer yaklaşımların temel sorunu bizi aktüel deneyimlerimizin ötesinde dünyayı anlamakta sınırlandırıp özneyi kendi zihnine hapsediyor olmasıdır (Scheler, 2008: 47).

Bunun yanı sıra Scheler için "öteki"nin zihninin ulaşılması imkânsız olan sınırları da mevcuttur. Öteki olanın bilinci özne tarafında algılanabilir ve kavranabilir bir şey olsa da bunun limitleri vardır. Scheler (2008: 255)'e göre bu limitler ise bedensel duyularımızdır. Örneğin bir insanın yediği yemekten aldığı keyfi ya da ağır bir iş yapmakta olan bir insanın çilesini kavrayabiliriz. Ancak bu kavrama yemek yiyen insanın yemeğin tadından aldığı keyfin ya da çalışmakta olan insanın çektiği acının tam olarak aynı olamaz. Bizim algıladığımız onun öznel deneyiminin kendisinin algısı değil, ötekinin bu deneyiminin sonucundaki duygulanımının algısı olabilir. Bunun yanı sıra Scheler (2008: 219)'e göre yüz ifadeleri ötekinin bilinci hakkında eksiksiz bir bilgi sunamaz. "Ben"nin "öteki"nde kavrayabileceği "o"nun "ben"le iletişim kurarken ifadesel olarak görünür hale getirdiği kadarıdır. Bunun ötesine geçip zihni tam olarak kavramak mümkün değildir. Dolayısıyla empatinin sınırları ve doğal olarak öznenin sınırları da vardır. Ben ile öteki arasında hep bir boşluk kalır. Scheler (2008: 219) için "Fremdwahrnehmung" yani empati ile ötekinin kavranabilirliği dahi bu boşluğun sınırlarını

aşamaz. Dolayısıyla Scheler'in yaklaşımında da ben ile öteki arasında salt bir bütünleşmeden söz edilemez.¹⁹

Edmund Husserl ve Edith Stein bilincin ne olduğu üzerine düşünürken öznellik ve özneler-arasılık meselelerine de cevaplar aramışlar ve empati üzerine düşünmüşlerdir. Husserl ve Stein da genel olarak özneler-arasılık problemi, bilincin ne olduğu kadar, ötekinin bilincinin de nasıl bilinebileceği üzerine düşünmüştür. Özneler-arasılık problemine verilen cevap genel olarak “diğerlerinin bilincini anlamaya çalışırken kendimden referans alırım ben ile öteki arasında bir analogi kurarım” şeklinde olmuştur. Husserl ve Stein özneler-arasılık problemine verilen bu yanıtı kabul etmemiş analogi yerine empatiyi öne sürmüşlerdir (Coplan ve Goldie, 2011: 13, Moran, 2004: 275).

Husserl ve Stein için empati insanın dünyadaki yönelimselliğinin bir formudur. Genel olarak bakıldığında ikisinin de empati üzerine düşünceleri birbirine oldukça yakın durmaktadır. Empati kavramı Husserl için sezgisel deneyimin bir çeşididir (Jardine, 2014: 275). Burada “empati yönelimselliğin bir formu ise yönelimsellik tam olarak nedir?” sorusuna kısaca cevap verilmelidir. Husserl'in fenomenolojisi bilinci ve onun nesnesini analiz etmeye çalışmıştır. Descartes'ın özneyi merkeze koyan “cogito” düşüncesine radikal bir değişiklik olan yönelimsellik düşüncesini eklemiştir. Yönelimsellik deneyimimiz de bize verilen evreni nasıl anlamlandırdığımız ile ilgilidir. Husserl (1962: 321)'e göre Descartes' “düşünüyorum” derken bir bilincinin kesinliğini görmüş ancak bilincinin düşündüğü bir nesnenin var olmak zorunda olduğunu görememiştir. Çünkü düşünme eylemi aynı zamanda düşünülen bir nesneyi de gerektirmektedir. Dolayısıyla Husserl'in düşüncesi yönelimsellik fikri ile öznenin dünyayı sadece nasıl algıladığı değil, bu algıyı nasıl anlamlandırdığı üzerinde de durmaktadır. Dünya özneye öznenin deneyiminde anlamlı görünür. Özne, düşünüyorum diyebilmek için bir nesneye, nesne de, nesne olabilmek için bir özneye ihtiyaç duyar. Öznenin bilincindeki bu yönelmişlik ona içkin olan bir şeydir. Yani Husserl'de bilincin var olma şekli yönelmişlik halidir. Bilinç dünyayı kavrarken aslında hep kendinin dışında olan bir şeye yönelmiş haldedir. Bu yönelmişlik bir nesneye doğru olabildiği gibi bir başka özneye de doğru olabilir. Zaten Husserl için empati denilen şey, birinin kendi egosundaki yönelimin bir başka egoya yönelmesidir (1962: 321).

Husserl (1982: 89)'e göre özne kendi bilinci üzerine akıl yürütebilmek için önce dünyaya bakışındaki doğal tavrı bir kenara bırakıp dünyaya mesafe almayı denemelidir. Bu noktada “transandantal-indirgeme” yöntemi ile saf benliğinin saf bilincine ulaşılacağını belirtir.

¹⁹ Aslında bu ifadenin empati üzerine ortaya atılan tüm felsefik düşüncelerin ve empirik buluşların da kesiştiği noktalardan biri olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Husserl’de bu benlik egodur. Birey sadece kendi egosunun saf bilincine ulaşabilir. Yani ego benliğin en saf en aşkın halidir. İşte bu noktada benliğin dışında kalan bir de dış alan ile karşılaşılır. Benliğin dışında olan her şey, tüm maddesel varlıklar, yaşayan varlıklar, hayvanlar, insanlar, sosyal kuruluşlar ve bunun gibi her şey “öteki”dir. “Öteki”nin alanındadır. Diğer bir deyişle ben olmayan²⁰ alandır (Moran, 2016: 274). Ego bu dış alanın da başka benlikler tarafından yani kendi gibi başka egolar –öteki egolar- tarafından paylaşıldığını deneyimler. Buna göre ego her şeyden önce toplumsal bir varlıktır ve öteki ile ilişki halindedir. Çünkü saf bir “ben” alanının olabilmesi için bunun dışında kalan bir dış alanın yani –ötekinin- olması gerekir. Bu noktada egonun kendi bilinci ile öteki-egoların bilincini nasıl kavrayacağı sorusu ortaya çıkar. Husserl’e göre ego nesnelere algıladığı gibi öteki egoları anlayamayacağı için öteki egoları nesnelleştiren “yönelimsel modifikasyon” yöntemine başvurur (Turan, 2016: 226). Egonun kendisi monadik bir yapıdır ve kendi küresinin dışındaki alanlarda kendisiyle aynı dünyayı paylaşan öteki egoların da –alter egoların- kendisi gibi monadik yapılar olduğunu varsayar. Ego, diğer egoları, hiçbir zaman kendini doğrudan kavradığı gibi kavrayamaz. O yüzden diğer egolar, egonun kendi bilincinde öteki-ego olarak kurulurlar. Aynı şekilde egonun kendisi de, başka egolar içinde kurulmuş bir alter-ego olduğunun farkına varır. Egolar birbirine sezgisel olarak verilmiştir. Bu egonun kendi bedeniyle diğer egonun bedenini benzeştirmesi, kendi canlılığını onda da görüyor olması şeklinde düşünülebilir (Husserl, 1982: 94). Ego, duyu organları aracılığıyla elde ettiği bilgiye dayanarak başka benlikler –başka egolar/öteki- ile etkileşim halinde olan toplumsal bir varlık olduğu çıkarımını yapar (Yaman, 2009: 54). Husserl’e göre başka bedenlerin algılanmasında, benliğin içinde bulunduğu kendi bedeni bir algılama organı gibi çalışır (Uygur, 2017: 139). Yani kendinden yola çıkar ve bu sayede öteki egoyu kendi benliğinin bir başka modifikasyonu olarak görür (Turan, 2016: 226). Husserl (1982: 92)’e göre bir başkasını deneyimlemenin transandantal teorisi, bir anlamda empatinin transandantal teorisi. Husserl’in ego ve öteki-ego ilişkisine ait fenomenolojik açıklaması bu şekilde özetlenebilir.

Diğer taraftan Husserl için gündelik yaşamda insanlar öteki ile ilişkisini nasıl kurmaktadır sorusu ortaya çıkar. Gündelik hayatta Husserl için ötekine yaklaşırken iki farklı tavır sergilenmektedir. Birincisi ötekinin bize materyal bir bütünlük olarak görüldüğü bir bilinç ve bir beden olarak iki katmandan oluşan daha çok bilimsel olan ampirik bir tavidir. İkincisi ise gündelik hayatta bir insanı her günkü algılama biçimimize benzeyen bireysel²¹ tavidir. Bireysel tavrda bir özne, öteki özneyi gördüğünde bir beden ve bir bilinç olarak ayrı ayrı

²⁰ İng. Non-egoic

²¹ İng. personalistic

algılamaz, onu bir bütün halinde kederli, neşeli ya da öfkeli bir birey olarak algılar (Zahavi, 2014: 10). Yani duygularıyla içkin bir halde algılar. Bu algılanan bütün halinde var olan, bir insan varlığıdır. Gündelik yaşamda empati, işte bu doğrudan, bireysel tavır halinde iken kurulan bir ilişkidir. Gündelik yaşamda bu ilişkinin mahiyeti pratik bir açılım sağlar. İnsanın bedeni onun duygu durumuna dair bir işaret sunar. Yani ötekinin deneyimi onun bedeninde kendini dışı vuran bir fenomendir. Husserl'e göre özne, öteki ile onun bedensel ifadeleri, uzam içerisinde hareket edişi, jest ve mimikleri ve dil sayesinde empatik iletişim kurar. Bu iletişim işte “nesneyi kavrayan bilinç diğer özneyi nasıl kavrar” sorusunun cevabıdır. Özne, öteki öznelere bu duygusal etkileşimi ile yönelmiş haldedir. Bu sayede özne diğer öznelerin neye yönelmiş olduğunu da kavrar. Örneğin ağlayan bir insanın yüz ifadesi ile onun kederi ona bakan özneye iletilir. Özne, ağlamakta olan diğer öznenin kederini anladıktan sonra ise onu kederlendiren şeyin ne olduğuna yönelebilir. Özne bu şekilde kendisini ve yaşamı paylaştığı diğer özneler ile dünyayı kendi deneyiminde anlamlandırır. Kısaca öznenin kendi bedensel öz keşfi onun kendi dışsallığı ile yüzleşmesine izin verir. Özne ötekinin de kendisi gibi olduğunu, onunda bir kendilik içerisinde bir başka özneyi öteki olarak algıladığını kavrar. Bu sayede öteki olan, öznenin kendini kavramasına da aracılık etmiş olur. Özne kendisinin “öteki-ego” olabileceğini anladığında “öteki”nin de bir “ben” olabileceğini kavrar. Özne ile diğer özne arasındaki keskin fark ortadan kalkmış olur. Böylece öznenin perspektifi, dünyaya dair kendi perspektifine sahip olan birçok başka öznenin perspektifi içerisinde sadece biri olma durumuna gelir (Zahavi, 2001: 160). Bunun yanı sıra Husserl'e göre de ego, “öteki” egoların, öznel algılarını birebir kavrayamaz. Yani Husserl için de öznelerin birbirleri tarafından aşılamayacak bir küresi vardır. Ancak bu kürenin aşılması bir eksiklik ve bir kusur değildir. Tam olarak da özne, arada kalan bu boşluk sayesinde deneyimlediği başka bireylerin öteki bireyler olduğunu kavrayabilir (akt. Zahavi, 2014: 10).

Bunun dışında Husserl'in empati ile ilişkisini bir başka noktada daha görmek mümkündür. Husserl'e göre dış dünyaya yönelmenin üç türü vardır. Bir insan dış dünyaya simgesel²², resimsel²³, ve algısal²⁴ olarak yönelebilir. Bunu bir örnekle açıklayacak olursak, “Fuji Yanardağı”nın hikayesini okumak simgesel, belgeselini izlemek resimsel, yanardağın eteklerine tırmanmak etrafında gezinmek ise algısal yönelimdir (akt. Zahavi, 2014: 8). Bu üç tür yönelimselliğe bakıldığında empatinin bunlardan hangisine girebileceği karmaşık bir problem olarak durmaktadır. Buradan yola çıkarak bu ayrımı bir örnek ile beraber düşünülürse; üzücü bir olayı yaşamak –örneğin bir yakınını kaybetmek- ile kederli birinin yüzünü görmenin

²² İng. signitive

²³ İng. pictorial

²⁴ İng. perceptual

bir üzüntüyü algılamak olduğunu ve ikisinin de algısal bir yönelim olduğu söylenebilir. Ancak öteki taraftan ilk örnek üzüntünün doğrudan bir deneyimi iken ikincisi üzgün olan kişinin kederini yaratan etkenin doğrudan bir deneyimi de değildir. Yani öteki öznenin duygulanımının bir algısıdır. (Zahavi, 2014: 9). Algının bu noktada neyin algısı olduğu yani bir nesnenin ya da bir öznenin algılanışı olup olmadığı önemlidir. Öznenin algılanışı ile nesnenin algılanışı arasındaki fark öznenin bir nesne gibi kavranamayacağı gerçeğidir. Ben ile öteki arasında yine kapanmayan bir boşluk kalacaktır. Bu aynı zamanda yukarıda belirttiğimiz öznel-arası aşılması imkansız olan boşluğu da tasvir eden bir örnek olabilir. Bedenlerimizin algıladığı fiziksel duyumun hissi elbette her özne için mahrem bir deneyimdir. Bu da Husserl'in bahsettiği boşluk olabilir. Ancak özne bu boşluğu -örneğin- kederli olan ötekinin kederinin etkenine ya da acısına yönelerek onu anlayarak ve onun duygusunu paylaşarak kapatır. Bu örnekten yola çıkarak empatinin bu üç tür yönelimsellik ile ilişki içerisinde olduğu da söylenebilir. Örneğin bir romanın sözcüklerinde, bir roman karakterinin duyguları ile empatik ilişki kurabiliriz. Sözcükler aracılığıyla karakterin duygularına ve onun yönelmişliğine yöneliriz. Bu tip bir yönelim, resimsel olandan farklı olarak bizim imgeleme gücümüzü kullanır. Örneğin bir romanda cinayet anını satırlarda okurken hayalimizde karakterin kurbanına arkadan yaklaşması, nefes alıp verışı ve ellerinin titremesi canlanabilir. İkinci tür olan resimsel yönelim ise bir belgeselin ya da bir filmin üzerimizde yarattığı etkiyle örtüşür. Film karakterinin duygulanımını onun yüzünden görürüz. Ya da bir belgeselde savaşın acılarını yaşattığı yıkımı izleriz. Üçüncü tür yönelim ise tam olarak film karakterinin yaşadığı şeye maruz kalmak ya da izlediğimiz belgeseldeki savaşı doğrudan yaşamış olmak gibidir. Ancak simgesel ve resimsel yönelimin etkisi kuşkusuz algısal yönelim kadar yoğun onun kadar gerçek olabilir. Dolayısıyla empati bu üç tür yönelimin üçü ile de ilişkilidir.

Edith Stein'da empati bir öznenin diğer öznelere yaşadıkları deneyiminin indirgenemez sezgisidir²⁵ ve bir anlamda öteki olanın bilincinin deneyimidir²⁶ (Moran, 2004: 302, Jardine, 2014: 275). Stein empatiyi Husserl gibi yönelimsellikte birlikte düşünmüştür. Ayrıca empatinin ben ile öteki arasındaki -rasyonel bir çıkarıma dayanmayan, analogik bir ilişkiden farklı- sezgisel, daha doğrudan ve içsel olarak kavranan, bir ilişki biçimi olduğunu öne sürmüştür (1989: 26). Stein'a göre de beden duyguların dışavurumunda kilit rol oynar ve tıpkı Scheler ve Husserl gibi, Stein da bu duyguların bedensel ifadelerle içkin olduğunu öne sürer. Bunun yanı sıra ötekinin duygularının bir başka özne tarafından deneyimlenmesi, ötekinin orijinal deneyiminden farklı bir deneyimdir. Özne, öteki öznenin orijinal deneyimini

²⁵ Alm. *Erlebnisse*.

²⁶ Alm. *Erfahrung*

deneyimleyemez (Stein, 1989: 14). “Ben” kendini nasıl deneyimliyorsa “öteki” de kendini o şekilde deneyimler. Yani Stein’a göre de her öznenin sadece kendi deneyimini ait bir benlik küresi vardır. Tıpkı Husserl, Scheler ve Lipps’te olduğu gibi Stein için de empati bir başkasının deneyiminin yarattığı duygunun deneyimidir. Ötekinin deneyimlediği duygunun orijinal hissi değil, diğerinin bedensel ifadeleri ile somutlaşan ve dünyaya kendini gösteren hislerin orijinal deneyimidir.

Stein empatinin kendine özgü oluşunun tanımlamasını yapmak için bellek, beklenti ve fantezi ile bir analogi kurma yoluna gider. İlk olarak algı ile empatinin ayrımını yapmıştır. Algı her şeyden uzay-zamansal olarak somut bir varoluşa sahip olan ve bana cisimleşmiş halde verilen eylemler için geçerli olan bir kavramdır. Yani bir algının oluşması için her şeyden önce elbette bir duyum olması gerekir. Ancak Stein burada önemli bir ayrıma değinir. Bir yüzü algılamak dışsal bir algı ya da somut bir varlığın algısı olabilir ancak o yüzün ifadesinin taşımakta olduğu duyguyu algılamak bu tür bir algıdan farklıdır. Dolayısıyla empati somut/dışsal algıya benzemez ancak onunla ortak bir özellik olan primordiyal²⁷ olma özelliğini taşır.

Stein’a göre her şeyden önce deneyimin kendisinden daha primordiyal olan bir şey yoktur. Ancak her deneyim primordiyal olarak verilmez ya da primordiyal bir içeriğe sahip değildir. Bellek, beklenti ve fantezi gibi eylemlerde bir deneyimdir. Bir şeyi hatırlamak ya da hayal kurmanın kendisi de bir deneyimdir. Ancak bu tip deneyimler gerçekleştiği anda kendisini oluşturan bir somut objeye sahip değildir. Örneğin bir kişinin şu an görmekte olduğu ağaçların, şu an kokusunu aldığı akşam sefalarının, duymakta olduğu dalgaların sesinin ve çiğnemekte olduğu çileklerin deneyimi şu ana ait olmakla beraber, kendi somut objelerine de sahiplerdir. Yani görerek deneyimlenmekte olan “şu ağaçlar”, “şu anki” deneyimin bir objesidir. Bununla beraber bir kişinin çocukluk anılarında hatırlamakta olduğu evinin bahçesindeki ağaçların hatırlanması da bir deneyimdir. Ya da bir kişinin ilerde gitmeyi planladığı sahil kasabasının kıyısındaki dalgaların sesinin hayali de bir deneyimdir. Ancak bu deneyimlerin objesi şu an somut olarak verili değildir. Stein bu noktada zamansal olarak şu an/şimdi somut bir objenin algılanması ile oluşan algıyı primordiyal, geçmişte –geçmiş şimdide- beliren veya beklenti olarak yani “gelmesi beklenen bir şimdi de” beliren algıyı primordiyal olmayan algı olarak ayırır. Yani Stein’a göre deneyimin kendisi primordiyal bir eylem olsa da, bazen bellek, beklenti ve fantezi yoluyla primordiyal olmayarak da özneye

²⁷ Primordiyal, ilksel olan, bir tür ilk form anlamına gelir. Stein’a primordiyali şöyle tanımlar: “bizim bütün ‘şu anki’ deneyimlerimiz primordiyaldır” (Stein, 1989:7). Stein burada muhtemelen “şimdi içerisindeki” deneyimin kendisini ilksel bir neden olarak düşünür. Primordiyal sözcüğünü de bu bağlamda kullanır. Varlık deneyimimizde bilincimize verilir. Bu noktada algıyı daha çok zamansal bağlamda düşünür. Şimdinin algısını primordiyal olarak nitelendirir. Geçmişin algısı ise artık verili olmadığı için primordiyal değildir. Empatiyi’de bu bağlamda düşünür.

verilebilir. Ancak bu bellek, beklenti ve fantezinin primordiyal nitelikte eylemler olmadığını söylemek değildir. Daha çok insanın bu primordiyal yetisi ile primordiyal olmayan deneyimler de yaşayabileceğini söylemek gibidir. Bu ayrımı yaptıktan sonra empatinin primordiyal bir eylem olup olmadığını sorgulamıştır ve bunun cevabını verebilmek için empati ile bellek/beklenti ve fantezi eylemleri arasında bir analogi kurmuştur. Empatide de algılanan ötekinin varlığının doğrudan verildiğini söyleyebiliriz. Ancak empati eğer ötekinin deneyiminin bir algısı ise bu noktada “ben” tarafından algılanan ötekinin algısının primordiyal olduğunu (ilksel bir varlığa sahip olduğunu) ancak ötekinin deneyiminin bana primordiyal deneyimim gibi doğrudan verilmediğini söyleyebiliriz. Ötekinin “ben” tarafından kavranışı ötekinin somut varlığı aracılığıyla gerçekleşir. Onun primordiyal deneyimi onun varlığı ile bütünleşmiş olarak, onun bedeninde somutlaşmış bir biçimde bana somut olarak görünür. Ben onun deneyimini onun birincil perspektifinden onunla aynı bilincin içinden kavramasam da onu kavrayışım primordiyaldır. Ben bu kavrayış sürecinde, onun deneyiminin onda yarattığı ve onun bedeninde kendini dışa vuran acıyı, neşeyi, kederi algılarım ve hissederim (Stein, 1989: 7-10). Bu yüzden empatinin kendisi bellek, beklenti, fantezi gibi kendine özgü bir algılama ve hissetme sonucu ortaya çıkan bir deneyimdir ve özneler-arası dünyada öznelerin birbiri ile ilişkili olma halinin zorunlu ve varoluşsal bir koşuludur. İnsan bilinci varoluşsal olarak, yaşamı deneyimlerken zamansal bir yönelmişlik halinde olduğu gibi “öteki” olana da bir yönelmişlik halindedir. Stein’a göre işte bu yönelmişliğin adı empatidir. Yani empati tıpkı bellek, gelecek beklentisi ve hayal gücü gibi kendine has insanın varoluşuna içkin deneyimdir. Dolayısıyla genel anlamda empatinin, ötekinin deneyimini deneyimlemek olduğunu hatta, “ontik seviyede, ötekinin duygusal ya da entelektüel bilgisi” (Owen, 1999: 1) olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü gündelik hayatımızda diğer insanlarla sürekli bir ilişki içinde yaşarız. Bu ilişkili olma hali ise bizim için yaşamın varoluşsal bir parçasıdır. Deneyimlerimiz, bellek ve beklentilerimiz bu ilişkili olma halinde belirir. Dünyayı bu ilişkili olma halinde deneyimler ve anlamlandırırız. Bu noktada ise empati kavramını bu ilişkisellik ile düşünmek konunun anlaşılmasına yardımcı olabilir.

Özneler-arasılık problemine Heidegger’in yaklaşımı onun “dünyada olmak” kavramı bağlamında düşünülebilir. Daha detaylı açıklayacak olursak bizim pratik yaşamımızda, bizi kuşatan her günkü çevremizde Heidegger’e göre biz zaten hep öteki ile birlikte var oluruz. Bizi kuşatan dünya kişisel veya mahrem bir dünya değildir. Aksine öteki varlıklar ile birlikte paylaştığımız, kamusal ve ortak bir dünyadır (akt. Zahavi, 2001: 154). Bu dünya ile olan ilişkimizde biz nesnelere o nesnelere özünü düşünerek ilişki kurmayız. Yani bir kalemi elimize aldığımızda kalemin “ne”liği üzerine kafa yormayız. Yazı yazma eylemimizde kalemi

bir araç olarak kullanırız. Yani bir kalemi elbette birçok farklı işi gerçekleştirmek için kullanabiliriz. Ancak kalemin yazı yazmaya yarayan bir araç olduğu kamusal olarak üzerinde uzlaşmış bir tanımdır. Zaman ile değişime uğrayabilir ancak hep bir uzlaşmaya dayanır. Uzlaşma eyleminin ise en az iki kişiyi şart koştuğunu söyleyebiliriz: ben ve öteki, öteki ve diğer öteki, ben ve diğerleri gibi:

“Örneğin “dışından” yürüdüğümüz tarla bize kendini falan kişiye ait, filan kişi tarafından muntazam bakılmış olarak gösterir, Kullandığım kitap falancadan alınmış ya da filancanın hediyesidir ve saire. Sahile bağlanmış tekne, kendinde varlığı bakımından, bazen onunla sefere çıkan bir tanıdığa, bazen de yabancı bir tekne olması bakımından başkalarına imlemede bulunur” (Heidegger, 2011: 123).

İşte tam da bu noktada, her günkü yaşamımızda, itina gösterişimizde ve alakalı oluşumuzda bizler sürekli değişmeksizin diğerlerinin/ötekinin/başkalarının varlığına işaret eden varlıklar ile ilişki halindeyiz (Zahavi, 2001: 155). “Dasein” aslında dünyayla olan ilişkisinde öteki ile birlikte oluş halindedir. Bu bir “Mitsein”, yani birlikte oluştur. “Dasein” tek başına var olmaz. Aksine en başında beri sosyal dünya oluş halindedir. Dolayısıyla “Dasein”, dünya ile içsel olarak ilişki halindedir. Heidegger (2011: 124)’e göre, dünya-içinde-varoluşun birlikteselliğinin zemini üzerinde, dünya zaten hep başkalarıyla paylaştığımız dünya olmak durumundadır. Dasein’ın dünyası bu birlikte-dünyadır. Bu dünyanın içinde-var-olmak demek, başkalarıyla birlikte olmak demektir. Bu açıdan Heidegger için öznenin diğer öznelerle birlikte oluşu empatiyi olanaklı kılan şeydir:

“Dasein”ın zaten hep başkalarıyla var olması kaçınılmazdır. Dolayısıyla birlikte-olmayı tesis eden ‘duygudaşlık’ değildir, tersine duygudaşlık ancak birlikte olma temeli üzerinden mümkün olup, onun hâkim muallellik hali yüzünden zaten kaçınılmazlık güdüsünü taşımaktadır” (Heidegger, 2011: 132).

Bu noktada Heidegger’in özneler-arasılık problemine bakışının şu olduğu söyleyebiliriz: Öteki olanın bilinci zaten bizim dünyada oluşumuzla kendisine erişilebilir haldedir. Bireyin kuruluşunda bir topluluğun parçası olmak vardır (Agosta, 2011: 18). Heidegger yaklaşımında “insan oluşların” dünyasını ilişkisellikte (Mitsein) açığa vurmuştur.

Husserl’in fenomenolojisinden ve Heidegger’in ilişkisellik düşüncesinden etkilenmiş olan Maurice Merleau-Ponty’nin ise özneler-arasılık meselesini algı problemi ile birlikte ele alması empati kavramı noktasında ampirik ve psikolojist görüşler ile bilinci aşkınsal bir merkeze yerleştiren düşüncelerin birleşebileceği bir zeminin oluşumunu sağlamıştır. Merleau-Ponty’nin düşüncesinin temel hedefi zaten felsefede hep var olmuş olan bilinci transandantal bir merkezde saf yalıtık ve dünyadan bağımsız bir varlık gibi gören idealist düşünce ile bilinci

doğadaki nedensellik çemberinin içine hapseden ve madde seviyesine indirgeyen materyalist görüşü ortak bir tabanda buluşturmak olmuştur. Merleau-Ponty'nin düşüncesinin bu özü empatinin psikolojik, fenomenolojik tanımlamalarının ve daha sonra incelenecek olan empatinin doğasına dair ampirik bulguların bir arada düşünülebileceği bir zemine imkân sağlamaktadır. Merleau-Ponty'nin düşüncesinin temelinde yönelimsellik, algı ve beden kavramlarını görmek mümkündür. Dolayısıyla bu temellerden yola çıkarak yorumlanabilecek öznel-arası ilişkililik düşüncesi ile empatiyi anlamak daha kolay olabilir.

Merleau-Ponty'de de diğer fenomenolojistler ile benzer olarak yönelimselliğin varoluşun özüne yerleştirilmiş olduğunu görmek mümkündür. O'nun "fenomenolojisine temel teşkil eden Husserl'ci bilinç anlayışı, her ne kadar dış dünyanın bir parçası değilse de, ona doğru bir yönelme, durumudur" (Gürsoy, 2016: 63). Dolayısıyla Merleau-Ponty'ye göre de bilincin, kendi içine hapsolmuş izole bir varlık veya tamamen madde düzeyine indirgenerek açıklanan bir varlık olmak yerine, iki kutbunda uzlaştığı noktada dış dünyaya yönelmiş olan bir varlık olduğunu söyleyebiliriz. Merleau-Ponty'nin düşüncesinde bilinç ile dış dünya arasında var olan bu yönelimsel ilişkide köprü vazifesi gören ise algıdır. Algı için bilincin dış dünya ile kurduğu ilişkinin kesişim düzlemi demek çok yanlış olmaz. Ancak özne dış dünyayı ona yönelmişliği içerisinde algılar. Yani algının kendisi, öznenin dış dünyaya yönelmişliğine içkin bir haldedir. Örneğin öznenin bir objeyi algılayışını öznenin o obje ile olan yönelimsel ilişkisinden soyutlayarak düşünmek mümkün değildir. "Eğer obje, bir kuvvetli şekil, organize bir bütün olarak beliriyor ise, bu belirme, bir süjeye belirmedi ve değerini ona bir şeyler ifade ettiği için kazanır. Objeye hakkında kendimde taşıdığım fayda fikri, beni özel olarak, o objeye doğru yönlendiren sübjektif bir öge olabilir" (Gürsoy, 2016: 30). Bu bağlamda Merleau-Ponty'nin düşüncesi; beden, beden taşıdığı duyu reseptörleri ve bilincin dünyayı yönelmişliği doğrultusunda algılanan dünya arasındaki bu ilişki empati kavramı ile bağlantılı bir seviyeye ulaşır. Merleau-Ponty "algı konusunda sübjektif öge üzerinde ısrar ederken, bu sübjektifliğin aslında, beni bir durum içerisinde belirleyen, somut olarak dünya ile ilişkiyi kendisi ile kurduğum "öz-beden"imden başkası olmadığını söyler" (Gürsoy, 2016: 31). Bedenin kendilik deneyimi aynı zamanda "ötekilik" boyutunu da üzerinde taşır. Diğer türlü zaten öznel-arası bir dünya düşünmek mümkün değildir (Zahavi, 2001:162). Özne ötekini kendinden dolayı bilir. Öznenin kendi bedenini algılayışı ile ötekinin bedenini algılayışı birbiri ile bağlantılıdır. Bu noktada Merleau-Ponty için çevrede, diğer varlıklarda yani öteki olanda algıladığımız bedensel tutumlar onların bilinçlerine dair bir ipucu sunar:

Öyleyse şeyler, karşısında düşünüp taşınacağımız yalın ve tarafsız nesnelere değil; her biri bizim için bir tutumu simgeler, bir tutumu anımsatır, bizde olumlu olumsuz tepkiler uyandırır; bir insanın kendisini

çevrelediği nesnelere, yeğlediği renklerden, dolaşmaya gittiği yerlerden, o insanın zevki, kişiliği, dünyaya ve dışarıdaki varlıklara karşı tutumu okunur (Merleau-Ponty, 2014:30).

Başka bedenlerin pozisyonu, devinimi, renginin değişimi, çıkardığı sesler bunların hepsi bir başka insana bakarken o insanın bedenine eklenmiş şekilde değil daha çok onun bedenine içkin ve bizim doğrudan algıladığımız yönelmişliklerdir.

Bir nedenden dolayı bana korkunç öfke duyan biriyle karşı karşıyayım diyelim. Bu kişi sinirleniyor, bende bu kişinin bu öfkesini şiddetli sözlerle, el kol hareketleriyle, bağırıp çağırarak dışa vurduğunu fark ediyorum...öfke nerede peki? Öfke karşıdaki kişide barınıyor, rengi atan benzine vuruyor, o kızaran yanaklara, kanlanan gözlere, incelen sese yansıyor (Merleau-Ponty, 2014: 49).

Yani bizim bir başka bedenle kurulan bu ilişkinin belki dil öncesi primitif bir iletişim olduğunu söylenebilir. Bir başkasının yüz ifadesinden ve gözyaşlarından onun içinde bulunduğu kederi hissetmek ve ardından onun durumunu anlamak mümkün. Buna benzer şekilde koşarak kaçmakta olduğundan ya da bir dolabın içinde saklanıyor olduğundan –ki burada görülen bedenin uzamla ilişkisinin önemini de belirtilmelidir- onun korkusunu hissetmek mümkündür. İleride daha detaylı olarak incelenecek olan bu yeti insanın dış dünyayı algılayışında kendisinin önemli bir referans noktası olduğunun altını çizicektir.

Var olduğumuzu duyumsuyorsak, ancak çoktan başkalarıyla temasa girmiş olduğumuz için duyumsuyoruz; düşüncemiz de hep kendimize bir geri dönüş – başkasıyla alışverişimize çok şey borçlu bir geri dönüş. Birkaç aylık bir bebek başkasının yüzündeki sevecenliği, kızgınlığı ve korkuyu kolayca ayırt eder, oysa bu duyguların fiziksel göstergelerini o yaşta kendi vücudunu inceleyerek öğrenmiş olamaz. Demek ki başkasının vücudu farklı farklı hareketleriyle o bebeğin gözünde başından beri duygusal bir anlamla yüklü görünüyor, ruhun ne olduğunu kendi içine bakarak öğrendiği kadar, bunu başkasının davranışından da öğreniyor (Merleau-Ponty, 2014: 53).

Ötekinin yaşamakta olduğu deneyimi anlama sürecinde bu bir insanın otomatik olarak yapmakta olduğu varoluşundan gelen bir özelliği gibi düşünülebilir. Bu ötekini anlama süreci ötekinin yüzüyle veya onun bedeninin taşıdığı ifade ile eş zamanlı bir şekilde ona yönelmiş olan öznedeye ortaya çıkar. Dolayısıyla Merleau-Ponty'nin düşüncesinde bedenlerin önemi bir hayli büyük gözükmektedir denilebilir. Bu durum benzer bir örnekle biraz daha açık biçimde ifade edilebilir:

Bir bebeğin parmağını ağızıma götürüp onu ısırır gibi yapınca bebeğin de ağzı açılıyor. Görünen ama hissedilmeyen ağız ile görünmeyen ama hissedilen ağız arasında böyle bir ilişki ortaya çıkması insanın

kendi bedeninin bir şemasını aracı şeklinde kullanarak ötekinin bedeni ile ilişki halinde olduğunu düşündürmektedir (Zahavi, 2001: 164).

Bu noktada görmekte olduğumuz bir bedenin insan bedeni olması bile gerekmez. Bir hayvanın bedeni bile onun acısının ya da neşesinin ifadesini taşıyabilir. Ancak hangi bedenin neyi ne kadar etkileyeceği çok daha karmaşık bir konudur. Öznenin kendilik deneyimi öteki hakkında tahmin yürütmesini sağlar. Eğer özne, diğer öznelere vücut bulmuş, cisimleşmiş, somut özneler olarak tanımlıyorsa bunu yapabilmesini sağlayan bir şeyin etkisi altındadır. Kendini ve ötekini deneyimlerken bir ortak paydanın var olduğu bilgisine sahiptir (Zahavi, 2001: 163).

Görüldüğü gibi Fenomenoloji geleneğine ait bazı düşünceler özellikle öznenin varoluşunun empatik olduğu, yani empatinin insan varoluşunun özünde olan bir yeti olduğu üzerinde birleşmektedir. Özne bir anlamda başka özneler ile olan ilişkiselliği üzerinden dünyayı kavramakta ve kendine ait sezgisel bilgisi aracılığıyla öteki olanı kavramaktadır. “Ben” olanın “öteki” olanla ilişkisi daha çok ontolojik bir bağ gibidir. Bakılan yüzlerde başkalarının duygularının anlaşılması bir bedenin yönelmişliği üzerinden iletişim kurabilmek fenomenolojik anlamda bilincin kendine aşkın olan diğer bilinçlerle dil dışı bir iletişim ve temas kurma biçimidir.

1.2.3. Empatinin Evrimsel Kökenleri ve Nörolojik Bulgular

Biyolojik tartışmalar empati kavramına somut bir zemin oluşturmaktadır. Empatinin bilinçteki yeri kendilik ve öteki kavramları üzerinden düşünüldüğünde belli bir noktaya ulaşılsa da güncel bilimsel buluşların empati kavramının üzerindeki etkisine değinmekte fayda vardır. fMRI²⁸ ve PET²⁹ gibi beyin görüntüleme sistemleri ile elde edilen güncel bulgular empatinin hücre seviyesinde bir açıklamasının olabileceği yönünde görüşleri desteklemektedir. Bu görüntüleme sistemleri ile herhangi bir duyum ya da eylem sırasında beynin neresinin aktif olarak çalıştığı görsel olarak haritalandırılabilir hale gelmiştir (Keysers, 2011:49). Bu olanakların genelde soyut bir şekilde ifade edilen empati fenomeninin somut bir yüzünü de ortaya koyduğu düşünülmektedir. Empati her şeyden önce canlı organizmalara özgü bir eylemdir. Dolayısıyla tıpkı felsefe ve psikoloji gibi biyoloji de empatinin üzerine düşünmüştür. Sinemada empati gibi bir kavramdan söz ediliyorsa, bu biyolojiden yalıtık bir şekilde düşünülmemelidir. Bir filmde duyu organları ile elde edilen duyumun beyine iletilmesi ve algılanması akabinde bir anlamın ve duygulanımın ortaya çıkması aynı zamanda biyo-kimyasal

²⁸ Fonksiyonel Manyetik Rezonans Görüntüleme

²⁹ Pozitron Emisyon Tomografisi.

bir süreçtir. Bu çalışmada en azından empatinin açıklanmasında genel olarak bu tip bir perspektiften de konuyu irdelemenin faydası olacağına inanılmıştır.

Öncelikle empati sadece insanların sahip olduğu bir özellik olduğu düşünülmektedir. Memelilerin hepsinde –özellikle sosyal gruplar halinde yaşayanlarda- empatik kaygı yani ötekini gözetten davranış biçimlerine rastlanmaktadır.³⁰ Darwin’e göre doğal seçim baskısı tüm canlıların bir gerçekliğidir. Bundan dolayı özellikle birey ya da küçük gruplar halinde yaşayan türlerden daha büyük gruplar halinde yaşayan türlere doğru gidildikçe ötekini gözetten davranışların arttığı görülmektedir. Toplumsal içgüdüler, bir hayvanın kendi soydaşlarının toplumunda bulunmaktan hoşlanmasına onlarla belirli ölçülerde duygusal yakınlık kurmasına ve onlar için çeşitli işler yapmasına olanak sağlamaktadır (Darwin, 2014: 133). Toplumsallık arttıkça belli bir oranda ötekini gözetme kaygısı belirli sınırlar içinde kalsa da varlığını göstermektedir. Bunu belirtmenin faydası şudur: Bu bize empatinin, sadece etik bir kaygıyla ortaya çıkmış yapay bir kavram olduğunu değil, evrim ağacı boyunca canlıların varlığını sürdürebilmek amacıyla kazanmış olduğu bir yetenek, bir avantaj olarak canlıların genetik kodlarına işlemiş ve onun özünde var olan bir miras olduğunu söyleyebilme zeminini verir. Dolayısıyla empati sözcüğünün tarihi 2000-2500 yıllık bir geçmişe dayansa da adına empati diye geldiğimiz bu ilişkinin tarihi belki de milyonlarca yıl geriden başlamış olan uzun bir geçmişe dayanır. Gündelik yaşamda, “empati yapmak” ya da empatik kaygıyı bir norm olarak hayatın içinde düşünmek empatik ilişkinin ne olduğuna dair çok sınırlı bir cevap sunar.

Evrimsel açıdan bakıldığında insanın hem bencil hem de sosyal bir varlık olduğunu söylemek mümkündür. İnsan türü tüm sosyal canlılar gibi birey olarak kendi yaşam mücadelesini verirken ötekinin varlığına ihtiyaç duymuştur (De Waal, 2014a: 19). “Öteki” insan türü için bazen pozitif, bazen ise negatif bir anlam taşısa da, insanın sosyal bir varlık olarak evrimleştiği söylemenin önünde bir engel değildir. Bazı biyologların empatinin kökenine dair düşünceleri, uzun vadede doğal seçilimin gazabına uğramamak için evrilmiş bir strateji olabileceği fikri üzerinde durmaktadır. Yani bir anlamda canlı ötekini gözetirse öteki de canlıyı gözetir. Doğal seçim yönünden empatinin açıklaması bir nevi özgecilik temelinde düşünülmektedir. Özgeci davranış ile empati arasındaki bu ilişki ise seçim baskısı altında canlının çeşitli avantajlar elde etmesine yönelik edindiği özelliklerin kalıtsal olarak

³⁰ Charles Darwin, *İnsanın Türeyişi* kitabının dördüncü bölümünde hayvanlarda içinde yaşadığı toplumu gözetten davranış örneklerine oldukça geniş yer verilmiştir. Kaşıkçı kuşlarının birlikte avlanması, kurtların avlanırken birbirine yardımcı olması, babun sürülerinin bazı üyelerinin tehlike altında iken sürünün zayıf üyelerine yardımcı olması gibi örnekleri bu bölümde bulmak mümkün (Darwin, 2013: 126-137). Bunun dışında Franz DeWaal’un primatlar üzerine yaptığı araştırmalar primatların kendi sosyal grupları içerisinde sık sık dayanışma içerisinde olduklarını hatta bir birbirlerinin coşkusu ve kederini paylaşabildiğini göstermektedir (DeWaal, 2014: 150-172)

aktarılması ve evrilmesi olarak düşünülebilir. De Waal'un araştırmaları empatinin aslında insan-biçimci sınırların içerisine hapsedilmemesi gerektiğini göstermektedir. Ötekini göz etme bağlamında empati aslında bildiğimiz kadarıyla memelilerin birçoğunda ilksel bir formda gözlenebilen bir yetidir. Bu noktada bazı görüşler empatinin aslında özgeci değil, uzun vadede yine canlının varlığını sürdürmeye yönelik olduğu yönündeki görüşü savunmaktadırlar (Schermer, 2004: 61-8).

Evrimsel psikoloji bu konuda soruyu şu şekilde sormaktadır: “Doğal seçim sonucunda beyinlerimiz neden diğer insan kardeşlerimizle uyuşabilecek şekilde tasarlandı ve onların derdiyle dertlenmeyi, duydukları zevkle mutlu olmayı nasıl becerebiliyoruz?” (De Waal, 2014'a: 74). Bu çerçeveden ampirik bulgular, cevabın beyinlerimizde gizli olduğunu göstermektedir. De Wall'a göre empati duygu ve hareket için gerekli olan kendi sinirsel sustalarının³¹ etkinleştirilmesi ile başka bireylerin duygu ve davranışlarını algılayacak bir sinir sisteminin varlığına ve başkasına ulaşip onu anlamak için kendisinde bulunan mekanizmanın eksiksiz bir biçimde çalışmasına dayanmaktadır (2014a: 127). Bir açıdan bu fikirler, empati üzerine yapılan felsefi tartışmalarda sorulduğu gibi kendilik deneyimimizin içerisinde “öteki” olanı nasıl kavrayabildiğimiz cevabı olabilir: “Kendimiz dışında gerçekleşen herhangi bir şeyi hissedemeyiz. Ancak kendiliğimizin ve başkalarının bilinçsiz birlikteliği yoluyla başkalarının deneyimi bizim içimizde yankı bulur. Bunları sanki kendi deneyimlerimizmiş gibi hissederiz” (De Waal, 2014a: 108).

Fenomenoloji akımının düşünürleri de öznenin kendi dışında gerçekleşen bir şeyi hissedemeyeceğini yani egonun duyumsal anlamda aşkınsal sınır olduğunu belirtmektedirler. Çünkü benlik egoyu kuşatan bir zar gibi görülmektedir. Gelgelelim egonun başka egoları kavraması bu aşkınsal sınıra rağmen oldukça etkili bir iletişim biçimi olan empatiyi engellememektedir. Bu noktada egonun kendiliğinin başkaları ile bilinçsiz bir birlikteliği vardır. Kendi deneyimleri ile duygulanımlar yaşayan bir beden, başka bedenlerin deneyimleri ile kendi bedeninde duygulanımlar yaşayabiliyor. Bilinçsiz birliktelikten anlaşılması gereken tam da budur. De Waal (2014a: 109)'a göre Dimberg'in deneyi bizim empatik olup olmamaya karar vermediğimizi; öyle olduğumuzu kanıtlamıştır. Deneyde deneklerin yüzündeki en küçük kaslara elektrotlar yerleştirilmiştir. Üzgün, kızgın, neşeli yüz ifadeleri olan fotoğraflar gösterilerek deneklerin yüzlerinde gerçekten gördükleri fotoğraflardaki yüzlerin duygu durumuna göre oluşan tepkiler ölçümlenmiştir. Sonuç olarak fotoğrafa bakmakta olan deneklerin yüzünde görmekte oldukları fotoğraflardaki yüz ifadelerine karşılık gelen kaslarda

³¹ siniraltı dokular

mikro hareketler gözlemlenmiş ve yüz ifadesinin bulaşıcı olduğu sonucuna varılmıştır (Dimberg ve Lundqvist, 1995: 209)

Günümüzde nörobilimsel araştırmalar bu durumu ayna-nöronların varlığıyla açıklamaya çalışmaktadır. Ayna-nöronlar empatik ilişkinin çalışma mekanizmasının hücresel seviyedeki nörofizyolojik kanıtı olarak henüz tartışmalı olsa da etkili bir gerekçe gibi görünmektedir. Bu alandaki nörobilimsel tartışmanın teknik detayları bu çalışmanın kapsamını bir hayli aşmaktadır.³² Ancak henüz belirli bir ölçüde gözlemlenmiş olsa da bu ampirik verilere ve ayna-nöronları konusunda ortaya atılmış fikirlere burada yer vermek gerekmektedir.

Ayna nöronlar çok genel anlamda bir hayvanın hem kendisi bir eylemde bulunurken hem de gözlemlemekte olduğu başka bir diğer hayvanın aynı eylemi uygularken beyninde etkinlik gösteren nöronlara verilmiş olan isimdir (Rizolatti ve Craighero, 2004: 169). Bazı kuş türlerinde üst memeli türlerinde, primatlarda ve insanlarda gözlemlenmiş olduğu bilinmektedir (Keysers, 2011: 42). Ayna nöronlar 1990'lı yılların başlarında Parma Üniversitesi'nde, Giacomo Rizzolatti, Giuseppe Di Pellegrino, Luciano Fadiga, Leonardo Fogassi, and Vittorio Gallese tarafından makak beyninin "F5" olarak tanımlanan bölgesinde keşfedilmiştir. İlk olarak primatların beyninde Giacomo Rizzolatti ve arkadaşları tarafından keşfedilmiş olan ayna nöronların, özellikle bir maymunun frontal loblarında, maymun ancak oldukça belirli hareketler yaptığında etkinleşen özel hücreler oldukları tespit edilmiştir. Örneğin bir hücre; maymun bir kolu çekerken, ikincisi; maymun fıstığı kavrarırken, üçüncüsü; yer fıstığını ağzına koyarken ve dördüncüsü; maymun bir şey iterken etkinleşir (Ramachandran, 2015: 170). İşte ayna nöronların yukarıda sayılan bu eylemleri gerçekleştiren, bir maymunu izleyen bir başka maymunun beyninin aynı bölgelerinde sanki o hareketi yapmışçasına harekete geçen sinir hücreleri olduğu öne sürülmektedir (Rizolatti ve Craighero, 2004: 179). Maymunlarda bu ayna nöronların çok olduğu kısım Ventral Premotor kısımdır. İnsanlardaki Bruca ise Ventral Premotor bölümün daha büyüğü ve evrimleşmiş hali gibidir (Ramachandran, 2015: 172). Ayna nöronların çalışma mekanizmasının anlatabilmek için öncelikle bir gözlenen özne ve bir de gözlemci özne düşünülmemektedir. Örneğin elimizin farkında olmadan sıcak bir yere koyduğumuzu düşünecek olursak elimizin yanması sonucunda beyinde kimi acı nöronlarının ateşlenmesi acının algılanmasını sağlayacaktır: algılama, beynimizin dolaysız zarar verici bir

³² Patricia Churchland "Güvenen Beyin" (2013) adlı kitabının "Ayna Nöronlar ve Zihinsel Atıfta Bulunma" ve bunu takip eden birkaç bölümünde bu tartışmaların detaylarına yer vermiştir. Bu tartışmalara genel olarak bakıldığında, spesifik bazı noktalarda henüz üzerine uzlaşılamamış noktaları olduğu veya bazı açıklanamamış nörolojik vakaların ardındaki neden-sonuç mekanizmalarının aydınlatılamamış olduğu görülmektedir. Elbette bu bilgiler eşliğinde ayna-nöronlar ile empati ilişkisini bir kesin nihai bir sağlama olarak düşünmek doğru olmayacaktır. Ancak bu boyutta elde edilmiş verilere değinmenin çalışmanın kapsamlılığı adına faydalı olacağı düşünülmüştür.

uyarıya verdiği cevaptır. Bu cevap istemsiz ve irade dışı bir tepkidir. Başka birisinin parmağının kesildiği bir başkası tarafından görüldüğünde tam tamına görmekte olan kişinin kendi beyininde aynı acıyı kendi bedeninde algılaması durumunda etkinleşecek hücreler ateşlenir. Bu da beynin başkasının acısını sanki kendi acısı gibi algıladığını göstermektedir (Keysers, 2011: 4). Bu bir açıdan refleksif bir simülasyona benzer. Bir başkasının acısının başka biri tarafından görülmesi, bu başka kişinin acıyı birincil olarak deneyimlemese de, acıyı yaşayan kişi ile benzer beyin hücrelerinin hareketlenmesine yol açmaktadır. Görülen öznenin acısının bakan öznenin de acısına dönüştüğü söylenebilir. Bu noktada ayna nöronların örneğin bir başkasının elinin kesilmesi sonucu ona bakan bir başka kişide anlık olarak hissedilen kaygı ile karışık acı anının, nörolojik açıklaması olduğu düşünülebilir. Bu açıdan bakıldığında bu keşif empati kavramının fenomenolojik yorumunun, fizyolojik düzlemdeki bir açıklaması gibi durmaktadır. İki bedenin arasında kurulan “başkasının acısını kendi acın gibi hissetme” durumunun önce bir beden algısını (benlik), daha sonra öteki bedenin algısını (başkası) ve daha sonra öteki bedenin yaşadığı bir deneyiminin kendisinde meydana getirdiği bir sürece denk geldiğini söyleyebiliriz. Ötekinin davranışının izlenmesi sonucu aynı davranışın izleyen tarafından taklit edilmesi bir çeşit yansıtma süreci olarak düşünülebilir. Bu anlamda öznel-arasılık kavramına da başka bir boyut kazandırır. Özne ile bir başka özne arasındaki bu ilişkide görsel ve işitsel imge önemli bir araçtır:

Bu nöronlar yalnızca eylem anında değil aynı eylemde bulunan başkasını seyrederken de etkinleşir. Bu kulağa öylesine basit geliyor ki muazzam içerimlerini gözden kaçırmak kolaylaşıyor. Bu hücrelerin yaptığı şey, diğer bir kişiyle etkin bir şekilde empati kurmanızı sağlamak ve onun niyetlerini –aslında neyle uğraştığını- ‘okumanızı’ sağlamak. Buna da kendi beden imgenizi kullanarak onun eylemlerinin bir simülasyonunu gerçekleştirmekle ulaşırsınız” (Ramachandran, 2015: 51).

İnsanlarda diğer primat türlerine göre daha gelişkin olan ayna nöronların önemi iki noktada ortaya çıkmaktadır: Birincisi, insanların sosyal yönü en gelişkin türlerden biri olması nedeniyle empatik ilişkinin yetisinin gelişmiş olmasına temel oluşturmaktadır. İkincisi ise kültürel evrimin hızlandırıcı taklit yeteneğinin gelişmesini sağlayan bir neden olduğu düşünülmektedir. Yani bilginin ve tekniğin aktarılmasında ve hatta dilin öğrenilmesinde ayna nöronların varlığı önemli bir rol oynamaktadır. Ayna nöronlar bir el hareketinin öğrenilmesinde, ağız hareketlerinin ve dolayısıyla sesin nasıl çıktığının öğrenilmesinde hayati önem taşırlar (Ramachandran, 2015: 172; Rizollatti ve Craighero, 2002: 184; Rizoalatti ve Buccino, 2004: 12). Ayna nöronların varlığı bir anlamda sadece karşıdakinin duygusunu anlama noktasında ortaya çıkmamaktadır. Aynı zamanda perspektif alabilme yeteneğinin

varlığı da ayna nöronlara dayandırılmaktadır. Perspektif alma, bir öznenin gözlemekte olduğu bir diğer öznenin zihinsel durumunu anlayabilmesi onun perspektifini hayal edebilmesi olarak tanımlanabilir. Bu sayede bireyler birbirlerinin davranışlarından onların içinde bulunduğu durumu ve daha sonra ne yapacağını kestirebilme yeteneğine sahiplerdir. “Başkasının perspektifinden bakabilmek aslında özünde nötr bir davranıştır: hem yapıcı hem de yıkıcı amaçlar için kullanılabilir” (De Waal, 2014a: 322). Yani perspektif almak empatik eylemin özünde olabilir ancak her perspektif alma empatik bir eylem olamaz. Örneğin bir işkenceci kurbanına daha iyi işkence edebilmek için onun zaaflarını öğrenip bu zaafları üzerinden ona işkence edebilir. Burada da bir perspektif alma vardır ancak kesinlikle empatik bir ilişki yoktur. Yıkıcı bir özdeşleşme vardır. Ancak Churchland (2013: 166)’a göre diğerlerinin davranışlarını tahmin edebilmek bir anlamda sorunları öngörüp onlardan sakınabilmeyi ve öngörülen fırsatlardan faydalanabilmenin önünü açan bir yetenektir. Karmaşık davranışları tahmin ederken, diğerlerinin davranışlarını zihinsel durumlarının ifadesiyle yorumlamak son derece avantajlıdır. “İnsanlar hedef, arzu, niyet duygu ve inanç atfetmede beceriklidir. Dünyayı bir başkasının bakış açısıyla görebiliriz, gelecek için olası senaryolar hayal edebiliriz. Diğerlerinin sıkıntı ve acılarını anlayıp paylaşabiliriz” (Churchland, 2013: 167). Churchland bunu “zihinsel atıfta bulunma kapasitesi” (2013: 167) olarak adlandırmıştır. Ayna nöronların yoğun olarak bulunduğu beyin bölgelerinde işlevsel bozukluk olduğu bilinen bireyler üzerine yapılan bazı araştırmalar, bu bireylerin “ötekini” anlama ve empati kurma konusunda başarısız olduğunu göstermektedir.³³

Başkalarını gözetmek bir benlik algısıyla başlamaktadır. “Gelişmiş empati, büyük ölçüde algı eylem mekanizmasına ve ben-başkası ayırımına dayanmaktadır (Preston ve De Waal, 2002). Bishof Kohler’in çocuklar üzerinde yaptığı deneylerde gelişmiş empati gösteren çocukların ayna testinden geçtiğini gösteremeyenlerin ise kaldığını göstermektedir (De Waal, 2014a: 195).

³³ Beynin frontal lobunda hasar, prefrontal korteks lezyonları, travmatik beyin hasarı, asperger sendromu, otizm gibi beyinsel işlev kayıplarının, kendi ve başkasının yaklaşımını anlama becerisinde azalma ve bilişsel esneklikte azalmaya neden olduğu bilinmektedir (Altınbaş vd 2010,21). “Yapılan bir deneyde OSB’li (otizm spektrum bozukluğu olan) bireyler ile sağlıklı bireylerden oluşan bir kontrol grubuna çeşitli yüz ifadeleri gösterilmiştir. Katılımcıların yüzlerine yerleştirilen bazı alıcılar ile ölçüm yapılmıştır. Kontrol grubundaki bireyler gördükleri yüz ifadelerine karşılık kendi yüzlerinde o yüz ifadesine denk gelen kaslar reaksiyon göstermiştir. OSB’li olan katılımcılar ise gösterilen yüz ifadelerine karşılık hiçbir yüz ifadesine tepki vermemişlerdir (Mc Intosh vd., 2006: 300). Bir başka deneyde fMRI ile gözlemlenen OSB’li çocuklara çeşitli yüz ifadeleri gösterildiğinde beyin yüz ifadesi ve yüz tanımlaması ile ilgili bölgelerinde ayna nöronların etkinleşmediği görülmüştür (Dapretto vd., 2006:).

Empati, geçirdiğimiz evrimleşme sürecinin yalnızca kısa sayılabilecek bir süre önce ortaya çıkan bir parçası değil, çağları aşan bir yetenek olarak kalıtsal özelliklerimize işlemiş bir iletişim biçimidir. Yüzlere, bedenlere ve seslere olan otomatikleşmiş duyarlılığımız dikkate alındığında, insanların daha en başından empatik kurduklarını söyleyebiliriz (De Waal, 2014a: 314). Sonuçta, daha önceleri önerildiği üzere, empati genelde inanıldığı gibi istemli olarak tetiklenen bir süreç olmaktan daha çok, güdülenmiş bir süreç gibi gözükmektedir. Bu durum, empatiyi ötekini anlamayı, bilgimizi artırma yöntemiyle birlikte daha esnek bir insan yeteneği yapmaktadır (Altınbaş vd., 2010: 23).

Ayna nöronların gözlemlenmesi sonucu ortaya çıkan sonuçlara göre, beynimiz bedenimizin bir imgesini taşımaktadır. Bir başkasının bir nesneyi kavrayıp havaya kaldırdığının görülmesi sonucu onu izleyen bir gözlemcide bir nesneyi kendisi kavrayıp havaya kaldırıyormuş gibi, eylemi aktüel olarak gerçekleştirenle aynı nöral faaliyetlerin gözlemlenmesi bu sonucu doğrulamaktadır. Aynı mekanizma yüz ifadelerinin algılanması sırasında da ortaya çıkmaktadır. Bir insanın üzgün yüz ifadesini gören bir başkasının, üzülen insanla benzer beyinsel aktivasyonu göstermesi empati kavramı açısından önemli bir bulgudur. Iacoboni (2009: 663)'ye göre ayna-nöronların keşfi ile yüz ifadelerinin tanımamız ve onlardaki duyguyu kavramamız arasında sıkı bir ilişki mevcuttur. Beyin görüntüleme deneyleri sonucunda elde edilen veriler insulada ve limbik sistemde yer alan çekirdek taklit devrelerinin var olduğunu göstermektedir. Bu modele göre çekirdek taklit devreleri başkalarının yüz ifadesinin simüle edilebilmesine olanak tanımaktadır. Bir başkasının yüz ifadesinin gözlemlenmesi sonucu bu yüz ifadesinin denk geldiği duygu gözlemcinin de hissettiği duygu ile benzerlik gösterir (Iacoboni, 2009: 663). Bu bir başkasının duygularını anlamak için ondan aldığımız görsel veriyi anlamlandırmak amacıyla, kendi bedenimizdeki duygulanımları kontrol eden beyinsel faaliyetleri harekete geçirmekte olduğumuzu göstermektedir. Bir şeyi salt olarak deneyimlediğimizde ya da deneyimleyen birini izlediğimizde, beyinlerimizde o deneyime ait duygunun ortak bir temsilinin aktive olduğunu söyleyebiliriz (Metzinger, 2009: 168). Benzer gözlemlerin beyin başka bölümlerinde de görmek mümkündür. Örneğin beyinde “öfkeyi” tanımlayan bölgenin belirli bir sebepten dolayı hasar görmesi durumunda bu kişilerin hem öfke tepkisini vermediği hem de başka insanlardan aldığı (örneğin öfkeli yüz ifadesi) öfke sinyallerini tanımlayamadığı gözlemlenmiştir (Metzinger, 2009: 169). Dolayısıyla bu yaklaşıma göre ayna nöronlar sayesinde öznel birbirilerinin duygularını birbirlerine his atfederek anlayabilmektedir. Ancak bu otomatik olarak gerçekleşen bir süreçtir. Buna benzer örnekler beyin başka bölgelerindeki lezyonların benzer sonuçlar vermesine neden olmaktadır

Bu fikirlerden hareketle beynimizde bedenlerimizin bir imgesini taşıyoruz ve dışardan aldığımız duyuşal sinyalleri anlamlandırmak için kendi bedenimizin imgesini bir anlamda simüle etmekteyiz. Ancak bu simülasyon süreci deneyimi aktüel olarak yaşayanın deneyiminin tüm duyuşal tepkimesinin değil (örneğin eli yanan birinin teninin yanmaya karşı verdiği muazzam acı hissinin birebir aynısını değil) sadece onun bedeninde gördüğümüz olaya eğer kendi bedenimiz deneyimlese hangi duygulanımsal reaksiyonları verirdik gibi bir yansımasıdır. Yani özneler-arası olarak özneler yaşadıkları deneyimlerde birbirlerinin beyinlerinin duyuşal kısımlarını değil bu duyuşların harekete geçirdiği duygulanımsal kısımlarını paylaşmaktadırlar. Yani bizler kesilmenin, çarpmanın ya da yanmanın acısını duyuşal seviyede değil duygulanımsal seviyede paylaşmaktayız yani acının sebep olduğu duyguyla empatik bir bağ kurabiliriz (Metzinger, 2009: 169). Bu açıdan empatinin sadece soyut bir kavram değil aynı zamanda nörofizyolojik bir olay olduğunu ve beyinlerimizin bu yetiye sahip olacak biçimde evrimleştirdiğini söyleyebiliyoruz.

1.3. Empati Kavramının Farklı Boyutları

Empati sözcüğüne bakıldığında yapılan tanımlamaların öznenin doğa ile kurduğu ilişkinin farklı boyutlarının bir kombinasyonu ve bu kombinasyonlarının kavramsallaştırılması olduğu görülmektedir. Doğa ile kurulan etkileşim ben ve öteki arasındaki ilişkidir. Burada “benliği” bir özne olarak tanımlarsak “öteki” olan da bir özne olabileceği gibi bir nesne de olabilir. Çünkü tarihsel süreç boyunca empati kavramı “Einfühlung” sözcüğüyle sanat ve estetik konusunda bile kullanılan bir kavram olmuştur. Bu yüzden empatinin ne olduğu sorusuna verilebilecek tek bir cevap yoktur. Farklı bağlamlarda verilebilecek farklı cevaplar vardır. Ancak biyoloji tüm bu cevapların altında yatan temeli, yani empatinin kökenini evrimsel sürecin içerisinde aramaktadır. Bu arayış insan ve diğer canlılar arasındaki bazı benzerliklerden, günümüzdeki nörobilimsel araştırmalara kadar uzanmaktadır. Dolayısıyla biyolojik bir perspektiften şunu söylemek yanlış olmayacaktır. Empati evrimsel sürecin bir parçasıdır ve özneler-arası noktasında temelde bir tür özgeciliğe dayandığı daha önce de belirtilmiştir. Canlılar birbirleriyle ve doğayla bir bağ kurabilecek şekilde evrimleşmişlerdir. Empati de bu bağın bir modudur. Özellikle seçilimin baskısı doğadaki bireylerin birbirlerinin duygularını anlayacak hatta bilinçlerini kavrayacak şekilde kalıtımsal özellikler kazanmış olmalarına yol açmış olabilir. Biyolojik bağlamda empatinin kökeni olarak düşünölen özgecilik aynı zamanda etik bağlamında da empatinin ilksel nedenleri arasında gösterilmektedir (Keysers, 2011: 259). Daha önce belirtildiği gibi fenomenoloji akımının düşünürleri empatiyi yönelimsellik kavramı ile ilişkilendirirken, bugün bilişsel psikoloji ve nöroloji empatiyi beyin aktiviteleri düzeyinde

açıklamaktadır. Fenomenolojinin yönelimsellik bağlamında yorumladığı empati bilincin dünya ile olan ilişkisini açıklamaya çalışmıştır. Bilinç kendisinden farklı olan bilinçleri nasıl kavramaktadır sorusunu sormaktadır. Bu kavrama yetisi bilişsel düzeyde olabildiği gibi duygusal düzeyde de olabilir. Nöroloji bu bağlamda beynin çalışma mekanizmasını gözlemleyerek fenomenologların yorumlarına boyut kazandırmaktadır. Bu açıklamalar ise belirli noktalarda dikkat çekici oranda birbirleriyle kesişmekte ve önemli ölçüde birbirini desteklemektedir. Merlau-Ponty, Stein, Lipps gibi düşünürlerin jest ve mimiğin empati ile ilişkisi üzerine olan düşünceleri, az önce bahsedilen nörolojik çalışmalarda, insan beyninin yüz tanıma bölgesi jest ve mimiklerin taşıdığı duyguyu tanımlayabilme yetisi ile ilişkilendirilebilir.

Empati üzerine yapılan önceki çalışmalar sonucunda bazı psikologlar tarafından farklı boyutta empatik ilişkiler tanımlanmıştır. Bunlardan ilki bilişsel empatidir. Bilişsel empati bir anlamda bilişsel perspektif alma eylemidir (Mead, 1934; Piaget, 1948; Kohler, 1992). Davis (1983)'e göre bu anlamda bilişsel empati bilişsel düzeyde bir başkasının bakış açısını kavrayabilme yetisidir. Daha önce bahsedilen perspektif alma yetisi olarak düşünülebilir. Bir diğer yaklaşım ise duygusal empati tanımlamasıdır (Eisenberg ve Miller 1987; Hoffman 1984). Kurdek ve Rodgon (1975)'a göre ise bilişsel empati, duygusal empati ve algısal empatiden söz etmek mümkündür. Bilişsel empati yine bir başkasının nasıl düşündüğü, algısal empati bir başkasının nasıl algıladığı ve duygusal empati bir başkasının nasıl hissettiği ile ilgilidir. Bugün en temel ayırım ise empatinin sadece bilişsel ve duygusal boyutuna odaklanarak empatiyi açıklamaktadır (Deutsch ve Madle, 1975; Hoffman, 1977; Baron-Cohen, 2004). Ancak temelde bakıldığında iki empatik düzlem birbirlerinden farklı gibi görünseler de, ilişki halindedirler.

1.3.1. Bilişsel Empati

Bilişsel empatinin tanımını, empatinin en yaygın tanımı olarak düşünmek mümkündür. Temelde “kendi ayakkabılarını çıkarıp, başkasının ayakkabılarını giymek” olarak tanımlanan yani bir nevi “perspektif alma” olarak da düşünebileceğimiz empati türüdür. Jean Piaget buna empatinin bu bilişsel yönünü “merkez-dışı” (*decentring*) ya da “egosentrik olmayan tepki verme” (*responding non-egocentrically*) olarak adlandırmış ve açıklamıştır. (aktaran Baron-Cohen, 2004: 30). Güncel çalışmalar empatinin bu yönünü zihin okuma³⁴ veya zihin teorisi³⁵ bağlamında da düşünmektedir. Duygulanımsal empatinin aksine, bilişsel empatide empati kuran karşıdakinin duygularını anlasa da onunla aynı duyguları hissetmek durumunda değildir. Daha çok onun niyet, istek ve fenomenolojik açıdan söyleyecek olursak yönelimlerini bilinçli

³⁴ ing. Mind reading

³⁵ ing. Theory of mind

şekilde kavrama eylemidir. Bilişsel empatinin daha bilinçli ve yaygın kullanımına örnek olarak psikoterapideki doktor ve hasta ilişkisi gösterilebilir. Doktor hastasının durumunu kavramak zorundadır, onun duygularını da kavramak zorundadır. Bunun için onun davranışlarının ardındaki motivasyonları görmek, hastanın duygulanımlarına neden olan gerekçeleri anlamak, hastanın algısını kavramak durumundadır. Ancak buradaki empatik ilişki duygulanımsal anlamda bir eşleşme içeremez ya da içermemelidir. Arkadaşımızın üzüntüsünü anlayabiliriz ancak onun hissettiği gibi hissetmeyebiliriz. Şiddetli bir tartışmadan çıkmış olan birini yaşadığı gerilim yüzünden daha anlayışlı ve sakin karşılayabiliriz. Bu onun durumunu anlamamız ile oluşan bilinçli bir davranıştır ve bilişsel düzeyde bir empatidir. Ancak duygusal düzlemde bir bütünleşme söz konusu değildir. Yani aslında bir “perspektif alma” yetisidir. Carl Rogers (1983: 106)’a göre doktor hastasının incinmişliğini kendi incinmiş gibi hissetmemelidir aksi halde bu bir özdeşleşme olur.

Bilişsel empatiyi daha basit düzeyde ve gündelik yaşamda çok sık kullanmakta olduğumuz özneler-arası anlama ve iletişim kurma sürecimizin temel bir mekanizması olarak da tanımlamak mümkündür. Bunun gündelik hayatta çevremizdeki diğer öznelere dair çıkarımlarımızda ve tahminlerimizde sık sık kullandığımız bir yeti olduğu söylenebilir. Başkalarının düşünceleri hakkında çıkarımlar yapmak., onların yönelimlerinin ardındaki düşünceyi kavramaya çalışmak buna örnek olarak gösterilebilir. Örneğin sınav sonucu istediği gibi gelmeyen birinin daha onunla konuşmadan üzgün olabileceğini kavrama yetisi bilişsel bir empatidir. Ya da uzun süredir iş arayan birinin son gittiği iş görüşmesinden de olumlu bir geri dönüş alamadığında onun üzüntüsünü ve tükenmişliğini kavramak her gün kullandığımız pratik bir düşünce mekanizmasıdır. Bunun için o kişi ile konuşmuş olmak bile gerekli olmayabilir. İş görüşmesine giden kişi üzüntüsünü dile getirmeden onun üzgün olduğunu tahmin etmek mümkündür. Bu tahmini yapılması ise bilişsel olarak bir çıkarım yapma yetisine dayanır. Bu bir nevi “ben arkadaşımın yerinde olsaydım bu duruma çok üzülüyor olurdum, bu yüzden onun üzüntüsünü anlıyorum” diyebilmemizin ardındaki mekanizmadır. Ancak bu tip yorumları yaparken genel olarak meseleyi çok daha otomatik düzeyde, içgüdüsel olarak kavrarız ve tepki veririz. Bununla ilgili deneysel çalışmalar otizm ve asperger sendromu gibi durumlarda bireyin bilişsel empati yapma yetisinin olmadığını dolayısıyla karşısındakinin durumunu tam olarak tanımlayamadığını göstermektedir.³⁶

Gelgelelim zamansal, mekânsal, kültürel, cinsel, demografik, ekonomik vb. farklılıklar bu kavrama kabiliyetimizin önüne set çekebilmektedir. Bu tip durumlarda ise empati başlı başına bir çaba haline gelir. Bu bilişsel empatinin daha çok maksatlı bir yönüdür. Örneğin

³⁶ Christian Keysers “Empatik Beyin” kitabında bunu oldukça iyi açıklayan bir örneğe yer vermiştir (2011: 9).

sosyolojik bir tavırla bir topluluğa bakarken, o topluluğun davranışlarının ardındaki temel motivasyonu görmek gerekir. Dolayısıyla empatik bir tavır zaten başlı başına bir gereksinimdir. Bunun gibi mekânsal ve zamansal göreliliğin var olduğu durumlarda empatik tavır önemli bir araçtır. Empatik tavır ile gündelik yaşamda başka bireylerin motivasyonlarını kavramak ve algılarını tahmin etmek mümkündür. Motivasyonu burada bir bireyin istenci, gereksinimi, arzusu ya da durumu olarak düşünebiliriz. Buna bağlı olarak motivasyonel kavramanın bir kişinin içinde bulunduğu durumun onda ve onun davranışlarında yarattığı etkiyi ya da bir kişinin eylemlerinin ardındaki temel istenci, arzuyu veya gereksinimi kavrayabilme ile ilgili olduğu söylenebilir. Bir başkasının durumuna duyarlı olma ve onun duygularını onun arzuları, engelleri, inançları yani motivasyonları bağlamında değerlendirme sürecidir. Gündelik yaşamda bireylerin inanç, istenç ve tutumlarını anlama noktasında kullanılan bir kavrama biçimidir. Ya da bilişsel olarak bir başkasının içinde bulunduğu duruma göre olası bakış açısını kavrayabilme ve duygularını anlayabilme yetisi olarak da açıklanabilir. Bu bağlamda gündelik ilişkilerimizde karşımızdaki kişinin davranışlarını onun bağlamına göre düşünüp değerlendirmemiz bu konuda bir örnektir. Sinemada ilişki kurduğumuz karakterlerin dramatik istençlerini kavrayışımız bir anlamda motivasyonel bir perspektif almaktır.

Bilişsel empati ile ilgili bir diğer hususta empatinin algısal boyutudur. Dünyayı algılama biçimimiz öznedir. Algımız ise öznel alanımızın sınırları içerisinde bize özgü bir duymusal sürecin parçasıdır. Duyulan seslerden görülmekte olan imgelere kadar her özne belirli bir algılama sürecinin içerisinde. Algısal perspektif alma bir kişinin duymusal deneyimini kavrayabilme ya da hayal etme ile ilgilidir. Bunun içerisinde bir başkasının uzamsal konumuna göre düşünebilmekte mevcuttur. Bu bir anlamda algısal bir perspektif alma sürecine işaret eder ve kavranmak istenen algısal perspektifi hayal etmeyi veya zihninde canlandırmayı ifade eder. Dolayısıyla algısal perspektif alma bir başkasının konumu ve bulunduğu konuma göre olası görüş açısı ya da kişinin içinde bulunduğu kalabalığa bakarak belirli bir sesi ne ölçüde işitebileceği ile ilgilidir. Bir başkasının öznel bakışına sahip olmadan ya da onun işittiği gibi işitmeden de kabaca da olsa neyi algılayıp neyi algılayamayacağı hakkında kavrama yetimiz bulunmaktadır. Örneğin telefonuna bakarak yürümekte olan birinin hemen önündeki çukura düşebileceğini düşünebiliriz. Bunu düşündüren şey çukurun o kişinin algı alanının dışında olduğunu kanaat etmemiz ve bir nevi algısal perspektif almamızdır. Piaget ve Inhelder (1969) bu mantığa dayanan “üç dağ deneyi” ile çocukların algısal perspektif alabilme yetilerini

araştırmıştır³⁷. Algısal perspektif alma bu bağlamda empatinin boyutlarından birisi olarak düşünebiliriz.

1.3.2. Duygulanımsal Empati

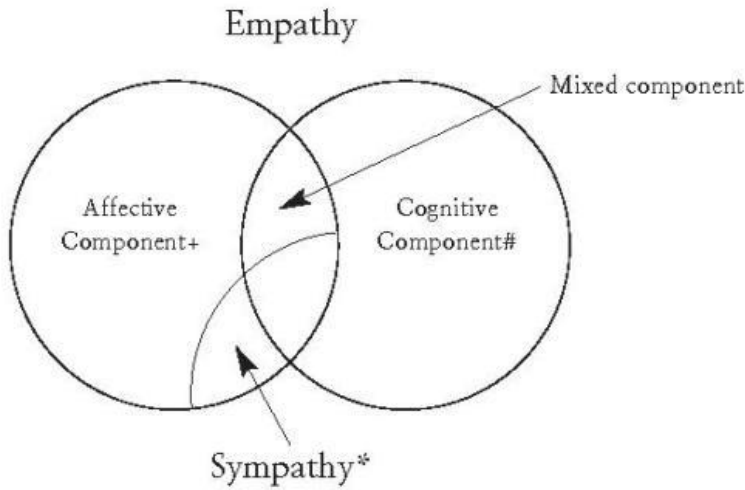
Duygulanımsal empati, daha çok duygusal düzeyde bir uyuşum ile ilgilidir. Empati kuran ile empati kurulan arasında oluşan duygusal eşleşme durumu olarak düşünülebilir. Bilişsel empatide olan “başkasının bakış açısıyla dünyaya bakma” durumunun duygusal düzlemde de var olanıdır diyebiliriz. Yani başkasının hissetmekte olduğu duyguyu hissetme durumuna gönderme yapar (Eisenberg ve Miller, 1987; Hoffman, 1984). Duygusal empati sadece başkalarının bakış açısıyla dünyaya bakmak değil aynı zamanda o kişinin hissettiği gibi hissetmektir.

Duygusal empati, bilişsel empatiden doğabildiği gibi bilişsel bir empati olmadan daha refleksif bir biçimde de var olabilmektedir. Bir başkasının bakış açısıyla dünyaya bakmanın dışında bir başkasının hissetmekte olduğu şeyi doğrudan ve bir ölçüde hissetmek nörobilimsel çalışmaların bulgularıyla duygusal empatinin açıklaması olarak öne sürülmektedir. Yukarıdaki örneklere dönecek olursak, iş görüşmesine gidip olumsuz sonuç almış kişinin üzüntüsünü ve tükenmişliğini onun yakın olan bir kişi tarafından üzüntü ya da tükenmişlik olarak deneyimlenebildiğini söylemek mümkündür. Bu noktada iş bulamayan kişinin duygusal durumunu anlama değil aynı zamanda onun duygularını hissetme halinden bahsedilebilir. İş görüşmesi olumsuz sonuçlanmış olan kişinin kederi onun anlattıklarından kavranabileceği gibi onun yüz ifadesi, ses tonu, jest ve mimikleri kederini yansıttığı ve ona bakmakta olan kişinin doğrudan algıladığı duygusal göstergelerdir. Bunların algılanması ise oldukça otomatik bir sürecin sonucu olduğu düşünülmektedir. Duygulanımsal empatinin bu çalışma bağlamında yüzsüz yansıtma ve kinestetik yansıtma olarak iki farklı düzleminden bahsetmek mümkündür.

Ayrıca duygusal düzeyde bir empati, sempatik bir etkileşimden kaynaklı olarak da oluşabilir. İnsanlar sevdikleri, yakın oldukları, sürekli ilişki halinde oldukları, benzer anıları paylaştıkları, benzer değerleri ve ortak inançları paylaştıkları başka bireyleri duygusal düzeyde kavramaya daha eğilimlidirler. Bu noktada sempati bazen duygusal bir empatinin nedeni olabilir. Baron-Cohen (2004: 59)’in şeması sempatiyi hem duygusal empatinin bilişsel empati

³⁷ Çocuk ile gözlemci karşı karşıya oturur ve aralarında bir dağ maketi bulunur. Dağın bir yüzünde bazı nesnelere (ağaç ve hayvan maketleri) vardır bir diğer yüzünde ise başka nesnelere vardır. Mantık şudur: çocuk kendi bulunduğu konumdan karşısında oturan ve dağı karşı yüzünden görmekte olan gözlemcinin neyi gördüğünü anlatır. Bazı çocuklar bu noktada gözlemcinin gördüğünü şeyi gözlemcinin dağın aksi yönü olduğunu hesap ederek tarif ederken bazı çocuklar gözlemcinin bu durumuna hesap etmeden tarif eder. Sonuç olarak karşısındakinin bakış açısını kavrayabilenler algısal boyutta bir perspektif alma yetisine sahip oldukları düşünülürken, karşısındakinin bakış açısından neyin görüldüğünü doğru tarif edemeyenlerin daha egosentrik bakmaya eğilimli oldukları düşünülmüştür. Deneyin detayları için bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=OinqFgslbh0>

ile kesişim noktasında hem de sadece duygusal empatinin içerisinde kapsanan bir bölge olarak göstermiştir. Bu sempatinin güçlü bir empati kaynağı olabileceğini gösterir. Darwall (1997: 270)' a göre bilişsel ve duygusal düzeyler ile sempatinin bir arada olması güçlü ve tam empatiyi doğurur. Yani bu bir anlamda üçünün kesiştiği alandır:



Şekil 1.3 Empatinin Bileşenleri

Kaynak: Simon Baron-Cohen, 2004: 59.

Şekil 1.3 Simon Baron-Cohen (2004: 59) empatinin bileşenlerini tabloda görüldüğü gibi ilişkilendirmiştir. Tabloya bakıldığında empatinin farklı bileşenlerinin birbirleri ile bağlantılı noktaları olabileceği gibi birbirlerinden ilişkisiz hallerde de bulunabilecekleri görülmektedir. Ayrıca sempati de bu ilişki sürecinin bir parçası olarak gösterilmiştir

Bu bağlamda duygusal empatinin “yüzselle yansıtma” veya “kinestetik yansıtma” olarak düşünebileceğimiz düzlemlerinin altını çizmek gerekir. Yüzselle yansıtma³⁸ empatik etkileşimin daha çok refleksif bir yönüne işaret etmektedir. Aynı zamanda yukarıdaki tablonun daha çok “duygusal bileşen” tarafında bulunduğu söylenebilir. Yüz genel olarak bireyler arası etkileşimde duygusal iletişim açısından çok temel bir role sahiptir. Çünkü yüz bir ifade aracıdır. Bireylerin psikolojik durumunun çok temel bir göstergesidir. Yüz ifadeleri üzerine yapılan araştırmalardan en bilinenin Paul Ekman’ın araştırmasıdır. Ekman’a göre yüz ifadeleri anlamsal açıdan birçok farklı kültürde farklı duygulara tekabül etse de ve bu anlamlar kültürlerarası açıdan değişiklik gösterse de temel duygular olan öfke, neşe, korku, şaşırma ve tiksinti gibi duygular birçok kültürde yakın hatta neredeyse aynı yüz ifadelerine ile dışa vurulmaktadır (Ekman ve Friesen, 2003: 25). Yüz ifadelerinin bu evrenselliği özellikle insan beyninin evrimsel süreç içerisinde gelişim gösteren bazı ortak yönleri ile ilgili olabileceği

³⁸ Bazı kaynaklarda duygusal bulaşma (emotional contagion) olarak da geçmektedir.

düşünülmektedir. Önceki bölümde tartışıldığı gibi Lipps, Scheler, Stein, Merleau-Ponty gibi düşünürler yüzün duygulanımsal düzeyde bir empatiyi nasıl oluşturduğu üzerine düşünmüşlerdir. Daha önce de bahsedildiği gibi günümüzde ise bu düşünceler bazı nörolojik çalışmalar ile test edilmektedir.

Yüz ifadelerinin empati ile ilişkisinin ayna nöronlar vasıtasıyla gerçekleştiği düşünülen bir başka düşünür Iacobani (2009: 663), özellikle kendi simülasyon modeli ile empatiyi düşünmektedir. Daha önce de bahsedildiği gibi kederli bir yüz görüldüğünde o yüzün kederli olduğunun tanımlanabiliyor olması Iacobani'nin simülasyon modeline göre bir dizi sinirsel faaliyetin sonucudur. Bireyin bir başkasının sıkıntısını hissetmesi yani empati duyması beyninde o kişinin üzüntülü yüzünü simüle ediyor olmasına dayanabilmektedir. Bu şekilde o kişi kendisi de belirli bir ölçüde üzüntü hissedebilir. Böylece diğer kişinin deneyiminin ne olduğunun farkına varabilir. Beynin yüz tanıma ve duygulanım ile ilgili bölümleri bu gibi eylemler esnasında aktif hale geçer. Gelgelelim yapılan çalışmalarda elde edilen fMRI bulguları bu bağlamda önemli ipuçları taşısa da henüz tam olarak doğrulanamamıştır³⁹ (Churchland, 2013: 184-191). Ancak yakın olduğumuz veya yakınlık duyduğumuz bireylerin yüz ifadelerinden etkilendiğimiz bilinen bir fenomendir. Meselenin nörolojik boyutu tartışmalı olarak seyretse de bir başkasının yüz ifadesinden duygulanımsal olarak etkilenildiği çok önceden beri düşünülmektedir. Bu bulgulardan yola çıkarak yüz ifadelerinin duygulanımsal empati sürecinde önemli bir rolü olduğunu söyleyebiliriz. Empatinin bu boyutu bir başkasının yüzüne bakarken onun duygularını kavrayabilmemiz ile ilgilidir. Fenomenoloji akımının düşünürlerinin yukarıda yüz üzerine söylediklerinden yola çıktığımızda da benzer sonuçlara ulaşmak mümkündür.

Duygulanımsal empatinin bir diğer yönünün ise kinestetik düzeyde olduğunu söylemek mümkündür. Kinestetik yansıtma empatik etkileşimin iki farklı özne arasında olabileceği gibi özne ve nesne arasında da düşünülebileceğini gösterir. Bu empatinin daha çok estetik boyuttaki etkileşimi bağlamında düşünülebilir. Bu anlamda kinestetik empati nesnelerin formlarının biçimlerinin ve şekillerinin yarattığı duygulanımsal etki ile alakalıdır. Ya da bazı noktalarda gözlemlenen hareketin estetik anlamda yarattığı duygulanımlarla ilgili olduğu söylenebilir. Bir sanat eserinin ifade ettiği duygunun içimizde yansımaları, sanat eserinin bir yüz ifadesi gibi duygulanımsal anlamda bizle olan dolaysız bir teması gibidir. Robert Visser'in "Einfühlung" kavramı da özellikle estetik objelere verilen psikolojik tepkiler üzerine odaklanmıştır (Fauvel,

³⁹ Churchland, Iacobani'nin simülasyon modelini doğrudan alıp empatiyi açıklamak için kullanmasına şüpheci bakmaktadır. Churchland'a göre "acı çeken düşmanımın rahatlatma hissedebilirim" (2013: 189). Ayrıca yüz felci olan hastalarda yüz ifadelerini fark edebilmektedir ve bu da duyguları fark etmede motor sistemin rolünü henüz kanıtlanmış değildir (2013: 186). Dolayısıyla Churchland'a göre Iacobani'nin simülasyon modeli henüz temel nedensel gerekliliği tam olarak sağlamış değildir (2013:189)

2009: 74). Theodor Lipps'in "Einfühlung" kavramı da bu bağlamda Robert Visser'in kavramından etkilenmiştir ve kinestetik yansıtma için önemli bir noktayı vurgulamıştır. Lipps'in "Einfühlung" kavramı öznel-arası bir etkileşim ile ilgili olduğu kadar sanat ve estetik ile de ilişkilidir. Lipps'e göre estetik deneyim boyunca oluşan algısal karşılaşmalar nesneye bakanın içinde belirli bir rezonans yaratır (Fauvel, 2009: 126). Objelerin çizgileri dokuları insanda belirli hisler uyandırır. Bu bir rezonans gibi düşünülebilir. Bu rezonansın yarattığı duygulanımı ise empati bağlamında düşünmek mümkündür. Lipps bunu şu sözlerle aktarır:

Güzel bir nesne karşısında bir haz yaşarız. Ama yalnızca estetik bir nesnenin, örneğin bir sanat eserinin duyulara hitap eden görünümü estetik bir beklentiyle seyredilir. Yalnızca "o" estetik zevkin "nesne"sidir; benden ayrı bir şey olarak "karşımda" duran tek şeydir ve onunla ben ve benim hazzım bir tür ilişki içerisine girerler. Bu ilişki yoluyla ben neşeli veya memnun olurum (Lipps'den aktaran Fauvel 2009: 126).

Lipps'e göre birey bir sanat eserine baktığında, örneğin spesifik bir manzara resmine baktığında resmin formunun izinden gider. Sanat eserinin formu estetik deneyim içerisinde bizi kendisine çeken bir unsur olmuştur. Bu formları, içinde bir duygu taşıyan canlı ve hareketli estetik objeler gibi görürüz. Bu söğüt ağacının dallarının aşağı doğru uzanımını yani onun formunu içimizde "ağlama" duygusu gibi hissetmemize benzer (akt. Fauvel, 2009: 127). Şiddetli bir fırtınada dalgaların coşkusu, ya da gök gürültüsünü öfkeli homurdanmalar gibi hissederiz. Tüm sanatlar içerisinde müziğin ve dansın bu tip bir etkileşimi doğurduğunu söylemek mümkündür. Örneğin dansın figürleri, hareketler ve pozlar belirli duygulanımlar yaratır. Dansın izlenmesi esnasında ortaya çıkan bu duygulanımsal eşlik, kinestetik bir empati gibi düşünülebilir. Bu tam anlamıyla bir başkasının hareketini ve ritmini "içinde hissetmek" ve ona "uyum sağlamak"tır diyebiliriz (Berger, 1972; Costello, 2014). Armonik uyuşumlar, gamlar, ritimler ve hatta notalar temel olarak hiçbir temsil düzlemine ait değildirler. Ancak duygunun saf bir ifadesi olabilirler. Bu ifadeler dinlemekte olanda doğrudan bir duygulanıma yol açar. Müziğin ritmi müzik ile dinleyen arasında oluşan ortak bir nabız gibi işler. Çizgilerin, renklerin uyuşumları, perspektif, zıtlıklar, dokular ve ışık benzer şekilde estetik bir deneyim sunar. Tüm bunların kendisine bakanda yarattığı ilk etkiyi –anlamsal boyutu bir yana- kinestetik düzeyde bir yansıtma ve dolayısıyla duygulanımsal anlamda bir empati olarak düşünebiliriz. Daha önce de belirtildiği gibi nöroloji alanında yapılan birçok çalışmada ventral-premotor korteksde yer alan ve belirli bir hareket yapıldığında ateşlenen nöronların, aynı eylemin görsel ve işitsel olarak deneyimlenmesi esnasında da faaliyete geçtiği bulgulanmıştır (Keysers vd.,

2003: 628-636). Bu belirli bir hareketin yapılmamasına rağmen o harekete bakan kişinin belirli duygulanımlar yaşamasının nörolojik seviyedeki açıklaması gibidir. Hareketin izlenmesi hareketin belirli bir rezonansını oluşturur. Sanatın formları bu bağlamda rezonanslar yaratır. Böylece empatinin sadece özneler-arası vuku bulan bir etkileşim olma sınırlılığını aşan, özne ve nesne arasında da çeşitli etkileşimlere işaret edebilen bir kavram olduğunu söylemek mümkündür.

İKİNCİ BÖLÜM

PSİKANALİTİK, BİLİŞSEL VE FENOMENOLOJİK FİLM TEORİSİ TEMELİNDE İZLEYİCİ VE FİLM İLİŞKİSİ

Empati ve sempati kavramları gündelik yaşamda kurulan öznel-arası ilişkileri tanımlayabilir. İlk bölümde görüldüğü gibi özellikle empati bilişsel ve duygusal yönlerden düşünülebilecek bir kavramdır. Sempati ile empati kavramları belirli noktalarda ilişki içindedir. Ancak aralarında belirli bir ayrımın olduğu bilinmektedir. Söz konusu sinema olduğunda, filmlerle empatik ve sempatik düzeyde kurulan ilişkilerin gündelik yaşamdaki empati ve sempati deneyimlerinden farklı yönleri olduğu söylenebilir. Bazı yönlerden analogi kurulabileceği gibi bazı yönlerden sinemanın ontolojik farklılığı sinema bağlamında bu kavramların farklı işleyebildiğini gösterir. Bunun sebebi sinemanın gündelik yaşam gibi değil, kendine özgü yöntemler ile vücut bulan estetik bir yaratım olması ile ilgilidir. Dolayısıyla empati ve sempati kavramlarını sinemayla birlikte düşünebilmek ve buradan yola çıkarak yeni bir kavram oluşturabilmek için öncelikle sinemada izleyici-film ilişkisi üzerine geliştirilen özdeşleşme, empati, sempati, zihinsel simülasyon ve asimilasyon kavramları tartışılmıştır. Daha sonra ise sinemanın ontolojik farklılığının görünür olduğu sinemasal düzlemin üzerine düşünülmüştür. Bu aynı zamanda bu çalışmanın konumlanma noktasını da belirlemektedir.

Özdeşleşmenin bazen empatik bir yakınlaşmaya yol açabildiği veya doğrudan empatinin içinden doğduğunu ya da özdeşleşmenin içinde sempati duyma durumunun var olabileceği söylenebilir. Ancak sinema bağlamında bir yaklaşım geliştirebilmek için bu kavramların arasındaki sınırların bir ölçüde belirginleştirilmesi gerekir. Öncelikle üç kavram da psikolojik bir duruma işaret eder. Ancak sorun özdeşleşme kavramının hem empati hem de sempatinin anlamını ikame edebilecek şekilde kullanılabilir olmasından kaynaklanmaktadır. Örneğin “bir karakter ile özdeşleşmek o karakteri empatik olarak anlamak mıdır, ona sempati duymak mıdır ya da her ikisini birden kapsayabilir mi” sorularına cevap verilmelidir.

2.1. Psikanalitik Sinema Teorisi Temelinde Özdeşleşme Kavramı

Özdeşleşme kavramı dilimize “identification” kavramından çevrilerek kazandırılmıştır. Özellikle psikoloji alanında ve psikoloji ile bağlantılı olarak sanat alanında yaygın kullanıma sahiptir. Psikolojik açıdan bir bireyin bir başka bireyin duygusal durumuna özdeş denilebilecek kadar yakın hissetmesi gibi düşünülebilmemesinin yanı sıra bir başkasının (kişinin/kurumun) kişilik özelliklerini benimsemek gibi de düşünülebilmektedir. TDK’da özdeşleşme kavramının dört farklı bağlamda tanımlaması yapılmıştır. Bunlardan sinema ile ilgili olanı şu şekilde ifade

edilmiştir: “Seyircinin kendini bir yıldızla, bir film kahramanıyla bir tutup, onun başından geçenleri kendi yaşıyormuş sanısına kapılması” (TDK, 2018). Özdeşleşmenin sinema alanındaki bu tanımlamasının altında yatan fikir, Aristoteles’in tragedya üzerine yazdıklarına kadar uzanmaktadır ve edebiyat ile tiyatro gibi sanatların teorik tartışmalarında, kendine geniş yelpazede yer bulmaktadır. Aristoteles (2017: 29) tragedyanın tanımını yaparken, tragedyanın olmuş bitmiş bir eylemin taklidi olduğunu ve bu eylemin kişiler tarafından gerçekleştirilirken izleyicide acıma ve korku aracılığıyla bir katharsis yaşatan bir sanat olduğunu belirtir. Tragedyadan sinemaya kadar anlatı üzerine geliştirilen birçok düşüncede Aristoteles’in tarif ettiği anlamda katharsisin nedeni bir tür özdeşleşmeye dayanmaktadır. Bu noktada özdeşleşmenin, empati ve sempati kavramlarıyla anlamsal açıdan bir akrabalığı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Gelgelelim özdeşleşme kavramı özellikle psikanalitik sinema teorisi temelinde daha derinlemesine düşünülmüştür. Özdeşleşme sanat alanına psikoloji biliminden transfer olmuş bir kavramdır. Kavramın psikolojik yönünü sistematik olarak kendi teorisinin içine yerleştiren Sigmund Freud için özdeşleşme, bireyin gelişim sürecinde, çeşitli safhaları olan, egonun oluşmasında ve savunmasında kendini gösteren bir psikolojik durumu niteler. Freud’un gelişim teorisinde özdeşleşme, öznenin başka bir özneye ait olan bir özelliği kendisinininki olarak benimsemesi şeklinde açıklanmaktadır (Clero, 2011: 97). Ancak Freud’un gelişim teorisinde özdeşleşmenin farklı aşamalarına rastlamak mümkündür. Bunlardan ilki çocuğun kendi benliğini tam olarak kazanmadığı oral dönemdeki anne ile kendisini bir bütün ve özdeş olarak gördüğü evredir (Bronfenbrenner, 1960: 15-6). Diğer yandan özdeşleşme ego oluşumunun bir parçası ve bir savunma mekanizmasıdır. Freud’a göre özdeşleşme öznenin psikolojik gelişiminde önemli bir rol oynar. Freud’un kuramında bu, her bireyin egosunun bir anlamda bir ideali olduğu “ego ideali” kavramı ile açıklanmaktadır (Hishelwood, 1991). Bu kişiliğin oluşum safhalarında ortaya çıkan doğal bir taklit eğilimi ve bir kişilik gelişim çabası olarak düşünülebilir.

Çocukluğun ilk gelişim evrelerinde ebeveynlerle kurduğu ilişki yaşamının belirli evrelerinde başka şeylere yönelebilmekte ve zaman zaman bir tür ego savunma mekanizması haline dönüşebilmektedir. Yani kısaca Freud’a göre yaygın olarak benlik ile kişilik olarak adlandırılan şey başka insanların özelliklerinin art arda özümsemesiyle ve bazılarının reddedilmesi ile kurulur (Bowie, 2007: 37).

Sanat bağlamında düşünüldüğünde ise genel anlamda özdeşleşme; izleyicinin sahnelenen oyunun karakterlerinin duyguları ile benzer duygulanımlar yaşayarak trajediye duygusal anlamda katılmalarını ifade eder. Özdeşleşmenin bu açıdan sanat ile ilişkisi bir

duygusal taklit olarak düşünölmüştür. Ancak özdeşleşme kavramının sinema ile ilişkisi hem psikanalitik yaklaşımın sinemaya uygulanması ile hem de yapısalcılık üzerinde temellenen anlatı teorisi ile farklı boyutlar kazanmıştır.

Psikanalitik teorisyenler özellikle film aracının tahakküm kuran tinsel boyutu ve sinemanın insan duyguları üzerindeki sıra dışı gücü ile ilgilenmişlerdir (Stam, 2014: 173). Sinemada psikanalitik yaklaşımın temel fikirlerinin öncülerinden biri olarak kabul edilen Edgar Morin'e göre film sadece izlediğimiz bir şey değildir. Film izlerken deneyimlediğimiz şey bir izleme ediminden fazlasıdır. Bu daha çok bir rüyanın içinde olmak gibi bir bütünleşme ve büyülenmedir. Film izlerken de olan budur:

Freud'dan bu yana sık sık çocuğun bakışı ile, "ilkel" olanla, nörotik olanın bakışını karşılaştırdık. Bu karşılaştırmanın geçerliliği çevresinde ortaya çıkan ihtilâfa hiç girmeden ilkel, nörotik olanı ve çocuğu tanımlamak niyetinde olmadığımızı söyleyelim; ama onlarda benzeşen, ortak sistemi, ki buna kesin olarak büyü diyoruz, bilmeli, varlığını kabul etmeliyiz (Morin, 2005: 74).

Morin'in sinema-seyirci ilişkisini bir tür regresyon olarak değerlendirirken aslında seyircinin filmle kurduğu ilişkiyi açıklamak için erken çocukluk dönemindeki özdeşleşme sürecinin bir analogisini yaptığı söylenebilir. Bu bağlamda psikanalitik sinema teorisinin temel fikrinin bu olduğunu söylemek mümkündür. İzleyicinin filmle olan ilişkisi bilinçaltı bir karaktere sahiptir.⁴⁰ Dolayısıyla psikanalitik teori çerçevesinden sinema salonundaki özdeşleşme de bir tür benlik gelişiminin ilkel safhalarına geri dönüş gibidir. İzleyici bunun farkında olmasa da sinemadan aldığı hazzın özünde bu büyülenmiş bütünleşme hali yatar. Psikanalitik teori bu bütünleşme halini açıklamak için sinemasal aygıtın inandırıcılığı üzerine, yani film seyri sırasındaki hareketsizlik, salonun karanlık oluşu, kamera, projeksiyon gibi görüntünün ifade mekanizmaları üzerine düşünmüş ve bunların hepsini öznenin kendisini temsilin içine yansıtmasının bir nedeni olarak görmüştür (Stam, 2014: 173). Özellikle 1970'li yıllarda Jean-Louis Baudry, Christian Metz ve Laura Mulvey gibi düşünürlerin etrafında şekillenen psikanaliz ve sinema ilişkisinin merkezinde sinemanın basit bir araç ya da mekanizma olmaktan ziyade, daha çok zihinsel ve psikolojik süreçlerle ilişkilendirilebilecek bir aygıt⁴¹ olduğu düşünölmüştür (Creed, 1998: 5). Baudry'e göre sinematik aygıt izleyiciyi görüntünün merkezine bir göz-özne⁴² olarak yerleştirir. Projektörle izleyicinin bütünleşmesi

⁴⁰ İzleyicinin filmle olan bu bilinçaltısal bütünleşmesinin özünde skopofilik bir eğilim olduğu düşünölmür. Birey perdedeki bakış ile özdeşleşmeye bu eğilimi sayesinde yatkınlık gösterir. Psikanaliz bunu görme hazzı ile açıklar ve bunu cinsel dürtünün boşalımı olarak değerlendirir.

⁴¹ "Sinematografik aygıtın" bu tanımı ve özellikleri Jean Louis Baudry'nin "Ideological Effects Of The Basic Cinematographic Apparatus". *Film Quarterly*, 28(2), 39-47 makalesinde ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

⁴² İng. Eye-subject

Platon'un mağara alegorisine benzer. Sinema salonunun karanlığı, mağaranın karanlığı ve izolasyonu gibidir. Perdeye yansıyan ışık oyunları ise mağaranın duvarına yansıyan gölge ve ışık oyunları, yani yansımalar gibidir. Sinemaya giden izleyici tıpkı Platon'un mağarasındaymışçasına büyülenir ve gördüğü şeylerin illüzyonuna kendini kaptırır (Baudry, 1974: 45). Baudry'nin bu benzetmesi sinemanın ideolojik yönüne karşı bakışını gösterir. Bunun yanı sıra bu düşüncenin altında yatan temel fikir özne statüsündeki izleyici ile nesne statüsündeki filmin "bakış" mefhumu altındaki bir bilinçdışı özdeşleşmesidir.

Christian Metz ise özdeşleşmeyi Lacan'ın "ayna" kavramından esinlenerek açıklar. Metz ekranı bir ayna olarak düşünür. Ancak bu Lacan'ın aynasından farklıdır. Ekranı bir ayna gibi her şey yansıtılabilir ancak bakılmakta olan bu aynada bakanın kendi imgesi yoktur. Lacan'ın aynasında ise çocuk kendisinin, ailesinin, evdeki nesnelere kısacası kendi imgesi ile birlikte kendisi olamayan yani öteki olan, kendisi dışındaki dünyayı görür. Bu evre çocuğun ben ve öteki ayrımının belirginleşmeye başladığı evre olarak düşünülür. Çocuğun aynada gördüğü şey de aslında bir yansımadır ve bir nesnedir. Çocuk aslında kendi imgesiyle yani yansımalarıyla özdeşleşir. Böylece kendisini tanımlamış ve kendi imgesiyle özdeşleşmiş olur. Bu egonun gelişim aşamasındaki doğal bir süreçtir. Lacan'a göre çocuğun aynadaki imgesi "yeni doğan 'ben'in sadeleştirilmiş bir ifadesidir" (Bowie, 2007: 30). Metz'e göre sinemadaki perdenin içindekiler de tıpkı bir aynaya bakıldığında görülen yansımalar gibi bir obje statüsündedir. Ancak bu objelerin arasında bakanın kendi yansımaları yoktur. Dolayısıyla sinema izleyicisi ayna evresindeki bir çocuk gibi düşünülmemelidir. İzleyici görmekte olduğu şeyin bir yansıma olduğunu ancak bir ayna olmadığını kendi ayna deneyiminden dolayı bilir. Bu sayede ekranda gördüğü nesnelere içinde kendisinin olmadığı sembolik bir düzlem olarak deneyimler (Metz, 1982: 45). Dolayısıyla sinemadaki perdede seyirci tarafından görülenler her zaman içinde kendi imgesinin olmadığı bir ötekidir. Seyirci ise bir bakan özne konumundadır. Seyirci bir özne olarak algılanan şeyin içinde yer almaz, aksine o her zaman bir ekranın içindeki dünyayı gören ama ekran tarafından görülmeyen bir dış göz, ekran tarafından işitilmeyen bir kulak ve algılanmayan bir algılayandır. Yani aşkınsal bir özne gibidir ve tanrısal bir bakışın içindedir. İzleyici kendisinin bu konumunun farkındadır. Yani ekrana olan dışsallığının farkındadır. Dolayısıyla ekrandakilerin imgesel olduğunun yani bir rüyanın ya da fantezinin içinde olmadığını bilir ya da bu farkındalığı tamamen kaybetmez. Bu yüzden bir film izlediğini de bilir. Ekranda gördüğü monoküler bir perspektif ile yani kamera tarafından kaydedilmiş, projeksiyon tarafından yansıtılan ve ekranın kenarları tarafından çerçevelenen "bakış" ile özdeşleşir (Metz, 1982: 48-49). Dolayısıyla Metz buradan yola çıkarak iki özdeşleşme süreci önermiştir. İlkini "temel sinematografik özdeşleşme" olarak adlandırır. Diğer özdeşleşme

sürecini ise “ikincil özdeşleşme” olarak adlandırır. (Metz, 1982: 56) Metz’in bu “temel sinematografik özdeşleşme” kavramı seyircinin kameranın açısıyla, yani yönetmenin (dünyaya) bakışıyla özdeşleşmesi anlamında, aygıtsal bir konumlanıştır (Gönen, 2007: 64). Bu aygıtsal konumlanış Mirty’e göre gündelik yaşam deneyimi ile filmsel deneyim arasındaki önemli bir farktır aynı zamanda: “Filmsel bir mekânda ancak yönetmenin izniyle onun çizdiği çerçeve içinde dolaşabilirken, gerçek mekânda istediğim gibi, istediğim kadar dolaşabilirim” (Mitry, 1989: 88). Mitry’nin filmsel imge üzerine ifade ettiği bu düşünce aslında Metz’in “birincil sinematografik özdeşleşme” olarak adlandırdığı aşamanın temelindeki “bakış” mefhumunun da sınırlarını belirler. Sinemada özdeşleşme bilinçli katılım sağladığımız bir özdeşleşmedir. Ancak bu filmin uzamı ile sınırlanmış ve aynı zamanda onun perspektifine yüklenmiş bir özdeşleşmedir.

Filmin hikâyesi seyircinin bakışını belirli bir noktaya odaklar. Odakladığı bu noktaların toplamı filmin kurmaca dünyası olarak karşısına çıkar. Bu hazzı yaşama arzusu seyirci için gönüllü bir katılımı gerekli kılmaktadır. Ancak film izleme deneyimi esnasında izleyici duygulanımlar yaşar. Bu duygulanımlar ise filmin onu odakladığı bakışın içerisinde gördüğü bazı karakterler ve olaylar ile oldukça ilişkilidir. Belirli bir noktadan sonra izleyici film izlemekte olduğunun bilincini ikinci plana atabilir. Bu sayede yaşanan olayları kendi deneyimiymişçesine güçlü bir şekilde hissetmeye başlayabilir. İzleyici karakterin deneyimlerini fiziksel olarak kendisi deneyimlemese de kendisi deneyimlemiş gibi hisseder. Bir sahnede oynanan oyunun gerçek olmadığı bilinse de gerçekmiş gibi algılanmasına neden olur. Bizler sinemaya gittiğimizde izlediğimiz şeyin gerçek olmadığını biliriz ancak hissettiklerimiz tamamen gerçektir. Yaşadığımız duygular gerçektir. Pascal Bonitzer aslında Metz’in “temel sinematografik özdeşleşmesi” ile çocuksu regresyonun arasındaki ilişkiyi Ronald Dahl’ın hikâyesinden⁴³ alıntı yaparak açıklar. Sinemada olup biten de ilkel olarak tıpkı bu hikâyedeki gibidir. Ancak bu hikâyede olan biten ile sinemada olup biten arasındaki fark Bonitzer (2011: 11)’e göre sinemadaki özdeşleşmenin tehlikesizliği ve şizoid biçimidir. Bu

⁴³ Hikayenin tartışılan konuya uygunluğu nedeniyle Bonitzer’in ifade ettiği biçimde burada alıntının tamamı aktarılmıştır: “Bir çocuk, büyük bir halıdaki renklerin ve motiflerin büyüüne kapılarak, kaydırak oyunuyla rus ruleti arası tuhaf tehlikeli bir maceraya atılıyor. Halının yüzeyini bir uçtan bir uca kat etmesi gerekmektedir ama kızgın korlar demek olan kırmızı motiflere ve zehirli yılanlar demek olan siyah motiflere basmadan. Yalnızca, eşitsiz aralıklarla serpiştirilmiş sarı motiflere basmak serbesttir. Çocukların oyun oynarken ciddi oldukları söylenir. Hikaye bu ciddiyeti ciddiye alır. Halının başkalışımı gerçeğe dönüşür. Çocuk başlangıçta kırmızı motifler alev, siyah motifler yılanmış gibi yapar; ama oyunun, oyundaki “gayri ciddi”nin asıl tanımlayıcısı olan bu “mış gibi”, anlatının akışı boyunca, oyun çocuk tarafından gitgide daha ciddiye alındıkça yok olur gider. Çocuğun dengesini kaybetme tehlikesi arttıkça siyah ve kırmızı motifler tehdit edici bir gerçeklik kazanır, korkunç uçurumlara, yakıcı alevlere dönüşür. Sonunda çocuk dengesini kaybeder ve düşer...Hikayenin sonunda anne uzakta, güneşte çocuğunu aramaktadır. Ne olup bitmiştir? Güneşten uzakta, halının dikdörtgen yüzeyinde korkunç delikler açılmıştır. Oyunun ciddiyetini sağlamak için gereken ‘gerçeklik izlenimi’ ölüm getirmiştir. Halının ayrışan motifleri güven verici biçimlerinden sıyrılarak yoğun vahşi güçlere dönüşmüştür” (Bonitzer, 2011:11).

perdedeki kameranın gözü ile bakışımızın özdeşleşmesi sonucundan doğan bir süreçtir. Örneğin klasik anlatı sinema geleneğinin işleyiş biçimi bu tekniğin kusursuzluğu üzerine kurulmuştur. Film izleyiciyi anlatmakta olduğu hikâyenin gerçekliğine ne kadar yaklaştırırsa izleyicinin filminden alacağı duygusal hazzın daha yüksek olacağı düşünülür. Ancak sürecin bu kadar etkili işleminde Metz ikincil bir özdeşleşmeden bahseder. “İkincil özdeşleşme”, seyircinin filmdeki karakterlerle duygusal ve dramatik (eylemsel) özdeşleşmesini ya da bu karakterlere karşı Brecht tarzı bir mesafe-almasını (yabancılaşma) ifade eden, öznel-kurgusal bir süreçtir” (Gönen, 2007: 64). Bu bağlamda Lacan’ın arzulamanın “ötekini arzu etmek” değil “ötekinin arzusunu arzulamak” olduğu ile ilgili fikri tam da sinemadaki ikincil özdeşleşme süreçlerini tanımlayan bir ifadedir (Stam, 2014: 174). Film karakterleri ile özdeşleşmenin Metz’in tanımlamasıyla bu ikincil boyutu, karakterlerin arzusu ile bir bütünleşmesi olarak düşünülebilir. Bu sürecin tipik yanı karakterlerin eylemlerine, aldıkları kararlara ve düşüncelere yönelik; seyircinin karaktere dair belirli fikirlerinin oluşması ve karakteri bir öznel değerler süzgecinden geçirerek değerlendirmesidir. Dolayısıyla bu aşamada karaktere yönelik bazı düşünceler ortaya çıkar. Bu düşünceler vasıtasıyla dramanın içerisine yerleştirilmiş karakterler belirli duyguların açığa çıkmasında rol oynar. Bazen karakterin eylemleri yani aldığı kararlar bazen de karakterin içine düştüğü durumun korkunçluğu duygusal açıdan seyirciyi karakterlerle yakınlaştırabilir. Bu noktada başa dönecek olursak Aristoteles’in katharsis olarak adlandırdığı kavram sinema açısından düşünüldüğünde “ikincil özdeşleşmenin” sonucu gibi görünse de katharsis aslında tam olarak hem birincil hem de ikincil özdeşleşmenin bir sonucudur. Çünkü ikincil özdeşleşme bizim görmekte olduğumuz olaylara ve olayların ardındaki karakterlere olan bakış açımızdan kaynaklanırken, birincil özdeşleşme filmin bize bütün bu olanları nasıl gösterdiği ve ifade ettiği ile ilgilidir. Dolayısıyla filmin algılanması iki tür özdeşleşmenin girift hale geldiği, film izlerken filmin olaylar ve olayların ifade ediliş biçimi olarak aklımızda ikiye bölünmediği ve bir bütün olarak algılandığı bir süreçtir diyebiliriz.

Genel olarak bakıldığında psikanalitik sinema teorisinin özdeşleşmeyi bir tür pre-ödüpal döneme uzanan bilinçdışı bir faaliyet gibi tanımladığı görülmektedir. Sinema izleme edimi bir anlamda gündüz düşü ya da bir tür büyü regresyon gibi izleyicinin kendiliğinin ekranla psişik bir bütünleşmesi olarak düşünülmüştür. Metz’in yaklaşımı, Baudry ve Mulvey kadar ideoloji ekseninde ve negatif olmamıştır. Baudry sinemanın ideolojik yönünü vurgularken Mulvey ekranın bakışını erkek egemen ideolojinin bir bilinçdışı tezahürü olarak görmüştür. Psikanalitik teori içinde Metz belki de sinemanın mekanizmasının kendisi üzerine diğer psikanalitik teorisyenlere göre daha çok düşünmüştür. Metz’in yaklaşımının esas özü “temel sinematografik

özdeşleşmede” yatsa da “ikincil özdeşleşme” ile izleyici ve karakter arasındaki duygusal bağlantıya da işaret ettiği görülmektedir.

2.2. Bilişsel Sinema Teorisi Perspektifinde İzleyici-Film İlişkisi

1980’ler sinema teorisi alanında bilişsel yaklaşımların ön plana çıkmaya başladığı dönemlerdir. Bu alanda Noel Carroll, David Bordwell, Gregorie Currie, Thorben Grodal, Berrys Gaut, Murray Smith, Alex Neill, Susan Feagin ve Perr Perronn gibi düşünürlerin öncülüğünde bilişsel psikoloji alanındaki gelişmelerin bir yansıması olarak yeni bir sinema teorisi ortaya atılmıştır. Bilişselcilerin ya da bilişselciliğe yakın konumlanan düşünürlerin tartıştığı konuların arasında özdeşleşme, empati ve sempati gibi kavramların bulunması tesadüf değildir. Psikoloji alanındaki analitik yaklaşımların ortaya çıkması belki de bu düşünürlerin bu kavramları sinema alanında tekrardan yorumlamasının önünü açan bir unsur olmuştur.

Bilişselciler, psikolojik ve bilişsel sistemlerin bütün insanlarla ‘fiziksel olarak bağlantılı olduğunu vurgulamışlardır. David Bordwell’e göre bu tarih, kültür ve kimliğin bütün özelliklerinden önce gelen bir tümeller meselesidir. Bu tümeller, üç boyut çevre varsayımı, gün ışığının yukarıdan geldiği varsayımı vb. Bunlar insan algısının normları ile bağdaşır ve doğal görünen sanatsal eğilimleri mümkün kılar (Stam, 2014: 245).

Sinemanın bilişsel teorisi bu açıdan evrimsel bir arka plandan beslenerek izleyicinin film ile ilişkisini daha çok zihnin temel yapıları üzerinden düşünür. Bu noktada psikanalitik film teorisine karşı çıkarak analitik bir bakışın gerekliliğini vurgulamışlardır. Dolayısıyla dilbilimsel modeli atlayıp, bunun yerine sinemanın insan algısı normlarına “uyan” biçimsel unsurlarına odaklanmışlardır. Bilişselciler bir anlamda sinema dili kavramını reddetmeye eğilimlidirler (Stam, 2014:246). Bir anlamda sinemanın uzam-zaman gibi temel noktalarda dünyayı algılama şeklimiz ile ilişkili olduğunu düşünürler. Bilişsel sinema teorisyeni Torben Grodal, bu konudaki fikrini ifade ederken şu hipotezi öne sürer.

“Dolayısıyla benim hipotezim bilişsel ve algısal süreçlerin işlevsel olarak birleşmiş psikosomatik bir bütün içerisinde duygusal süreçlerle çok yakından bağımlı olduklarıdır. Zira görsel kurgular zaman içerisinde deneyimlenir, biliş ve duygu arasındaki karşılıklı ilişkinin bir açıklaması zamansal bir akışla alakalı olacaktır. Deneyimlerin akışını açıklamak için oluşturulan teoriler ve modeller çeşitli disiplinlerden bir araya getirilmiş olmalıdır: ilk önce ve en başta film teorisi olmak üzere genel estetik, anlatı teorisi, nörobilim, fizyoloji ve bilişsel bilim (Grodal, 1999:1).”

Murray Smith bilişsel teori temelinde empati ve sempati üzerine en kapsamlı çalışmayı yapmış düşünürlerden biridir. Bir başka bilişselci olan Edward Branigan'a göre filmlerde gördüğümüz karakterler aslında metnin yapısal yüzüdür. Yani bir filmde bir karakter kendi başına bir varlık değildir (Branigan, 1984: 12). Murray Smith bu noktada Branigan'ın karakterin aslında metinden bağımsız bir şey olmadığı görüşüne katılır. Bu bağlamda karakter film anlatısının bir parçasıdır. Ancak Smith özdeşleşmeyi anlamak için karakter üzerinden temellenen ve karakteri merkeze koyan bir teorinin gerekli olduğunu vurgular (Smith, 1995: 18). Karakter anlatının bir düğüm noktası olmakla birlikte anlatının dışında duran bir şey de değildir. Smith için anlatının içine girme süreci karakterler aracılığıyla gerçekleşir. Buna göre karakterlerle kurduğumuz duygusal ilişkiler çok katmanlı ve dinamik bir süreç olarak görülmelidir. Bu sebeple Murray Smith özdeşleşme kavramını tek başına izleyici-film ilişkisini açıklamaktan uzak bulur. Dolayısıyla Smith, karakterlerle kurulan duygusal ilişkileri kendi özgün kavramsallaştırması temelinde, sinematografik düzeyde oluşan empatik ve sempatik etkileşimler boyutunda değerlendirmiştir. Smith'e göre sempatik ilişki bir anlatı bağlamında kendini var etmektedir. Empati ise böyle bir zorunluluk taşımaz. Smith anlatıdan ve karakterin kim ve ne olduğundan bağımsız bir şekilde empatinin var olabileceğini düşünmektedir (Smith, 1995: 102).

Smith'in yaklaşımında sempatik etkileşim “tanıma”⁴⁴, “uyuşma”⁴⁵, ve “bağlılık”⁴⁶ öğelerinden oluşur. Bunlar sempatinin yapısını inşa eden öğelerdir. “Tanıma” ögesi karakterin temel özelliklerinin anlaşılması sürecidir. Cinsiyet, etnik köken, sınıfsal konum, yaş vb kodların okunduğu evredir. İzleyici açısından önemi karakterle kurulacak duygusal ilişkinin ortaya çıkmasında dramanın temellerini kuracak olan ilk ve temel verilerdir. Birçok filmde çok hızlı ve otomatik biçimde ortaya çıkar. İkinci öge olan uyuşma ögesinde izleyici karakterlerin eylemlerine, bildiklerine ve hissettiklerine giriş yaparak dramanın karakterleri ile ilişkilenebileceği başlar. “Uyuşma” ögesi edebi bir mefhum olan “odaklanma”⁴⁷ kavramına benzer. Yani bu bir çeşit odaklanma ve mercek altına almadır. Büyük çapta bizim filmin ana karakteri ile uyuşmamız tam olarak bilginin bu sistematik sınırlandırılması ile yaratılır. Smith bu aşamanın içerisinde iki tane birbirine kenetlenmiş fonksiyon öne sürmüştür. Bunlardan biri “mekân-zamansal bağlanma”⁴⁸ diğeri ise “sübjektif (öznel) erişim”⁴⁹dir. “Mekân-zamansal bağlanma” anlatının kendisini bir karakterin veya daha fazla karakterin eylemleri ile sınırlaması ya da

⁴⁴ İng. recognition

⁴⁵ İng. allignment

⁴⁶ İng. allegiance

⁴⁷ İng. focalization

⁴⁸ İng. “spatio temporal attachment”

⁴⁹ İng. “subjective Access”

bağımsız olarak iki veya daha fazla karakterin mekân-zamansal patikalarında hareket etmesi ile ilgilidir. “Sübjektif erişim” ise karakterlerin öznelliğine erişim derecemizle ilgilidir. Mekân zamansal bağlılığın bir sonucu olarak karakterlerin öznel dünyalarına yaklaşma ve onu kavrama şansımız artar. Bu erişim anlatı içerisinde karakterden karaktere değişiklik gösterebilir.⁵⁰ Smith’e göre bu iki unsur beraber uyuşmanın yapısını kurarlar. “Bağlılık” ögesi ise karakterlerin izleyici tarafından ahlaki değerlendirilmesinin yapılması ile ilgilidir. Aslında bir manada Metz’in ikincil özdeşleşme olarak adlandırdığı özdeşleşme türüne benzer. Bağlılık izleyicinin, karakterin eylemlerinin nedenlerini anlayarak⁵¹ bu bilgi –anlama/kavrama-bağlamında karakteri ahlaken değerlendirmesi, izleyicinin karakterin zihinsel durumuna bir erişim sağlaması yani aslında tam olarak onu anlaması ve duygusal olarak ona inanması ile ilgilidir. Smith’e göre bu ahlaki değerlendirmenin hem bilişsel hem de duygulanımsal boyutları vardır. Özellikle ahlaki değerlendirmelerin temelinde izleyicinin ahlaki fikirleri yatar ve izleyici karakterleri bu ahlaki ve değerlerine göre değerlendirir.⁵² Bu değerlendirmeye de eşlik eden başka süreçler ve unsurlar da vardır; karakterin eylemleri, ikonografi, müzik vb. Yani aslında sempatinin yapısı bir anlamda dinamik karakter dışı etkenlere de bağlı bir süreçtir.⁵³ (Smith, 1995). Smith filmlerle olan ilişkimizi daha çok sempati kavramı temelinde düşünse de kendi modelinde empatiyi istemsiz olarak tanımladığı “duygulanımsal taklit/benzeme”⁵⁴ ve istemsiz olarak tanımladığı “duygusal simülasyon”⁵⁵ üzerinden düşünmüştür. İzleyicinin karakterlerle kurduğu duygusal etkileşimin daha çok dışsal bir deneyimleme sonucu oluştuğunu düşünse de empati filmlerle olan ilişkimizin özel bir yönüne işaret eder. Smith’e göre izleyicinin karakterle olan ilişkisi üzerine düşünülecekse anahtar kavram sempatidir. Bu kavram aynı zamanda film ile izleyici arasında empatik bir etkileşimin olduğunu da vurgular. Smith bunu filmi anlamlandırma, karakterleri yargılama ve değerlendirme sürecinin bir parçası olarak görmez. Smith’e göre filmlerde empati daha çok birinci bölümde belirtilen empatinin daha istemli yönü olan bilişsel ve daha istemsiz yönü olan duygulanımsal türleri ile ilişkilidir. Duygusal simülasyonu ötekilerin bilincini anlamak için kullandığımız bir deneme yanılma

⁵⁰ Gerald Genette bununla ilgili “screening” metaforunu kullanmaktadır. Bir anlamda karakterin içsel durumunun monitörü gibi onun gösterilmesi. Film karakterin içini izleyiciye ne kadar göstermektedir? Bu noktada Dardenne filmlerini üzerinden örneklemek gerekirse bu yönden yönetmenlerin filmlerinde ortaya koydukları karakterlerin çok kapalı oldukları söylenebilir. En azından izleyiciye bu yönde bir bilgi sunulmamakta, ancak izleyici filmin bağlamından bazı çıkarımlar yaparak ve karakterlerin yönelimlerine ve bazen de yüz ifadelerine bakarak içsel durumlarını kavrayabilmektedir..

⁵¹ Onu içinde bulunduğu konuma göre değerlendirerek...

⁵² Tabii burada karakter izleyicinin ahlaki değerlerini sorgulatabilir ve bu değerleri değiştirip izleyicinin ahlaki dünyasını sarsabilir.

⁵³ Bir bakıma oyuncunun film dışındaki yaşamına veya fiziksel niteliklerine duyulan sempati bile onun hakkındaki ahlaki değerlendirmeyi etkileyebilir.

⁵⁴ İng. affective mimicry

⁵⁵ İng. emotional simulation

yöntemi olarak tanımlar. Filmlerde bazı karakterlerin davranışlarını anlamlandırma noktasında, özellikle filmin açık bıraktığı noktalarda, devreye giren bir mekanizma olarak düşünür. Ekranda eylemlerini, jest ve mimiklerini gördüğümüz bir karakterin bize yansıyan duygulanımlarının ardındaki nedenler ve motivasyonların değerlendirilmesini bir duygusal simülasyon olarak tanımlar. Bunu tanımlarken Robert Gordon'un "hypotetikduygusal muhakeme"⁵⁶ yaklaşımından hareket eder. Bu yaklaşıma göre duygu sistemimizin çevrim dışı çalışma durumu söz konusudur. Bu başka bireylerin deneyimlerini yorumlayan bir çevrim dışı duygu mekanizmasıdır (Gordon, 1987: 152'den akt. Smith, 1995: 98)."

Smith'e göre bu diğer öznelerin duygusal durumlarını kavramak için yaptığımız duygusal bir deneme yanılma yöntemidir. Esas ilginç olan nokta ise Smith'in bu noktadan hareketle sempatinin aslında temelde empatinin bir parçası ya da formu olabileceği fikrine ihtimal vermesidir:

Bu durumda kişisel özellikler ve karakterlerin olay karşısındaki durumları hakkındaki inançlarımızı oluşturan başlıca mekanizmalardan biri -empatinin yapısının dayandığı türden bilgi gerçekten de bir empati biçimidir. Çünkü bir duyguyu veya herhangi bir diğer niyetlenen durumu taklit ederken onu yalnızca tanımakla veya anlamakla kalmıyor, merkezi olarak da onu hayal ediyoruz (Smith, 1995: 98).

Smith bir diğer empati türü olarak gördüğü "duygulanımsal taklit"i açıklarken Theodor Lipps, Rudolf Arnheim ve Paul Ekman gibi düşünürlerin motor taklit ve kinestetik yansıtma gibi tanımlamalarından yola çıkar. Bu bağlamda empatinin bu yönü istemsiz bir yansıtma sürecinin sonucudur. İlk bölümde tartışılan duygulanımsal empatinin yüzsel ve kinestetik boyutları ile sinemanın ilişkisi olduğunu Smith de kendi teorisi içerisinde ifade eder. Ancak bunu karakterle kurulan bir ilişki sürecinin bir parçası olarak değil karakterin görsel ve işitsel çevresinin temsilinden doğan bir yansıma ve taklit süreci olarak değerlendirir (Smith, 1995: 102). Aslında bu noktada ilişki kurulan şeyin karakter değil de filmin kendisi olduğunu söylemek yeni bir sorunun doğmasına yol açabilir. Karakterlerle kurduğumuz ilişkiye filmin bu motor taklit ve yansıtma mekanizmalarını çalıştıran empatik yönü de etki ediyor olabilir mi sorusu önemlidir. Zira bu soru aslında tezin temel kabullerinden biri olan filmin parça parça değil de bir bütün olarak algılanabileceği düşüncesine yakındır.

Smith'in bu izleyici-karakter ilişkisi teorisindeki sempati ve empati ayrımı temelde Richard Wollheim'in "merkezi imgelem"⁵⁷ ve "periferik imgelem"⁵⁸ ayrımına benzediği

⁵⁶ İng. hypotheticoemotional reasoning

⁵⁷ İng. centric imagination

⁵⁸ İng. acentric imagination

söylenbilir. Wollheim'a göre merkezi imgelem karakterin hisleriyle bir özdeş olma ve "birlikte hissetme"⁵⁹ (1984: 74) haline yani doğrudan empatik bir ilişkiye gönderme yaparken, periferik imgelem karaktere dair duygulanımların söz konusu olduğu "... için/adına hissetme"⁶⁰ haline yani sempatik bir ilişkiye gönderme yapar" (1984: 74). Buna oldukça benzer bir şekilde bu ayırım zaman zaman "içsel imgeleme"⁶¹ veya "dışsal imgeleme"⁶² olarak da düşünülmektedir. Empati "içsel imgelemeyi" gerektirirken, sempati "dışsal imgeleme" olarak düşünülmektedir. Berry Gaut (2010: 138)'a göre içsel imgeleme ile dışsal imgeleme arasındaki bu iki ayırım "birinin korktuğunu hayal etmek" ile "korkmayı hayal etmek" arasındaki farka benzer. Empati ve sempati kavramları arasındaki temel ayrıma dayanan bu imgelem biçimlerinin, drama karakterleri ile kurulan ilişki biçimlerinin sınırlarını çizme noktasında özellikle bilişsel teorisyenlerin yaklaşımlarının temel ölçüsü olduğu söylenebilir.

Alex Neill bireyin kendisi için duyduğu korku duygusu ile başkası adına duyduğu korku duygusu farklı iki etkileşim biçiminden doğduğunun altını çizer (2006: 248). Steven Spielberg'in "Jaws" (Jaws - 1975) filminde denizde yüzen insanlar yaklaşmakta olan köpek balığının farkında değillerdir. Yaklaşan tehlikeden habersiz denizde yüzmektedirler. O anda hissettikleri duygu daha çok bir keyif veya huzur olarak tarif edilebilir. Ancak izleyici tehlikenin farkında olduğu için yüzmekte olan insanlar adına korku duyar. Alfred Hitchcock'un "Cinnet" (Frenzy - 1972) filminde katil kadını eve davet eder. Kadın adamın katil olduğundan habersizdir. Ancak izleyici her şeyin farkındadır. İşte tam bu farkındalık durumlarının farklılığından doğan şey anlatsal gerilimin ortaya çıkmasına neden olur. Neill, bu farkındalık durumlarının farklılığı esnasında ortaya çıkan duygusal etkileşimin izleyici ve karakterler arasındaki sempati ilişkisinden kaynaklandığını belirtir. Empatinin ise karakter ile izleyenin duygusunun özdeş hale gelmesi ile ortaya çıkabileceğini vurgular (Neill, 2006: 257). Yani önceki örnek üzerinden devam edersek insanların köpekbalığının varlığını fark etmeleri halinde hissetmeye başladıkları korku duygusunun artık izleyicinin korku duygusuyla özdeş haline gelmesi bir anlamda empatik bir uyuşuma işaret eder. Ancak bu noktada Neill de empatiyi, sempatiden daha ayrıcalıklı bir konuma yerleştirerek filmlerle kurduğumuz etkileşimde karakterlerin dünyalarının anlayabilmek için Wollheim'ın "merkezi imgelem" kavramının önemini altını çizer. "Merkezi imgelem" hem gündelik hayattaki empati sürecinde hem de film karakterleri ile olan etkileşimlerimizde anahtar bir kavramdır. Neill'e bu bağlamda empati kavramının özdeşleşme kavramı üzerine olan tartışmalara yeni bir boyut getirebileceği

⁵⁹ İng. feeling in

⁶⁰ İng. feeling for

⁶¹ İng. internal imagining

⁶² İng. external imagining

inancındadır (Neill, 2006: 258). Çünkü psikanaliz üzerinden şekillenmiş özdeşleşme kavramı çok farklı anlamlarda düşünülebilen, tek başına yetersiz hem de psikopatolojik durumlara gönderme yapabilen bir kavramdır. Dolayısıyla Neill, empatinin bu özdeşleşme temelinde düşünülmemesi gerektiğini vurgular. Psikanalitik temelli teorilerin yerine sinema bağlamında empati kavramı üzerinde temellenecek bir tartışmanın daha doğru olacağını altını çizer. Sadece izleyen ile karakterin eşzamanlı duygulanımı değil, izleyicinin karakterin dünyasına kavrayabilmesi noktasında filmlerin bizi empati üzerine düşünmeye davet ettiğini vurgular (Neill, 2006: 258). Bu noktada Smith'in empatinin bilişsel ve duygusal yani hipotetik yönü ile motor taklit yönü arasındaki ayrımı hatırlamak yerinde olur. Gerçekten de bireyin öteki olanı anlamaya yönelik muhakemeci veya refleksif kavrayış yeteneği, sinema ile ilişkimizin temelinde bulunuyor olabilir.

Plantinga (1999: 239)'ya göre birçok film anlatının akış hızının yavaşladığı ve odaklanılan karakterin duygusal deneyiminin izleyicinin dikkat noktası haline geldiği sahneleri içerir ve bu tip sahneler için Plantinga, “empati sahnesi⁶³” tanımlamasını öne sürer. “Empati sahnelerinde” bazen karakterin yüzüne ve dolayısıyla duygulanımlarına yapılan bir yakın planla bazen tek bir uzun çekimle ya da bakış-açısı montajına dayalı anlatı yapısının bir elementi olan karakterler ve onların gördükleri şeyler arasındaki montaj blokları ile şahit oluruz. Bu tip sahneler sadece karakterin duygusal durumu hakkında bilgi vermez, ayrıca benzer duyguları seyircide de harekete geçirirler (Plantinga, 1999: 239). Dolayısıyla Plantinga için “empati sahneleri” filmlerin duygusal gücünü kuran sahnelerdir. Diğer yandan Plantinga'ya göre empati ve sempati arasındaki ayrım çok keskin bir biçimde tanımlanabilecek kadar net değildir. Bu bir manada Plantinga'nın, Alex Neill'in empati ve sempati ayrımına yönelik eleştirisidir. Plantinga (1999: 246)'ya göre empati duygular arasında bir uyumun ve benzeşimin olduğu bir süreç olmakla beraber tamamen paylaşılan duygular olmak zorunda da değildir. Eğer empatinin tamamen paylaşılan duygular olduğunu ve sempatinin paylaşılmayan duygular olduğunu söylersek o zaman empatinin nerede bitip sempatinin nerede başladığını belirlemek gibi bir sorun belirecektir. Tartışmasız bir şekilde bir başkası ile hiçbir zaman birebir aynı hissetmemiz zaten mümkün değildir. Duygusal deneyimler ne kadar birbirine yakın da olsa öznelerin deneyimleri ve duyguları arasında bir yoğunluk farkı her zaman olacaktır. Bu yüzden ikisinin arasındaki farkın ciddi anlamda kavramsal bir sorun olmayacağını savunur. Bu noktada Plantinga oldukça ilginç ve yerinde bir metaforla durumu açıklar: “turuncunun içindeki tüm kırmızı tonları gördükten sonra çok az kişi kırmızı ve turuncunun birbirinden tamamen farklı renkler olduğunu iddia edecektir” (Plantinga, 1999: 247). Empati ve sempati de tıpkı kırmızı

⁶³ İng. “empathy scene”

ve turuncu arasındaki ilişki gibidir. İkisi birbirine karışmıştır. Turuncunun içinde biraz kırmızı ve kırmızının içinde biraz turuncu her zaman olacaktır. İkisi ne kadar birbirinden ayrı düşünülse de iki kavramın da merkezindeki öz birbirine yakın bir noktaya işaret eder. Bu iki kavramın birbirini ikame edebileceği ya da tamamen aynı anlama geldiğini söylemek değildir. Daha çok ikisinin arasında keskin bir ayrım olmadığını söylemektir. Ya da filmlere baktığımızda empatik olarak hissettiğimiz karakterlere sempati de duymakta olabileceğimizi veya sempati duyduğumuz için empati de duyabileceğimizi söylemek gibidir. İki kavram birbirini destekleyen ve iç içe geçmiş fenomenlere işaret etmektedir. Plantinga (1999: 247) bu sebeple empatinin ve sempatinin kavramsal tanımlamalarının biraz gevşetilmesinin faydalı olabileceğini söyler. Empatinin bilişsel ve duygusal açıdan hem istemli hem de istemsiz bir yönü olduğuna dikkat çeker. Bir karakterin içinde bulunduğu durumu dışarıdan bazen de içeriden deneyimleyebileceğimiz ayrı kendine has durumların olabileceğini söyler. Bunların anlatının zamansal sürecine bağlı olarak kurulacağını belirtir.

Berys Gaut ise özdeşleşme kavramını tamamen terk etmek yerine kavramın içerisinde farklı ayrımlar yapmanın ve karakter izleyici ilişkisinde farklı olanaklara imkân sağlayan çok katmanlı bir modelin geliştirilmesinin gerekliliğini savunur (Gaut, 1999; Gaut, 2010). Gaut'a göre özdeşleşme farklı düzlemlerde düşünüldüğünde izleyici-karakter ilişkisinde daha belirgin bir kavram haline dönüşür. İzleyici karakterle farklı düzlemlerde özdeşleşir. Bu özdeşleşmeler “algısal”, “duygusal”, “motivasyonel” ve “epistemik” düzlemlerde olabilir. “Algısal özdeşleşme” karakter ile sinematografik aygıtlar düzeyindeki bir tür özdeşleşmedir. Karakterin gördüğü şeyi hayal etmemiz ya da sinema ile doğrudan görmemiz bu kategoriye girer. Örneğin “bakış-noktası” (POV⁶⁴) çekimi ya da devamlılık kurgusu temelinde yapılan aç-karşı aç çekimleri algısal özdeşleşmeler doğurabilir. Bunun Metz’in “temel sinematografik özdeşleşme” olarak tanımladığı özdeşleşme türüne benzediği de söylenebilir. “Duygusal özdeşleşme” ise sinematik araçların da yanı sıra karakterin duygu dünyasına yönelik bir farkındalık halidir. Karakterin korkusunu ya da öfkesini kavrama halidir. Karakterin jest ve mimiklerini, ses tonunu öne çıkaran çekimler bu tip algılayışı mümkün hale getirir. “Motivasyonel özdeşleşme” karakterin eylemine yönelik bir kavrayış gerektirir. Yani “karakter neyi istemektedir ve temel yönelimi nedir?” sorusuna cevap arar. “Epistemik özdeşleşme” ise karakterin bildiğini bilme düzleminde bir özdeşleşmeyi vurgular. Yani “karakterin sahip olduğu temel bilgilerden ne kadarını bilebiliyoruz?” sorusu önemlidir. Karakterin neye inandığının ya da nasıl akıl yürüttüğünün hayal edilmesidir. Ya da karakterin içinde bulunduğu durumun ne kadar farkında olduğumuz ile ilgilidir. Karakterden fazlasını bilmek gerilim duygusunu

⁶⁴ İng. point of view

yaratabiliyorken, karakterden daha azını bilmek merak duygusunu harekete geçirmektedir (Gaut, 2010: 143-6). Gaut'un perspektifinden bakıldığında özdeşleşme kavramının farklı katmanlarından bahsetmek mümkündür. Gaut özdeşleşme kavramını savunmakla birlikte bunun farklı katmanlarının düşünülmesi gerektiğine dikkat çeker. Böylece Gaut'un modeli empatiye farklı bir konum atfeder. Bu bağlamda karakterin hissettiğini birebir hissetme noktasında farklı bir kategoriden bahseder ve buna empatik özdeşleşme adını verir. Bu şekilde duygusal özdeşleşme ile empatik özdeşleşmeyi birbirinden farklı katmanlar olarak tanımlamış olur. Empatik özdeşleşme için bir kişinin başkasının hissettiğini aktüel olarak hissetmesi ve bu bağlamda düşünüldüğünde diğer üç farklı özdeşleşmenin de empatik özdeşleşmede olduğu gibi eşzamanlı ve özdeş bir hissedişin olmadığını söylemek mümkün. Bu durumda duygusal özdeşleşme de bir duygunun hayal edilmesidir. Gaut'un empatik özdeşleşme dediğinde kast ettiği şey daha çok P kişinin, Y'nin hissettiği kederi hissetmesi gibi duygusal seviyede bir ilişkidir. Duygusal özdeşleşme ise P kişinin, Y kişinin perspektifinden bakarak onun, hissettiği kederi anlaması ve kavraması ancak onu hissetmediği düzlemde de var olabilen bilişsel bir ilişkidir. Gaut (2010: 138)'a göre bir duygusal özdeşleşme, empatik özdeşleşme seviyesine çıkamayabilir ancak empatik özdeşleşme ise özünde duygusal bir özdeşleşmenin varlığına bağlıdır.

Gaut (2010: 140)'a göre sempatik bir özdeşleşmeden de söz edilebilir. Bunun empatiden farkı izleyenin duygusunun film karakterinin duygusunun ne olduğu ile ilişkili olmamasıdır. Örneğin daha önce "Jaws" ve "Cinnet" filmleri üzerine verilen sahneler bu noktada yine hatırlanabilir. Filmdeki karakter herhangi bir tehlikeden habersiz keyifli bir şekilde eylemekte olabilir. Film izleyiciye karakterin tehlikede olduğuna dair bazı ipuçları verir. Bu sayede gerilim tırmanır. Ortada karakterin bilmediği ama bizim varlığından haberdar olduğumuz bir durum vardır. O an için izleyici karakterin başına geleceğini tahmin ettiği şeyden dolayı karakter adına üzüntü, korku duyabilir ancak duyumsanan bu üzüntünün karakterin o anki duygusal durumuyla bir ilişkisi olmak zorunda değildir. "Örneğin komada olan biri için üzüntü duyarız fakat komada olanın duygusal durumunun bizim duygu durumumuzla bir ilgisi olması zorunlu değildir" (Gaut, 2010: 140). Görüldüğü gibi Berry Gaut'un modelinin altında yatan temel fikir onun kendi empati tanımlamasından gelmektedir. Yani Gaut'a göre örneğin empati özdeş bir hissedışı zorunlu kılar. Bu sebeple Gaut empatiyi ve sempatiyi özdeşleşmenin olası bir niteliği olarak görerek empatik ve sempatik özdeşleşmelerden söz eder. Smith'in karakterlerle kurulan ilişkileri empati ve sempati kavramları ile açıklamasının aksine Gaut, bu kavramları özdeşleşmenin bir türü olarak değerlendirmektedir.

Bununla birlikte Noel Carroll sinemada özdeşleşme kavramına karşılık “asimilasyon”⁶⁵ kavramını öne sürer. Bu tartışma içerisinde özdeşleşme kavramına en net karşı çıkış Carroll’dan gelir. Carroll’a göre “Jaws” filminde yüzen insanların korkusu “öz yönelimseldir”⁶⁶ ancak izleyicinin yüzen insanlara dair hissettiği korku “öz yönelimsel” değil, “öteki-yönelimsel”⁶⁷ yani film karakterlerine yöneliktir. Noel Carroll’un temel argümanı izleyici ve karakter arasında duygusal bir asimetrinin var olduğu yönündedir. Buna göre izleyicinin duygusal deneyimi kurmacada gördüğü karakterlerin duygusal deneyiminden farklıdır. Dolayısıyla izleyiciler aslında film karakterleri ile özdeşleşmez ve onları simüle edemez. Bu olsa olsa bir asimilasyondur (Carroll, 2007: 94). Carroll (1990: 91)’a göre Oedipus’un kendisi bir kurgusal karakter olarak trajedinin içerisinde yaptığından suçluluk ve pişmanlık duyar. İzleyen ise suçluluk ve pişmanlık hissetmez, bunun yerine Oedipus’a acır. Bir başka örneği ise Carroll oğlunu kaybetmiş bir annenin kederinin nesnesi ve onu izlemekte olan seyircinin kederinin nesnesi üzerinden verir. Hissedilen duygu hem karakter hem de izleyici için de olsa hissedilmekte olan duygunun nesnesi farklıdır: Kurmaca bir filmde bir anne oğlunu kaybettiğinde, onun kederinin nesnesi kaybolmuş oğlu iken, anneyi izlemekte olan izleyicinin kederinin nesnesi oğlunu kaybetmiş bir annedir (Carroll, 2008: 165). Bu bağlamda bakıldığında Carroll’a göre karakterin duygusal durumu kurmacanın içindeki somut eylemlere bağlıyken izleyicinin duygusal durumu bu eylemlerden izole bir etkileşimdir. İkisinin arasında bir simetriden çok asimetri mevcuttur. Zaten Carroll’un özdeşleşmeye itirazı da bu fikir üzerinden temellenir. Carroll’un düşüncesine göre film karakterleri ile özdeş olmamız ontolojik olarak mümkün değildir. Film karakterlerine olan yönelimimiz daha çok periferiktir, yani Wollheim’in periferik imgeleme olarak tanımladığı düzlemden farklı değildir. Bu da aslında Carroll’un bir manada karakterlerle kurulan ilişkide empatiden ziyade sempatinin varlığını mümkün gördüğünü gösterir. Bu tam da Smith’in sempati modeline yakın bir tanımlamadır. Ancak daha önce de belirtildiği gibi Smith bir şekilde film karakterleri ile empatik etkileşim üzerine meta-sempatik denilebilecek bir boyutun düşünülmesi gerektiğini de vurgulamıştır. Carroll (1990: 95), özdeşleşmenin daha çok sempati kavramına yakın olduğunu ve anlatı tekniğinin dramatik etkiyi en çok sempati düzleminde kurduğunu ve bu düzlemin özdeşleşme kavramıyla tanımlamanın paradoksal bir durum yarattığını vurgular. Carroll (1990: 95)’a göre sempati düzeyinde izleyici film karakterlerinin hisleri ile özdeş olmak yerine onlar adında çeşitli duygulanımlar yaşar. Dolayısıyla bu ilişki biçimini “özdeşlik” olarak tanımlamak kavramsal olarak hatalıdır. Carroll için izleyici her zaman görmekte olduğu karakterin kendisinden başka

⁶⁵ İng. assimilation

⁶⁶ İng. self-directed

⁶⁷ İng. other directed

biri olduğunun farkındadır. Dolayısıyla hiçbir zaman tam bir özdeşleşme oluşmaz. Carroll'un yüzen adam ve köpek balığı örneğinde tanımladığı “öz-yönelimsel” ve “öteki-yönelimsel” korku ayrımı fark edildiği gibi Richard Wollheim'in merkezi imgelem ve periferik imgelem ayrımına denk gelir.

Gaut ise Carroll'un bu eleştirisine yanıt olarak şunun altını çizer: Yüzen insanlara karşı hissettiğimiz korku “öteki-yönelimsel” olsa da bunun altında yatan şey “öz-yönelimsel” hissiyatlarımızdır. Bu bir bağlamda “kendimizi o durumda hayal etmemiz ile ortaya çıkan korkuyu hissetmemizden kaynaklıdır (Gaut, 1999: 265). Gerçekten de empatinin ve sempatinin sınırlarının çok keskin bir biçimde belirlenmesinin var olan durum içerisindeki olanaksızlığından hareketle filmlerde kesinlikle bir empatik kavrayışımızın bulunmadığını söylemenin ne kadar doğru olduğu tartışmalı bir konu gibi durmaktadır. Bireyin bir başkasının kederini hissetmeye uygun olan dizaynının altında yatan şey kederin kendisi için olan anlamını bilerek, onu deneyimlemiş olarak veya onu kavramaya müsait biçimde evrimleşmiş bedeni ile dünyayı algılamasından kaynaklı olabilir. Bir başkasının duygusunun nesnesine sahip olmamak başkasının kederinin deneyimlenmesini niteliksel açıdan birbirinden çok farklı yapar mı sorusu da bir başka tartışmalı noktaya işaret edebilir. İzleyicinin ekranın dışından olan biteni izliyor oluşu onun her zaman filmde izole olarak kendi varlığının bilincinde olduğunu gösterse de bir duygulanım anında bu bilinç ön planda olmayabilir. Ya da böyle bir bilincin varlığına rağmen bir karakterin duygulanımını kavrayıp hissedebiliyor oluşumuz beynin empatik kavrama kabiliyetinin bir sonucu olabilir. Buna tam bir özdeşlik dememiz sorunlu gibi gözükse de bir etkileşim diyebilmemizin önünde bir engel yoktur. Bu noktada esas fikir ayrılıklarının empatinin katmanlı yapısının yorumlanma biçimindeki farklılıklardan kaynaklı olabileceği ihtimali de her zaman göz önünde tutulmalıdır. İlk bölümde de belirtildiği gibi empati bilişsel ve duygusal olmak üzere ikiye ve bunlardan da yola çıkarak algısal, motivasyonel, kinestetik vb. düzeylerde düşünülebilmektedir. Bu karmaşıklığın sinema ile kurulan ilişkinin tanımlanmasını da zorlaştırdığı görülmektedir. Bu noktada filmin bir insan var oluşundan farklı olduğu ve bir bütün olarak algılandığı fikrinin bu çalışma için bir hayli önemli olduğu akılda tutulmalıdır. Çünkü bu tartışma sonucunda varılmak istenen nokta tam da bununla ilgilidir.

Bir başka bilişselci teorisyen olan Torben Grodal (1999: 94)'e göre seyirci bir kurmacayı izleme edimi boyunca olayların hipotetik bir -miş gibi simülasyonlarını deneyimler ve drama boyunca kurulan empatik etkileşimler oldukça samimidir. Bir manada empatik tepki gündelik yaşamdaki kavrayışımızla oldukça ilişkilidir. Grodal (1999: 94) eğer kurgusal hipotezlere duygusal bir reaksiyon gösteremeseydik, gündelik hayatta da var olan ya da hayal edilen olaylara duygusal bir biçimde reaksiyon gösteremiyor olacağımızın söyler. Empati

dünyayı anlamlandıran bilincimiz içerisinde, motivasyonları kavrama ve başka bilinçleri anlayabilme sürecinin dışında, evrimsel açıdan insanların sosyal yapısı içerisinde evrimsel köklere de sahiptir (Grodal, 1999: 94). Grodal'e göre izleyici bir kurmacayı izlemeyi kabul ettiğinde, sinematografik deneyimin bazı kurallarını da kabul etmiş olur. İzleyicinin zihinsel yapısı gündelik yaşamdaki olaylara verdiği tepkiye benzer tepkiler verir. Bu bağlamda Özdeşleşmenin ve empatinin bütün kurgusal formları deneyimin kurgusal olmayan yönünün hipotetik bir simülasyonudur (Grodal, 1999: 103). Dolayısıyla duygusal empati ve bilişsel özdeşleşme görsel bir kurmacanın algılanmasında önemli bir role sahiptir. Ayrıca Grodal (1999: 103) bilişsel özdeşleşmenin empatinin oluşumuna katkı sağladığını ifade eder. Çünkü bilinçlerin birbirini kavraması ile başkalarının motivasyonlarının kavranmasının bağlantılı olduğunu öne sürer. Grodal burada motivasyonu bir tür maksatlılık olarak düşünür. Yani bu bir manada, bir karakterin eylemlerinin ardındaki gerekçeler ya da çeşitli ipuçlarına bakarak karakterin ne yapacağını ne hissettiğini ne istediğini veya neyi amaçladığını kestirmek ile ilgili bir durumdur. Bu bir açıdan “halk psikolojisi”⁶⁸ olarak tanımlanan bir kavramı akla getirir. Paul M. Churchland halk psikolojisi kavramını, insanların birbirlerini anlaması konusunda kullandıkları ve neredeyse tamamen otomatik bir yetiye dönüşmüş bir sağduyu psikolojisi olarak tanımlar. Bu bağlamda normal insanların, kendi hem cinslerinin davranışlarını, başka insanların psikolojik durumlarını, davranışlarını, açıklayabilir ve öngörebiliriz (2012: 91-2). Ardından bir dizi örnekle bunu şu şekilde açıklar:

İnsanlar bedenlerinin kısa süre önce hasar görmüş noktalarında ağrı hissetmeye eğilimlidir... Bir süre boyunca sıvı almayı reddeden insanlar, susuzluk çekmeye eğilimlidir... Öfkeli insanlar kaşlarını çatmaya eğilimlidir... Diğer zihinsel terimleri içeren bu bilindik sözler ve yüzlerce benzerleri, bizim kendimizin nasıl işlediğine dair anlayışımızı belirlerler. Bu, az çok işe yarar genel ifadeler veya yasalar normalde açıklamaları ve öngörülerini destekler. Bunlar hep birlikte bir kuram oluştururlar. Bu kuram, kendi yasalarının betimlediği nedensel ilişkilere giren bir dizi içsel durumu esas alır. Her birimiz bu kavramsal çerçeveyi (daha annemizin kucağında dilimizi öğrenirken) öğreniriz. Bu böylece bilinçli zekanın ne olduğuna dair sağduyuya dayalı bir kavrayış ediniriz. Bu kuramsal çerçeveyi “halk psikolojisi” diye adlandırabiliriz. Bu kuram, bizim gibi insanların nasıl işlediğini anlamaya yönelik, binlerce kuşağın girişimlerinin birikmiş bilgisini somutlar (Churchland, 2012: 92-3).

Grodal'in yaklaşımının temelinde bu fikri olumlayan bir bakış açısının olduğu söylenebilir. Bir anlamda izleyicinin filmle kurduğu ilişkide bu psişik kavrayış yetisi etkilidir. Grodal bilişsel özdeşleşme kavramını zaten bu açıdan düşünmekte ve filmlerin anlatsal stratejiyi bu temelde oluşturduğunu ifade etmektedir.

⁶⁸ İng “folk psychology”

Bilişsel teori temelinden hareketle ortaya atılan bir diğer kavramda “zihinsel simülasyon” kavramıdır. Gündelik yaşamda “zihinsel simülasyon” başkalarını anlama noktasında sık sık ve farkında olmadan kullanılan bir zihinsel mekanizmadır (Goldman, 1992: 118). Zihinsel simülasyon bilişsel düzeydeki empatiye yakın bir kavramdır. Başka insanların dünyalarını anlamak için onların perspektiflerinden dünyaya bakmak ve görmeye çalışmaktır. Empatinin duygulanımsal yönü benzer ya da eş duyguları hissetmeyi gerektirirken zihinsel simülasyon karşıdakinin duygularını anlayabilme bağlamında bilişsel bir empati olarak görmek mümkündür. Nussbaum’a göre empatinin özünde bir merhamet duygusu vardır zihinsel simülasyonda ise bundan tam olarak bahsetmemiz mümkün değildir (Nussbaum, 1998: 373). Zihinsel simülasyonu bu bağlamda düşünecek olursak onun empatiden uzak olduğunu söyleriz. Ancak daha önce de belirtildiği gibi empatinin duygusal bir yönü olduğu gibi bilişsel bir yönü de vardır. Zihinsel simülasyon kavramının sinema ile kurulabilecek olan ilişkisi ise yine izleyici ve kurgusal karakterler arasındaki ilişki bağlamında düşünülmektedir. Bu bağlamda gündelik hayatta çevremizle olan iletişimimiz esnasında çalışan zihinsel simülasyon mekanizması kurgusal karakterleri anlama noktasında da iş başında olabilir mi sorusu sorulmaktadır (Currie, 1995: 158; Feagin, 1996: 93-6). Ancak Knight izleyicinin kurmaca karakterlerle olan ilişkisi ile gündelik hayatta çevremiz ile olan ilişkisini basit bir analogi ile açıklamanın bazı sıkıntıları olduğuna dikkat çeker. Böyle bir kavramı sinemayla olan ilişkimizi anlama noktasında doğrudan kullanmak sinema ile olan ilişkimizi sadece kurgusal karakterler düzeyine indirmektir (2006: 272). Film izleme sürecinin sinematografik uyuşumların bütününe içeren bir süreç olduğunu ve karakterlere bakarken de bu düzlemde baktığımızı söylememiz yerinde olur.

Görüldüğü gibi özdeşleşme kavramının bu muğlak yapısı temelde empatik ve sempatik ilişkinin gerçekleşmesine katkı sağlayan süreçlerle benzerlik gösterse de var olan fikir ayrılıkları özdeşleşmenin, empatinin ve sempatinin kavramsal anlamında tam olarak uzlaşamadığına işaret etmektedir. Bazı düşünürler özdeşleşme kavramı üzerinden bir model kurarken başka düşünürler ise empati-sempati ve zihinsel simülasyon ya da asimilasyon gibi modeller önermektedir. Bu durum özetle izleme sürecinde bir film ile olan ilişkimizin değişkenliğinin altını çizmektedir. Hepsinden önce bir film, bir imajlar bütünüdür. Bu da filmle olan ilişkimizin boyutlarını sürekli etkileyebilme potansiyeline sahiptir. Diğer yandan sinemanın anlatısı ile bu anlatıyı nasıl anlattığı yani anlatı ve anlatım biçimi birbirinden ayrılmayan içi içe geçmiş iki unsurdur. Karakterler anlatının birer parçası gibi görünse de sinematografik araçlar karakterin algılanma biçiminin içine sirayet ederler. Merleau-Ponty (2014: 63)’e göre “biçim ile zemin söylenen ile söyleyiş birbirinden ayrı var olamaz.” Sinematografik unsurların içi içe geçmişliği film ile izleyicinin kurmuş olduğu ilişkiyi etkiler.

Bu bağlamda sinema söz konusu olduğunda Merlau-Ponty (2014: 64) için asıl önemli olan nokta, bir filme yansıtılan bölümlerin seçimidir. Her bölümdeki çekimlerin seçimidir, bu öğelere ayrılan sürelerin uzunluklarıdır, sunuluş sırasıdır, onlara eşlik etmesi ya da etmemesi istenen ses ya da sözlere ve hepsinin bütüncül bir sinematografik ritim oluşturmasıdır.

Genel olarak tartışmaya bakıldığında, özdeşleşme, empati ve sempati kavramları arasında çeşitli fikir ayrılıklarının var olduğu ancak tartışmanın temelindeki içsel ve dışsal imgeleme ayrımının aşağı yukarı uzlaşmış bir ayrım olduğu ilk göze çarpan noktadır. Özdeşleşme ile empatinin birbiri ile olan ilişkisi bazı noktalarda onları birbirini ikame eden iki kavram gibi göstermektedir. Diğer yandan özdeşleşmenin olsa olsa sempati boyutunda olabileceğini, yani izleyici karakter ilişkisinin hiçbir zaman tam bir özdeşlik durumuna tekabül edemeyeceğine dair düşünceler mevcuttur. Örneğin ampirik özdeşleşme, duygusal özdeşleşmenin ve zihinsel simülasyonun, bilişsel empatiye yakın bir anlam taşıdığı söylenebilir. Ancak duygusal empatinin farklı anlamlarına bakıldığında bunun izleyici karakter ilişkisinin bazı açılardan özdeşleşme ilişkisini aşabilecek bir anlamı olduğunu görebiliriz. Örneğin kinestetik yansımalar ve motor taklit etkileşimler bir özdeşleşme gibi düşünülebilir mi? Herhangi bir özdeşleşme modeli karakter haricindeki sinematografik öğeleri de düşünebilir mi? Sinemanın imgelerinin dinamikliği ve çeşitliliği bu konuda farklı alanlarda devşirilen bu kavramları bazı noktalarda faydalı bir biçimde kullanmış olsa da bu alanda yeni kavramlar üretilebilir.

Daha öncede bahsedildiği gibi Aristo, Poetika'da katharsisten bahsederken aslında karakterin hikâye boyunca yaşadığı duyguların izleyen de duyguları haline dönüştüğünü söyler. Ya da izleyen, karakterden bağımsız olarak karakter adına olumlu veya olumsuz duygulanımlar yaşar. İzleyen olaylara müdahale edemez ancak tragedyanın karakterinin bu olaylara verdiği tepki ile izleyen de tıpkı kendisi bu tepkiyi vermişçesine rahatlar ve bir haz yaşar. Bunun gerçekleşebilmesi için zaman zaman tragedyanın ana karakterinin nefreti, izleyen de nefreti, onun arzusu izleyen de arzusu ve kederi izleyen de kederi haline gelir. Yani izleyen tragedya karakterinin yönelimine bazen özdeş bir yönelime bazen ise ona karşı, onu tenkit eden bir pozisyonda kendini bulabilir. Bazen onun için bir şeyi arzu ederken bazen de onun arzusunu arzulanabilir. İzleyicinin hislerinin ne kadar dışsal ve ne kadar içsel olduğunu kestirmek oldukça zorlu görünmektedir. Keza karakterin arzusunun arzulanması dışsal bir imgeleme gibi görünse de içsel bir yön de taşır.

Sinemanın kendine özgü araçları bu etkileşimlerin yapısını kurar. Bu araçlar temelinde belki de düşünülmesi gereken şey empatinin ve sempatinin sinemasal yönüdür. Çünkü sinemasal bir empati gündelik yaşamdaki empati biçimimizden daha dolaysızdır. Gündelik

yaşamdaki anlamıyla tam bir hayal etme sürecini gerektirmez. Sinema zaten bu süreci imgeleri bir araya getirerek gerçekleştirmiş olur. Dolayısıyla sinemasal bir empati gündelik yaşamdan daha farklı mekanizmalarla çalışır ve inşası daha farklıdır diyebiliriz. Her şeyden önce empati bağlamında düşünecek olursak, sinemanın hareket ve zaman bloklarıyla çalışıyor olması ve gündelik yaşamda hep bir “şimdi” halinde oluşumuzun sonucu olarak mekânsal ve zamansal kısıtlılıklarımızın olması bile sürecin doğasını etkilemektedir. Bir film başladığı andan itibaren kendi dünyasını kurmaya başlar. Kendi mekanlarını ve kendi zamanlarını oluşturur. Örneğin göstermek istediği şeyi dramatik bir ışıklandırma ile daha kibirli daha gizemli ya da karamsar ifade eder. Ya da müzik kullanarak farklı bir etki yaratmaya ya da var olan etkiyi güçlendirmeye çalışabilir. Dramatik etkiyi güçlendirebilir ya da mizah katabilir. Gündelik yaşamdaki empati deneyimlerimizde ise zihnimizde canlandırdığımız imgeler sinematografik bir bütünlüğe sahip değildir. Montaj, filmin zamansal evrenini farklı bir etki oluşturacak şekilde sunar. Gündelik hayatta empati deneyimlerimizi bazen akıl yürütme ve perspektif alma yoluyla yaşarız. Bazen bir başkasının deneyimini yaşamadığımız için onunla empati kuramadığımız bazen ise benzer bir deneyimden yola çıkarak daha kolay empati kurduğumuz zamanlar olur. Yani paylaşılan deneyimler bile empati de bir etken olabilir. Sinema'nın gücü ise empatik deneyimi doğrudan yaşatabiliyor oluşudur. Steven Spielberg'in “Er Ryan'ı Kurtarmak” (Saving Private Ryan-1998) filminin açılış sekansı savaşın atmosferini fazlasıyla hissettirir. Filmin başındaki bu atmosfer filmin bütününe yayılır. Benzer bir örnek “Full Metal Jacket” (Stanley Kubrick-1987) filminde görülür. Filmin ilk bölümü askerlerin nasıl bir eğitimden geçtiğini gösterir. İkinci bölüm ise savaş alanındaki psikolojilerine odaklanır. Bu odaklanma ile bir savaş deneyiminin psikoloji sonuçlarını görürüz. Hatta görmenin ötesinde bu hissi yaşarız. Sinema empati bağlamında bir deneyim makinası gibi işler. Filme başlarken izleyeceğimiz deneyimin salt bizim deneyimimiz olmadığını bilsek de film imgelerinin etkisi ve bu imgelerle kurduğumuz etkileşim aradaki duvarı unutturur. Bunun empati ve sempati bağlamında öneminin yüksek olduğu ifade edilebilir. Film bu açıdan çok güçlü bir araç olmasının yanı sıra empatik ve sempatik etkileşimi yaratması farklı estetik öğelerinin birleşimi ile olmaktadır.

Berry Gaut'un belirttiği gibi sinema karakterleri ile zaman zaman özdeşleşiriz ve onların duyguları ile çok yakın duygulara sahip olabiliriz. Bu özdeşleşmeler farklı düzlemlerde gerçekleşebilir. Ancak diğer yandan Noel Carrol'un belirttiği gibi tam olarak öz benliğimizi kaybetmediğimiz için buna asimilasyon olarak da bakmak mümkündür. Benliğimizi kaybetmeden hissettiğimiz şeyleri bir “asimilasyon” düzleminde de düşünebiliriz. Metz'in ekran ve ayna arasında kurduğu ilişkide de benliğin bir izole durumuna rastlamak mümkündür. Bir diğer taraftan Smith'in bakış açısı karakterlerle kurulan ilişkinin temelindeki empatik ve

sempatik eğilimlerin üzerine oldukça kapsamlı ve derin bir şekilde sistemli bir yaklaşım sunar. Burada farklı perspektifler doğru görünmekle birlikte, sinemayla kurduğumuz katmanlı ilişkinin doğasına dair kullandığımız bu kavramların dışında başka bir kavramın da işe yarayabileceği düşünülmektedir. Bir filmi izlerken bir karakterin gülümsemesine karşılık neredeyse refleksif bir biçimde gülümsediğimiz buna benzer durumlarda farklı duygulanımların biz farkında olmadan bizi etkilediği bilinmektedir. Bunun yanı sıra karakter ile her zaman bu derece birbirine yakın bir duygulanım da olmak yerine karaktere dair kendimize has duygulanımlar içerisinde de olabiliyoruz. Dolayısıyla içinde bulunduğumuz durumun zaman zaman bir özdeşleşme gibi zaman zaman ise asimilasyon gibi olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla bir film ile zihnimizin kurduğu ilişkinin dinamik bir yapısı olduğunu söylememiz mümkündür. İzleyici bir karakter ile bazen özdeş duygulara sahip olurken aynı film içerisinde karakteri yargılamaya ve sorgulamaya başlayabilir bu esnada karakter adında farklı duygular besleyebilir. Sonra yeniden karakterin eylemleri neticesinde ona yakınlık duyabilir ya da bir hikâyenin başında olumsuz duygular beslediği bir karaktere dair olumlu duygular besleyebilir. Yani film içerisinde bir karakterle sempati düzeyindeki ilişki bu sayede empatik bir yöne evrilebilirken, hikâyenin akışı ile karakteri antipatik bir konumda bulmak da mümkündür. Bazı filmler ise karakterle hiçbir bağ kurulmasına izin vermeyen yabancılaştırıcı etkiler uyandıran yapılar sunabilir. Bu bağlamda karakter ile izleyici arasındaki karmaşık ilişkinin farklı seviyeleri olduğunu söylemek mümkün. Dolayısıyla sinemanın izleyicide duygusal bir etki yaratmasını sadece özdeşleşme ile açıklamak veya sadece tek bir empatiden bahsetmek detaylı bir inceleme yapmayı zorlaştırmaktadır.

Empati ve sempati kurma noktasında izleyici elbette kendinde taşımakta olduğu geçmiş yaşam deneyimi ve bunların bıraktığı -bilincinde olsun ya da olmasın- bazı izlerin, ahlaki bakış açısının, inancının, katı ya da esnek fikirlerinin etkisinde olacaktır. Hatta bu süreçte izleyicinin karakter ile olan ilişkisinin bilinç düzeyinde bir de bilinçaltı düzeyde var olabilecek bir şey olduğunu söyleyebiliriz. Ancak izleyicinin bu neredeyse uçsuz bucaksız görünen öznel dünyasını bir kenara bırakacak olursak film kendi imgelerini izleyende duygusal bir etki bırakacak şekilde nasıl inşa eder sorusu izleyici ve film ilişkisi bağlamında oldukça önemlidir.

2.3. Fenomenolojik Sinema Teorisi Temelinde İzleyici ve Film İlişkisi

Fenomenolojinin sinema ile olan ilişkisi Merlau-Ponty'nin ve onun izinden giden Vivian Sobchack'in düşünceleri üzerinde temellenir. Fenomenoloji izleyicinin-filmle nasıl ilişki kurduğundan daha çok filmin kendisine bir varlık statüsü atfetmekle ilgilenir. Filmsel olan

bu yeni varlık biçimi empati ve sempati kavramları üzerinden düşünüldüğünde ise fenomenolojinin yönelimsellik kavramı ortaya çıkacaktır.

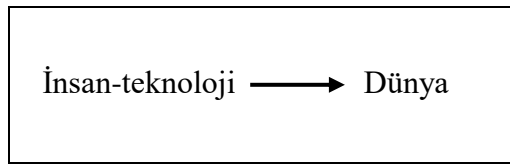
Husserl'in "bilinç bir şeyin bilincidir" ifadesinde olduğu gibi, görmenin de her zaman "bir şeyi" görmek ve görmenin bir öznesi (bakan) olduğu gibi bir de nesnesi (bakılan) olduğunu düşünmek insanın yönelimsel varoluşunun bir parçasıdır. Ancak Merleau-Ponty Husserl'in bu özneyi merkeze yerleştiren transandantal fenomenolojisini yerine egzistansiyel fenomenolojiyi öne sürmüştür. Merleau-Ponty sağ el ve sol el örneği üzerinden egzistansiyel fenomenolojinin algılayan ve aynı zamanda algılanan beden kavramını açıklığa kavuşturur. Sağ el sol ele dokunduğunda sağ el sol eli hisseder. Bu bir şeye dokunma hissi bir algılamadır. Sağ el sol eli algılar. Gelgelelim sol el de sağ eli algılar. Kendisine dokunulan el olan sol el dokunulduğunu hissederken aynı zamanda kendisine dokunan bir başka eli yani sağ eli algılar. Yani her iki el de artık birer algılayan/algılanan uzuv haline gelmişlerdir (Merleau-Ponty, 1964: 166). Dolayısıyla özneyi dünyayı algılayan aşkınsal bir özne olmaktan ziyade dünyayla iç içe geçmiş ve onunla sıkı sıkıya ilişkili bir özne/nesne olarak görür. Vivian Sobchack de bu fikirden hareketle bakışın yönelimsel olduğunu ifade ederken izleyicinin perdeyle kurduğu ilişkinin yönelimselliği ile filmin dünya ile kurduğu ilişkinin yönelimselliği arasındaki gören/görülen ortaklığına dikkat çekmiştir. Zira film insan bedeninin bir algılayan/algılanan olması gibi aynı zamanda bir gören/görülen ve hatta algılayan/algılanandır. Bu yaklaşım temelinde Sobchack "film-beden"⁶⁹ kavramını öne sürmüştür. Film tıpkı insan gibi algılayan, gören, deneyimleyen bir öznedir. Ancak bir insan tarafından görüldüğü algılandığı ve deneyimlendiği için aynı zamanda bir nesnedir. Bu da "film-bedeni" bir özne/nesne statüsüne yerleştirir (akt. Frampton 2012: 71). Filmde tıpkı insan gibi dünyayı kendisinin kılar. Ancak bunu yaparken dünyayı kendi algılama olanakları ile değişime uğratar. Vivian Sobchack "film-beden" kavramı üzerinden bunu açıklayan bir model öne sürer. Film yapan kişi çeşitli enstrümanlarla (yani kamera, ışık, dolly vb. sinematik araçlarla) aracılığıyla dünya ile bir ilişki kurar (Sobchack, 1992: 191). Bu ilişki dolaylı bir ilişkidir. Yani film görmekte olduğu dünyayı kendi ifadesine içkin bir hale getirir. Deneyimlemekte olduğu dünya aynı zamanda yönetmenin bakışı aracılığıyla değişmiş ve filmin ifadesi haline gelmiş olan dünyadır.⁷⁰ Film izleyen kişi ise

⁶⁹ İng film-body

⁷⁰ Frampton, filmin görmekte olduğu dünyadan bağımsız bir şey olmadığını söyleyerek eleştirir. Fenomenolojinin filme olan yaklaşımının filmi dünyanın karşısına bir özne olarak koyduğunu söyler. Ancak film görmekte olduğu dünyadan başka bir şey değildir. Bununla ilgili olarak film fenomenolojisinin insan biçimci kavramları kullanmasını kafa karıştırıcı olarak değerlendirir: "filmin bir beden olarak kavramsallaştırılması onu film-dünyadan ayırır - fenomenolojiyi filme tercüme etmenin asıl güclüğü budur. Dünyamızla birleşik olsak da ondan ayrıyızdır ama film kendi dünyasından başka bir şey değildir" (Frampton 2013:76). Aslında bu eleştirisi aynı zamanda Frampton'un temel fikridir.. Frampton çok haklı olarak film-düşüncenin film-dünya ile özdeş olduğunu söyler.

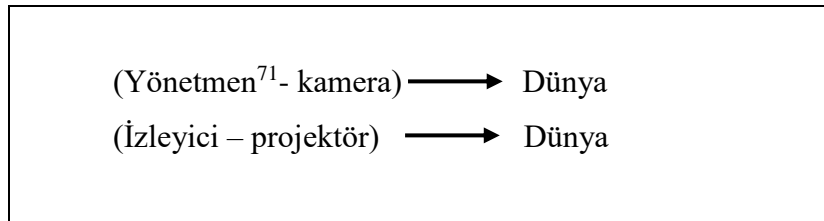
projeksiyondan sunulan bu dünyaya yönelir. Vivian Sobchack, Ihde'nin formülasyonundan yola çıkar. Ihde'ye göre, insanın teknoloji ile ilişkisi dünya deneyiminin de anlamını değiştiren bir özelliğe sahiptir. Ihde buna somutlaşma ilişkisi der. Bu somutlaşmış ilişki aslında insanın teknoloji ile kurduğu bir bütünlüktür ve bu bütünlük dünyaya yönelmiştir. Telefonun kendisine konuşmaktan ziyade telefon aracılığıyla başka insanlarla konuşur ve iletişim kurarız ya da mikroskop aracılığıyla bir şeye bakarız. Ihde bunu şu şekilde formüle etmiştir (Ihde'den akt <https://www.futurelearn.com/courses/philosophy-of-technology/0/steps/26324> , erişim tarihi: 17.05.2017):

Tablo 2.1 Ihde'nin Formülasyonu



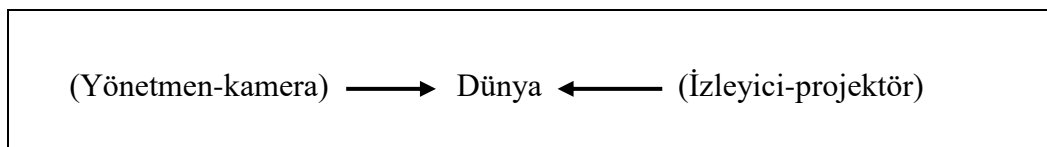
Teknoloji dünyaya bakışımızda bir araçtır. Ancak aynı zamanda insan ve teknolojinin bu ilişkisi dünyanın deneyimlenmesinde belirleyicidir. Sobchack Ihde'nin bu fenomenolojik yaklaşımını kendi teorisine adapte ederek insanın sinema ile ilişkisini aşağıdaki şekilde formüle eder (Sobchack 1992: 193):

Tablo 2.2 Sobchack'in Formülasyonunun İlk Aşaması



Bu tekil görünen ilişkilerde algılanmakta olan dünyalar aslında filmi yapanın gördüğü, deneyimlediği ve algıladığı dünya ile izleyicinin gördüğü, deneyimlediği ve algıladığı dünya olarak paylaşılan dünyalardır. Dolayısıyla Sobchack formülasyonu şu şekilde revize eder (1992: 193):

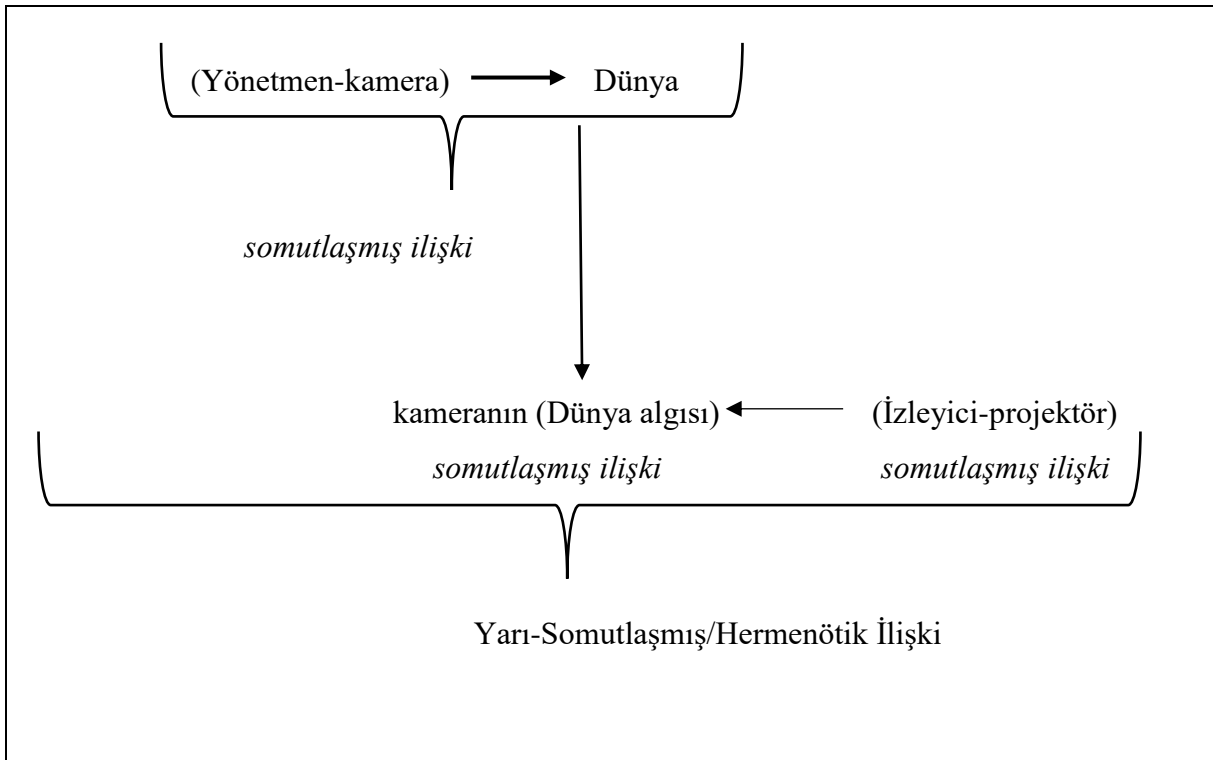
Tablo 2.3 Sobchack'in Formülasyonunun İkinci Aşaması



⁷¹ Filmmaker olarak geçmektedir. Ancak burada yönetmen olarak çevrilmiştir.

Bu formüle göre artık filmin bir özne gibi dünyayı algılayan ve deneyimleyen olduğunu izleyicinin ise filmi izlerken, filmin algılamakta olduğu bu dünyayı filmle paylaştığını söyleyebiliriz. Sobchack'e göre, film görmekte olduğu dünyayı kendi algısına göre şekillendirir. Bir anlamda bu filmin dünyayı deneyimleme biçimidir. Elbette bir film bir yönetmen ve film ekibi çalışması sonucu ortaya çıkar. Ancak seyirci filmi izlerken yönetmeni ve film ekibini görmez. Seyircinin karşı karşıya olduğu şey yönetmen ve film ekibi tarafından oluşturulmuş bir filmde başka bir şey değildir. Ancak bu film fenomenolojik anlamda yönelimseldir. Neye yöneleceğini filmi yapanlar belirlese de sonuçta film artık gören algılayan ve deneyimleyen bir beden gibi seyirciyle buluşur. Ancak bu film-beden diğer insan-bedenler gibi beden şeklinde düşünülmemelidir. Film-beden seyirciye gösterdiği görüşünde, algısında ve deneyiminde somutluk kazanır. Seyircinin bakmakta olduğu şey kendi olanaklarıyla belirmiş olan bir film-bedendir (Sobchack, 1992: 197). Sobchack'ın film-beden kavramının anlamı budur. Buradan yola çıkarak Sobchack şu diyagram üzerinden teorisini düşünmüştür:

Tablo 2.4 Sobchack'ın Fenomenolojik Formülasyonunun Son Aşaması



İzleyicinin de bir filmi izlerken ona olan bakışı yönelimseldir. Filmin dünyaya olan kendi bakışı da yönelimseldir. İzleyici film izleme deneyimi boyunca filmin kendi dünyasını deneyimleme sürecine yönelir. Bu yönelim sonucunda filmin çerçevesi ile aramızdaki mesafenin çok bir önemi kalmaz. Özdeşleşmenin Metz'in birincil sinematografik özdeşleşme tanımlamalarında olduğu gibi sinemanın aygıtsal olarak konumlandığı özdeşleşme biçimi bu mesafeyi unutturmak için tasarlanmış ve bir anlatı biçimine dönüşmüş imgelerden oluşur. Sobchack'ın yaklaşımı psikanalitik yaklaşımdan farklı olarak izleyici-ekran ilişkisini bir tür regresyon gibi değil insanın dünya deneyiminin ve yaşama yönelmişliğinin bir parçası olarak görür. Ancak bundan daha da önemlisi Sobchack bu yaklaşımıyla filme bir varlık statüsü verir. Projeksiyon aracılığıyla perdeye yansıtılan film öznel-arası bir nitelik kazanır (Sobchack, 1992: 193). Film bir yönetmenin ve filmi yapanların algılarının ifade bulmuş halidir. Seyirci de bu ifade bulmuş yani somutlaşmış varlığa bakarak onu kendi öznelinde algılar. Yani film artık seyircinin bakmakta olduğu bir nesne değildir. Film, filmi yapanların düşüncelerini, mekanik araçları kendi yönelmişlikleri doğrultusunda kullanarak belirli bir forma sokup ifade etmeleri sonucu ortaya çıkmış olan somutlaşmış bir öznedir. Bu bağlamda önermiş olduğu film-beden kavramı aslında filmi deneyimleyen, gören ve yönelimsel bir özne ve bir varlık olarak görmesinden kaynaklanmaktadır. Seyircinin ilişki kurduğu şey de artık bir özneliği olan film-bededir.

Sobchack'ın fenomenolojik yaklaşımında görüldüğü gibi film gören, duyan, dokunan bir özne gibi düşünülmektedir. Diğer yaklaşımlardan daha farklı olarak filme varlık statüsü atfetmesi bu çalışma açısından oldukça önemlidir. Film düşünen ve hisseden bir beden gibi aslında izleyicinin etkileşim kurduğu bir varlıktır. Dolayısıyla bu yaklaşım temelinde düşüncecek olursak karakterlerden önce ilişki kurulan bir film-beden mevcuttur. Film bir noktada karakterleri aracılığıyla düşünür. Onların öznel deneyimlerine dahil olur. Yani bir anlamda karakterlerine empatiyle yaklaşır. Ya da bazı karakterlerine sempatiyle bazı karakterlerine antipatiyle bakar. Bazı durumlarda nötr bakar. Sonuç olarak izleyicinin temas kurduğu şey filmin bu sinematografik düşünme biçimleridir.

Bir film izlerken izleyici filmin dünyasını ve düşüncelerini filmin bedeni aracılığıyla deneyimler. Empatiyi ve sempatiyi bu bağlamda düşünmek mümkün. Fenomenolojik yaklaşım bu çalışmanın temel argümanına oldukça yakın bir fikri ortaya koymaktadır. Film kendi imajları arasında salınımlar gerçekleştirirken izleyicinin ilgisi filmin bu salınımları ile kendine bir özne bulur. Empati ve sempati kavramları film karakterleri ile kurulan ilişki biçimlerini açıklayan kavramlar olsa da fenomenolojik yaklaşımın temel fikri bu bağlamda farklı yaklaşımların olanaklılığını çoğaltmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SİNEMATİK KAVRAMI

3.1. Sinemasal Düzlem

Duyusal hazzı estetik hazdan ayıran şey duyusal hazzın duyum alanında oluşup duyum bittikten sonra kaybolmasıdır. Estetik haz ise kişiliğe etki eder ve bir sarsılma meydana getirir (Tunalı, 1998: 45). Aristo estetik hazzı, tragedyadan alınan en temel şey, özünde bir düşüncenin taklit yoluyla duygusal olarak izleyene aktarılması ile izleyicinin hissettiği haz olarak tanımlar. Aristo hissettiğimiz bu hazzın esas gücünün tragedyanın karakterleri ve olaylar aracılığıyla izleyiciye ulaştığını vurgulamıştır. Tragedya boyunca belirli karakterlerin eylemleri neticesinde izleyende farklı duygulanımlar ortaya çıkar. Karakterlerin hikâye boyunca yaşadıkları olaylara verdikleri tepkiler tragedyayı izleyenleri duygusal olarak etkiler. Aristo, tragedyadan doğan estetik hazzın kişiyi etkileyebilmesinin ardında, insanları öznel perspektifinden sıyıran, onlara farklı bakış açılarının varlığını gösterebilen bir potansiyelinin olduğunu görmüştür. Sinema ise tragedyanın bu potansiyelini daha da ileriye götürebilen bir güce sahiptir. Alain Badiou sinema üzerine düşünürken sinemayı keşfetmiş insanlık ile keşfetmemiş insanlık arasındaki farkı sorgular ve ilk olarak şunu söyler: “sinemanın büyüleyiciliği onun muazzam özdeşleştirme gücünde yatar. Hiçbir başka sanat bu ölçüde bir özdeşleştirme gücüne sahip değildir (2013: 209). Sinema tam olarak da kendi olanakları aracılığıyla bu yetkinliği kazanmıştır. Gelgelelim sinema bir keşiften çok otonom kazanmış bir sanattır diyebilir. Ceram (2007: 3).’a göre “sinema, sinemanın teknik aygıtları anlamına gelen bir terim olan sinematografi ile başlar. Sinemanın ne zaman icat edildiğini sormak yanlıştır. Yalnızca şu söylenebilir. Sinematografi icat edilmiştir. Sinema ise aygıtlardan da fazla bir şey olup icat edilmemiştir; gelişmiştir” Bir anlamda nedeni olan teknolojiyi aşmış ve yeni bir ontolojik boyut kazanmıştır. Öztürk sinemanın bu ontolojik boyutuna şu sözlerle bir anlamda ifade eder: “Sinemanın yaptığı en önemli felsefelerden biri, bir böceğin, bir kelebeğin, bir bardağın, bir müzikal enstrümanın, bir bulutun, denizin, göktaşının yıldızın, kayanın zaviyesinden hayatın nasıl görüldüğüdür” (2018: 209). Sinema düşüncesine eşlik etmek ve onunla temas kurmak tam da bu noktada öznellik sınırlarımızın keskin hatlarını eritmeye başlar. Bu sinemanın bir hikâye anlatma makinası olmasından daha fazlası, kendine has, düşünen ve insan öznelliğinin sınırlarını aşan bir varlık olması demektir. Çünkü sinema kendine özgü imgeleri istediği gibi biçimlendirebilen bir güce sahiptir. Bu da onun özgün, plastik kuvvetidir.

Gündelik yaşamda bilinç zamanla birlikte tekil yönelimli bir akış halindedir. Bilinç zamanı doğrusal biçimde, geleceğe doğru ve kişisel olarak deneyimler. Bilincin zamandaki

akışı kesintisiz bir şimdi içinde süregider. Bu akış öznellik olarak düşünülebilecek bir alanın içindedir. Sinema ise bu akışı kesintiye uğratıp farklı hakikatleri düşünebilmenin önünü açar. Özneliğin sınırlarını tekrar düşündürür. Sinema da dâhil bir özne tarafından algılanmakta olan her şey öznel duyuların ve öznel algının sınırları içindedir. Ancak sinema başka duyumsamaların, başka hissedişlerin olduğunu gösterebilmeye muktedirdir. Başka öznelliklerin, başka dünyaların hayalini, farklı varoluş biçimlerini gözler önüne serer. Gözler önüne serer ifadesi burada anahtar bir anlam taşır. Çünkü bu filmsel imgenin dolaysızlığı ile ilişkilidir. “Deleuze sinemayı basitçe bir öykü ve enformasyon sunma yolu olarak görmez; sinematik biçim düşünme ve tahayyül etme olanaklarını değiştirmiştir” (Colebrook, 2013: 44). Film kendisi imgeleriyle bir şeyler düşünür bizler ise düşünmekte olan imgelere bakarak filmin düşünceleri ile temas haline geçeriz. Gözle görülen bir nesne örneğin bir bardak bir imgedir. Kamera ile kaydedilmiş bir bardak ise kameranın objektifinin perspektifine göre, ortamın ışığına ve gölgelerine göre bardağın mekanik bir yeniden üretimidir. Bardağı olduğu gibi yani onun gerçekliğine özdeş biçimde sunabilir. Ya da onun gerçekliğinin farklı bir yönünü vurgulayabilir hatta onun gerçekliğini tamamen baş aşağı edebilir. Jean Mitry’e göre “filmsel imge bağımsız ve özerktir” (1989: 89). Her şeye rağmen bir filme bakarken imgenin, gerçekte nasıl olduğunu pek sorgulamayız. Yavaş çekimde koşan bir atın normal hızda gidişinin bir yavaşlatılmış kopyası olduğunu düşünmeyiz. Gördüğümüz şey koşan bir atın uzamdaki süzülüşünün kendisidir. Gördüğümüz şey filmin sinemasal düzleminde tıpkı nesnel dünyada algıladığımız şeyler kadar gerçektir. Bir hareket ve zaman bloğudur. Deleuze’ün sinema üzerine olan temel fikri de budur: sinema, düşünmenin hareket ve zaman imgeleri ile tecelli ediş biçimidir ve gündelik yaşamda düşünme biçimimiz sinematik düşünmeden farklıdır. Yalnızca sinema aracılığıyla insan gözüyle kısıtlı olmayan bir görme tarzı düşünebiliriz (Colebrook, 2013: 45). Görme tarzı sinemanın düşünme tarzıyla oldukça ilişkilidir. Sinema imgeler aracılığıyla düşünür ve kendisine bakmakta olanı insan biçimci algılarından uzaklaştırır ve onu bir anlamda yersizyurtsuzlaştırır. Deleuze ve Guattari’ye göre bilim, felsefe ve sanat düşüncenin üç farklı modudur. Bilim düşünceye fonksiyonlarla, felsefe kavramlarla, sanat ise duyularla katkı sağlar (2015: 197). Sinema bir sanat olarak başka oluş biçimlerine deneyimlemenin önündeki engelleri tam da bu sayede mümkün kılar:

Sinemayı sinematik yapan, imgelerin sekanslaştırılmasının her türlü tekil gözlemciden bağımsız hale gelmiş olmasıdır; dolayısıyla sinemanın yarattığı duygu ‘istenen her noktanın’ sunulabilmesine dayanır. Dünyaya gündelik bakışımız daima bizim yanlı ve cisimleşmiş perspektifimizden bir bakıştır. Algıların akışını ‘kendi’ dünyamı oluşturacak biçimde düzenlerim. Bunu bir sandalye olarak veya bir masa olarak görürüm ve bunu da içinde mobilyanın var olduğu bir dünyayı (benim dünyam) ve bu dünyanın üzerinde

temellendiği bütün düzenleyici şemaları ön-varsaydığım için yapabilirim. Ama sinema gündelik hayatın bu düzenleyici şemalarından özgürleşmiş imgeler veya algılar sunabilir (Colebrook, 2013: 47).

“John Malkovich Olmak”da (Being John Malkovich - Spike Jonez - 2000), imajlar vasıtasıyla bir başkası olmanın, onun öznel dünyasını deneyimlemenin fantezisi kurulur. Gerçekten de bu bir fantezidir. Film bir noktada doğrudan bu fantezi üzerine düşünür. Ancak birçok filmi izlerken deneyimlenen şeyler bu fanteziye zaten benzerdir. Kendilik duygusu kaybolmaz ama bir süreliğine de olsa geri planda kalır ya da belirli bir süreliğine unutulur. Farklı öznelerin ve farklı dünyaların deneyimi mümkün olur. Bu bir başkasının bakışına ve algısına bir göç edıştır. Kısa süreli de olsa bu öznelliklerin, başka öznelliklere bir teması ve onlarla birbirine karışmasıdır. Göç edilen bu noktadan geriye dönecektir. Ancak bu yolculuğa duysal hazdan ziyade bir estetik haz eşlik etmişse o zaman bu yolculuk kişiliğin derinliklerine etki eder. Öztürk’e göre “sinema hem hayatın içinde yer alan hem de hayatta taşan unsurları yakalama anlamında verili hayatların dışına çıkan, iki dünya arasında çatallanmalar yaratan, iki dünya arasında gidip gelerek yeni oluşlar yaratan bir felsefe üretmektedir” (2018: 25). Sinema bu sayede yüzleştirir ve yeni kavrayışların, farklı duyguların, yeni bakış açılarının önünü açar ve niteliksel değişimler yaşatır:

Herkesin sinema salonuna girmeden önce –ve çıktıktan sonra da-bildiği gibi, öykü tümüyle düzmedir, ancak filmin gösterimi boyunca, seyirci -deyimi yerindeyse- anlatılanların yapaylığını unuttur ve öğretici bir dış ses onun gördüklerinin gerçekliğini onaylamış gibi, kendi “bir varmış bir yokmuş”una gözleri kapalı inanır. Bachelard’ rêverie kavramında olduğu gibi, sinematografik bakış, beni masalların hayali figürlerinin günlük gerçeklikten çok da uzak olmadığı, çocukluğun derin bir katmanına taşır (Pezzela, 2006: 61).

Bu Deleuze’ün “yersizyurtsuz” kavramını akla getirir. Filmin izleyeni gündelik algıdan koparıp yeni bir dünyaya dâhil etmesi bir tür çocuksu inanmayı andırır. Normal şartlarda bir filme seyre dalan kişi filme ikna olmayı kabul etmiştir. Bu sayede film kendisine bakmanı istediği konuma taşıyabilir. “Sinematik evrendeki hareket ve zaman blokları bizlere gerçek-düş ayrımının nerede başlayıp nerede bittiğine dair sorular sordurtur” (Öztürk, 2018: 23). Sinemanın yersizyurtsuzlaştırıcı imajları bizleri dilediği gerçekliğe taşıma gücüne sahiptir. Bunun yanında film kendisine bakanın filmden yabancılaştırarak onun bakışını da özgürleştirebilir.

Filmin kendine has bir düşünme tarzı olduğunu öne süren Frampton’a göre, film düşünme genellikle renklendirmeler, hareketler, imaj geçişleri ve ses tasarımıyla müteşekkildir (Frampton, 2013: 130). Filmin düşünme biçimi imajların kendi içinde ve

arasındaki bu organizasyonudur. Plan, renk, ses ve montaj gibi öğelerin tamamını kapsar. İmgenin alabileceği her biçim filmin düşüncesini oluşturur. Anlam tüm bunların organizasyonu ile ilişkilidir. “Filmsel anlam hiçbir zaman için -ya da çok nadiren- tek bir imgeye bağlı değildir. Onu yaratan imgeler arası ilişkiler ya da sözcüğün genel anlamında ‘içermedir’ ” (Mitry: 1989: 104). Yani Mitry’ye göre filmi anlamlı bir bütün olarak ortaya çıkaran şey parçaları arasındaki bağlamsallıktır. Bir noktada bunu montaj gibi düşünebiliriz. Deleuze sinema için “film taneciklerden bedenler yaratır der (Deleuze, 1998: 49). Her bir imaj kendinde bir parçadır. Bu parçalar moleküler uyuşumlarla estetik bir bütüne ulaşırlar. İmajlar bir beden yaratır. Bu beden ise düşünen bir bedendir yani bir film-bedendir⁷². Frampton filmin kendine özgü bu düşünme halini açıklamak için film-zihin kavramından bahseder: Film-zihin bir yolunu bulup insanca bir yönelim değil sadece kendine özgü bir düşünme sergiler. Biçim- yani renk, hareket, kadraj film-zihnin yönelimidir.” (Frampton, 2013: 135). Film-zihin kavramı tam da felsefenin sinema üzerine düşünmesi gereken noktaya gönderme yapar. Frampton’un Deleuze, Cavell, Sobchack, Faure, Epstein ve Eisenstein gibi düşünürlerden esinelenerek ortaya koyduğu yaklaşımı bir anlamda filmin farklı bir varlık biçimi olduğunu söyler: “Film zihin kavramı kısmen filmin geleceğine verilen bir karşılıktır. Film-zihin nesnelere zamanının uzamının bizim algıladığımız biçimini değiştirebilir. Edimsel şeyleri ‘temsil etmez’, sadece kendi film şeylerini düşünür” (2013: 130).

Gilles Deleuze (2013: 35), “yegâne sinematografik bilinç, ne biz seyircilerdir, ne de kahramanlardır, kameradır, kimi zaman insani, kimi zaman insani olmayan ya da insan üstü olan kamera” der. Yani aslında kameranın gözünü az önce de belirtildiği gibi insan gözünün sınırlarından kurtulmuş bir göz olarak tanımlamış olur. Ayrıca görme biçimini, film bilinci tanımlamak için gerekli bir nitelik olarak değerlendirir. İnsan bilincini insan biçimci görme ile ilişkilendirirken, sinematografik bilinci kameranın görme biçimi ile ilişkilendirir. Benzer bir fikrin izlerini daha önceleri Dziga Vertov sine-göz kavramında, Jean Epstein, fotojeni kavramında, Elie Faure ise “sineplastik” kavramlarında görmüşlerdir. Bu kavramların kendilerine göre farklı detayları da olsa burada bizi ilgilendiren nokta temelde sinemanın farklı bir düşünme biçiminin önünü açtığı noktasında birleşmeleridir.

Dziga Vertov dramatik sinemaya karşı çıksa da sine-göz manifestosunda kamerayı insanın görme biçimini aşan bir mekanik göz olarak tanımlarken aslında onun özgün biçimine de vurgu yapmıştır. Onun “sine-göz” (kinoglaz) kavramı, temel savunusu olan “sine-gerçek”

⁷² Bunu Sobchack’in film-beden kavramından daha farklı düşünmeliyiz. Deleuze’ün Spinoza’dan etkilendiği beden kavramı insani bir şey olmaktan çok daha fazlasıdır. Deleuze’ün felsefesinde evrende gördüğümüz her şey bir bedene sahiptir.

(kinopravda) kavramına doğru uzanan bir kavram da olsa, özünde yukarıda bahsi geçen yersizyurtsuzlaştırıcı gücü tarif eden bir anlam taşır:

Ben sine-gözüm, mekanik bir gözüm. Bir makine olan ben, size dünyayı ancak benim görebileceğim şekilde gösteriyorum. Şimdi ve sonsuza dek kendimi insan hareketsizliğinden azat ediyorum, daima hareket halindeyim, nesnelere yaklaşıyor, sonra uzaklaşıyorum, sürünerek altlarına giriyor, üzerlerine tırmanıyorum. Dört nala giden bir atın ağızıyla aynı hızda hareket ediyorum, son hız kalabalığın içine dalıyorum, koşan askerleri geride bırakıyorum, sırt üstü düşüyorum, bir uçakla birlikte göğe yükseliyorum, suya dalan ve gökyüzünde süzülüyorum. Şimdi bir kamera olan ben, onların vektörü üzerinde savuruyorum, hareket kaosunda manevralar yapıyor, en karmaşık kombinasyonlardan oluşan hareketlerle başlayarak, hareketleri kaydediyorum (Vertov, 2007: 18).

Vertov “sine-göz”ü sadece kamera olarak düşünmez. Montajda da “sine-göz”ün bir parçasıdır. Onun mekanikliği insan gözünü ve algılayışını aşar. Sinemanın dünyasında her şey hareket ve zamanın içinde kendine özgü duygular ve algılar yaratır. Vertov (2007: 18) “benim yolum dünyaya dair yepyeni bir algılayış yaratmaya uzanıyor” diyerek düşüncelerini özetler. Bu bakış açısı yani “sine-göz” kavramı, burada sinematografik imajlar derken kast edilen şeylerin anlamına oldukça yakındır. Aslında Vertov’un “sine-göz”ü sinemanın insan biçimci algıyı aşan yönünü görmüştür. Zourabichvili’ye göre “sine-göz” her şeyden önce imajlarla evrende istenen herhangi bir noktadan bir başka noktaya geçebilen ve bunları birbiri ile ilişkilendirebilen bir şeydir (2000: 146).

Jean Epstein fotojeni kavramı ile sinemanın kendine özgü imgesini yani film-imgeye yakın bir fikri taşır. Fotojeni kavramı sinemanın kendi imgesinin niteliklerini oluşturan yavaşlatma, yakın çekim, ışıklandırma gibi sinematografik teknikleri düşünür (Gönen, 2008: 33). Elie Faure göre ise sinema imgelerin üzerinde plastik bir güce sahiptir. Onları şekillendirme gücünü de elinde bulunduran plastik bir varoluşa sahiptir. Sinemanın doğduğu sinemasal düzlem olarak düşünülen bu düzlemin üzerine birçok fikir öne sürülmüştür ve belirli ortak noktalar barındırırlar. Burada sinemasal düzlem olarak ifade edilmeye çalışılanın ardındaki maksat, aslında sinema üzerine bu benzer fikirlerden yola çıkarak çalışmanın temel meselesinin; empati ve sempati gibi insan biçimci düşünmenin ürünü olan kavramların, sinema ile birlikte düşünebilmesine olanak sağlayacak makul bir zemini daha belirgin kılmaktır. Frampton film-zihnin bir insan zihninden daha farklı olduğunun ve işlediğinin altını şu sözleriyle çizer: “Başka türden kendine has farklı bir zihindir. Filmin eylemlerini açıklayan bir metafor olarak kullanılan “zihin”den başka bir sonraki adımı tanımlayan kavramdır: Onunla birlikte filmin eylemlerini artık kendi zihinlerinin ürünü olarak görebiliriz” (2013: 122).

Örneğin dil insan düşüncesinin bir ürünüdür. Yaşam deneyimini aktarmamıza, iletişim kurmamıza, duygularımızı ve düşüncelerimizi ifade etmeye yarar. Dolayısıyla insan zihninin kendini ifade etme aracıdır. Ancak filmsel-imge dilin sınırlarını aşar. Sinema da bir ifade aracıdır. Ancak dilin kurallarına ve temsilin sınırlarına, belirli bir uzlaşmaya dayanmak zorunda değildir. Yani insan düşünmesinin bir ürünü de olsa artık ondan kurtulmuştur. Dilin bittiği yerde, “susmanın başladığı yerde imajlar bize gösterilmeyeni gösterebilme potansiyeline sahip olabilir (Öztürk, 2016: 18). Sinemanın ifade olanakları ise dilin sınırlarının ötesindedir. Bu yüzden filmsel imgeleri tarif etmek oldukça zordur hatta bazen mümkün olmaz. Ancak film yine de sürekli düşünme halindedir:

Film-zihin bazen sessiz bazen gürültücü, bazen gerçekçi bazen dışavurumcudur, ama değişmeyen tek şey, sürekli düşündüğüdür, daima bir yöneliminin olduğudur. Film zihnin yönelim/dikkat edimi, yani bir diğerinin yerine belirli bir imajı, belirli bir kadrajı seçmesi “o” kadraja “o” imaja verdiği önemi gösterir (Frampton, 2013: 138).

Filmin özgün düşünme şekli aynı zamanda yönelimseldir. Yani film bir bilinç gibi bir şeyin üzerine düşünür. Bazen geçmişe yönelir ve anılar üzerine düşünür. Zaman da geriye sıçramalar yaparak onları şu anın içine taşır. Bazen olası ihtimaller üzerine düşünür, Kör Talih (Blind Chance-Krzysztof Kieslowski-1987) filminde olduğu gibi zamanın virtüel yönü⁷³ üzerine düşünür. Olmuş olanın, olabilecek olanın ve şu anın üzerinde gezinebilir. Tüm bunlar filmsel düşünmenin bir yönüdür. Tüm bunların üzerinde film bu imgeleri yeniden düzenleme ve dilediği gibi şekillendirme gücüne sahiptir. Tam da bu noktada insan zihninden ayrıldığı önemli bir fark daha vardır. Bu fark Mirty’nin ifadesiyle zihnimizde yer alan imgeler ile filmsel imgelerin yoğunluk farkıdır:

Ne olursa olsun zihinsel imge –düşleme, anı ya da kavram- halüsinasyon ya da rüya imgesinden farklı bir şey değildir. Aynı nedenlerden kaynaklanmamakla birlikte aynı doğaya sahiptirler. Aralarındaki tek fark olgu düzeyinde kalan bir derece ya da yoğunluk farkıdır. Rüya imgesiyle, film imgesi arasında çok önemli bir fark vardır çünkü filmsel imge nesnel bir görüntüdür, bir şeyleri göstermektedir – bir tür mekansallığa sahiptir-. Burada da bir “ruhsal katılma”, bir derece ya da yoğunluk farklılığı vardır (Mitry, 1989: 102).

Mitry’nin bu ifadesi daha somut bir şekilde düşünülecek olursa; her günkü akış içerisinde anısal imgeler zaman zaman zihinde canlanır. Bunlar da imgelerdir. Çocukken oynanan oyuncakların imgeleri veya bir melodi eşliğinde akla gelmeye başlayan imgeler, bir

⁷³ Zamanın virtüel yönü üzerine montajın nasıl düşündüğüne dair belirtilen çalışmada bazı düşünceler ifade edilmiştir: Turkgeldi, 2016: 6-22.

rüyada görülenler ya da geleceğe dair hayaller zihinsel imgelerdir. Bunlar zaman zaman çok yoğun bir şekilde zihinde canlansa da sinemanın yaptığı gibi yoğun değildir. Bu noktada bir düşünce deneyi üzerinden hareket etmek faydalı olabilir: Birinin kendi çocukluğundaki bir geziyi kamera ile kaydetmiş olduğunu düşünelim. Bu kişi belleğinde hatırlayabildiği ölçüde bu gezideki geçmiş anlarına yolculuk edebilir. Bu gezi onun belleğinde çok canlı imgelerle de canlanabilir. Ancak kamerayla kaydettiklerini açıp baktığında o anın kameranın mekanik gözü tarafından üretilmiş imgelerini görür. Anılar ne kadar taze olursa olsun kamera ile kaydedilmiş olanın, izlemekte olana sunduğu, tam şu an burada o kişinin karşısında oluşu ile daha da kuvvetli ve yoğun bir hale gelir. Kazablanka (Casablanca - Michael Curtiz - 1942) filminde Rick barda içkisini yudumlarken Sam'den daha önce hiç çalmamasını istediği "As Time Goes By" şarkısını bu sefer çalmasını ister. Sam şarkıyı çaldıkça kamera Rick'e yaklaşır. Yaklaştıkça barın yarı karanlık atmosferinde Rick'in yaşlı gözleri daha da parlar. Şarkı Rick'e bir şeyleri anımsatmıştır. Görüntü yavaşça bulanıklaşır ve film kendini Rick ve Ilsa'nın Paris'teki geçmiş günlerine ve güzel aşk anılarının ortasına fırlatır. Sam'in çalmakta olduğu şarkı arkada bu sefer bir orkestranın yorumuyla devam eder. Film artık Rick'in belleğindedir. Bu şarkı Rick ve Ilsa'nın o günlerini anımsatan bir imgedir. Bu imge vasıtasıyla film zamanda yolculuk yapar. Görülmekte olan eski günler bir sekans halinde sunulur. Bu filmin içerisinde sunulan bir geriye sıçramadır. Bu geriye sıçrama kamerayla kaydedilmiş bir sekanstır. Sanki görünmez bir kaydedici Rick'in eski günlerini kayda almış, kurgulamış ve ardından Rick'e ve aslında izleyiciye yansıtmıştır. Yani Rick'in belleği sinematografik bir forma girmiştir.



Görsel 3.1 Kazablanka'da Piyanonun Ezgisi ile Rick'in Belleğinde Bir Yolculuğa Çıkarız.

Bir kişinin bir başkasıyla empati kurması üzerinden düşünülürse yoğunluğun aslında sadece niceliksel olmakla kalmadığı aynı zamanda niteliksel anlamda da bir farka yola açtığını söylemek mümkündür. Bir kişi, aşk acısı çeken bir arkadaşını anlamak için ne kadar çaba sarfetse de onun deneyimlerine, anlık duygulanımlarını yansıtan mimiklerine, yaşadığı çalkantılara, iç hesaplaşmalarına, arkadaşını doğrudan aktaran bir kamera kadar yaklaşması oldukça zordur. Sözelimi bu konuda oldukça başarılı olsa da yine de arada ontolojik düzeyde bir fark kalacaktır. Kişi arkadaşını onun kendisine anlattıklarından, onla ilgili deneyimlerinden, onu

tanıyışından yola çıkarak hayal eder ve onun acısını anlamaya hissetmeye çalışır. Ne kadar aslına yakın olursa olsun bu yine de zihinsel bir imgedir. Şimdi görünmez bir kameranın bu kişinin tüm bu deneyimini baştan sona kaydettiğini ve bunları diğer kişinin izlediğini düşünelim. Bu sefer karşısında görmekte olduğu imgeler doğrudan ona temas edecektir. Arkadaşının deneyimi orada ekranın yüzeyinde kendini hareket ve zaman bloklarıyla sunacaktır. Artık görmekte olduğu şey zihninde canlandırdığı imgeler değildir. Doğrudan olan bitenin belirli bir bakış açısından sunulmasıdır. Hemen şu an, burada hiçbir çaba sarf etmeksizin bakmakta olanın retinasına yansır. Bu bir yoğunluk farkıdır. Bu yoğunluk farkı niceliksel bir fark gibi görünse de aslında niteliksel bir fark da yaratır. Çünkü artık acı çekmekte olan kişinin duygularını hayal etmek bir yana, onların doğrudan görünür olduğu bir deneyim söz konusudur. Arkadaşını izlemekte olan diğer kişi arkadaşının yaşamının ritmine uyum sağlar, yani onun zamanının akışına adapte olur. Duyduğu sözleri duyar, işittiği sesleri işitir, bazen gördüğü şeyi görür, algıladığını algılar, yaşadığı atmosferi solur. Bu yüzden onu daha derinden daha dolaysız hisseder. Artık bir başkasının deneyiminin kendisi gözlerinin önündedir. Burada bir başkası olarak ifade edilen şeyi filmin içinde bir karakter gibi düşünebiliriz. Bununla ilgili olarak Frampton şunu söyler:

Filmin insan barındırması ona kendi düşünce ve algılarını insanın düşünce ve algıları aracılığıyla gösterme olanağını verir. Üstelik görmeyi hayal etmeyi de buna dahil edebiliriz. Kurmaca karakterin zihnini oluşturan alandır bu. Bu saftaki yazarlar, filmi karakterin gözü deneyimi veya karakterin zihni olarak deneyimler (Frampton, 2013: 39).

Filmin karakteri ile kurulan ilişkilerde, filmin bütün imgesel işleyişinin bir sonucu olabilir. Daha açıkça ifade etmek gerekirse, bazen filmin düşüncesi karakterleri aracılığıyla, bazen ise karakterlerden bağımsız olarak var olur. Karakter ve onların yaşadığı olaylar, deneyimler filmin düşünce sürecidir ve bu süreç ile izleyici kendini filmin dünyasında bulur. İzleyici karakterlerin deneyimlerini deneyimlediği gibi, onun ne yapmak istediğine dair çıkarımlar yapar, motivasyonlarını anlamaya çalışır, onun adına endişe duyar ve zaman zaman onun hissettiklerini hisseder ve hatta karakter ile benzer yanılgılara düşüp şok yaşayabilir. Karakteri veya karakteri yargılayan başka bir karakteri yargılayabilir. Filmin temel düşünceleri bazen karakterler aracılığıyla vücut bulabilir. Bir filmi izlerken karakterlerin eylemleri filmin düşüncelerini ifade edişidir. Biz karakterlerle ilişki kurarken aslında filmin düşünceleriyle temasa geçeriz. “Manolya” (Magnolia - Paul Thomas Anderson – 1999) filminde, film farklı hayatların pişmanlıkları ve hayal kırıklıkları üzerinden yaşamın kırılğanlığını düşünür. Filmdeki tüm hayatlar belirli bir yerde kesişmektedir. Ancak burada

esas önemli olan filmin ismindeki manolyanın metaforik anlamını taşıyacak şekilde düşünmesidir. Tüm hayatlar manolyanın yapıları gibi birbirinden ayrı görünür. Ancak tüm hayatların kaybetmişliği içinde hep o hayatların geçmişlerinin bir yükü vardır. Yaşamlar kendisinden önce olanlara ve onların nedeni olan yaşamlara fazlasıyla bağlıdır. Sonuçta film bazen tek kelimeyle “işte hayat” denilip geçen ağır sözcüğü birkaç kişinin yaşamı üzerinden kesitleri birleştirerek sunar. Tek bir karakter yoktur, birçok karakter üzerinden film düşüncelerini ifade eder.

Bir filmde kameranın belirli yönelimleri her zaman olmak zorundadır. Çünkü göstermeyi amaçladığı bir şey vardır. En amaçsız çekim bile amaçsız olması ile amaçsızlığın kendisine yönelmiştir. Bir karaktere eylemlerinden ötürü duyduğumuz sempati anlatı içerisinde filmsel-düşünüm sürecinin bir parçasıdır. Film karakteri empatik bir şekilde deneyimlememizi sağlayabilir. Film izlememizin kendisi bir deneyimdir. Ancak bazen bir karakterin deneyimini deneyimleriz. Hem de bunu filmin kendi plastik varoluşu ile deneyimleriz. Bir başka karaktere bürünüp onun gözünden dünyaya bakarız ya da dünyanın onun gözlerindeki ve yüzündeki yansımaları görürüz. Ya da karakterle olan yolculuğumuz sayesinde karakterin iç dünyasını keşfetmeye başlarız. Şüphesiz bunların hepsi empatik bir etkileşime olanak sağlayabilir. Bu da keza aynı şekilde filmsel düşünümün bir parçasıdır. Film kendi düşünsel evreninde bir karakterin zihninden bir başka karakterin zihnine yolculuk edebilir. Bu esnada biz karakterlere sempati ya da antipati besleriz. Bazen onlarla empati kurarız. Ancak bu bir noktada filmin kendi düşüncesinden doğan bir eğilimdir. Film karaktere empatiyle bakar ve bizden bunu talep eder. Ya da film karakterin eylemlerinin yanındadır. Karaktere sempatiyle bakar. Dolayısıyla biz de karaktere sempati duyabiliriz. Frampton (2013: 122) film-zihnin “filmin kendisi” olduğunu vurgular: “film” şuna inanır bunu sorgular vb. denildiğinde film zihnin işleyişi yeterince ifade edilmiş olur (2013: 122). Dolayısıyla karakterler de film-zihnin bir parçasıdır. Karakter filmin uzamı içinde eylemleri ile var olur. Ancak biz filmi bir bütün olarak görürüz. Film algılamamız ve duygulanımlar yaşamamız ayrı öğelerin teker teker değerlendirilmesi ile işleyen bir süreçten farklıdır. Film kendi başına bakmakta olduğumuz bir bilinç gibidir. Sinemasal düzlem olarak ifade edilmeye çalışılan şey filmin özgün bir bilinç gibi tamamen kendisine ait unsurlarla düşünmesidir. Örneğin bir film zamanı kristalize edebilir. Gündelik yaşamda zamanı çizgisel yaşayışımızdan daha farklı sunabilir.

“Kayıp Otoban” (Lost Highway - David Lynch - 1997) filminde, Fred karısını öldürmekten dolayı tutuklanır ve filmin orta yerinde hücrelerinde dönüşüm geçirir ve yerine Pete karakteri geçer. Filmde kimse bu duruma anlam veremez. Diğer karakterlerde bu çığınca

durumu açıklayamaz. Filmin ikinci yarısında Fred'in ölen karısı Renee bir gangster sevgilisi olarak varlığını sürdürür. Bu sefer biraz daha farklı bir "femme fatale" olarak karşımıza çıkar. Gerçekte karısına sahip olamadığını düşünen Fred'in yerine bu sefer kadını gangsterin elinden alabilecek kadar güçlü olan Pete gelmiştir. Film bu noktadan itibaren tıpkı bir kara-film mantığında ilerleyerek Pete karanlığın içine doğru yine çekmeye devam eder. Pete için de Alice giderek onu kontrol edebilen bir güce dönüşmüştür. Film iki farklı karakter üzerinden arzu, güç ve bilinçaltındaki bir başka "ben" üzerine düşünür. İkiye yarılmış karakter iki gerçeklik kurar ancak film iki farklı anlatıyı bazı yerlerde kesiştirir. Örneğin Fred bir caz saksafoncusudur. Pete ise bir oto tamircisidir. Radyoda bir ara Fred'in çaldığı saksafon ezgisi tınlar, Pete radyoyu kapatır. Yine filmin başlarında Fred, Renee ile arabada konuşurken bir partide tanıştığı ve Renee ile ilişkisi olabileceğini düşündüğü Andy adında bir adamla olan bağından şüphelenir. Fred tanışıklığın nereden geldiğini sorduğunda Renee "Moke'un Yeri" adındaki bir bardan ve geçmişte yaptıkları bir işten bahseder. Fred bu işin düzgün bir iş olduğuna kanaat etmez. Keza film Pete karakterine sıçradıktan sonra Alice'in "Moke'un Yeri"nde Andy ile bir porno geçmişi olduğunu bu sefer Alice'den duyar. Ancak iki farklı karakterin de kesiştiği esas nokta ne Fred'in ne de Pete'in, Renee/Alice'i asla elde edemeyeceğine inanmış olmasıdır. Film farklı hayatlar yaşayan ama derinde birbirine bağlı olduğuna dair ipuçları veren iki paralel benliğin veya bu benliklere ait farklı gerçekliklerin imgesini kurar ve onların vasıtasıyla yaşadığımız hayatta gerçekten arzu ettiğimiz şeyin ne olduğunu, inandığımız gerçekleri, tabuları, derinlerdeki korkularımızı ve iç hesaplaşmalarımızı, bazen de bir çıkış yolu bulamayışımızı düşünür. Filmde gezinen kameralı adam her şeyi kaydeder. Fred için gerçeklik özünde Fred'in karanlık tarafı gibidir. Film bunu "Mystery Man" ile somutlaştırır. Bilinçaltı sanki bir başka gerçeklik düzlemi olarak kendine bir dünya kurar. Biz ise bu dünyalar arasında gidip geliriz. Film ise bunun gizemini açıklamaz. Çünkü zaten olayların rasyonel bir açıklamasına gerek yoktur. Film bu noktada gerçeğe uygunluk mevzuuyla ilgilenmez. Filmin ilgilendiği benliğin daha derinlerindeki bir başka "ben" in kurduğu gerçekliklerdir. Dolayısıyla paralel evrenler arasında gidip gelmekte bir mahsur görmez. Bu tam da filmin bu meseleyi düşünme biçimidir.



Görsel 3.2 “Kayıp Otoban” Karakterlerin Farklı Hikayeleri Üzerinden Benliğin Derinliklerindeki Gerçekler Üzerine ve Onun Karanlık Taraflarına Yoğunlaşır. Bunu Yaparken Farklı Kurgulanmış Gerçeklikleri Belirli Noktalarda Kesiştirerek Benliğin Tam Olarak Hiçbir Zaman Kaçamadığı Hakikatleri Düşünür.

Benzer şekilde Ingmar Bergman’ın Persona (Persona – 1966) filminde iki karakterin giderek bütünleşmesi yüzlerinin yan yana gelmesiyle gösterilir. Elizabeth kendi personasıyla yüzleştiğinde aslında kendisine yabancılaşır. Susmasının sebebi budur. Bu sefer yarılan bir benlik değil ama bir bütünleşmeye doğru ilerleyen iki ayrı benlik vardır. Persona’da karakterlerinin derinliklerinde yani maskelerinin altındaki hakikatleri düşünür. Alma, Elizabeth gibi, Elizabeth de Alma gibi olmak ister. Hemşire Alma’nın basit hayatı yanında Elizabeth’in ışıltılı yaşamı onun benliğinin özündeki arzuladığı şeydir. Elizabeth ise Alma’nın basit yaşamına imrenir. Ancak onu izleyen bir gözlemci olmaktan vazgeçemez. Alma ona açıldıkça Elizabeth ondan beslenir ve bu Elizabeth’in gerçekliğidir. Film gündelik yaşamdaki rollerin gerçekliğe dönüşmesini ve giderek özüne yabancılaşan insanın trajedisini, iki karakterin birbirine yaklaşması üzerinden düşünür. Ancak bunlar sinematografik düşüncelerdir. Film bir adada izole olmuş iki insan imgesi üzerinden düşünür. Mekânın kendisi bile bir sinematografik imgedir. Filmin bir noktasında yüzler bir araya gelir. İki karakterin yüzü birleşerek tek bir yüz haline gelir. Bir başka sahnede Alma, Elizabeth’in kendisi hakkındaki düşüncelerini onun mektubunda okur. Alma bu mektupta kendi imgesine dışarıdan görür ve bu da onu kendine yabancılaştırır. Bir taraftan gözlemleniyor olmanın ve gizli sırlarının ifşa edilmesinin hayal kırıklığıyla diğer yandan ise kendi imgesiyle yüzleşmesinin sonucunda bir şok yaşar. Mektubu okuduktan sonra gölün kenarındaki yansımasına bakar. Film gerçekte ne olduğumuzu kendi imgeleri ile sorar. Bunlar sadece sinemanın yapabileceği cinsten sinematografik düşüncelerdir.



Görsel 3.3 Persona İmgeleri Vasıtasıyla Sinemasal Bir Düzlemde Maskelerimizin Altındaki Gerçek Yüzlerimiz Üzerine Düşünür.

Sinemasal düzlem de bu bağlamda düşünölmelidir. Sinemanın düşünödüğü düzlem felsefenin, bilimin düşünödüğü düzlemden tamamen farklıdır. Sinema bu yüzden ayrı bir bilinç gibi düşünölmelidir. Deleuze'e göre filmsel imgenin bileşenleri, sensori (görsel-işitsel), kinetik, intensive, duygusal, ritmik, tonal ve hatta sözel (sözlü ya da yazılı) her tür modölyasyon özelliğı taşıyan hareketli gösterge materyaller içerir. Bunları Eisenstein ilk başta ideogramlar olarak tanımlamıştır ve daha çok dil öncesi ya da primitif bir dile benzetmiştir. Ancak sözlü bileşenleri de kapsayabilen sinema bir dil ya da dilsel bir sistem değildir. Filmsel imge daha çok dilsel bir sistem gibi biçimlendirilemeyen plastik bir kütle gibidir (Rodowick, 1997: 7). Bu nedenle Deleuze'ün filmsel imgelere dair olan görüşleri Saussure'cü göstergebilimin sinemaya uygulanmasına tamamen karşıdır. Bununla ilgili olarak dili bilimi sinemaya uygulama denemelerinin bir felaket olduğunu söyler (Deleuze, 2013: 61). Bu yüzden Deleuze yaklaşımını temellendirirken Charles Sanders'ın Pierce'ın semiyotiğini sinemaya daha uygun bulur. Perice'ın semiyotiğı belirli bir dilsel bir sistem kurmaktan çok mantıksal bir sistem oluşturmaya çalışır. Bununla ilgili görüşünü şu ifadelerden anlamak mümkündür:

Fotoğraf bir kalıp almadır (başka bir şekilde dilinde bir kalıp olduğu söylenebilir), oysaki sinema bütünüyle modölyasyondur. Sürekli modölyasyon halinde olan yalnızca insan sesleri değil, aynı zamanda sesler, ışıklar, hareketlerdir. İmgenin parametreleri değişim, tekrar, kırışma, kıvrılma vb. halindedir (Deleuze, 2013: 61).

Yani bir filme bakarken gördüğümüz şey bir bütündür. Hareketlerden, vurgulardan, titreme ve şoklardan, renklerden, ışık hareketlerinden, seslerden, cümlelerden, zamandan, ritimden, sembollerden oluşan imgeler bütünüdür. Dönüş Yok (Irreversible – Gaspar Noe - 2002) filminde kamera uzamda süzölürken filmin zamansal ilerleyişi -sekanslar çizgisel olarak ilerlese de- geriye doğru gider. Film zamanın amaçsız yok ediciliğini ve trajedinin nedenleri altındaki tesadüfiyetin ve seçimlerin ağırlığını düşünür. Çünkü evrende geriye döndürölemeyen ve alabildiğine her şeyi yutan tek şey zamandır. En küçük kararlar hayatta farklı çatallanmalar yaratır. İntikam duygusuyla kırmızıya boyanmış Paris sokaklarının içerisinde birbirinden tuhaf mekanların ve hayatların karanlığı içinde Marcus ve arkadaşı adaleti yine sokakların kendi dilinde yerine getirmek için sağa sola savrulur. Modern dünyanın çürüyüşü içinde kameranın bakışı spiraller çizerek zamanda hem ileriye hem geriye doğru ilerler ve en başa her şeyin temiz olduğu ana ulaşır. Çimlerin üzerinde koşuşturan küçük çocuklar ve fiskiye imgesi dönerek bizden uzaklaşır. Bu zamanın, yaşarken hissetmediğimiz ama aslında üzerine düşünödüğümüzde baş döndürücü olan etkisi gibidir. Fıskiye den çıkan sular gibi hiç durmamacasına yol alır

zaman. Bu döngünün tam da kendisini düşündürür. Hiçbir parçasının zamanın yok ediciliğinden kaçamadığı oluşu akla getirir.

İnsan bilincinin var oluşu Levinas'ın “transandantal öteki” kavramıyla düşünüldüğünde sinemasal bilincin farklılığı da ortaya çıkar. (İnsan her zaman kendi bilincindedir. Bu farkındalık onu diğerlerinden ayırır diğerlerini de ondan ayırır. Bir filmin böyle bir engeli yoktur.) Dolayısıyla sinemanın bir bilinç gibi çalıştığını ancak bunun insan bilincinden farklı daha filmsel bir bilinç olduğunun altını çizmeliyiz. Frampton'a göre film-zihin filmin dışında değildir. Yani filmin perspektifi filmin tamamıdır. Merkezden ve kadrajdan çıkarılan imajlarda, gerçek olmayan açılarda ve alimi mutlak konumlardan yapılan çekimlerde bunu biraz olsun hissederiz (Frampton, 2013: 142).

Empatinin farklı öznelerin birbirlerini zihinsel açıdan kavraması, birbirlerinin duygularını benzer şekilde hissetmesi, sempatinin ise farklı öznelerin birbirleri arasında bir uyuma ulaşması ve bağ kurması ya da onlar adına kaygılanması olduğunu söylersek; söz konusu bu kavramların sinema ile ilişkilendirilmesi noktasında, kendisine bakılmakta olan filmin izleme süreci boyunca kavranan, hissedilen ve bağ kurulan bir şey olduğu söylenebilir. Bunu söylemek filmi bir bilinç gibi ele almak ve onu bir nesne olmaktan çıkarıp bir anlamda ona insan-biçimci olmayan öznellik statüsü yüklemek anlamına da gelebilir.

Empati ve sempati kavramı söz konusu olduğunda izleyici filmin karakterleri ile ilişki halinde gibi görünür. Aslında karakter ile kurulan empatik veya sempatik ilişkiler filmin imgelerinin bir sonucudur. Bu imgeler bazen mekânsal, bazen eylemsel, bazen de duygusal ve hatta zamansal olabilmektedir. Elbette bir filmi karakterler olmadan pek düşünemeyiz. Bu karakter herhangi bir şey olabilir ancak her olay belirli karakterlere ihtiyaç duyar. Keza aynı şekilde sadece karakterlerin tek başına filmi oluşturduğunu da söyleyemeyiz. Dolayısıyla film tüm bunların iç içe geçtiği bir imgeler bütünüdür belirli duygulara hitap eder ve temelde bir veya birkaç düşünceye tekabül eder.

Empatik ve sempatik ilişkilerimizin oluşum süreci filmin zamansal ve mekânsal estetiği, renk-imgeleri, ses-imgeleri gibi güçlü unsurları ile desteklenir. İzleyici filmde bir karakteri izlerken onu bazen dışarıdan bazen de bizzat onun gözünden deneyimler. Yani bir karaktere baktığında, karakteri ve karakterin o anda ilişkili olduğu dünyayı ile onunla birlikte deneyimler. Örneğin bir nesneye yapılan “kesme” ardından gelen ve karakterin yüzüne yapılan bir “tepki çekimi” bize önce karakterin duyumsamakta olduğu şeyi sunar ardından karakterin bu duyumsamaya verdiği tepkiyi deneyimlememizi sağlar. Bu sayede film önce karakterin neyi gördüğünü daha sonra ise karakterin gördüğü şeyi “nasıl” yani hangi duyguyla gördüğünü

gösterebilir. Bu süreç izleyiciye bir fikir sunar. Dolayısıyla film izleyiciyi karakterin yönelimine yöneltir. Ya da onun yönelimini tartışmasını sağlar.

Empatiyi ve sempatiyi sinemasal düzlemde düşündüğümüzde izleyenin bir filmi izlerken filmle katmanlı/değişken-duygusal bir etkileşime girdiğini belirtmeliyiz. Daha önce de görüldüğü gibi empati, sempati, antipati ve özdeşleşme gibi kavramlar bu ilişki sürecinin açıklamak için kullanılmış olan kavramlardır. Empatinin ve sempatinin, genel anlamıyla bilincin bir başka bilinci kavrama süreci ile ilgili kavramsallaştırmalar olduğu ilk bölümde belirtilmiştir. Sinema söz konusu olduğunda ise daha farklı bir tablo ortaya çıkabilmektedir. Sobchack'ın film-beden kavramı ve Frampton'ın film-zihin kavramı üzerinden düşünüldüğünde aralarında teorik bir fark da olsa her iki kavramın filme bir varlık statüsü verdiği görülür. Gerçekten film sadece bir hikâyeye sunmaz. Film zaten sunmakta olduğu hikâyenin kendisidir. Filmin hikayesi onu ifade ediş biçiminden ayrı bir şekilde algılanmaz. Bu şekilde düşündüğümüzde empati ve sempati kavramların filmlerle olan ilişkimizi daha farklı bir şekilde düşünmesi gerektiğine yönelik bir girişim yeni ve farklı bir kavramı öne sürmememizi sağlayabilir.

3.2. Sinepati Kavramı

Sinema empatik yetilerimiz ile ilişkili bir sanattır. Hatta bir film son derece empatik bir varoluşa sahiptir. Sinemasal düzlem kendi olanakları ile öteki olanın varlığını bizim düşündüğümüzden daha farklı düşünebilir. Ama her şeyden önce öteki olan ile bir ilişki kurmamızı sağlar. Bu yüzden bile sinema sanatı, empatik beyinlerimizle oldukça ilişkilidir. Hikâye dinlemenin çekici yanı öznel deneyimlerin dışında başka öznellikleri deneyimleyebilmektir. Öteki olanı düşünmenin bir yolu da tarih boyunca bu hikâyeler aracılığıyla gerçekleşmiştir. Joseph Carroll'a göre hikâyeler bize öteki insanları gösterir ve onlara dair bir şeyler söyler ve aslında bir nevi öteki zihinleri kavrama ve empati kurma pratiğidir (Robson, 2018). Sinemanın bu anlamdaki yeri ise sadece bir hikâyeye olmaktan daha fazlasıdır. Sinema sinematografik hikâyeler anlatır. Sinemanın kamerası dünyayı gördüğümüzden daha farklı gösterme gücüne sahiptir. Yarattığı deneyim işitsel, görsel, kinestetik deneyimler bütünüdür. Tüm bu olanakları ile sinema öteki ile olan ilişkimizi belirleyebilen bir güçtür. Alain Badiou bununla ilgili olarak şunu söyler:

Sinema ötekini mi düşünür? Bu çok önemli bir soru. Bence sinema ötekini düşünmenin yeni bir formudur, ötekini var etmenin yeni bir yoludur. Sinema ötekini düşünmeyi nasıl mümkün kılar? Bugün sadece sinema aracılığıyla bilebildiğimiz bazı durumlar vardır. Örneğin İran: Kiyarüstemi olmadan bu ülke hakkında ne bilebilirdik? (...) Sinema ötekini düşünebilmenin olanaklılığını genişletir. Eğer felsefe

Platon'un dediği gibi öteki olanı düşünmekse, sinema ve felsefe arasında ciddi bir bağlantı mevcuttur (Badiou, 2013: 221-2).

Burada üzerine düşünülecek kavram tam da bununla ilgili yeni sorular sorabilmemiz için ortaya atılmıştır. Bir film empatiktir ancak bu ifade bildiğimiz empatinin kavramsal anlamlarını aşan bir yöne sahiptir. Çünkü bir film aynı zamanda sinematografiktir. Az önce değinildiği gibi filmin düşünme biçimi filmseldir. Dolayısıyla film bağlamında empatinin de filmsel olması olasıdır. Filmlerle kurduğumuz katmanlı ilişkiyi açıklamak için kullandığımız özdeşleşme, empati ve sempati gibi kavramlar oldukça açıklayıcı kavramlardır. Ancak bu kavramlar zaman zaman izleyici ve film ilişkisi sürecini homojenize ederek onun dinamizmini ve farklı yönlerini açıklamakta eksik kalmaktadır. Dolayısıyla şunu söylemek yanlış olmayacaktır: seyircinin, filmin kendisi ile kurduğu ilişki karmaşık ve katmanlı bir ilişkidir. Özdeşleşme, empati, sempati, zihinsel simülasyon, asimilasyon gibi kavramlar zaman zaman bu ilişkiyi açıklamak için kullanılmaktadır. Örneğin bir filmle olan ilişkimizde karakterle kuracağımız empati belirli bir sürecin sonunda mümkün hale gelebilmektedir. Film bir karakterle empati kurdurmak için karakteri sempati uyandıracak şekilde sunabilir. Yani empatinin oluşması belirli bir anlamda sempatinin oluşmasına bağlı olabilir. Ya da film sempatik olarak sunmadığı bir karakterin, empatik olarak anlaşılmasını bekleyebilir. Bir önceki bölümde psikanalitik sinema teorisi, bilişsel sinema teorisi ve fenomenolojik yaklaşım perspektifinden izleyici ve film ilişkisinin farklı boyutları ve yorumlamaları üzerinde durulmuştur. Kuşkusuz bu konudaki tüm yaklaşımlar izleyici ve film ilişkisini analiz etme bağlamında burada düşünülecek olan kavramın temelini oluşturan fikirler taşımaktadır. Burada daha önce verilen örneğe dönecek olursak; bir film aracılığıyla öteki olanı düşünme biçimimizde “John Malkovich Olmak” filmindeki ile tamamen aynı olmasa da ona benzeyen bir deneyim hali vardır diyebiliriz. “John Malkovich Olmak” filminde John Malkovich’in bilinci içine girenlerin yaşadıkları şeyi, bir nevi kendinin orada olduğunun farkında olduğu ama aynı zamanda John Malkovich’in duygusal, duygusal ve algısal deneyiminin de merkezinde olduğu hiper bir deneyim olarak özetleyebiliriz. Bu bir anlamda kendi bilincinin eriyip yok olmadığı bir öteki-oluş halidir. Bir filmle olan ilişkimizde de John Malkovic’in bilincinde değil de bir filmin bilincinde olduğumuzu söylemek yanlış olmaz. Kendilik bilincimiz kaybolmadan ekrandaki bir başkasının deneyimleri bizim öz deneyimlerimiz gibi bizi etkileyebilir. Bu basit analojinin ötesinde elbette bir film çok daha çeşitli ve farklı kombinasyonlar barındıran sınırları olmayan deneyimler sunar. Yani bir film John Malkovich’in bilincinden çok daha fazlasıdır. Husserl ve Stein önceki bölümde tartışıldığı gibi öznenin aşkın sınırının kendi benliği olduğunu

vurgularlar. Sinematik deneyim ise öznenin dışındaki farklı oluş hallerine yaklaşabilen bir deneyimdir.

Burada bir film izleme deneyiminde bu çok yönlü karakter-izleyici ilişkisinin oluşumunu hangi unsurlara bakarak düşünebiliriz sorusunun altı çizilmelidir. Sinema imgelerin bir düşünce doğrultusunda bir araya gelişi olsa da her filmin kendine özgü bir zamansal yapısı, mekânsal özellikleri ve bunların içerisinde vuku bulan bir veya birden fazla olay; bu olay veya olayların içerisinde, bu olay ile çeşitli ilişki ile ilgi düzeylerinde beliren karakterleri vardır. Empati ve sempatiyi film bağlamında düşünürken söz konusu ilişkinin hep bu düzlemin üzerinde inşa edildiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Sempati kavramının temelde dışsal imgelem, empatinin ise içsel imgelem fikri ile açıklandığı daha önce belirtilmiştir. Özdeşleşme kavramında ekran ve karakterler ile olmak üzere birincil ve ikincil olarak iki farklı düzlem düşünülmüştür. Fenomenolojik yaklaşım ise filme doğrudan bir varlık statüsü atfederek filmin kendisini ilişkinin bir diğer öznesi haline getirmektedir. Bu noktada önemli sorulardan bir tanesi şudur: Bir film hangi unsurları bir araya getirerek bu ilişki biçimlerinin oluşmasına olanak sağlar? Örneğin empati tek başına oldukça farklı bağlamlarda kullanılabilir. Sinema açısından empati bilişsel ve duygusal boyutta olabilmesinin yanı sıra Theodor Lipps'in bahsettiği bağlamda estetik bir düzlemde de gerçekleşir. Bir film karakterin dünyasını hissettirebilmek için birçok estetik unsur bir arada kullanılabilir. Kabaca görüntünün statikliği ya da dinamikliği, planların akış hızı, renkler, sesler ve müzik gibi unsurların bir araya gelişi belirli bir his uyandırmak ve bir düşünceyi (dilsel olmayan bir biçimde) ifade etmek içindir. "İz Sürücü" (Stalker – Andrey Tarkovsky – 1979) filminde filmin ilk açılış sekansı, karakterlerin "Bölge" olarak adlandırılan yere olan yolculuklarını kapsar. Film bu sekansta tamamen sepya tonlarının hâkim olduğu bir dünya şeklinde var olur. "Bölge'ye" girdiklerinde tüm renkler canlanır ve doğada gördüğümüz haline döner. İlk sekansın soğukluğunun ve çamursu dokusunun ardından diğer sekans derin bir rahatlama hissi verir. Film renkleriyle rasyonel ve modern dünyanın uçup gitmiş gizemini ve sıkıcılığını düşünür ve bunu inşa ettiği atmosferi ile de ifade eder.

Sinema da diğer sanatlar gibi duyumlar aracılığıyla bir fikri ve düşünceyi ifade eder. Bu ifade biçimleri sonsuz sayıda çeşitlilik gösterebilir. Çünkü sinemanın imgelerinin dil gibi uzlaşmış bir anlamlar düzleminde yer alması zorunlu değildir. Her imge kendi bağlamında ve kendi estetik yapısı içinde çalışır. İmgelerin bu çalışma biçimi ise belirli duygulara ulaşmak içindir. Bir film imgelerden oluşur dolayısıyla da bir filmin duygusu, bir toplam, imgelerin bir araya gelişi ile açığa çıkan bir durumdur. Duygu filmin sonunda açığa çıkmak zorunda değildir. Film boyunca hep vardır. Bu zaman zaman filmin karakterlerinin duygusudur, onların

hissettikleridir. “Kızgın Boğa”da (Raging Bull-1980-Martin Scorsese) Jack Lamotta’nın öfkesi ringde dövüşürken yumrukları ile senkronlu kesmelerde de hissedilir. “Barton Fink”de (Barton Fink-1991-Coen Kardeşler) Barton’un yaratma buhranı kaldığı odanın yağ gibi akan duvarlarından süzülür. Filmin kendisi bazen karakterlerin sevgisinin yoğunluğu, inatçılığı, öfkesi veya açgözlülüğüdür. Onların başına gelen olaylara, onların uğradığı haksızlığa ya da onların trajedilerine dair düşüncelerinin ve hissettiklerinin ifadesidir. Bu ifade filmin izleyen ile kuracağı duygusal iletişimin içeriği ve seyircide uyandıracığı izlenimlerin nedenidir.

Gelgelelim empati ve sempati kavramları karakterlerle kurduğumuz ilişkileri açıklamaya bazen yetse de sinemanın içerisinde imgelerin bir araya geliş biçimlerinden doğan farklı uyuşumların hepsini ifade etmekte yeterli değildir. Keza özdeşleşme kavramı içinde aynı şeyi söylemek mümkündür. Sinema söz konusu olduğunda özdeşleşip özdeşleşmediğimiz her zaman bir tartışma konusu olabilir. Bu kavramlar çeşitlendirilip çeşitli katmanlara ayrılabilir. Ancak göz ardı edilmesi mümkün olmayan oldukça açık bir durum vardır ki o da filmin salt varlığı ile de duygusal bir ilişki içinde olduğumuzdur.

Bu ilişki biçimi elbette gündelik yaşamımızda deneyimlediğimiz ilişki biçimlerinden farklıdır. Örneğin gündelik yaşamımızda aktüel insanlarla ilişki kurar, onları anlamaya çalışır veya onlara sempati duyarız. Bu ilişki biçimleri ilk bölümde Scheler, Husserl ve Stein gibi düşünürlerin egoların birbirlerinin bilinçlerini kavrama biçimi olarak tanımladığı ilişki biçimlerinden farklı değildir. Film izlerken ise gördüğümüz karakterlerin gerçek olmadığını biliriz. Hissettiklerimiz ve karakterlerin üzerimizde bıraktığı etkiler gerçek olsa da ve bu etkiler hayata dair aktüel sonuçlar yaratabilse de film karakterleri ontolojik olarak aktüel karakterlerden farklıdır. Film karakterleri filmin dünyasında yaşarlar ve biz bu karakterlerle gündelik yaşamdan daha farklı etkileşimler yaşarız. Biz gündelik yaşamın akışını genellikle estetik bir biçimde deneyimlemeyiz. Elbette bu görmekte olduğumuz şeylere nasıl baktığımızla ilgili de olsa yaşamın estetize olmaya çalışmak gibi bir amacı yoktur. Bu ancak bizim yaşama bakışımızda belirebilecek ve bizim algımızla ilgili bir şey olabilir. Ancak sinema estetik bir bütün sunar. Çok genel anlamda, çerçeveleri, çerçevelerin bir araya gelişleri, ses, müzik diyalog gibi unsurların hepsi bir bilincin ürünü, bütünden seçilmiş olan belirli parçaların bir kompozisyonu ve toplamda belirli bazı hislerin ifadesidir.

Dolayısıyla filmlerle ve film karakterleri ile olan ilişki biçimlerimizi, gündelik yaşama dair kullanılan kavramsallaştırmalarla açıklamak yerine daha sinematik düzlemde düşünebileceğimiz bir model ve kavram üzerinden hareket edilebilir. Böyle bir kavramın filmin imgelerinin bir araya geliş biçiminden oluşan dinamik etkileşimleri düşünebilmeyi de sağlayacak ve filmi sadece karakterler olarak değil bir bütün olarak düşünecek bir kavram

olması gerekir. Sinnerbrink (2016: 17)'e göre empati ve sempati fenomenolojik açıdan bakıldığında bir film izleme sürecinde, üzerinde algısal ve duygusal olarak hareket ettiğimiz birbirinden farklı ama birbiri ile ilişki içerisinde olan farklı kutuplar gibidir. Sinnerbrink buradan yola çıkarak sinema ve etik ilişkisini fenomenolojik ve bilişsel bir perspektiften yorumlamıştır. Sinnerbrink (2016: 1) sinemanın etik deneyimin yeni bir aracı ve yolu olup olamayacağını sorgulamıştır. Bu bağlamda empatiyi, etik deneyimin bir parçası olarak kabul eden fenomenolojik perspektife sadık kalarak sinempati (cinempathy) kavramını söz etmiştir (2016: 14). Sinnerbrink'in yaklaşımı bu çalışmanın temel fikrine çok yakındır. Bu noktada geriye sadece tek bir ayırım noktası kalmaktadır. Sinnerbrink sempatiyi kendi yaklaşımının içerisine çok dahil etmemiştir ve daha çok empati üzerinden düşünmüştür. Bunun sonucunda ortaya koyduğu kavram empatinin anlamına daha ağırlık veren bir kavram olmuştur. Daha da önemlisi empatiyi daha çok etik boyutta ele almıştır. Burada ise sempati ve empati kavramlarının ikisini de bir arada eritebilecek ve sinempati kavramının anlamını biraz daha genişletebilecek bir kavram olarak "sinempati" kavramı düşünülmüş ve onun hangi sinematografik öğelere bağlı olabileceği sorgulanmıştır. Meselenin etik yönünden ziyade estetik yönü üzerinde durulmaktadır.

Empati ve sempatinin etimolojik kökenlerinin belirli bir duygusal ilişki yaşama biçimlerini ifade ettiği daha önce de belirtilmiştir. Sinempati kelimesi ise iki kelimenin birleşiminden oluşur. Sinemanın özü hareketli imgedir. Yani hareket sinemanın temel unsurudur. Kavramın sonundaki -pati (patheos) eki ise tıpkı empati ve sempati de olduğu gibi bir hissetme eylemine gönderme yapmaktadır. Empati deki em- ve sempatideki sem- eklerinin hissetmeyi niteleyen onun özüne dair bir ipucu sunan ekler olduğunu biliyoruz. Dolayısıyla sinempati kavramına baktığımızda kavramın başındaki sine- ekinin sinemanın hareketli-imge olmasına ve sinemanın kendi ontolojik formuna (sinemasal düzleme) vurgu yaptığını ve duygusal ilişkinin biçimini sinemanın özgün olanaklarına göre düşünmeye çalıştığını söyleyebiliriz. Bir filmin karakterleri ile kurulan ilişki en başta o filmin o karakterleri nasıl ve ne şekilde sunduğuyla ilişkilidir. Bu yönde yapılan seçimler filmin bilinçli yönelimleridir. Bu yönelimler ise filmlerle olan ilişkimizi inşa eder. Sinempati kavramının amacı filmlerin bu yönelimlerinin filmlerle olan empatik ve sempatik etkileşim biçimlerimizi nasıl inşa ettiğini açıklamaya çalışmaktır. Bu bağlamda sinempati kavramıyla ilgili şunları söyleyebiliriz:

- Sinempati kavramı daha önceki empati, sempati ve özdeşleşme modellerinden biraz daha farklı olarak filmi ekran ve karakterler olarak analiz etse de filmin duygusunun birbirine bağlı öğeler ile ortaya çıktığını kabul eder. Karakterler ile kurduğumuz ilişkide sinematografik öğelerin yerini de yadsımadan değerlendirmeyi amaçlar. Örneğin bir karakter izleyene nasıl

sunulur, karakterin mekanla olan ilişkisi, karakterin içsel zamanı nasıl ifade edilir. Örneğin algısal düzeyde bir empatiyi film hangi araçlarla sunar. Filmin karaktere mesafesi, uzaklığı ya da samimiyeti nedir ve bunu başka öğeler ne ölçüde ve nasıl destekler. Filmin dünyası nasıl bir yerdir ve karakterlerin bu dünya ile olan ilişkisi nasıldır. Kamera yani filmin gözü karakteri öznellik ve nesnellik bakımından hangi konumlarda sunar ve bunları nasıl destekler ve bir araya getirir sorularını sorar.

- Empati ve sempati elbette sinema içinde geçerli fenomenlerdir. Bu iki kavramda filmi deneyimleme biçimimiz açısından belirli bir duruma tekabül etmektedir. Gelgelim kavramların psikolojik, felsefik, nörolojik katmanları bu kavramları kullandığımızda sinema açısından hangisinden bahsediyor olduğumuzu bulandırmaktadır. Örneğin empati hem bilişsel düzeyde bir kendini başkasının yerine koyma ve onun dünyasını anlama çabasıyken aynı zamanda istemsiz, refleksif bir özellik taşıyan duygusal bulaşma ve kinestetik yansıtma gibi fenomenler empati ile ilişkilendirilmektedir. Keza bu etkileşimler sinema içinde de yaygın biçimde görülebilir. Örneğin sinemanın yakın planları ve yakın planda çerçevelenmiş yüz ifadeleri, duygusal bulaşma ve duygusal taklit gibi nörolojik açıdan empatinin primitif yönü sayılabilen katmanlarına karşılık gelebilmektedir. Yani biz karakter ile empatik ilişkiden bahsettiğimizde tam olarak nasıl bir empatiden bahsediyoruz sorusunun cevabını sinepati modeli ile birlikte düşünebiliriz. Sinepati bu bulanıklığı gidermek için daha sinemaya özgü bir terim olma özelliği taşıyabilir.

- Filmler bizim gündelik yaşamda başka bireyler ile kurduğumuz empatik deneyimlerden farklı bir empatik deneyim sunar. Sinemada empati doğrudandır ve filmseldir. Empati her şeyden önce bir imgelemeyi gerektirir. Yani birisiyle empati kurmak için öncelikle belirli düzeyde de olsa o kişinin perspektifinden bakmayı deneriz. Bu imgesel bir çağırmadır. Örneğin birisinin öfkesini anlamak için kendimizi onun yerine koyarız. Onun öfkesini tetikleyen şeyin aynısının bize yapılmış olduğunu düşünür ve nasıl hissettiğimizi gözlemleriz. Bunun en azından bilişsel bir empati düzeyinde işleyen bir süreç olduğu daha önce de belirtilmiştir. Sinemanın aracılığıyla yaşadığımız empatik deneyimler ise tamamen kendine özgüdür. İmgesel bir çağırma yoktur. Çünkü imge zaten filmin kendisidir. İmgeler filmle birlikte bizim karşımızdadır. Başkasının perspektifinden bakmanın nasıl olduğunu hayal edebiliriz. Ancak bir film izlerken şahit olduğumuz “bir başkasının perspektifi” tüm estetik unsurları ile filmin bir imgesi olarak var olur ve doğrudan algılanır. Bundan sonrası izleyicinin içindeki izlenimlerdir.

- Bir filmde karakterlerle hem sempatik hem de empatik ilişkiler kurarız bunlar zaman zaman birbirini doğurur ve bazen de aşar. Bir film bu empati ve sempati düzlemleri arasında dilediği gibi yer değiştirir. Bir film karakterlerini bazen sempatik sunar bazen ise bunu bir

antipatiye dönüştürür, bazen empatik yaklaşarak anlamaya çalışır. Bunların hepsi filmin bütününün kendi karakterleri aracılığıyla düşündüğü fikirlerin ifadesinin etki uyandıracak şekilde bir araya gelmesidir. Sinepati kavramı ile filme baktığımızda sempatinin ve empatinin aslında filmin oluşturduğu yapının belirli parçaları olduğunu söyleyebiliriz. Sinepati kavramı üzerinden düşüneceğimiz modelde farklı bakış açılarının belirli yönlerini düşünerek ve temel ortak noktaları kullanarak bu yapının öğeleri üzerine düşünülebilir.

- Sinepati kavramı temelinde en kritik nokta ise filmin tıpkı fenomenolojik sinema teorisinde olduğu gibi bir varlık olarak görülmesidir. İzleyici filmin kendisiyle bir ilişki içine girer. Karşısında gördüğü film ona imajlardan oluşan bir dünya sunar ve bu bir bütündür. Karakterlere olan bakış açımız onlara duyacağımız sempati ve onlarla kuracağımız empati filmin sinematografik bütünlüğünden bağımsız düşünülemez. Yani aslında sinematografi bir anlamda bir apriori ilke gibi işler. Filmde yaşanan olaylar filmin gösterdiği şekilde deneyimlenir. Bu deneyim ise belirli duyguların açığa çıkmasına yola açar. Dolayısıyla film bir bütündür. Elbette karakterlerle empati kurabiliriz veya onlara sempati duyabiliriz. Ancak temelde filmin kendisi ile olan ilişkimiz sinepatiktir.

3.3. Sinepatik İlişkinin Öğeleri

Bu noktada sinepatik ilişkinin öğelerinin sinemanın hangi yönleri ile ilişkilendirilebileceği düşünülebilir. Sinepati filmin bütünüyle kurduğumuz bir ilişki de olsa onun sinemanın hangi yönleri ile bağlantılı olabileceği sorusunun üzerinde durmak kavramın anlaşılması için faydalı olacaktır. Bu bağlamda bu çalışma kapsamında sinepati kavramı bakışın konumu, mesafe, ritim, karakter ve mekân üzerinden düşünülmüştür. Ancak bu öğelere yenileri eklenebilir ve farklı yaklaşımlarla üzerine düşünülebilir. Burada sinepati kavramı için bir anlamda psikanalitik temeldeki özdeşleşme yaklaşımı, ekran ile izleyici ilişkisi, empatinin ve sempatinin bilişsel temelleri ile fenomenolojik yaklaşımın filmi bir varlık olarak ortaya koyan bakışı arasından kavrama uygun olan görüşleri seçmiştir. Buradaki amaç sinemaya bir varlık statüsü vereceksek var olan fikirlerden yola çıkarak daha sinemaya özgü bir kavram mümkün müdür sorusunun cevabını aramaktır. Bu doğrultuda aşağıda beş farklı öğe üzerinden sinepatinin olası açılımları üzerine düşünülmüştür.

3.3.1. Bakışın Konumu

Empati ve sempati bir ilişki biçimi olduğu için birden fazla kişiyi zorunlu kılar. İki kişi ya da daha genel olarak söyleyecek olursak empati kuran ve empati kurulan arasında yönelimsel bir ilişki vardır. Buna benzer şekilde bir bakma eyleminde bakan ve bakılan ilişkisi de yönelimseldir. Bu fenomenolojik yaklaşımın fikrine oldukça yakındır. Bu paralellik empatinin

de tıpkı bakış gibi yönelimsellik içerisinde olmasıdır. Sinepatik ilişkide izleyen ile film arasındaki ilişkinin inşasındaki ilk öge “bakış” eylemi ile başlar. Bakış eyleminin içerisinde bir bakan bir de bakılan vardır diyebiliriz. Gelgelelim Sobchack’ın fenomenolojik modelinde olduğu gibi filmde bakışı yönelimseldir. İzleyici filmin yönelimine bakış eylemi ile yönelmiş durumdadır. Her bakma sürecinin göreceli olarak bir öznesi ve bir de nesnesi olduğu söylenebilir. Ancak filmde kendisine bakılan olduğu için bir nesne gibi edilgen bir taraf var olarak algılansa da düşünen bir varlık olmasından dolayı insan öznenin karşısında insan-biçimci olmayan özne gibi konumlanır. Bakmakta olan dünyayı algımlarken çevresini görür ve etrafında olan biten her şey onun dünyaya bakış eyleminin nesnesi konumundadır. Kendini eyleminin öznesi olarak hisseder ya da kabul eder. Çünkü görmekte olduğu uzam-zaman ile bedensel bir ilişki halinde olan varlığı ve yaşam durmaksızın ilerleyen bir şimdi olarak bedeninin yönelmişliği kapsamında onun içinden akıp geçer. Bir filme bakıldığında ise “bakış”ın öznesi izleyicidir. Ancak bu sadece filmin fiziksel bir ışık kümesi olduğunu düşünürsek geçerlidir. Çok kabaca ışık fotonları enerjinin kaynağından yansıyarak retinal yüzeyle buluşur ve göz ile beyin arasındaki nöral etkileşim bunu bizim için bir görüntüye dönüştürür. Nitekim film bundan çok daha fazlasıdır. Dolayısıyla film ile kurduğumuz ilişkinin filmin kendi fotonik bütünselliği ile değil imajlar ile olan ilişkimiz olduğunu biliyoruz. Filmin imajlarına bakarken ise bu imajlarla olan “bakan” ve “bakılan” ilişkisinin dünyayı algılamamızdan farklı olduğu belirtilmelidir. Gündelik yaşamda bakma eylemimizin öznesi kendimiz oluruz. Filmle olan ilişkimizde de aslında filmin gözü (ya da kameranın gözü/merceği) ile kurduğumuz doğrudan ilişki bizi öznelik konumundan tamamen soyutlamaz ancak öznel bakışımızın içerisinde filmin dünyasındaki öznel, nesnel ya da yarı öznel konumlara yerleştirir. Film izleme eylemi esnasında ekranın çerçevesi görmekte olduğumuz filmsel dünyanın sınırları haline gelir. Bu sınırlar içinde vuku bulan tüm sinematografik şeyler filmi görme biçimimizin kendisidir. Filmin gözü⁷⁴ ise bizim görme ve algılama biçimlerimizden daha farklıdır. Çünkü sinematografiktir. Bir film hareketi ağır çekimde görebilir. Tüm dünyayı siyah beyaz veya renkli olarak görebilir. Öznel ve nesnel bakış noktalarından bakabilir ve bu noktalar arasında dilediği gibi yer değiştirebilir. Zamansal ve mekânsal sıçramalar yaratabilir. Yakınlaşma, uzaklaşma, panoramik kaydırma vb. hareketler ile farklı etkiler doğurabilir. Bu aslında bir filmin düşünme biçimidir. Filmin gösterdiği her şey aslında filmin düşünsel dünyasına ait bir ifadedir. Bizim izlemekte olan gözlerimiz bu ifade ile bütünleşir. Sinepatik etkileşim ilk etapta bu bütünleşmeden doğar. Tıpkı empati ve sempati gibi yönelimseldir. Bir film perdeye ve ekrana bakmakta olan insan gözünün

⁷⁴ Filmin gözü derken burada ışık, renk, kamera, kurgu ve renklendirme süreçleri sonucunda ortaya çıkan görüntü ifade edilmektedir. Ekran bir göz gibi filmin dünyasına bakar gördükleri ise sinematografiktir. Filmin gözü ifadesi bu görme biçimine gönderme yapmaktadır

nesnesi gibidir ancak insanı istediği konuma sürükleyebilir o yüzden insanın üzerindeki etkisi de bir özne gibidir. Her film izleyiciyi filmin dünyasına, karakterlerin yaşamına, onların algılama biçimlerine, duygulanımlarına kendi biricik dilinde davet eder. Buna yaparken filmin gözü algısal açıdan öznellik ve nesnellik noktalarında istediği gibi konum alabilir. Film bir karakterin gözünden dünyayı gösterebilir bu öznel bir çerçevelemedir ve karakterin öznel algısını yansıtır. Böyle bir kare algısal ya da duyumsal bir empatiyi mümkün kılan bir etkiye sahiptir. İzlenmekte olan karakterin o anda dünyayı nasıl görmekte olduğuna dair bir imgedir.

Kamera karakteri onun öznel algısının dışındaki nesnel bir perspektiften de ele alabilir. Yani aslında filmin gözü öznel ve nesnel bakış arasında konum değiştirebilen bir bakma gücünü sahiptir. Deleuze algı-imgelerin bizim bakışımızı öznellik ve nesnellik kutupları arasında dilediği gibi konumlandırabildiğini vurgular (2014: 102). Bir an anlatıcının gözünden bir an ise olayı yaşayanın gözünden, film kurgu vasıtasıyla algısal konumlar arasında yolculuk yapabilir:

Frampton buna paralel bir biçimde filmozofi kavramı üzerinden film-zihnin öznellik ve nesnellik meselesi noktasında filmin iki kutbu da aşan bir düşünme biçimine hasıl olduğunun altını çizer. “Filmin “öznel” ve “nesnel” çekimleri film zihnin düşünmesinin bir ürünü olduğu için, film zihinde öznel veya nesnel değil ikisi birden olduğu ve dolayısıyla özneliği aşan bir varlık olduğu için, filmozofiye göre film-varlık özneliği aşan bir varlıktır (Frampton, 2013: 142). Hatta sinemada nesnel algı ile öznel algıyı birbirinden siyah ile beyaz gibi ayıramayacağımız ve tanımlamakta zorlanacağımız müstesna durumlar mevcuttur. Özneliği ve nesneliği bir doğrunun iki ayrı kutbu gibi düşünecek olursak o iki ucun arasında farklı noktaların olabileceğini de söyleyebiliriz. Sinemada da öznellik ve nesneliğin arasında başka konum noktaları bulunabilir. Bunlar interval diyebileceğimiz ara konumlardır. Kamera her zaman nesnel ya da öznel bir açıdan olanları göstermek zorunda değildir. Bazen bunun arasında bir konumu da benimseyebilir. Bu algılanımlar sinemada özneliğin ve nesneliğin arasında bir konumda da olabilir ki bu konum empati bağlamında özel bir güce sahiptir.

Deleuze (2014: 103), sinematografik imge hiç durmaksızın öznelde nesnelde ve nesnelde öznelde geçtiği için ona daha dağınık, esnek ve özel bir statü atfetmenin gerekliliğini vurgular. Örneğin hareketli kameranın karakterlerin önüne geçmesi bazen karakterlerden kopup sonra tekrar karakterlerle buluşması, aynı plan içerisinde kareografik hareketler yapması bir çekimi tam olarak öznel ya da nesnel bir çekim statüsüne yerleştirmeyi engeller. Bu sebeple Jean Mitry kameranın karakterin bu öznel ya da nesnel algısından çok onunla birlikte oluş halindeki konumunu anlatmak için, genelleştirilmiş yarı-öznel imge kavramını önermiştir. Kamera karakterle kaynaşmaz, dışarıda da değildir, karakterle birlikte. Bu tam anlamıyla sinematografik olan bir Mitsein'dir karakterler arasında kimliği bilinmeyen birinin anonim bakış açısıdır” (Deleuze, 2014: 103). Alejandro González Iñárritu'nun Birdman (2014)

filmdeki kamera kullanımı bu tanımlamadakine uyar. Kamera Broadway Tiyatrosu'nun içerisinde dilediği gibi süzülür. Kamera bazen karakterleri takip ederken bazen başı boş bir şekilde koridorlarda karakterlerin sesleri arasında gezinir. Kamera sanki orada olan bitenin gizli bir gözlemcisidir. Bazen bir karaktere bazen bir başkasına yakın olur ve çatışmayı gözler önüne serer. Kamera film boyunca Broadway Tiyatrosu oyuncularını ile birlikte oluş halindedir. Ancak sessiz şahitliği izleyicinin ile arasında bir gizli uzlaşma kurar. Orada olan biten her şey kameranın öznelinde bize sunulur. Bizler de bunu kendi öznelliğimizde anlamlandırırız. Gördüğümüz imajlar bilinçli seçimlerdir, filmin dünyası bilinçli bir yaratımdır. Dolayısıyla Frampton'un dediği gibi filmin kendine özgü bir bilinci vardır diyebiliriz. Bizim temas kurduğumuz bilinç ilk olarak filmin bu bilinci ile başlar. Sonra filmin içindeki imajların anlamları arasında dağılarak kendine özgü yollar çizer. Dolayısıyla bir filmin öznel ve nesnel perspektiflerden oluşabileceği gibi yarı-öznel perspektiflerden de oluşabileceğini söylemek mümkündür.



Görsel 3.4 Birdman (Alejandro González Iñárritu - 2014)

Bir başka örneği Roman Polanski'nin "Apartman Üçlemesi"nde (Apartment Trilogy⁷⁵) bulmak mümkündür. "Kiracı" (The Tenant – 1976 – Roman Polanski) filminde bakışın öznellik ve nesnellik arasında sürekli gel-gitler yaptığı birkaç sahneyi hatırlayabiliriz. Öyle ki "Kiracı" filminde bakışın karakterin öznel gerçeklik algısı ile sürekli bir uyum yaratacak şekilde şekillendiğini görürüz. Trelkovsky bir sahne de kendine arabayla çarpan yaşlı bir çifti bir anda ev sahibi olan yaşlı çift olarak görmeye başlar. Yaşamını tehdit altında hissettiği ciddi bir paranoyaya dönüşür. Film nesnel ve öznel arasında sıçramalar yapar. Filmin sonunda ise karakterin bilincinin bulanmaya başlaması sonucunda görmekte olduğu olaylar ile nesnel açıdan bizim gördüğümüz olaylar arasında fark olduğunu anlarız. Karakterin gördüğü açıdan komşuların tehditkâr yaklaşımlar kameranın dış bükey etkisiyle daha rahatsız edici bir hal almaktadır. Ancak birkaç saniye sonra olan biteni nesnel bir açıdan gördüğümüzde durumun Trelkovsky'nin gördüğünden epey farklı olduğunu görürüz. Benzer şekilde "Tiksinti", "Kiracı", "Rosemary'nin Bebeği"nde" karakterlerin hepsinin kapının deliğinden kendilerini

⁷⁵ "Tiksinti"(Repulsion-1965), "Rosemary'nin Bebeği" (Rosemary's Baby-1968), "Kiracı" (The Tenant-1976)

yabancı hissettikleri -dış dünyaya- ya da “öteki” olana baktıkları o öznel bakış anlarına rastlamamız tesadüf değildir. Film aslında öteki olmanın dışarıda kalmışlığını düşünür. “Kiracı” filminde, Trelkovksy’nin bulanık zihni bir nevi filmin öteki ve yabancı olmanın bulantısını düşünmesidir. Karakter bu duruma karşı koyamadıkça olanlar gözünde farklı görünmeye başlar. Film gerçekliğin bu farklı algı boyutları üzerine düşünürken bir açıdan öznel bir açıdan da nesnel çekimleri çarpıştırarak temeldeki fikri işletir.



Görsel 3.5 Kiracı (The Tenant - Roman Polanski - 1976)

Hitchcock'un Arka Pencere (Rear Window – 1954) filminde izleyici Jeff'in pencerenin önünde geçen yaşamına tanık olur. Ancak film sadece Jeff'in salt yaşamını bize göstermek ile ilgilenmez. Aynı zamanda onun çevresini nasıl gördüğünü de gösterir. Sinemadaki seyirci de aslında Jeff gibi bir şeyler gören ama gördüklerine müdahale edemeyen bir konumdur. Tıpkı ayağı kırık olduğu için oturmak zorunda olan Jeff'in yaptığı gibi. Film sinemasal olarak nesnel bir perspektif ile Jeff'in bakış açısına yani onun öznel algısı yani öznel perspektifine geçişler yapar. Artık gördüğümüz sadece ayağı kırık tekerlekli sandalyede ve evde sıkılmakta olan bir adam değildir. Onun gördüklerini de görürüz ve tesadüfen gibi gözüke de izleyici Jeff'in merakına diğer bir deyişle röntgencilikine ortak oluruz. Hem karakterin merakına ortak oluruz hem de onun bu eyleminin doğurabileceği sonuçların hayaliyle Jeff adına kaygılanırız. Yani film hem bir içsel imgelemeye hem de bir tür dışsal imgelemeye olanak verir. Geçişler aslında çeşitli perspektiflerin bir araya gelişidir. Bu yüzden filmin gözü herhangi bir noktada konum alabilir diyebiliriz. Bu bakışın alacağı konum izleyicinin de filmle olan ilişkisini belirler. Film izlerken bizler filmin gösterdiği şeye yöneliriz ve bu yönelim sonucunda filmin çerçevesi ile aramızdaki mesafenin çok bir önemi kalmaz. Çerçevenin kendisi yani kameranın konumu ile gösterdiği arasındaki mesafe bizim mesafemize dönüşür. O zaman filme bakmakta olan kişi, filmin gözü ile bütünleşir. Bu noktada kadraj bakışın kendisi ve sinepatik ilişkinin bir ögesi olur. Karakterin algısal dünyasını gösterir. Ya da karakterin yanında bir eşlikçidir. Bazen ise tanrısal bir bakış açısıyla olan biteni gösterir. Konum alma ile ilgili tüm bu estetik seçimler filmi ile izleyici arasındaki sinepatik ilişkiyi kuran öğelerden birisi olarak düşünülebilir.

3.3.2. Yakınlık ve Duygulanım

Deleuze (2014: 25)'e göre kadraj, imgenin içinde mevcut bulunan her şeyi, dekorları, kişiler, aksesuarları kapsayan kapalı, görece kapalı bir sistemdir. Sinemanın göstermekte olduğu şeye yakınlığı, onu hangi açı ile bize sunduğu ve çerçevesine neyi dâhil edip, neyi dışarıda bıraktığı bilinçli bir tercih olup belirli bir hissiyatın oluşmasını sağlayacak estetik unsurların arasında kabul edilir. Filmin seçtiği kapalı sistemler yani kadrajlar bu estetik unsurlara göre belirlenir. Kamera açılarının ve çekim ölçeklerinin psikolojik etkilerinin olduğu zaten bilinmektedir. Yakınlık, uzaklık, alçaklık, yükseklik, soyutlanmışlık, doku, orantılar filmin estetik bir unsuru olarak işler ve aynı zamanda filmin dünyası ile izleyenin bilinci arasında oluşabilecek düşünsel bir diyaloga olanak sağlar.

Sinepati kavramının bu unsurunun ilişkili olduğu temel mesele mesafe olgusudur. Çünkü mesafenin hem empati için hem de sempati için önemli bir unsur olduğunu düşünmek mümkündür. Mesafe, uzamsal bir kavramdır. Birbirinden farklı olarak konumlanmış belirli iki

nesnenin arasındaki konumsal farklılığa işaret eden, bu iki nesne arasında doğrusal bir rotasyonda birbiri ardına dizilmiş uzaysal noktaların toplamıdır. Mesafelerin kat edilmesi ise farklı algı ve duygu durumlarının meydana gelmesine yol açabilir. Sinemada mesafeyi belirleyen şey çerçeveleme ölçeğidir. Konuya olan yakınlık ve uzaklık sinematografik terminolojide çekim ölçeklerinin türüne göre sınıflandırılır. Bakışın konuya uzaklığı ve yakınlığı sinematografik olarak en temel mesafe birimlerini oluşturur. Kamera filmin uzamında yöneldiği konuya belirli bir uzaklıkta ve açıda mesafe alır. Bu konum alma esnasında, sinepatik ilişki bağlamında yakın-planların etkisinin diğerlerine göre biraz daha ayrıcalıklı olduğu söylenebilir. Çünkü yakın-planların özellikle yüz ve yüz ifadelerinin duygulanımsal gücünü taşıyabilme yetisi olduğunu söylemek mümkündür. Empatinin duygulanımsal boyutunun ise yüz ve yüz ifadeleri ile olan ilişkisi birinci bölümde tartışılmıştır. Bonitzer (2011: 26)'e göre "yakın-plan yoksa, yüz yoksa, sinemanın neredeyse özdeşleştiği önemli bölgeler olan gerilim de yoktur dehşet de yoktur". Ayrıca Bonitzer sinemanın çekim ölçeklerinin görme ile olan ilişkisini "optik görme" olarak tarif etmiştir. Optik görmenin birincil işlevinin uzamsal bir bilgi elde etmek olduğu kabul edilebilir. Fakat Bonitzer (2011: 24)'e göre, sinema optik görmeden haptik⁷⁶ görmeye geçiş yapabilme yetisini taşır. Yakın planın sinepati ile olan ilişki ise bu noktada başlar. Jean Epstein yakın planlar için şunu söyler: "Yakın plan proksemının etkisiyle dramayı değiştirir. Yakın plan ile bir acıya ulaşılabilir, elimi uzatsam ona dokunabilirim ki bu da yakınlıktır. Yakın-planda acının kirpiklerini sayabilirim. Göz yaşlarını tadabilirim" (Epstein, 1977: 9-25). Epstein'in bu ifadesi empatinin duygulanımsal boyutu ile sinemanın yakın planları arasındaki bağlantının altını çizer. Arnheim (2010: 24) yakın planlar için gösterimin boyutunun, görüntüdeki ayrıntıların izleyici tarafından ne kadar açık görüleceğini belirlediğini söyler. Nesnenin görüldüğü boyun yönetmen tarafından belli bir sanatsal etki sağlamak için kullanıldığından, bir adamın kravatını uzaktan görmek ile onun puanlarını sayabilecek şekilde yakından görmenin arasında büyük fark olduğunu söyler.

Empati kavramının boyutları noktasında "yüz" ve "yüz ifadelerinin" duygulanımsal anlamda farklı bir yer tuttuğu daha önce de belirtilmiştir. Deleuze için hareket-imgenin üç temel formu vardır. Bunlar algı-imgeler, duygulanım-imgeler ve eylem-imgelerdir. Deleuze için duygulanım-ime yakın plan demektir. Yakın planın bu gücü Deleuze için doğrudan duygu dünyasına hitap etmesinden kaynaklanır. Yakın-plan bir anlamda filmin vurgu noktaları gibidir. Genellikle dikkati belli bir noktaya toplamak ama daha da önemlisi belirli bir duygunun altını çizmek için kullanıldığı söylenebilir. Deleuze'un duygulanım imgeler başlığı altında yakın-planları merceğe aldığı metninde, yakın planın esas gücünün tam da burada olduğuna dair bir

⁷⁶ Burada ifade edilen dokunma duyusu ile ilgili olandır.

inancı olduğu görülür. Öyle ki Deleuze'e göre Carl Theodor Dreyer'in "Jean d'Arc'ın Tutkusu" (The Passion Of Joan Of Arc – 1928) filmi, saf duygulanım-imgelerin ön plana çıktığı bir filmidir. Yakın planın mekânsal boyutu bazen tamamen bazen kısmen saklayan dokusu, Deleuze (2004: 132)'e göre yakın planın arka planında mevcut kalan bir yerin koordinatlarını yitirip "herhangi mekâna" dönüşmesidir. Görüntüyü büyütme yani yakın-plan hareket-ingenin içinde, zamansal-mekânsal kopuşun sağlandığı herhangi mekanların yaratılması veya bir nevi yersizyurtsuzlaşmayı yaratan imgelerdir (Rodowick, 1997: 66). Herhangi-mekân aslında mekânın mekânsallığının önemini kaybettiği, karakterin duygusunun bir tümlük içerisinde kavrandığı yerdir. Bu "homojenliğini kaybetmiş bir mekandır; homojenliğini kaybetmiş demek metrik ilişkilerinin ilkesini veya kendi parçalarının bağlantısını kaybetmiş olmak demektir" (Deleuze, 2004: 148).

Sinepati bağlamında düşünecek olursak Deleuze'ün duygulanım imgeler olarak adlandırdığı yakın-planlar yani "yakınlık" kritik bir noktaya tekabül eder. Empati üzerine yapılan tartışmada "yüz" ün öznel-arası iletişimin en kritik araçlarından birisi olduğu belirtilmiştir. Sinepati kavramı açısından yakın-planların bu ayrıcalıklı konumu, aygıtsal olarak kameranın, dolayısıyla bakışın "yüz"e istediği kadar yaklaşabilme yetisinden doğar. Deleuze (2014: 120-4) bu yüzden yakınlık meselesini ve yakın-planları duygulanım-ime kategorisi altında açıklamış ve saf duyguya tekabül ettiğini vurgulamıştır. Yakından bakmanın bu etkisi empati için farklı bir algı seviyesini mümkün kılar. Dolayısıyla filmle kurulan sinepatik bağlantının önemli bir parçasıdır. Yüz karakterin dünyasını yansıttığı için bir anlamda onun öznelliğine erişim şansı verir. Yakın-planla ilgili olarak Balazs (2013:64) şunları ifade eder: "...kameranın merceği bizi hayatın dokusunu oluşturan hücrelere tek tek yaklaştırır, somut hayatın cevherini ve özünü yeniden hissetmemizi sağlar. Okşarken veya vururken, dikkat ya da fark etmediğiniz elinizin size ne yaptığını gösterir". Bu yüzden, sinepati kavramı bağlamında bakıldığında yakınlığın ayrıcalıklı bir konumu olduğunu söylemek mümkündür.

Nörosinema alanındaki çalışmalarda özellikle film izleme sürecinde, filmi izlemekte olan deneklerin beyin aktivitelerinde yer yer senkronizasyonların olduğu gözlemlenmiştir. Bu aktif bölgeler ve senkronize bölgeler arasında beynin yüz tanımadan sorumlu olan fusiform gyrus bölgesinin de olduğu saptanmıştır⁷⁷ (Hasson vd., 2004: 1634-40). Bu bir açıdan filmlerde yüze yapılan yakın çekimlerin, izleyenlerin beyinde belirli bir yüz ifadesini ve buna bağlı

⁷⁷ Uri Hasson, Yuval Nir, Ifat Levy, Galit Fuhrman ve Rafael Malach "Intersubject Scynchronization of Cortical Activity During Natural Vision" başlıklı araştırma makalelerinde "İyi, Kötü, Çirkin" (The Good, the Bad and the Ugly – Sergio Leone -1969) filminin 30 dakikalık bir kesitini deneklere izletmişlerdir. Bu esnada beyin görüntüleme sistemleri ile izleyenlerin beyinde neler olup bittiğini gözlemlemişlerdir. Görsel ve işitsel uyarılara karşı deneklerin kortekslerinde bazı bölgelerin (supramarginal gyrus, angular gyrus ve prefrontal bölgelerde) senkronize olduklarını göstermiştir.

olarak duyguyu tanımlama sürecine etki ettiğini göstermektedir. Böylece yakın-planların empatik gücünün ampirik bulgularının var olduğunu söylemek de mümkündür.

Bilişsel sinema teorisyenlerinden Perr Persson (2003: 102), sinemanın yakın planlarının yoğun etkisini Edward Hall'un proksemik alan teorisinden yola çıkarak düşünmüştür. Hall (1969: 2)'a göre, canlıların arasındaki uzamsal mesafeler iletişim süreçlerine de etki etmektedir. Öyle ki doğada birçok canlı kendi gerekleri doğrultusunda, uzamın içerisindeki diğer nesnelere ve canlılarla olan ilişkilerinde, mesafelerin belirli anlamlarına göre davranışsal ve duygulanımsal tepkiler göstermektedir. Hall (1969: 119)'un proksemi teorisinde "samimi alan"⁷⁸ olarak adlandırdığı alan, düşük seviye ses, kıyafetlerin hışırtısı, kirpiklerin her bir teli ya da cildin gözenekleri, yüzün mimikleri gibi duyuların anlaşılabilirdiği bir mesafedir. Persson (2003: 125)'a göre yakın plan bir anlamda Hall'un "samimi alan" olarak tanımladığı alanın sınırları içerisine girer. Özellikle insanlar için yakınlık ve uzaklık bu noktada belirli bir anlam ve duygunun oluşumuna temel oluşturan unsurlardan biridir. Bu düşüncenin sinemayla olan ilişkisi Meyrowitz'in çalışmasında görmek de mümkündür (1986: 254-271). Meyrowitz'e göre gözün filmle olan sinematografik bütünleşmesi, kameranın konu ile olan uzamsal mesafesini zihne duygusal olarak yansıtabilmektedir. Yani yakın-plan bir anlamda izleyiciyi dokunma mesafesine kadar kendine çekebildiği için, izleyicinin deneyimini optik bir duyumdan çok, haptik duyular düzeyine taşıyabilir. Pezzela (2006: 96)'ya göre "bir yüzün jestinde ve fizyonomisinde onun bakışından, çizgilerinden, hatlarının kasılmasından ve gevşemesinden ayrılamaz tinin geçmişi billurlaşır". Jean Epstein ise bu konu ile ilgili fikrini şu şekilde ifade eder: "kaçmakta olan bir korkağın yüzünü yakın-planda gördüğümüz andan itibaren, bizzat korkaklığın kendisini "duygu şey"i yani kendiliğini" (2014: 131) görürüz. Epstein'in yakın planlar ile ilgili bu ifadeleri duygunun saflığını ve dolaysızlığını vurgular. Aynı zamanda yakın planlar Murray Smith'in "duygusal taklit" ya da "duygusal bulaşma" olarak adlandırdığı, empatinin refleksif bir boyutunun da görülebilir olduğu yerlerdir. Birinci bölümde belirtildiği gibi empatinin, duygusal bulaşma ve duygusal taklit ile olan ilişkisi nörolojik çalışmalardan elde edilen bulgular sonucunda ayna nöronların varlığı ile ilişkilendirilmektedir. Bu alanda yapılan birçok fMRI⁷⁹ ölçümü ve vaka örnekleri yüz ifadelerinin kavranmasında ayna nöronların etkili olduğunun altını çizmektedir (Rizolatti ve Craighero, 2004: 169-92; Eenticott vd., 2008: 2851-4; Carr vd., 2003: 5497-5502; Likowski vd., 2012). Bu bağlamda bir filmin yakın-plandaki yüzlerinin de buna benzer bir etki oluşturabileceği düşünülebilir. Deleuze'un "duygulanım-imege" olarak kavramsallaştırdığı, Balazs'ın tinsel bir deneyime benzettiği, Jean

⁷⁸ İng. intimate zone

⁷⁹ ing. Functionel magnetic resonance imaging

Epstein'ın "duygu-şey" olarak altını çizdiği yakın planların bu etkisi güncel nörolojik bulgularla örtüşmektedir. Yüz ifadelerinin özneler-arası iletişimin en saf araçlarından biri olduğu zaten fenomenoloji akımının düşünürleri tarafından birçok kez vurgulanmıştır⁸⁰. Dolayısıyla sinepati kavramı için yakın planların güçlü bir etkisi olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü yakın-planlar her şeyden önce insan jest ve mimiklerinin, yüz ifadelerinin saf gücünü aktarabilme potansiyeline sahiptir:

Bir insanın jestleri kelimelerle dışa vurulan kavramları iletmeye yönelik değildir, daha çok içsel deneyimleri, söylenebilecek her şey söylendikten sonra hala dışavurulmamış olarak kalan irrasyonel duyguları dışa vurur. Bunun gibi duygular ruhun en derin seviyesinde bulunur ve kavramların yansımaları olan kelimelerle oraya ulaşamaz; tıpkı müzikal deneyimlerimizin rasyonel kavramlar tarafından dışa vurulamaması gibi. Bir yüzde ve yüz ifadesinde ortaya çıkan şey, kelimelerin herhangi bir aracılığı olmadan görünür olan/olabilen tinsel bir deneyimdir (Balázs, 1952: 40).

Ingmar Bergman da birçok röportajında sinemada insan yüzünün gücünü yüceltmıştır.⁸¹ Bergman filmlerinin en yoğun anlarında oyuncularının yüzüne vurgu yapar. Duygulanım-imge ve yüze yakınlık onun sinemasında özel bir yere sahip olmuştur.

"Saul'un Oğlu" (Son of Saul - László Nemes -2015) filminde karakter genellikle hep dar ve yakın planlanlarda gösterilir. Karakter bir toplama kampında oğluna adetlerine uygun bir cenaze yapmak için uğraşır. Film sadece Saul'e odaklanır. Onun duygulanımlarını gözler önüne serer. Saul bir "sonderkomando"⁸² olarak Auschwitz'de hayatta kalabilmek için duygularını saklamak zorundadır. Ancak film onu merkezine alır ve ona yaklaşabildiği kadar yaklaşır. Bu esnada arkada olan bitenler kadraj dışı da olsa oradadır. Görünmeyen dehşet duyulan seslerde ve Saul'ün yüzünde gösterilir. Gaz odalarına tıkılan insanların feryatları sonra bu odaların temizlenmesi ve bir sonraki grup için hazırlanması tüm dehşetiyle arka planda varlığını hissettirir. Kameranın Saul'e yakınlığı onun bu korkunç ortamdaki motivasyonunu anlamak için empatiye davet eder. Film boğucudur, rahatsız edicidir. Saul'ü gerçekten anlamak için o boğucu atmosferi onun gibi hissetmek gerekir. Etrafında olanların görüş alanının dışında kalması tekinsizliği sürekli besler. İnsan cehennemnin ortasında ve belki de tüm umutların tükendiği bir yerde Saul'ün yapmaya çalıştığı şeye nasıl akıl sır erdirebilir sorusu akla gelir. Aksine film en rezil ve korkunç durumda bile umudun ve inanmanın gücünü duygulanım-

⁸⁰ Bununla ilgili tartışmalar birinci bölümde yer almaktadır

⁸¹ ing. "Perhaps I'm wrong, but to me the great gift of cinematography is the human face. Don't you think so? With a camera you can go into the stomach of a kangaroo. But to look at the human face, I think, is the most fascinating." (Bergman, 1980)

⁸² Sonderkommando: Nazi SS askerleri tarafından Yahudi toplama kamplarından özel olarak seçilen ve Nazi askerleri tarafından gaz odalarında yakılan ya da kurşuna dizilen esirlerin değerli eşyalarını toplayarak yetkililere teslim ettikten sonra ölenleri gömme görevini yürüten özel birliğe verilen ad.

imgeler aracılığıyla hissettirmeye çabalar. Film bir bütün olarak empatik bir sorgulama olmasının yanında Saul'ün iki gününü anlatan sinepatik bir yolculuktur.



Görsel 3.6 Saul'ün Oğlu (Son Of Saul - László Nemes – 2015)

3.3.3. Ritim

Theodor Lipps “Einfühlung” kavramı ile bir sanat eserine baktığımızda eserin çizgilerinin, dokusunun, renklerinin ve diğer estetik unsurlarının üzerimizde bıraktığı dolaysız etkiye değinir. Bir resmin ya da fotoğrafın sahip olduğu çizgilerin hareketi, renkler, doku, oranlar bakmakta olanda çeşitli duygular uyandırır. Bu bir anlamda eserin estetik unsurlarını bir araya getiriş biçimiyle yaratmak istediği duyguyu oluşturma şeklidir ve kökeninde ilk bölümde de değinilen insan beyninin empatik sinir hücreleri yani ayna nöronlarına dayandığı yönünde bazı görüşler bulunmaktadır. Buradaki görüşler de sanat ile olan ilişkimizde beynimizin empatik yönünün, fizyolojik bir nedensellik oluşturduğu yönündeki paradigmayı kabul etmektedir. Söz konusu sinema olduğunda ortaya çıkan etkileşimin bu temelde düşünebiliriz. Bu etkileşimin anlaşılması noktasında ritim kavramı da temel bir öneme sahiptir

Ritim, Yunanca “rythmos” sözcüğünden gelmektedir (Etymonline: 2017). Anlamı zamanın içerisindeki hareketin veya akışın, ölçüsü ve vurguların tekrar ediş biçimi ve düzeni olarak ifade edilir. Ancak daha genel anlamda bakacak olursak ritm hareketin zaman içerisindeki tezahürü, akışın formudur. Bizlerin zamanı algılama biçimi ritmiktir günler, aylar ve yıllar zaman akışının ritmik tezahürleridir. Biyolojik bedenlerimizin zamanın içerisinde belirli bir ritme sahiptir; nabız kalp atışının damarlara pompaladığı kanın basıncının belirli bir zaman dilimi içerisindeki sayısıdır. Bir resmin ya da bir fotoğrafın içerisindeki çizgilerin tekrar ediş biçimi bir ritme sahiptir. Müzikte ritim belirli zaman aralıklarındaki vuruşların ölçüsüdür ve bunların hangi hızda çalınacağı tempo olarak ifade edilir. Dansta da tıpkı diğerlerinde olduğu gibi bedenin aldığı formların zamanın içerisinde bir araya geliş biçimi ritim olarak ifade edilebilir. Bir filmde tıpkı her şey gibi belirli bir ritme sahiptir. Çünkü film dolaylı ya da dolaysız olsun belirli bir zamanı yansıtır ve her şey gibi zamanın içinde var olur. Gilles Deleuze'ün sinema üzerine yaptığı en temel ayırım olan hareket-imge ve zaman-imge aslında ritmin sinemada tezahür ediş biçimiyle yakından ilişkilidir. Deleuze için hareket-imge zamanın

dolaylı imgesini yansıtırken, zaman-imge bir anlamda zamanın dolaysız sunumudur. Hareketin tezahür ediş biçimi ister çerçevelerin birleşimleri dolayısıyla ister doğrudan çerçevenin içinde olsun bir ritme sahiptir. Bu ritim ise bir filmin duygusunu belirlemede en temel unsurlardan biridir. Çerçevenin içerisindeki hareketin hızı farklı bir duyguyu uyandırırken, çerçevelerin bir araya geliş biçimi, uzun ya da kısa kesmeler birbirinden tamamen farklı duygular uyandırır. Dolayısıyla bu gibi farklılıkların hepsinin farklı ritimler yarattığını söyleyebiliriz. Örneğin kesmelerin zamanlaması, farklı olayları temsil eden karelerin paralel ya da ardışık olarak bir araya geliş farklı hisler uyandırır. Çünkü tamamen farklı ritimlere sahiptirler. Bu noktada ritim kavramının kameranın hareketini, çerçeve içindeki hareketi ve bu çerçevelerin bir araya geliş biçimi ile doğan hareketi kapsayan bir kavram olduğunu söyleyebiliriz.

Karen Pearlman'ın belirli ölçüde dans terminolojisinden yola çıkarak temellendirdiği modelde film ritminin en temel biriminin nabız olduğunu vurgular. Nabız filmin içerisindeki zamansal basınçtır. Bir planın uzunluğu ve kısalığı, çerçevenin içindeki devinim veya çerçevenin kendi devinimi, planın nerede kesildiği ve diğerleriyle nasıl birleştirildiği, oyuncunun jestleri ve mimikleri ve tüm bunların meydana getirdiği koreografik tasarımlar farklı ritimler yaratır (Pearlman, 2016: 51). Sinema da tıpkı dans eden bir beden gibi uzay içerisinde bazı hareketleri hızlı, bazılarını yavaş yaparak ve bazı yerleri çeşitli aksanlarla vurgulayarak bir koreografi oluşturur. Bu hareket kümelerinin hepsi bir anlamda bir nabız atışı gibi işler. Hareketlerin bir araya gelişleri ile hareket cümleleri oluşur. Bu cümlelerin bir araya geliş zamanlamaları ise filmin genel ritmini belirleyen gerilimi kuran ve duyguyu yönlendiren unsurlardır. İşte bu unsurlar sinematik bir etkileşimi de oluşturur. Pearlman (2016: 57)'a göre: “görmekte olduğumuz hissi anlamak için kendi düşüncelerimiz içinde bilinçli bir süreçten geçmeyiz. Onunla birlikte hissederiz, hareketteki nabız atışını doğrudan kavramak için ayna nöronlarımızı ve kinestetik empati kapasitemizi kullanırız”. Yani film izlerken biz hareketteki nabız atışı ile birlikte duyguyu doğrudan hiss ediyoruz. Bu aslında tam anlamıyla bir senkronizasyon sürecidir diyebiliriz. İzleyicinin izlediği filmin ritmine, nabız atışlarına senkronize olmasıdır. Filmin nabızı izleyiciye yansır. İzleyici ise filmle birlikte hisseder. Bu sinematik bir etkileşimdir. Grodal'a göre bu bedensel reaksiyonların bir rezonansıdır (Grodal, 1999: 4). Görülen imgelerin titreşimleri bedenin içinde bir rezonans oluşturur. Nörolojik çalışmalar Lipps'in Einfühlung kavramını fizyolojik yönden doğrulamaktadır. Bu empatinin farklı bir yönüne işaret eder. Söz konusu olan şey sinemanın yarattığı hareketin estetik organizasyonlarından doğan kinetik bir empatidir. Pearlman buna “kinestetik empati” demektedir. Bu çalışma kapsamında ise sinematik kavramının önemli bir yönünü ortaya koyar. Bu noktada ritim kavramını sinemanın içinde nasıl düşünmeliyiz sorusu önemlidir. Bir filmin

ritmi tüm estetik öğelerine içkindir. Kamera hareketleri, yavaş, normal ya da hızlı çekim, el ya da omuz kamerası, statik çekimler, çerçeve içindeki hareketler ve tüm bunların bir araya getiriliş biçimleri filmlerin ritmini oluşturan öğelerdir. Bu ritimler ise izleyiciye dolaysız olarak ulaşır:

Bir filmde gerilim ve gevşemenin iniş çıkışlarıyla gezinirken, seyircinin beden ritimleri ve olay ritimleri bir ölçüde birlikte hissetmenin fizyolojik olgusu halinde senkronize duruma gelir. ‘Gezinmek’ seyircinin nabzını, nefesini, dikkatini ve diğer bedensel ritimlerini etkileyecek şekilde oluşturulmuş filmin hareketidir (Pearlman, 2016: 89).

Pearlman’ın bu konu hakkındaki fikirleri sinepati kavramının da önemli bir yönüne işaret eder. Koreografi sinemanın da bir parçasıdır. Uzun çekimlerdeki kamera hareketleri ve çerçeve içindeki hareketlerin uyumu bir koreografidir. Birdman’de (Alejandro Gonzalez Inarritu-2014) kamera tiyatronun içinde bir hayalet gibi hareket eder. Tiyatronun içinde olup bitenlere tanıklık edişimiz kesintisiz bir süzülme eşliğinde ilerler. “Torino Atı”nda (The Turin Horse – Bela Tarr - 2011) kamera evin içerisinde sabırla baba ve kızın yaşamına ortak eder. Sahnenin çekimi esnasında tasarlanmış olan ve kamera hareketleriyle oluşan bir kurgu işlemidir. Kameranın hareketleri ve kameranın çektiği öğelerin hareketliliğinin zamanlama açısından belirli bir plana uyarak hareket etmesi sonucu ortaya çıkan uzun çekimlerin zamanla ilişkisi farklı ritimler oluşturur. Gelgelelim sık kesmeler aracılığıyla anlatılan bir sahnenin kurgusu da koreografidir ve kurgu masasında ortaya çıkmıştır. Tüm bunlar ayrı ritimler ve ayrı duygular oluşturmaya yönelik estetik tercihlerdir. Dolayısıyla ritmin, hareketin zaman ile olan ilişkisinden doğan bir şey olduğunu söylemek mümkündür. Tarkovsky filmin ritmini belirleyen şeyin montajın kendisi olmadığını daha çok bir planın içinde var olan zamanın geriliminin bunu belirlediğini söyler (Tarkovsky 2008: 105). Eisenstein’in teorisine göre ise sinemanın kurucu ögesi montajdır. Mekânsal ve zamansal olarak birbirinden çok farklı olan iki görüntü yan yana geldiğinde, izleyenin aklında yarattığı koşutluklarla yeni bir anlamın doğabilmesi mümkündür ve ritm bu görüntülerin çarpıcı şekilde bir araya getirilmesi ile ortaya çıkar. Tarkovsky ve Eisenstein’in bu farklı bakış açılarının aslında ritimsel anlamda farklı iki koreografi türünü ve dolayısıyla sinema anlayışını yarattığı söylenebilir.

Dolayısıyla sinepati kavramı açısından bakıldığında kameranın pan-tilt, alçalma-yükselme, süzülme, dönme vb tüm hareketlerinden, bu hareketlerin bir araya getiriliş biçimi, zamanlamalar, kesme biçimleri, çerçeve içindeki hareketler, karakterlerin jest ve mimikleri filmin ritmini oluşturur. Bu ritim izleyiciye empatik bir deneyim sunar. İzleyici sahnenin duygusunun yansımasını içinde hisseder. Kameranın hareketi ile izleyici filmin uzamı,

karacterin duygusal durumu ve filmin taşımakta olduğu genel duygu ile ilişki kurar. Hareket her şeyden önce film ile uzamsal bir ilişkinin oluşmasını sağlar. Kameranın pan, tilt, yaklaşma-uzaklaşma sağa-sola veya aşağı-yukarı kaydırma, yükselme ve alçalma ya da optik yaklaşma ya da uzaklaşma ile film kendi dünyası ile izleyici arasında bir ilişki kurar. Kameranın hareketleri izleyiciyi belli bir yere yönlendirir. Parçanın bütünle, bütünün parçayla olan ilişkisini hatta bir imgenin bir başka imge ile olan bağlamının oluşmasını sağlar. Örneğin iki kişinin birbiriyle olan diyalogu farklı şekillerde çekilebilir. Birisinde kamera iki kişi arasında seri pan hareketleri yaparak karakterlerin diyaloglarını gösterir. Diğerinde ise aç- karşı aç çekimlerinin ardışık kurgulanması ile bu diyalog gösterilebilir. Ya da iki kişi birbiriyle konuşurken aynı çerçeve içerisinde sabit bir noktadan gösterilebilir. Ancak kamera hareketinin duygusal etkisi ile aç-karşı aç montajının ve ikili planın duygusal etkisi oldukça farklı olacaktır. Montaj ve kamera hareketi birbirilerinin görevini zaman zaman üstlenebilirler ancak bu durum niteliksel açıdan ikisini birbirine özdeş kılmaz. Çünkü montajın zaman ile ilişkisi kamera hareketinin zamana ile olan ilişkisinden farklıdır. Yani ritimleri farklıdır.

Hareket duyguyu içinde taşır ve her hareket kendi bağlamında –ki bir film içinde bu bağlam montaj ya da kameranın başka hareketleriyle oluşur- sayısız duyguya hitap edebilir. Yani her hareketin etkisi kendisinden önce ve sonra gelenlerle belirli bir ilişki içinde olabilir. Statik ve sabit planlardan oluşan filmler ile hareketli planlardan oluşan filmlerin taşıdığı duygu birbirinden farklıdır. Hareketli planlarda, görüntü sabitleme sistemleri ile yaratılmaya çalışılan akıcı bir süzülme etkisi ile omuz kamerasının sarsıntılı çekimi birbirinden farklı duygular yaratır. Kamera ile yaklaşmanın veya uzaklaşmanın hızı farklı etkiler uyandırır. Müziğin farklı tempolarda çalındığında farklı duygular uyandırabilmesi gibi, harekette de hız farklı etkiler doğurur. Bir anın ağır çekim ile gösterilmesiyle, normal hızda gösterilmesi birbirinden farklı sonuçlar doğurur. Kamera aslında filmsel bilincin bir yönelimidir. “Film aslında uzam içerisinde gerçekleşen bir düşünmedir” (Frampton, 2013: 203). Pi’de (Pi - Darren Arranofsky - 1998) adamın metrodan paranoyakça çıkışında giderek takip edildiğini düşünmeye başlamasıyla kameranın hareketlerindeki panik adamın ruh halinin bir yansıması gibidir ve bu yansımanın izleyicinin üzerindeki etkisi de filmin yarattığı rezonanstır. “Hareketler olası duygular ve kavuşmalardır-muhteşem bir süzülme, akıcı tasvir, açıklayıcı uçuş. Sinemanın hareketli kadrajı, hareketin düşünülmesi hem kinetik hem de kavramsal olabilir; hem filme hayat verir hem de filmde hayat izlerini takip eder” (Frampton, 2013: 207). Spielberg ve görüntü yönetmeni Janus Kaminski, Er Ryan’ı Kurtarmak (Saving Private Ryan – 1998 – Steven Speilberg) filminin “Omaha Sahili” sahnesinde kamerasının “shutter” ayarını 45

derecede kullanır⁸³ ve kameraya daha fazla titreşim yaratması için bir matkap ekler (Spielberg, 2011). Bu sayede savaş sahnesinde normalde olandan daha farklı daha gerçekçi bir etki yakalar. Film kısa bir süreliğine Kaptan Miller karakterinin ara ara yaşadığı tutulmaların algısal bir tezahürünü gösterir. Sesler boğuklaşır. Yüz başının elleri titrer, bakışları donuklaşır. Çerçevadaki hareketliliği oluşturan çizgilerin keskinliği azalır. Savaş anının kaotik yıkımı ve dehşetini yansıtarak, sahneyi gerçekte olana en yakın şekilde resmetmeye çalışır. Perdede izleyiciye görünen bu imgeler kısa bir süreliğine de olsa izleyeni Yüzbaşı Miller’ın dünyasına ve o anki savaş deneyiminin içerisine taşır. “Algıladığımız hareket bu hareketin anlamına dair bilgimizi etkinleştirir, üstelik bu etkinleştirme derhal gerçekleşen empatik bir deneyimdir. Dolayısıyla izleyici fizyolojik gerilim ve gevşemeyi, hareketin yoğunluk ve rahatlama örüntülerinin algılanması sonucu adeta senkronize bir halde deneyimler.



Görsel 3.7 Saving Private Ryan (Er Ryan’ı Kurtarmak - Steven Spielberg, 1998)

Hareketli planların kurgu yoluyla bir araya getirilişi de farklı ritimler yaratır. Özellikle devamlılık esasına dayalı filmlerde kurgu çok güçlü bir anlatım aracıdır. Bazın basitçe, kurgunun kullanılma amacı için duyuların ve anlamların yaratımıdır ve bunun da görüntülerin birleştirilmesi sayesinde (2011: 34) olduğunu söyler ve “bir gülümsemenin takip eden görüntülerde aldığı farklı şekillerin montajın özelliklerini mükemmel bir şekilde özetlediğine” (2011: 34) dikkat çeker. Bilindiği gibi Kuleshov’un “Mozhukin Deneyi” kabaca çok temel bir mekanizmaya dayanır. Neredeyse yüz yıl önce bu deneyin sonucu insanın algılama biçimine dair kabaca da olsa önemli bir sonuç ortaya koymuştur. Bir objenin imgesinin ardından doğru yönde ve açıda yapılmış bir insanın bakış çekimi izleyeninin algısını kırmayacak şekilde bir araya getirildiğinde şu sonuç ortaya çıkar: “birisi bir objeye bakıyor”. Bu birleşmeler elbette farklı şekiller de olabilir. Örneğin “birisi bir objeyi düşünüyor” şeklinde de olabilir. Karakterler de belirli bir yönelimselliğe tabidirler. Kurgunun bu temel yöntemleri karakterlerin

⁸³ Kameralarda tercih edilen kare sayısına (frame per second), arzu edilen pozlama miktarına ve yaratılmak istenen etkiye göre bir shutter hızı belirlenir. Shutter hızının yüksek olması görüntünün keskinleşmesini sağlarken, hızın düşük olması görüntünün daha bulanık ve dağınık olmasına sebep olur. Çünkü shutter hızı kamera sensörünün ne kadar süre ışığa maruz kalacağını belirler. Bu sürenin uzaması pozlanma derecesini arttıracak gibi hareketli görüntüde hareket eden nesnelerin çizgilerinin belirsizleşmesine ve yumuşamasına yol açar.

yönelimselliğini aktarma ve duygulanımlarını (yüz ifadelerini ve tepkilerini) görme noktasında oldukça etkilidir. Örneğin karakterin gördüğünü görme ve karakterin gördüğü şeye verdiği tepkiyi görmenin kurgu yoluyla bir araya getirilmesi farklı varyasyonlarda olabilir. Önce karakterin gördüğü şey sunulup sonra karaktere kesme yapılabileceği gibi tam tersi de olabilir. İki farklı birleştirme türünün etkisi farklı olacaktır. Bu temel mekanizma sinemanın ilk denemelerinden başlayıp günümüze kadar gelen ve hala görece yaygın biçimde kullanılan “bakış açısı montajı⁸⁴”, “devamlılık montajı”, ya da Deleuze’ün deyişiyle “Amerikan Organik Montajı”nın mekanizmalarından biridir. Mozhuki’nin deneyi biraz da bununla ilgilidir. İmgeler arasındaki ilişkiselliklerdir. Adamın bakışındaki jest hiç değişmese de onun bakışı ardından gelen başka imgeler, adamın düşüncesine ve duygusuna dair bir ip ucu sunar. Bu ip ucu tam da empati ve sempati noktasında ihtiyaç duyacağımız bir noktaya işaret eder. Karakter ne görmüştür ve ne hissetmektedir. Christopher Nolan’ın “Uykusuz”(Insomnia-2002) filminde Will Dormer uykusuzluğun etkisiyle giderek gün içinde halüsilasyonlar görmeye başlar. Duyularında tuhaf sapmalar baş gösterir. Bu sapmalar Dormer’in yüzüne ve ardından etrafı nasıl gördüğünü anlatan çekimlerin birleştirilmesiyle gösterilir. Dormer’in yüzüne yapılan çekimler nesnel bakış noktalarıdır. Ancak araya giren diğer kesmeler Dormer’in dünyayı nasıl gördüğünü gösterir. Dormer’in uykusuz gözleri ve bu gözlerin dünyayı nasıl gördüğü bir araya getirildiğinde karakterin o anki fizyolojik, algısal ve duygusal durumuna empatik bir temasta bulunulur. Burada kesmelerdeki ritim karakterin ruh haliyle birleştiğinde sahnenin etkisi daha artar.

Kurgu filmde izleyenin neye bakacağını ya da karakterin neye bakacağını yönlendirmeye yarayan bir araç yani vurgu noktasını belirleyen öğedir. Film karakterinin gördüğü şeye verdiği tepki ardından onun gördüğü şeye geçiş yapmak karakter ve nesne arasındaki uzamsal ilişkiyi algılamamızı sağlar. Karakterin görmekte olduğu nesneye yapılan geçiş, tam olarak karakterin görüş açısından olabileceği gibi açı, ölçek vb. noktalarda tamamen farklı bir uzamsal noktadan da izleyiciye gösterilebilir. İster kamera hareketiyle olsun ister kesme yoluyla olsun her film bir uzam algısı içinde var olur. Bu uzamın filmin diğer öğeleri (karakter, nesne vb.) ile olan ilişkisini kurmanın yollarından biri montajdır. Bu ilişkilerin kurulma zamanlaması ise filmin ritmidir.

⁸⁴ Point of View editing olarak geçmektedir. Point of View bakış noktası olarak düşünülebilir. Ancak noktadan ziyade bakışın kendisi bir açıdır. Noktalardan ziyade açılar ve yönler önemlidir. Nokta olarak adlandırabileceğimiz, karakterin tam gözünden görme halini betimleyen çekimler vardır. Ancak bu çalışmada POV montajı bundan daha genel bir anlama ihtiyaç duyduğu için “bakış açısı montajı” olarak kullanılması tercih edilmiştir.



Görsel 3.8 Uykusuz (Insomnia - Christopher Nolan - 2002).

3.3.4. Karakter

Sinepati kavramı bağlamında düşünülebilecek bir diğer öge karakter ve karakterin sunumudur. Çünkü karakter film anlatısının en temel taşıyıcı öğelerinden bir tanesidir ve bu yüzden film ile kurulan etkileşimde büyük bir önem taşır. Seyirci ile hikâye arasındaki gerilim bir oranda karakterlerle kurulan ilişki ile oldukça bağlantılıdır. Bir anlamda film karakterleri aracılığıyla da düşünür, onların eylemleriyle harekete geçer ve çözüme ulaşır. Genel anlamda filmi taşıyan temel gücün çatışma olduğunu kabul edecek olursak çatışmayı kuran taraflardan birinin de karakterler ve onların dramatik istençleri olduğunu söyleyebiliriz. Lajos Egri bununla ilgili olarak “oyun yazımında bir karakter, çatışmayı yaratır ve piyesi ileri doğru hareket ettirir” (Egri, 2012: 122) der. Sinema içinde neredeyse tamamen geçerlidir. Öykü çatışma içindeki karakterlerin eylemlerinden doğar. Karakterin gerçek doğasını ve hakikatini ortaya çıkaran karşılaştığı olaylar olduğu gibi bu olayların meydana gelmesine neden olan yine karakterin doğası da olabilir. Karakter burada etkin ya da edilgen olabilir, ancak hikâyeyi harekete geçiren şey karakterdir (Miller, 2012: 97). Karakterin arzuları, karakterin eylemleri, başına gelen olaylar ve bunlara verdiği tepkiler kısaca karakterin dramatik istenci filmi anlatı düzeyinde hareket ettiren öğelerdir. Senaryo kitaplarında karakter yaratımının önemi üzerinde fazlasıyla durulması bu yüzdendir. Syd Field’e göre senaryodaki olaylar karakterlerle ilgili hakikati ortaya çıkarmak üzere tasarlanırlar. Böylece okuyucu ya da seyirci sıradan yaşamlarının ötesine geçip kendisi ile karakterler arasında bir yakınlık, bir bağ kurabilir, onlarda kendini görür ve belki de bir tanıma ve anlama anının tadını çıkarır (2016: 64). Yani aslında film karakterleri izleyici için yaşayan birer varlık gibi hissedilirler. İnanırcı ve güçlü bir karakterin gerçekten var olmaması bilgisine rağmen bizde gerçek duygulanımlar yarattığını söyleyebiliriz. Miller bunu şu şekilde ifade eder:

Seyirci karakterlerle ilgilenmek ister. Psikolojik bir süreç olan başkalarının duygularını anlayabilme ve özdeşleşme yoluyla karakterlerle sıkı bir ilişki içine girer. Onları sever ya da sevmeyiz, onlarla birlikte duygulanırız, onlar için kaygılanır, sorunlarını paylaşır ve çatışmalarda yanlarında oluruz. Kendimizi onların kavgalarında, zaferlerinde ve başarısızlıklarında görürüz (Miller, 2012: 97).

Dolayısıyla karakter unsurunun sinepati kavramının bir parçası olduğunu söyleyebiliriz. Bir filmi izlerken karakterler ile olan bu bağın Metz'in özdeşleşme modelinin ikinci aşaması olan "duygusal özdeşleşme" ile ilgili olduğu söylenebilir. Metz'e göre de duygusal özdeşleşmenin ardında yatan etkenlerden biri karakterlere duyduğumuz sempatidir. Filmin öyküsünün etki uyandıracak şekilde kurgulanmasıyla yani olay örgüsüyle bir araya geldiğinde karakterlere dair duygulanımlar yaşarız. Onlara sempati duyarız. Murray Smith karakterle kurulan duygusal ilişkinin karakteri tanıma ve onun kararlarını yargılama ve onaylama gibi süreçlerle ilişkili olduğunu belirtir. Smith'in sempati modelindeki üç aşama olan tanışma evresi, uyuşma evresi ve bağlılık evresi aslında karakterlerle kurduğumuz ilişkilerin sistematik hale getirilerek yorumlanmasıdır. Smith'e göre anlatı, izleyiciyi belirli karakterlere sempatik duyacak şekilde yönlendirmeye çabalar (1995: 142). Smith'in sempati modelinin son evresi ve üçüncü aşaması "bağlılık aşamasıdır". Bağlılık izleyicinin, karakterin eylemlerinin nedenlerini anlayarak bu bilgi –anlama/kavrama- bağlamında karakterin duygusal değerlendirmesi, izleyicinin karakterin zihinsel durumuna bir erişim sağlaması yani aslında tam olarak onu anlaması ve duygusal olarak ona inanması ya da onun adına kederlenmesi veya mutlu olması ile ilgilidir. Smith'e göre ahlaki değerlendirmelerin temelinde izleyicinin ahlaki fikirleri yatar ve izleyici karakterleri bu ahlaki ve değerlerine göre değerlendirir. Dolayısıyla izleyicinin ahlaki fikirleri ile karakterlerin eylemleri sempati ilişkisinin kurulmasında etkilidir. Karakterler ahlaki varlıklardır. İzleyici de bu doğrultuda karakterler ile farklı boyutlarda ilişki kurar. Ancak şunu belirtmek gerekir ki; her film için bağlılık aşamasının oluşması hikâyenin akışına göre zamansal açıdan değişkenlik gösterebilir. Ayrıca bağlılık duyulan karakter sayısı birden fazla olabilirken bazen bağlılık duyulan karakterlerin çatışmanın iki farklı kutbu olarak yer aldığı söylenebilir. Yani sevilen ve sempati duyulan bir karakterin karşısında yine sevilen ve sempati duyulan bir karakter karşı güç olarak yer alabilir. Nihai olarak filmin belirli aşamalarında ise karakterler ile empati kurmaya başlayabiliriz. Dolayısıyla bir film boyunca filmin karakterleri ile kurduğumuz sinepatik ilişkiler filmin olay örgüsünün şekillenmesi ile birlikte oluşur. Bu oluşum dinamik ve değişken olma özelliği gösteren bir süreçtir. Bir film boyunca karakterlere ve olaylara dair elde ettiğimiz bilgi, çeşitli eylemlerin ardında yatan motivasyonlar, bağlamlar ve göndergeler karakterlere dair hissettiklerimizi etkiler. "Çoğu kez karakterler kişilerdir ya da

en azından kişileştirilmiş varlıklardır. İster kurmaca ister belgesel olsun her anlatı filminde karakterler nedenleri yaratırlar ve sonuçları gösterirler. Filmin biçimsel sistemi içinde onlar olayları gerçekleştirirler ve onlara tepki verirler. Onların aksiyonları ve reaksiyonları bizim filmle ilişkimize güçlü bir şekilde katkıda bulunur” (Bordwell ve Thompson, 2012: 82). Jason Lee (2016: 117)’ye göre karakterle ilgili en önemli unsur motivasyondur.:

Öykü boyunca karakterin yaptığı hareketlerin altında uygun bir motivasyon yatar. Karakterin amaçlarının ve davranışlarının arkasında mantıklı ve anlamlı bir neden vardır. İstek ve niyetleri, kim olduğuna ve öykü içinde bulunduğu koşullara bağlıdır. Motivasyonlar dinamiktir. Karakterin hareketlerinin temelini oluşturur ve yönlendirir. Bazı motivasyonlar köklüdür, yaşamın tüm akışını etkiler...diğer motivasyonlar ise duruma bağlıdır. Öykünün gelişimine bağlı olarak değişirler (Miller, 2012: 100).

Field, Thelma ve Louise (Ridley Scott–1991) filminin anahtar hadisesinin Louise’in tacizci adamı silahla vurması olduğunu söyler ve ardından şunu sorar: “Louise’in karakterinin içinde ne vardır ki tetiği çekmesine yol açmıştır? Çünkü karakteri nihai olarak ortaya çıkaran ve aydınlatan bu olaydır” (Field, 2016: 65). Louise’in geçmişteki acı tecrübeleri onun temel motivasyonu olmuştur. Geçmişte benzer bir olay yaşamış saldırganları mahkemeye vermiş ve hiçbir sonuç alamamıştır (2016: 65).

Karakterleri anlamlandırırken ve onlarla bir bağ kurarken, onların motivasyonlarını anlamamız, eylemlerinin nedenlerini görebilmemiz demektir. Bu aynı zamanda karakterle olan sempatik ilişkimizi de belirler. Bir karakterin yoksul bir adam olup oğlunun geleceği için hırsızlık yapması, hırsızlık eylemini belirli bir bağlamda düşünmemizi sağlar ve bir noktada karakterin anlamını kurar. Ancak bir karakterin sadece hırsızlık yapması tam olarak bir anlama tekabül etmeyebilir. Bu yüzden karakterlerin içinde buldukları ortama nasıl tepki verdikleri onlar adına önemli ipuçları yaratır. Bisiklet Hırsızları’nda (Bicycle Thieves, Vittorio De Sica - 1948) film boyunca baba ve oğlun ilişkisine şahit oluruz. Bu şahitlik aynı zamanda bir samimiyet de doğurur. Dolayısıyla bu karakterlere sempati duymaya başlarız. Babanın bisikletinin çalınmasının ardından düştükleri çaresiz durumun babayı en nihayetinde hırsızlığa zorlaması filmin sonunu trajik bir hale getirir. Babanın düştüğü durumu toplumsal adaletsizliğin bir sonucu ve hak etmediği bir şey olarak değerlendiririz. Karakterlere duyduğumuz sempati film anlatısı boyunca teker teker inşa edilmiş ve filmin sonunda yaşadıkları talihsiz olay neticesiyle sonuçlanmıştır. Filmin karakterleri ile yapılan yolculukta hırsızlık eyleminin kendisi doğru ya da yanlış olarak nitelemenin çok bir anlamı olmadığını esas meselenin toplumsal gerçeklerin ve koşulların bir sonucu olduğunu görürüz. Keza babanın bisikleti de çalınmıştır.

Film karakterleri ve onların düştüğü bu durum üzerinden ülkesinin toplumsal gerçekliklerini düşünür.

Diğer bir nokta ise karakterlerin birbirleri arasındaki ilişkilere bakışımızdır. Her karakter film için belirgin ya da belirsiz zihnimizde bir yer edinir ve bu karakterlerle bir ilişki kurarız. Filmin ana karakteri ile yan karakterler arasında olan ilişkide bizim filme bakışımızı etkiler. Bunun sonucunda karakterlerin birbirleri arasındaki ilişkilerden de yeni anlamlar ve sonuçlar çıkartır ve yeni duygulanımlar yaşarız. “Karakterlerin birbirlerine karşı gösterdikleri davranışlar, onlarla ilgili pek çok şey öğrenmemizi sağlar. Onların başkalarına, başkalarının da onlara karşı aldıkları tavırlar, nasıl kişiler oldukları konusunda bilgiler verir” (Miller, 2012: 99).

Karakterlerin olumlu ve olumsuz özellikleri konusundaki dengesizlikler ya da tutarsızlıklar karakterlerin etkileyciliğini düşürür ve bu da filmin ifade gücüne yansır. Ancak film bir harekettir ve hikâye de bu hareketin bir parçasıdır. Karakter hikâyenin başında kötücül bir kişiliğe ya da sinik ve duyarsız bir kişiliğe sahip olabilir. Ya da cesur ve kuvvetli olabilir. Önemli olan karakterin potansiyeli, bu potansiyelin dönüşümü ve neyin bu dönüşüme neden olduğudur. Yani evrildiği nokta ve onu bu noktaya taşıyan kuvvettir. Yani esas mesele karakterin potansiyeli ile ilgilidir. Bunun açığa çıkışı filmde filme değişkenlik gösterir. Filmlerdeki olayların sunuluş biçimi, enformasyonun akışı ve karakterlerin bunlara gösterdiği tepkilerin ve karakterlerin motivasyonlarının bizim için ne anlama geldiği önemlidir. Bu sayede merak ederiz, gerilimler ve sürprizler yaşarız ve belirli yargılarda bulunuruz. Bu sayede bizler karakterlerle sinematografinin de gücüyle sinematik ilişkiler kurarız.

Francis Ford Coppola'nın Baba (Godfather Trilogy, 1972, 1974, 1990) üçlemesinde Vito Corleone'yi sevilen ve saygı duyulan bir mafya lideri olarak tanırız. Film ile sunulan bazı ipuçları onun güçlü ve otoriter bir gangster olmasına karşılık, ailesine düşkün, saygıyı ve sadakati önemseyen vefalı biri olduğunu da gösterir. Vito Corleone daha sonradan çok karlı olmasına rağmen kendisine teklif edilen uyuşturucu işini reddederek hem büyük kazançtan vazgeçer hem de kendisini diğer otorite sahibi mafya liderlerinin ve çetelerin arasında riskli bir konuma sokar. Vito gibi güç sahibi bir karakterin kendi iradesi ile içinde bulunduğu dünyanın kurallarına ters bir karar alması onun karakterinin ahlaki yönünü gösterir. İzleyici için Corleone ailesinin bu savaşın içerisinde zarar görme ihtimali kaygı yaratan bir durum haline gelir. Çünkü başta temelleri ufak ipuçları ile kurulan sempatik bağ Vito'nun duruşuyla kuvvetlenmiştir. İzleyicinin film boyunca şahit olduğu trajediyi güçlendiren şey Corleone ailesine yakından bakması ve aile üyelerinin olumlu özelliklerini tanınmasıdır. Ancak her şey gibi ailenin üyeleri de hikâyenin içinde belirli bir dönüşüme ve değişime tabiidir. Bu gerçek ile karakterlerin yaşadığı tecrübeler bunlara karşı aldığı tepkiler onları hangi noktaya taşımıştır? Aileyi bir arada

tutmak için yapılan şeyler aslında ailenin yavaş yavaş dağılmasına neden olmuştur. Güç ve paranın yarattığı düzen kendisini kuran ve işleten daha büyük güçlerin egemenliği üzerinde kurulmuştur ve bu tabiiyet hiç değişmeyecektir. İzleyici bunu hikâyeye içinde anlamaya başladığında artık Michael Corleone karakterinin de bunu görmesini ister. Karşısına çıkan karakterler örneğin Michael'ın eski karısı bu fikrin sesi olarak konuşur. Düşüncelerini ifade eder. Michael bunlara kulak asmadıkça filmin gerilimi yükselir ve trajik bir sona doğru ilerler. Tüm serinin en başlarında olan karnaval havasındaki şen ve kalabalık aile toplantılarına tezat serinin sonunda yalnız bir ölüm imgesi belirir. Bu kederli bir finaldir. Film de aslında bir güç hikâyesinin doğuşu, büyümesi ve yok olması ile bu hikâyenin o insanların hayatında yarattığı değişim üzerine düşünür. Gerçekten gücün anlamı nedir diye sorar, ne getirir ve ne götürür bunu anlamaya çalışır. Üç filmlik serinin tamamı Michael ve yakınındaki karakterler ile sempatik ilişkiler kurar. Bazıları ile empati kurar. Michael'ın abisini öldürtmesi izleyici için üzücü bir eylemdir. Bunun olmasını istemeyiz. Çünkü abisinin motivasyonunu, onun diğerlerinin arkasında kalmış ve aradığını bulamamış kırılmalı kişiliğini görürüz. Belirli bir ölçüde film Michael'ın abisinin karakterini empatik olarak anlamaya çalışır. Duyguları sonucunda yaptığı bir eylem onu ölüme götürür.

Yaralı Yüz (Scarface, Brain De Palma, 1983) filminde Tony Montana ABD'ye göçmen olarak gelen hırslı ve açgözlü bir karakterdir. Ardından yasadışı işler yaparak kendisine bir şirket kurar. Gelgelelim Tony aynı zamanda hala kız kardeşini ve annesini önemseyen onların mutlu olmasını isteyen birisi olduğuna dair ufak ipuçlarını film ara ara sunar. Ancak hepsinden önemlisi Tony çok kar getirecek bir uyuşturucu işini baltalayacak birisine suikast düzenlemenin eşiğindeyken bir çocuğun da ölecek olmasına razı olmaz ve işten çekilerek büyük bir düşman kazanır. Filmin bu noktasından itibaren Tony için kaçınılmaz son gerilimli bir noktaya tırmanır. Tony'nin tüm açgözlü, hırslı ve kural tanımaz karakterine rağmen son andaki bu kararı onunla oluşan sempatik bağı güçlendirir. Tony Montana bir kötü karakter gibi görünse de onu değerli kılan insani kırıntılar taşır. Bu yüzden güçlü bir karakterdir. Ayrıca film Tony'nin düzenin bir sonucu olduğuna ve modern toplumun ikiyüzlülüğüne gönderme yapar. Her ne kadar Tony'nin arzu ettiği yaşamın trajik sonunun bu olacağı baştan belli olsa da izleyici için aslında onun son anda ortaya çıkan bu yönü duygusal bir etkiyi doğurur ve izleyici Tony adına üzölmeye başlar. Bunu yaratan ise film ile birlikte kurulan giderek görünür hale gelen Tony'nin eylemleri yani karakter özellikleridir.

Carlito'nun Yolu'nda (Carlito's Way, Brain De Palma, 1993) ise Al Pacino bu sefer geçmişte kirli işler yapmış ama çektiği ceza ile artık normal ve düzgün bir yaşam sürmeye yemin etmiş bir karakter olarak karşımıza çıkar. Carlito her ne kadar uzak durmaya çalışsa da

geçmişini onu sürekli takip eder. Carlito'nun bu samimi arzusu –ki filmde bazı ipuçları onun bu arzusunda samimi olduğunu gösterir- seyircinin de arzusu haline gelir. Carlito değişmeyi arzu etmektedir. Temel motivasyonu budur çünkü eski yaşamının artık ona iyi gelmediğine inanmıştır. Çünkü Carlito karakterinin eylemleri ve tepkileri onun sempati duyulabilecek bir karakter haline gelmesini sağlar. Tekrar kirli işlere bulaşmama noktasındaki direnci, hayalinde yeni ve sakin bir yaşamı kuracak parayı bulmak için istemeyerek gece kulübü işletme işine girmesi, almış olduğu normal yaşam kararı yüzünden yeni yetme bir gangsterin canını bağışlaması, eski aşkı ile güzel ve sakin bir yaşamı arzu etmesi ve sahtekâr avukatının hayatını kurtarmak için tekrar kirli işlere bulaşması onun olumlu tarafını ve samimiyetini birer birer inşa eden ip uçları ve olaylardır. Tüm bunlar Carlito'nun sempati duyulan bir karakter haline dönüşmesini ve haliyle onunla duygusal bir bağın oluşmasını sağlar diyebiliriz. Dolayısıyla sempatiyi doğuran ve kuvvetlendiren şeylerden biri karakterin olaylara verdiği tepkiler, aldığı kararlar yani özünde kişiliğini kuran özellikleridir ve bazı motivasyonlarıdır.

Mayın Ülkesi (Land Of Mine-Mart'in Pieter Zandvliet-2015) filminde Rasmussen İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Danimarka'ya Nazilerin yerleştirdiği mayınların temizlenmesi ile görevlendirilmiş savaş esiri bir grup alman gencin başına atanır. Alman çocuklardan istenen şey oldukça acımasızcadır. Çocukların tüm çabasına rağmen korkunç kazalar birer birer ölmelerine neden olmaktadır. Filmin başında Rasmussen çok öfkeli ve intikam dolu bir karakter olarak karşımıza çıkar. Savaşta gördükleri ve Nazilerin ülkesine getirdiği yıkıma karşılık olarak o da genç esirlere karşı bir o kadar katı ve acımasızdır. Ancak filmin ilerleyen anlatısı içinde çocuklarla kurduğu bağ onu farklı bir noktaya taşır. Rasmussen görünüşte çocuklara sert davranan ancak kapalı kapıların ardında onlara yardımcı olmaya çalışan bir subaya dönüşür. Rasmussen'in anlamaya başladığı şey savaştığı Nazilerin günahlarını esir olan alman çocuklara yüklemenin adaletsizliğidir. Karakterin bunun farkına varmaya başlaması ile temel yönelimi intikam alma arzusundan, çocukları kollama ve kurtarma arzusuna dönüşür. Bu süreçte de kendi birliği ile çatışma içerisine girer. İzleyici olarak karakterin yaşadığı bu dönüşümün içerisinde Rasmussen'in geldiği konum sempatik olarak onunla uyuşmamızı ve onun arzusuna yönelmemizi sağlar. Ayrıca bunun yanı sıra onun arzusuna yönelik engellerinde izleyici için kaygı yarattığını söyleyebiliriz.

Sonuç olarak sinematografinin karakterle ilişkisi sempatik ve empatik bazı süreçleri de içerir. Tüm ilişki biçimlerinin film boyunca oldukça değişken ve dinamik bir seyri vardır. Karakterin yaptığı davranışın iyi ya da doğru olması bir yana, karakterin izleyici tarafından anlaşılması ve bir bağ oluşabilecek kadar inandırıcı ve mantıklı bir neden-sonuç mekanizmasının içerisinde yer alması bu aşamada önem arz eder.

3.3.5. Mekân ve Atmosfer

Mekân empatik ve sempatik ilişkide ele alabileceğimiz bir diğer ögedir. Ancak mekânın duygusal ilişki ile olan boyutu genellikle dolaylı bir etki gibi görünse de doğrudan karakterin psikolojisini güçlendiren mekânsal örnekler bulmak da mümkündür. Daha öncede belirtildiği gibi film bir imajlar bütünüdür. Empati ve sempati noktasında elde bulunan şey aslında bu imajlardan başka bir şey değildir ve elbette mekânın kendisi de bir imajdır. Işığı, rengi, mimarisi ile mekânsal açıdan film çeşitli duygulara kapı aralar. Karakterin duygusal durumu ya da filmin bütün genel duygusu mekânsal doku ile ilişkilidir. Dolayısıyla izleyen içinde çoğu zaman mekân, film süresince kendisini unutturan ancak varlığını her zaman hissettiren bir ögedir. Dolayısıyla şunu söyleyebiliriz: Mekânın kendisi ile empati kurmayız, ancak film ile kuracağımız empati veya karaktere beslediğimiz sempatide mekânın önemi hiç yoktur diyemeyiz. Film belirli bir duyguyu izleyende yaratabilmek için her şeyden önce olayları içine yerleştireceği mekânı düşünür. Bu yüzden ki neredeyse hiçbir korku filmi iç açıcı mekanlarda geçmez. Karanlık, pis, dağınık ve ıssız mekanlar korku sinemasının en yaygın mekanları ola gelmiştir. Anlatılan olayın inandırıcılık düzeyi de mekân ile doğrudan ilişkili olur. “Film zihin de hem gerçek hem gerçek olmayan dünyalar yaratmaya muktedirdir hem de gerçek gibi görünen dünyaları baştan yaratabilir” (Frampton, 2013: 130). Bir filmin mekanları masalsi olabileceği gibi bir o kadar da gündelik ve sıradan olabilir. Her türüsü de filmin kendi gerçeklik düzleminde düşünülmelidir. Bu bağlamda her filmin kendine ait bir dünyası ve buna bağlı olarak da mekanları olduğu söylenebilir. İzleyen filmin gerçeklik düzlemine uyum sağladığı andan itibaren bu uyumu bozacak herhangi bir tutarsızlık filmin gerçeklik algısını kırar. Bu tutarsızlığın bilinçli yapıldığı istisnai örnekler hariç genel olarak bir film yapılırken bu tutarsızlıklardan kaçınılır. Olayın geçtiği zaman, karakterlerin sosyolojik konumu, karakterlerin psikolojisi gibi unsurlar filmin mekanları ile iç içe geçmiştir. Frampton(2013: 138)’un da dediği gibi: “Film düşünen bir varlıktır. İmajlar ise filmin düşüncelerini oluşturur. “Her imaj bütüne dair bir düşünme barındırır”.

Eraserhead’in (David Lynch-1977) karanlık atmosferi filmin gündelik gerçeklikten farklı kâbusvari düzlemine sıkı sıkıya bağlıdır. Twin Peaks (David Lynch - 1990-1991) tv serisinin “Black Lodge”unda yerlerin beyaz üzerine siyah zikzakları, kırmızı perdeleri hipnotik bir etki uyandırır. Burası bildiğimiz dünyanın mekanlarına ait bir yer değildir burada insanların konuşmaları düzdür ancak sesleri tersten kayda alınmış gibi çıkar. Descent (Neill Marshall - 2005) filmi uçsuz bucaksız dehlizlerde geçerken kadınların birbirleri ile olan yüzeysel ilişkilerinin altındaki başka yaralar ve hesaplaşmalar ortaya çıkmaya başlar. Mağaranın derinlerine inildikçe kadınların gün yüzüne çıkmamış duyguları görünür olur. Sanki girilen

mağaranın karanlığı ile kadınların gerçekte birbirleri hakkında hissetikleri karanlık düşünceler arasında alegorik bir ilişki vardır. Nosferatu'nun (1987- Werner Herzog) tekinsizliği sadece kendi şatosuna değil filmin tüm atmosferine sızar. Revolutionary Road'ta (Sam Mendes - 2008) kadının Amerikan rüyasının bir ikonu gibi görünen eve ve aynı zamanda hayata sıkışmışlığını görürüz. Kadın için hayatta tıpkı kendi evi gibi dışarıdan bakınca düzgün ve muntazam görünen ancak içine girdiğinde bir hapisaneyeye dönüşen bir şeydir. İmajların bir araya gelişi bir bağlam oluşturması duyguyu ve düşünceyi meydana getirir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BİR ÖRNEK ÇALIŞMA OLARAK “JEAN-LUC DARDENNE KARDEŞLER” SİNEMASININ SİNEPATİ KAVRAMI İLE DEĞERLENDİRİLMESİ

4.1. Araştırmanın Amacı

Sinema teorisinde izleyici ve film ilişkisi bağlamında birçok yaklaşım geliştirilmiştir. Bu yaklaşımlar özellikle psikanalitik, bilişsel ve anlatsal düzlemlerde düşünülmüş yaklaşımlardır. Bu tez de ise empati ve sempati kilit kavramlardır. Empati öteki olanla ilişkimizi düşünen bir kavramdır. Bu noktada tezin amacının altında yatan temel inanç sinemanın empati yapan bir sanat olduğu yönündedir. Deleuze, Frampton, Sobchack gibi düşünürlerin fikirleri doğrultusunda filmi bir bilinç gibi düşünecek olduğumuzda filmin kendisinin de empati kurulan yani bilinci izleyici tarafından kavranan bir varlık haline geldiğini söylemek mümkündür. Üçüncü bölümde de tartışıldığı gibi daha önceki çalışmalarda empati ve sempati kavramlarının sinema ile olan bağlantısı daha çok izleyici ve karakterler bağlamında düşünülmüştür. Bu kesinlikle yanlış bir yaklaşım değildir. İzleyici karakterlerle bu yönde bir etkileşim kurar. Dolayısıyla bu çalışmalar, bu tezin yaklaşımı açısından oldukça önemli basamaklar oluşturmaktadır. Hatta bu çalışmada önceki kavramlardan ve onların gücünden önemli ölçüde faydalanılmaktadır. Gelgelelim geçmiş çalışmaların üzerine ilaveten bu tezin amacı filmlerle olan ilişkimizi filmin de bir bilinç gibi işleyen bir varlık olduğunu kabul eden, yeni bir kavramla düşünmeyi denemektir. Bu bağlamda “sinepati” kavramı önerilmiştir. Araştırmanın amacı bu kavramı farklı sinematografik öğeler aracılığıyla yorumlayarak sinemaya uygunluğunu düşündürmektir. Bu doğrultuda belirlenen bazı sinematografik öğeler aracılığıyla sinepati kavramı Dardenne Kardeşlerin bazı filmleri üzerinde somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

4.2. Araştırmanın Kapsamı

Bu araştırmanın kapsamı Jean-Luc Dardenne Kardeşlerin sinemasının kendi üsluplarını ortaya koymaya başladıkları örneklerle sınırlandırılmıştır. Dardenne Kardeşler’in filmlerinin seçilmesinin temel sebebi ise kendi filmlerinde “öteki olanı düşünmek”, “sorumluluk”, “etik” gibi empati ve sempati ile ilişkili kaygılar gütmeleridir. Dardenne Kardeşlerin sineması empatinin olanaklılığı ve gerekliliği üzerine düşünür. Bu çalışmada sinepati kavramını, Dardenne Kardeşler’in neredeyse tüm filmlerinde gözlenebilen bu kaygıları üzerinden tartışmaya başlamanın faydalı olabileceği düşünülmüştür. Ancak Dardenne Kardeşler’in tüm filmleri mercek altına alınmamıştır. İncelemeye “Söz” (La Promesse-1996), Rosetta (Rosetta 1999), “Oğul” (Le fills-2002), “Çocuk” (L’enfant-2005), Lorna’nın Sessizliği (Le Silence De

Lorna -2008), “Bisikletli Çocuk” (Le gamin au vélo - 2011), İki Gün Bir Gece (Deux Jours Une Nui-2014), Meçhul Kız (La Fille Inconnue-2016) filmleri dahil edilmiştir. Dardenne’lerin, “Söz” filminden önce iki uzun metraj, bir kısa , altı belgesel ve bir kısa belgesel olmak üzere on eserleri bulunmaktadır. Ancak hem çalışmanın bir yönetmen sinemasından ziyade bir kavrama odaklanması, hem de geçmiş örneklerin üslup olarak son sekiz filmlerinden farklı olması, son sekiz filmlerinin özellikle bu noktada birbirleriyle bağlantılı bazı özellikler taşıması ve bu çalışmanın kavramına dokusal açıdan uyum sağlaması sebebiyle bu kısıtlama yolunda gidilmiştir. Ayrıca kavram birçok farklı sinema filmi ile birlikte düşünülebilir. Ancak sinemanın sayısız farklı ve çeşitli örneği olmasından ve bu örneklerin hepsinin incelenmesi mümkün olmadığından bir yönetmen seçilme yoluna gidilmiştir. Bu durum bu çalışmanın kısıtlılıkları arasında gösterilebilir.

4.3. Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırmanın yöntemi filmozofik yorumlamadır. “Filmozofi”, Frampton’ın film-zihin kavramından yola çıkarak ortaya koyduğu, filmi imajlar vasıtasıyla düşünen bir varlık olarak gören yaklaşımına verdiği isimdir. Öztürk’te filmlerin düşünen varlıklar olduğunu “Sinefilozofi”(2016) ve “Film-Yapımı Felsefe”(2018) kavramlarıyla açıklamıştır. Tüm bu yaklaşımlar Deleuze’ün “hareket-imge” ve “zaman-imge” kavramlarını açıklarken altta yatan temel fikrine –filmin felsefenin olanaklarını genişleten yeni bir düşünme biçimi olduğu fikrine-yakın duran yaklaşımlardır. Bu çalışmanın konumlandığı nokta da bu düşünce cephesinde yer alır. Bu bağlamda yöntemi de bu düşünürlerin çizdiği çizgiye yakın bir noktada düşünmek mümkündür. Örneğin filmlerin düşünceleriyle pozitivist yöntemler aracılığıyla bir diyaloga girmek pek mümkün değildir. Keza her film kendi dünyasında imgelerin anlamını tekrar kurar ve kendine has düşünme biçimleri oluşturur. Dolayısıyla filmi belirli temsillerle açıklamak da bu çalışmanın fikrine uymaz. Öztürk (2018: 370)’ e göre “sinema bir temsil değildir. Temsil bir imajı bir gölge, bir kopya statüsüne indirger. Oysa sinematografik imaj dışsal gerçekliğin yeniden temsili değil, gerçekliğin ifadesidir, modudur”. Bu düşünce yöneliminden hareket eden bu çalışmada da filmin imajlarını göstergebilimsel analiz ya da söylem analizi gibi yöntemlerle inceleme yoluna gidilmemiştir. Aksine bu yöntemlerin “sinepati” kavramını tartışabilmek için kısıtlayıcı olabileceği düşünülmüştür. Bu yüzden filmozofik yorumlama bu çalışmanın yapısına daha uygun bulunmuştur. Frampton filmozofik yorumlamayı şu şekilde açıklar:

Bir film hakkında yazmak, aynı zamanda arzularımız ve ilgilerimiz hakkında yazmak anlamına gelir ve her seyirci (filmin düşüncesinin) kendisi için ne anlama geldiği konusunda duygularını ifade eder. Ama bu demek değildir ki film daima bunu düşünür – bilakis bunu benimle düşünür. Filmozofik yorumumuz,

film zihnin düşüncelerinin belirli bir konuda ne anlama geldiğine dair kanaatimizdir sadece. Seyirci (nesneliği yok sayarak) filme ilişkin kendi hakikatini üretir ve “fikrimiz” filme dair doğal ve dolaysız yorumumuz haline gelir (Frampton, 2013: 276).

Bu bağlamda analizler üçüncü bölümde sinepati kavramı altında incelenen öğeler vasıtasıyla düşünülmüştür. Bu öğeler “bakışın konumu”, “yakınlık”, “ritm”, “karakter” ve “mekân” gibi filmin bütüncül kompozisyonunu oluşturan öğelerdir. Bunların yanına ses, renk, efekt, gibi öğeler de eklenebilir. Ancak Dardenne’lerin filmleri bağlamında bu öğelerin çok farklı yorumlara olanak sağlamayacağına kanaat edilmiştir. Yani sinepatik ilişki bu sayılanların dışında başka öğeler aracılığıyla da düşünülebilir buna bağlı olarak yeni inceleme yöntemleri üzerine düşünülebilir. Bu çalışmada yöntem bu çalışma özelinde sinepati kavramını düşünmek için oluşturulmuş kategoriler olarak düşünülebilir. Başka filmlere uygulanabileceği gibi, farklı kategoriler de eklenebilir. “Bakışın konumu” filmin kendi evrenini hangi gözden gördüğü ve dolayısıyla filmlerle olan ilişkimizde çerçevenin bizi nasıl konumlara taşıdığı ile ilgilidir. Çerçevenin aldığı nesnel, öznel ve tüm bunların arasında kalan interval konumlar filmin kendi dünyasını algılama biçimlerindedir. Bu algılama biçimleri duygulanımsal etkiler yaratma gücüne sahiptir. Dolayısıyla filmlerin empatiyi ve sempatiyi düşündüğü bazı imajları bakış mefhumu altında düşünmek mümkündür. Bakış kameranın bakışıdır. Kameranın gördüğü şeyler filmin algılanımları, duygulanımları, eylemleri yani düşünceleridir. “Yakınlık” filmin karakterlerine, onların duygulanımlarına olan mesafemiz ile ilişkilidir. Bunun empati ve sempati ile ilişkisi bu çalışmada gösterilmiştir. Bu anlamda yakınlık kategorisi Deleuze’ün duygulanım-imgeleri ile oldukça ilişkilidir. Bu imgeler filmin belirli bir noktaya odaklanarak belirli bir duyguyu öne çıkarması, bu duyguyu hissetmesi ve düşünmesidir. Bu bağlamda incelenecek filmlerin sinepati kavramıyla düşünebilmesi açısından kritik bir uğrak noktasıdır. Bir diğer öğe olan “Ritm” bir ölçüde filmin zamanla ve dolayısıyla mekanla olan ilişkisidir. Sinepati kavramı bağlamında filmin imgeleri arasındaki bu organizasyonları (ister kesmelerle ister sabit ve hareketli kameralarla yapılsın) bir tür düşünme biçimidir. Belirli hisler taşır ve bazen karaktere göre bazen zamanın akışına göre kendine bir form verir. Bunun filmin empatiyi ve sempatiyi düşünme biçimlerine yansıdığı söylenebilir. Yine sinemaya özgüdür çünkü özünde hareket vardır. Hareketin doğurduğu etki ise bizi filmin kendi düşünme ve hissetme anlarına yaklaştırır. Bu noktada sinepatik olan tam da budur. “Karakter” ise filmin sinematografik çerçevesinin ardında bir insan olarak karakterleri anlatı akışı içerisinde nasıl değerlendirdiği üzerine düşünür. Filmler imgelerinden biri olan kendi karakterlerini sempatik veya antipatik sunup sunmamaya muktedir zihinlerdir. Bazen karakterin yanında durur. Bunu filmin bütün temasına bakarak söylemek mümkün hale gelir. Bazen de karakteri anlamaya

çalışır. Ya da karakteri desteklemeyi bırakır ve ona karşı bir tutum alabilir. Anlatının etkileyciliği filmin karakterleri ile kurduğu bu ilişkilere bağlıdır. Bu ilişkiler filmin kendi düşüncelerini karakterlerinin eylemleri aracılığıyla ifade etme biçimidir. Filmin kendi karakterlerine olan yaklaşımı bizim filmle olan ilişkimizi de etkiler. “Mekân ve atmosfer” ögesi ise filmin estetik bütününe bir parçası olarak düşünüldüğünden ve filmin genel hissiyatını belirleyebilen bir ögedir. Mekanlar karakterlerin ve olayların koşulları olabilirler. Aynı zamanda bir mekân filmin düşüncelerini dile getirebilir. Belirli bir atmosfer yaratıp olayları farklı gözle görebilir. Bu sebeple “mekân ve atmosfer” beşinci kategori olarak incelemeye dahil edilmiştir.

4.4. Jean-Luc Dardenne Kardeşler’in Sinemasının Genel Eğilimi

Eğer Dardenne’lerin sinemasını tek ve genel bir özellik olarak özetleyecek olursak, Philip Mosley’in ifadesini kullanarak özetlemek oldukça yerinde olur. Mosley (2013: 1), Dardenne’lerin sineması için “sorumlu gerçekçilik⁸⁵” nitelemesini yapar. Jean-Pierre Dardenne ve Luc Dardenne’in filmleri tematik açıdan sosyal ve toplumsal sorunların bireylerin dünyasında yarattığı paradoksları merkeze alır. Bunu yaparken de oldukça gerçekçi bir üslup seçer. “Sorumlu gerçekçilik” tanımlaması çok genel anlamda böyle düşünülebilir. Ancak bu tanımlamada görülenin ötesinde “sorumluluk” ve “gerçekçilik” kavramlarının, Dardenne’lerin derinlemesine düşündükleri ve belirli bir etik bakış açısına yöneldikleri filmlerinde dünyayı kendilerine mesele etme biçimlerinin özü olduğu söylenebilir.

“Sorumluluk” kavramı Dardenne’lerin sinemasında merkez bir öneme sahiptir. Ancak burada sözcüğün anlamını daha derin düşünmek gerekir. “Sorumluluk” bir “ben” ve bir “öteki”nin olduğu yerde başlar. Bu “sorumluluğun” ontolojik nedenidir. Dardenne Kardeşler “sorumluluğu” bu bağlamda etik bir kavram olarak düşünürler. Bu bağlamda filmlerinde Fransız filozof Emmanuel Levinas’ın fikirlerinin izlerini sürmek mümkündür. “Ben” olanın bir solipsizme düşmemesinin tek yolu bir “öteki”nin varlığıdır. “Öteki”, “ben” olanın dünya ile birlikteliğini kesintiye uğratar. Daha doğrusu “ben”in dünya ile -birlikteliği- denildiği anda zaten bu ilişkisellik anlamında bir “öteki” olanı zorunlu kılar. Bundan dolayı Levinas “öteki” ne olan sorumluluğu kaçılmayacak bir şey olarak ifade eder. Dardenne Kardeşler filmlerinde imgeler vasıtasıyla ben-öteki ilişkisinin bu etik yönünü düşünür. Modern toplumun genel ideolojisi “bireyi” ve “bireyciliği” kutsamıştır. Bu “bireylik” bireyin bir özne olması anlamında olumsal bir bakış açısını yansıtmaz. Daha çok modern insanın yaşamını kendi faydası temelinde inşa eden, ancak bunu “öteki” olana duyarsızca gerçekleştiren ve dayanak olarak rasyonaliteyi,

⁸⁵ İng. "responsible realism"

verimliliği ve büyüme, duygusallığın karşısına bir anti-tez gibi koyan anlayışıdır. Dardenne'lerin tüm filmleri günümüzün modern şehirlerini mekân olarak kullanır. Bu mekanlar günümüz ilişkilerinin belirlendiği ve dolayısıyla bireyin yaşamını şekillendiren mekanlardır. Tüm filmlerinde modern toplumun özellikle orta-alt ve alt sınıfının hikayelerine rastlarız. Bir ölçüde Dardenne'lerin maksadının sinemayı kullanarak bize modern dünyanın çeperine itilmiş hayatları ve o hayatların paradokslarını göstermek ve bu yolla bizi kendi paradokslarımızla yüzleştirmek olduğunu söyleyebiliriz. Bir ölçüde izleyene “öteki” olanı hatırlatırlar diyebiliriz. Modern toplumun görünen yüzünün altında ekonomik, sosyolojik, politik birçok sorun mevcuttur. Dardenne'ler için bunlar modern yaşamın gerçekleridir. Ancak bu gerçeklerin daha derininde yatan bir empati yitiminin varlığı Dardenne'leri rahatsız etmektedir. Bunu filmlerinde görmek mümkündür. Bu bağlamda Dardenne'lerin sorumluluk kavramına bakış biçimlerinde kaybolmakta olan empatinin bir arayışında oldukları söylenebilir. Hemen hemen tüm filmlerinde benzer konulara rastlamak mümkündür.

Gerçekçilik Dardenneler'in dünya ile ilgilenme biçimlerine yansır. Dertlerini somutlaştırırken gerçekçi bir anlatım dili benimsemişlerdir. Bu sadece filmlerinin inandırıcı olması ile ilgili değildir. Aynı zamanda gündelik yaşamın gerçekliğine yakınlık noktasında da düşünülmesi gereken bir gerçekçiliktir. Dardenne'lerin filmlerinde görünen dünyaya olan yakınlık birçok sinematografik olanağın bu dünyaya dahil edilmeyişi ile kendine has bir gerçeklik kazanır. Örneğin hemen hemen hiçbir filmlerinde müzik kullanılmaz. Müziğin olduğu sahnelerde müzik filmin içinde yani diegetik olarak bulunur. Bunun dışında “Lorna'nın Sessizliği”nin final sahnesi ve “Bisikletli Çocuk” filminin birkaç sahnesi dışında müzik kullanımına rastlanmaz. Statik çekimlerden çok hareketli omuz kamerası kullanılır. Bu yöntemler Dardenne'lerin belgeselci yönüne de atfedilebilir. Kamera bazen bir haber ya da belgesel kamerası gibi kullanılır. Bu durumun izleyiciyi de Dardenne'lerin görmekte oldukları dünyaya çok fazla müdahale etmeyip daha çok onu gözlemler gibi yaptıkları bir estetik formu benimsediklerini söyleyebiliriz. Özellikle “Rosetta” ve “Oğul” bu açıdan filmografilerindeki en uç örneklerdir. Ancak diğer filmlerinde de bir ölçüde bu formu hiç terk etmezler.

Genel olarak filmlerinde diyaloglardan çok eylemleri görürüz. Karakterler hep bir yerden bir yere savrulurlar. Filmlerinde montaj özellikle bu noktada filmi eylemin kendisine odaklamak için zaman zaman eksiltmelerle anlatıyı dinamikleştirir. Bu noktada kamera hareketleri ve montaj arasında ritmik anlamda bir uyum mevcuttur. Montajın filmin sahnelerine olan müdahalesi oldukça azdır. Sahneler bazen kameranın bakışları ve oyuncuların hareketleriyle bir koreografi oluşturur. Bu bağlamda Açık-karşı açık, giriş çekimi gibi klasik tekniklere çok başvurulmaz. Bu açıdan bakıldığında yalın bir anlatım tarzları vardır. Filmlerin

ilerleyişinde zamansal açıdan hep çizgisel ve ileri yönelimli bir akış vardır. Anlatıda yapılan eksiltmelerin dışında zamansal sıçramalar yoktur. Anlatı hep bir karakterin ekseninde ilerler. Başka karakterlerin algısal perspektifine neredeyse hiç geçiş yapılmaz. Bu açıdan özellikle “Söz” filminden itibaren oturmuş bir üsluplarının olduğu söylenebilir.

Genel olarak bakıldığında Dardenne’lerin sineması hakkında en genel eğilimlerin bunlar olduğu söylenebilir. Daha detaylı yorumlar araştırma bölümünün kapsamında ifade edilmiştir. Ancak genel olarak Dardenne kardeşlerin “sorumlu gerçekçilik” nitelemesine uygun bir şekilde filmlerinde hem tematik olarak hem de sinematografik olarak “öteki” olanı düşünmeye “başkası” ile empati kurmaya bir çağrıda buldukları söylenebilir.

4.5. Dardenne Kardeşlerin Filmografisi⁸⁶

- 1978- Le chant du rossignol (The Song Of The Nightingale/Belgesel)
- 1979- Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois (When Leon M.’s Boat Descended the Meuse for the First Time/Kısa Belgesel)
- 1980- Pour que la guerre s'achève, les murs devaient s'écrouler (For the War to End, The Walls Should Have Fallen; or The Journal/Belgesel)
- 1981- R... ne répond plus (R... No Long Answers/Belgesel)
- 1982- Leçons d'une université volante (Lessons From a Flying University/Belgesel)
- 1983- Regard Jonathan/Jean Louvet, son oeuvre (Look Jonathan! Jean Louvet, His Work/His Life/Belgesel)
- 1986-Falsch (False/Uzun Metraj)
- 1987-Il court, il court, le monde (He Runs, He Runs, The World/Kısa Metraj)
- 1992-Je pense à vous (Thinking Of You/Uzun Metraj)
- 1996-La Promesse (The Promise/Uzun Metraj)
- 1999-Rosetta (Rosetta/Uzun Metraj)
- 2002-Le fils (The Son/Uzun Metraj)
- 2005-L'enfant (The Kid/Uzun Metraj)
- 2007-Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence ("Dans l'Obscurité" Segmenti)
- 2008-Le Silence De Lorna(Silence of Lorna/Uzun Metraj)
- 2011- Le gamin au vélo (Kid With The Bike/Uzun Metraj)

⁸⁶ Bazı filmlerin isimleri Türkçe’ye daha önce çevrilmediğinden, filmografi kısmında bütünlüğün bozulmaması için tüm filmlerin orijinal isimleri ve İngilizce çevirileri verilmiştir. Araştırma içerisinde ele alınan filmlerin isimleri ise Türkçe olarak verilecektir.

- 2014- Deux Jours Une Nui (Two Days and One Night/Uzun Metraj)
- 2016- La Fille Inconnue (The Unknown Girl/Uzun Metraj)

4.6. Araştırma: Sinepati Kavramının Bileşenleri Bağlamında Jean-Luc Dardenne Kardeşlerin Filmlerinin İncelenmesi

4.6.1. Bakışın Konumu

Dardenne Kardeşlerin sinemasında bakış mefhumu tipik bir belgesel-gerçekçi üsluba karşılık gelir. Dardenne Kardeşler'in kamerası aktüeldir. Kameranın varlığı çoğunlukla kendini hissettirir. Bunu sinepati kavramında düşünecek olursak bakışın hem sempatik bir bağ oluşturan hem de empatiye davet eden iki yönü olduğunu söylememiz gerekir. Dardenne Kardeşlerin üslubunun sinepatik yönü genel anlamda bu şekilde ifade edilebilir. Kameranın konumu özelliği itibariyle ne sadece bir sempati oluşturmaya yöneliktir ne de sadece empati kurdukmaya yöneliktir. Dardenneler'in sinemasında bakış bunların bir toplamı gibidir. Sinepati kavramı da tam olarak burada devreye girmektedir.

Rosetta'nın (Rosetta-1999) hikâyesine olayların tam ortasında dâhil oluruz. Dâhil oluş şeklimiz ise bir "giriş çekimi" (establishing shot) olmaktan oldukça uzaktır. Daha çok "*in medias res*" olarak tanımlanabilecek bir ortadan başlayıştır. Koridorda öfkeli şekilde ilerlemekte olan bir kadının arkasına takılmış, olan biteni kayıt altına almaya çalışan bir kameranın varlığını algılarız. Film boyunca da bu durum baştan sona neredeyse hiç değişmez. İlerlemekte olan kişinin kimliği henüz belirli değildir. Yani takip ettiğimiz kişinin kimliğine dair henüz herhangi bir bilgilendirme yapılmaz. Dolayısıyla bu aşamada deneyimlediğimiz şey daha çok yürümekte olan birinin mekân-zamansal ilerleyişine eklenmişlik halidir. Bu noktada yürümekte olan kişiye baktığımız perspektif onun gözünden değildir. Ya da ondan uzakta, onu kapsamakta olan uzaysal bütünlüğün oldukça geniş bir kısmını görebilen âlim-i mutlak bir bakış da değildir. Bu öyle bir bakış noktasıdır ki ne sadece karakterin öznel dünyasına dair tam bir şey söyler ne de onu çevreleyen nesnel dünyaya dair çok fazla bir şey gösterir.

Dardenne'lerin tüm filmleri karakterleri merkeze koyarken onları biraz yalıtılmaya çalışır. Karakterlerin yönelimlerinin ardındaki çevresel etmenler geri planda sunulur ve anlatı genelinde karakteri kapsamayan yani karakterin dışında zuhur eden bir çekime pek rastlanmaz. Kamera genellikle karakterin peşinde ve onunla bütünleşmiş haldedir. Rosetta'da filmin açılış sekansında karakterle birlikte ilerlemekte olduğumuz yer bir koridordur. Yürümekte olan karakterin üzerindeki bir iş kıyafetidir. Bu bakış en azından filmin en başında bunların dışında bir bilgi edinmemize pek izin vermez. Ancak bu bakışın çok özel bir konum noktası olduğunu

söyleyebiliriz. Bu bakış noktası ne tam olarak öznelğin alanındadır. Ne de tam olarak nesnelğin alanındadır. Bu alan ikinci bölümde Deleuze'e göre "öznel" ile "nesnel" arasında özel bir konum atfedilmesi gereken "yarı-öznel" alanı olarak tarif edilmiş bir "sinematografik-Mitsein" dir.

Mitsein, Heidegger'in özne-öteki ilişkisini ifade etmek için kullandığı kavramlardan biridir diyebiliriz. Heidegger, öznenin dünyada varoluşunu bir birlikte olmaklık üzerinden düşünmüştür. Özne kendini zaten ilişkisellik zemininde, ortak bir dünyayı kendisinin dışında olanlarla birlikte deneyimleyerek var eder. Bu yüzden Heidegger öznenin diğer özneler ile var oluşuna birlikte-oluş demiştir ve bunu "Mitsein" olarak isimlendirmiştir. Buradan yola çıkarak "sinematografik-Mitsein" kavramını düşünecek olursak bunun "bakmakta olanın", "kendisine bakılan" karakterle bir birlikte-oluş hali olduğunu söyleyebiliriz. Film-zihin karakterlerine bu şekilde yaklaşmayı tercih eder. Onların öznel algılarına yer vermez daha çok olup biteni takip eden bir kayıtçı gibi karakterlerin eylemlerinden ve duygulanımlarından yola çıkarak onları anlamaya çalışır.



Görsel 4.1 "Rosetta" ve "Oğul" da "Sinematografik-Mitsein".

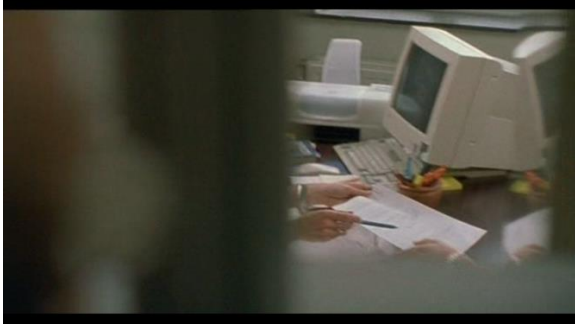
Bu öznel ile nesnelğin kesişiminde yer alan -arada kalmış- (*interval*) bir bakış konumudur. Bu bizi Rosetta'nın hikâyesinde olayları takip eden görünmez bir gözlemci gibi konumlandırır. Örneğin açı-karşı açı tekniğinden farklı olarak Rosetta'nın baktığı yer tam olarak onun gözünden bize sunulmaz yani algısal bir empati yoktur. Rosetta'nın bir yere baktığını görürken de bakılan yer ile izleyen arasında hep Rosetta'nın bedeni vardır. Bu da yine Rosetta'nın bakışıyla algısal düzeyde bir empatinin oluşmasını engeller. Yani biz olayların Rosetta'nın öznel perspektifinden nasıl görüldüğünü hiç görmeyiz. Ancak onun öznelğine yakın bir noktadan dünyayla olan ilişkisine bakarız. Rosetta işten kovulduktan sonraki sahnede otobüsle evine döner. Ancak otobüsten indikten sonra çitlerin ardına doğru yürüyüp, daha sonra iki tahtanın arasındaki ince aralıktan otobüsün geçip gitmesini izler ve bekler. Otobüs gittikten sonra ise çitlerden çıkıp karşıdan karşıya geçer ve kaldığı kampın yolunu tutar. Kamera

Rosetta'nın bekleyişini gösterirken Rosetta'nın baktığı şeyi göstermez. Sadece Rosetta'nın bakışını görür. Ancak otobüsün uzaklaşma sesiyle birlikte Rosetta çitlerden çıkar. Kameranın bütünleştiği bakış Rosetta'da neredeyse hiç Rosetta'nın bedeninden farklı ya da onun olmadığı bir yeri göstermez. Rosetta'nın dünyayı nasıl algıladığını da göstermez. Ama nasıl davrandığına bakar ve onun eylemlerini gözlemler. Film bu noktada Rosetta'nın neden böyle davrandığına dair tam bir açıklama sunmaz. Ancak filmin ilerleyen sahnelerinde Rosetta'nın karavan kampında kaldığını çok açık etmek istemeyişini görürüz. Karavan kampı Rosetta'nın normal olarak gördüğü yaşam tarzına ait bir mekân değildir. Rosetta'nın derdi ise herkes gibi yaşamaktır. Bakışın bu özel konumu sayesinde film Rosetta'nın dünyasında empatik ve sempatik salınımlar yapar. Bir taraftan onun destekçisi oluruz ancak arada hep bir mesafe kalır. Diğer taraftan da empati kurarak o mesafeyi aşmaya çalışırız. Dolayısıyla filmin yaklaşımı ne sadece sempatik ne de sadece empatiktir. Film kendi olanakları ve varoluşu doğrultusunda sinepatik bir ilişki kurmaya olanak sağlar. Bu da filmin kendi imajlarıyla empatiyi ve sempatiyi düşünme şeklidir

“Bisikletli Çocuk” (*Le gamin au vélo* - 2011) filminde babası tarafından terk edilmiş Cyril'in hikâyesini izleriz. Filmin başındaki sahneler Cyril'in oradan oraya koşturması ve kaçması yine aynı bakışın gözünden aktarılır. Cyril babasının adresini bulduğunda onu görmek için pencereye uzanır. Onu gördüğünü söyler ancak bizim gördüğümüz, Cyril ile Samantha'dan başkası değildir. Aynı şekilde “Çocuk” (*L'enfant* – 2005) filminde Bruno, Steve'le birlikte kapkaççılık yaptıktan sonra polisler Steve'in yerini bulduğunda kameranın konumu yine Bruno'nun hemen arkasıdır. Bu sahnede Bruno polisleri ilk fark ettiğinde kamera onun farkına vardığı şeye açı-karşı açı tekniğinde olduğu gibi kesme yapmaz. Kamera, Bruno konteynırın köşesinden gizlenerek olayların olduğu noktayı seyrettiği ana kadar o yöne çevrinme yaparak neler olduğunu göstermez. Bruno bakarken ise hemen onun arkasında konum alarak polislerin olduğu yere bakar.

Çok benzer bir sahne “Oğul” (*Le fills* – 2002) filminde karşımıza çıkar. Olivier yeni gelen çocuğun kim olduğunu camdan içeriye gözetleyerek öğrenmeye çalışır. Bu esnada çok kenarda ve net alanın dışında kalmış olsa da -tıpkı diğer örneklerde ki gibi- Olivier'in yüzünün bir bölümü, kadrajın içerisinde. Diğer kısmında ise onun baktığı şeyi görmeye çalışırız. Ancak algısal uyuşumsuzluk diyebileceğimiz bu yer bakış özdeşleşmesinin gerçekleşemediği anların bir örneğidir. Olivier içeride olan biteni görmüştür. Kamera ise her şeyi göremez. Kimin geldiğinin bilgisi ta ki gelen ile tanışılana kadar seyirci için gizemini korur. Ancak bir sonraki planda Olivier panik halinde içeri koşar. Ne olduğuna tam anlam vermek mümkün olmasa da bizim ne olduğunu görmediğimiz bir şeyi gördüğünü kavrarız. Bunun sebebi kameranın bakışı

ile Olivier'in bakışının tam olarak bütünleşememesidir. Kamera daha çok Olivier'in baktığı yere bakıp onun gördüğünü görmeye çalışır. Ancak tam olarak göremez. Olivier'in gördüğü onun bakışıdır. Kameranın gördüğü ise bizim bakışımızdır yani filmin bakışıdır. Bakışın bu pozisyonu ise filmin hikâyesinin gizemini ve merak unsurunu kurar.



Görsel 4.2 “Rosetta”, “Çocuk”, “Oğul” ve “Söz” Filmlerinde “Sinematografik-Mitsein”.

Bu her ne kadar amors çekimlerinin bakış noktasına benzese de film bu bakış noktasını plan-sekans tekniği ile bütünlüklü bir şekilde kullanır. Yani film karakter bir noktaya baktığında, onun baktığı yöne doğru onun omzunun bir parçasının kapsandığı ikinci bir plana kesme yoluyla geçmez. Kamera zaten hep takip halindedir. Karakterin yönelimine yönelir. Örneğin çoğu zaman karakterin baktığı yöne ani bir kesme yaparak değil, yavaş veya hızlı, çevrinme vasıtasıyla onun sırtında konum alarak yönelir. Bu yüzden bakışın konumu eşlik etmeye ve anlamaya çalışan bir konumdur. Bu noktadan hareketle kameranın bu ara yani yarı-özel konumu aynı zamanda bakan öznenin, bakılan şeyi bir öteki olarak tescillediği anları da doğurur. Çünkü bakmakta olanın aldığı bu ara konum, ya da eşlikçi konum ona kendi varlığının filmin karakterinden ayrı konumlandığını hep hissettirir. Bu da bakılanın bir öteki olarak var olabilmesini kolaylaştırır. Bu algılama temel anlatısal eğilimlerden farklı olarak öteki olmadan, yani ötekinin öznel algısında konum almadan ötekinin dünyasını kavramayı amaçlar. Böylece Dardenne'lerin temel meselesi diyebileceğimiz öteki olanın yani başkasının kaygısına bakmayı, bakabilmeyi destekler. Dardenne'lerin bu bakış tekniği, başkası olanın ya da ötekinin özneye,

öznenin öznelliğine aşkın bir yanını hissettirmeyi mümkün kılar. Merleau-Ponty'e göre başkasının davranışları ve sözleri asla onun salt kendisini sunmaz. Özne bir başkasının dünyasına yöneldiğinde hep bir dolaylılığa tabi olur. Başkası, asla tam olarak ulaşılamayan tüketilemez bir başkalığın da sahibidir (Gökyaran, 2017: 87). Bu ifadeden hareketle bir başka özneye ne kadar benzer duyguları paylaşırsak paylaşalım tam bir örtüşmenin olanaksızlığı her zaman varlığını koruyacaktır diyebiliriz. Dardenne'lerin bakış noktası da böyledir. Bakılan karakterin öznelliği hep bir miktar gizemli kalır. Igor, Rosetta, Olivier, Bruno, Lorna, Cyril, Sandra ve Jenny daima filmin bakış alanı içindedir. Ancak onunla sürüklenen kamera onun öznel algısı ile özdeşleşmez ancak onu kavramaya çalışır. Bu daha çok bakanın bakılana dokunması, temas etmesidir. Merleau-Ponty'nin ifadesinde olduğu gibi öznelliklerin birbirine aşkın olması empatik bir kavrayışın önünde engel değildir:

“Merleau Ponty'e göre başkasının ne davranışları ne de sözleri bize başkasının kendisini tam olarak vermez. Başkasının tuttuğu yas ya da kapıldığı öfke benim için ve onun için farklı anlamlar taşır. Onun için bunlar yaşanmış durumlardır. Ben ise bunları doğrudan değil, ancak dolaylı olarak, onun bedeninde okuduğum yönelimler ve davranışlar yoluyla anlayabilirim. Bu başkası benim yakın bir arkadaşım bile olsa, onun duyduğu acı ve öfke ile benimkiler asla çakışmaz. Birlikte ortak bir proje gerçekleştirdiğimizde, bu proje her birimiz için farklı şeyler ifade etmektedir. Birbirimizle iletişim kurduğumuz ortak bir dünya yarattığımızı sanırken, aslında her birimiz bu dünyayı kendi öznelliğinin derinliklerinde farklı farklı kurmaktayız. Demek ki başkası, asla ulaşamayacağımız tüketilemez bir başkalığında sahibidir... Algı deneyimi nasıl asla nesnenin kendiliğine ulaşamıyor ve onu tam olarak elde edemiyorsa, başkasını algılayışında da karşımdakini tüm öznelliği içinde kavrayamam. Nesnenin de başkasının da bu anlamda bana aşkın bir yönü vardır... Gelgelelim başkasının benim asla tam olarak ulaşamayacağım bir öznelğin sahibi olması iletişim kurmamızı engellemez” (Gökyaran 2017: 87-8).

Empatinin anlamını başkasının hissettiğine özdeş olarak hissetmek şeklinde düşündüğümüz anda buradaki empatik konumlanmayı oluşturan yapıyı anlamamız olanaklı değildir. Ancak empatiyi başkasının öznelliğine bir dokunuş, temas ediş olarak düşünürsek o zaman Dardenne'lerin sinematografik “Mitsein”ları da empatik olma yönünde bir anlam kazanır.

Frampton Dardenneler'in bu bakışını özdeşleşmeci olmayan, daha ziyade ittifak, birleşme, bağlılık ve birlikte-oluş olarak düşünebileceğimiz empatik bir bakışa benzetir (2012: 229). Bu çalışmada bu yorumlamaya katılmaktadır. Ancak bu yorum filmin empati kavramıyla olan ilişkisinin yanı sıra bu anlamda bir eklemlenmişlik sempati kavramını da eklemek gerekir. Smith'in sempati modeli önceki bölümde belirtildiği gibi tanıma, uyuşum ve bağlılık evrelerinden oluşur. Frampton yorumlamasında bu duruma sadece empatik bir bakış diyerek

değmektedir. Ancak bu bakışın filmin ilerleyişi süresince empatik ilişkiyi besleyen onu inşa eden ve kuran, karakteri anlamaya çalışırken aynı zamanda onunla seyir halinde olan ve bu süreçte bir sempatiyi yani duygusal yakınlaşmayı da doğuran bir bakış olduğunun da altı çizilmelidir. Dolayısıyla burada empatinin ve sempatinin bir arada olduğu bir tablo karşımıza çıkar. Karakterin yanında onunla birlikte oluşumuz karakterle bir yakınlaşmayı yani sempatiyi doğururken onun öznel dünyasını kavramamız daha mümkün hale gelir. Karakterlerin dünyayı nasıl gördüğünün ve anladığının izlerini onların yönelimlerinde görürüz. Olivier'in, Rosetta'nın, Bruno'nun, Igor'un ve Lorna'nın peşinden sürüklenişimiz empatik bir ilişkiye doğru ilerler, ya da empati devamlı olarak filmin, filme bakmakta olandan talep ettiği şeydir. Karaktere eşlik eden bu bakış aracılığıyla karakterlerin dünyasını tanıma, onların yönelimlerini anlama, kararlarını sorgulama şansımız olur. Kamera filmin başından itibaren karakterlerin yanı başından hiç ayrılmaz. Karaktere eşlik eder. Ancak bu eşlik hali bakışın konumunu "empatik-sorgulayıcı" olmaktan hiçbir zaman tam olarak vazgeçmez. Rosetta ile ilerleyişimiz onun bir sonraki eylemini merak eden, yaşadığı bu durumla nasıl mücadele edeceğini sorgulayan yani ona yaklaşmaya ve yaklaşarak anlamaya çalışan sempatik ve empatik bir bakıştır. Dardenne Kardeşler'in filmleri süresince sempati empatiye, empati de sempatiye dönüşebilmektedir. Bir karaktere sempati duyulduğu için onu daha iyi anlayabilmek ve hissedebilmek mümkünken ya da anlamaya başladıkça daha çok sempati duymakta mümkündür. Özellikle sinema bağlamında hangisinin bir diğerinin nedeni olduğu sorusu yerine ikisinin de iç içe olduğu ve birbirini beslediği bir düzlemi düşünmek daha doğru olabilir. Sinepati kavramını da bu düzlem üzerinde düşünmek doğru olacaktır. Süreç boyunca bakış noktası karakterin duygularına ve motivasyonlarına yarı öznel bir konumdan odaklanır. Rosetta işi Riquette'in elinden aldıktan sonra ilk gün waffle karavanını açmaya gelir. Bu sahne tüm detayları ile verilir. Rosetta kapıyı açar, kasayı sayar, kepenkleri kaldırır çok mutlu görünmese de çalışmaya başlar. Bu sahne de Rosetta'yı karavanın dışından görürüz. Gelen müşterileri ise belli belirsiz seçeriz. Burada merak edilen Rosetta'nın fiziksel olarak işi nasıl yaptığından çok arkadaşını patrona şikâyet ederek elde ettiği bu işe duygusal olarak nasıl katlandığını gösterme üzerinedir. Sahnenin ortalarında Riquette müşteri olarak gelip Rosetta'dan bir waffle ve bira almak ister. Bu onun gelişi ile birlikte kamera ilk kez Rosetta'dan başka bir yöne Riquette'e doğru çevrinme yapar. Riquette'nin Rosetta'ya bakışına şahit oluruz bu bakış karşısında Rosetta'nın nasıl tepki verdiğine bakarız. Riquette'in Rosetta'ya bakışı aslında öteki olanın yani Rosetta'nın vicdanını harekete geçirecek olanın bakışıdır, Rosetta'nın kendisine yönelmiş olan başkasının bakışı ve Rosetta'nın kendisinin dışarıdan nasıl görüldüğünü ve ona ahlaki sorumluluğunu hatırlatan bakıştır. Rosetta sahip olmayı çok istediği şeyi nasıl elde etmiştir? Ne ile mücadele etmek

zorunda kalmış ve en sonunda neyi tercih etmiştir? Bu süreçlerin tamamında filmin bakış noktası karakter için kaygılanan, onu önemseyen ve aynı zamanda onu ahlaki açıdan sorgulayan ve anlamaya çalışan sinematik bir bakıştır. Ancak bu, duygusal açıdan karakterin tüm eylemlerini onaylama aşamasına geçmeyecek kadar ona yakın olunan bir bakış noktasıdır. Özel dünyalar (izleyici ve karakter) arasındaki bu engel, gözlemci, eşlikçi, sorgulayıcı ama aynı zamanda yakınsak da olabilecek bir bakışı mümkün kılar.



Görsel 4.3 Rosetta'ya Yönelen "Öteki"nin Bakışı.

Diyalogları da içerebilen ikili çekimlerde bakışın eşlikçi ve gözlemci konumu yine görülebilir. Bu Dardenne'lerin uzun planları ağırlıklı olarak kullanmalarının da doğal bir sonucudur. Diyaloglar aç-karşı aç yönteminden ziyade kamera hareketinin bir parçasıdır. Geleneksel yöntemlerin ağırlıklı kullanıldığı filmlerde diyalog çekimlerinde karakterlerin birbirlerine söyledikleri sözler amors çekimler ya da aç-karşı aç tekniği ile sunulur. Dardenne Kardeşler diyalog çekimlerinde ve karakterlerin birbirlerine verdiği tepkilerde kamera çevrinme hareketi aracılığıyla karakterlerin yüz yüze kurdukları etkileşimin bir parçası olur. Bu her günkü ilişkilerimizde birbiriyle konuşan iki kişinin birbirlerine söyledikleri sözleri ve bu sözlerle verdikleri tepkileri anlama niyetiyle başımızı sağa ve sola çevirişimize ve gözlerimizle iletişim sürecini takip edişimize benzer. Söylenen sözün ardından, sözü duyanın tepkisini anlamaya yönelik bir bakış hareketi vasıtasıyla karakterlerin ilişkilerine dâhil oluruz.



Görsel 4.4 Karakterler Karşılıklı Konuşurken de Kamera Diyalogu Çevrinmelerle Takip Eder.

“Çocuk” filminde Bruno Sonia’ya bebeği sattığını söylerken diyalogun içindeki jest ve mimikleri kamera oradaymışız hissi verecek şekilde takip eder. Bruno’nun her sözünün ardından kamera Sonia’nın tepkisini ölçmek ister gibi ona döner. Bu bizi ne Bruno ile ne de Sonia ile tam olarak özdeşleştirir. İşte bu noktada konuşan iki kişi arasında görünmez bir gözlemci gibi filmin dünyasında olan biteni takip ederiz. “Bisikletli Çocuk” filminde arabanın içindeki diyalog sahnesinde kamera arka koltuktan Samantha ve Cyril arasındaki etkileşimi hareketleri yardımıyla takip eder. Çok benzer bir çekime “Oğul” filminde de rastlamak mümkündür. Bu çekim özdeşleşmeci bir ilişkinin dışında farklı bir mekanizmayı devreye sokar. Bu özdeşleşmeden çok karakterlerin davranışlarını, anlamaya çalışan, onları sorgulayan ve birbirlerine verdikleri tepkileri görerek onların duygularını hissetmeye çalışan bir bakıştır.



Görsel 4.5 “Oğul” ve “Bisikletli Çocuk”da Kameranın Gözlemci Konumu.

4.6.2. Yakınlık

İkinci bölümdeki değerlendirmede yakın-planların duygulanımsal etkiyi belirlemedeki gücü üzerinde durulmuş ve bunun sinepati kavramı ile olan ilişkisi vurgulanmıştır. Perrson’un antropolojik bir temelden düşündüğü proksemi kavramının ve Deleuze’ün imge sınıflandırmalarından biri olan duygulanım-imgelerin, sinepati kavramının anlaşılmasında önemli bir nokta olduğu görülmüştür. Yakınlık zaman zaman bir dolaysızlık ya da doğrudanlık olma özelliği taşıyan ilişki biçimlerini doğurmaktadır. Yakınlığın sosyolojik olarak da bir samimiyet doğurabildiğini söylemek mümkündür. Yakınlığın kendisi bir imge olarak zuhur ettiğinde bunun aynı zamanda bir dolaysızlığa tekabül ettiğini Deleuze (2014: 120), duygulanım-imge kavramı altında incelemiştir. Mesafelerin uzaklaştırıcı ve yabancılaştırıcı etkisinin aksine öteki olanla bir kavuşmayı sağlayan, mesafeyi hem fiziksel hem de duygusal olarak eriten, yakın planlar hem empati hem de sempati için önemli bir duygusal etki taşımaktadır. Hall’ın proksemi sınıflandırmasının ilk iki alanı olan “samimi alan” ve “kişisel alan”, bu bölümde Dardenne’lerin sinemasında bulguladığımız, varlığı diğerlerine göre daha baskın olan yakın ve orta yakın çekimlerin sinepati kavramı ile kurulabilecek olan ilişkisini açıklamamıza yardımcı olur. Dolayısıyla yakın planları Perrson’un samimiyet rejimi/samimiyet bölgesi (regime of intimacy) olarak kategorize ettiği (2003: 125) sinepati kavramı bağlamında da benzer şekilde düşünebiliriz.

Tablo 4.1 Mesafeye Göre Çekim Ölçekleri

Extreme-Wide Shot/Establishing Shot	Genel Çekim/Giriş Çekimi
Very-Wide Shot	Çok-Uzak Çekim
Wide Shot	Uzak Çekim
Medium-Wide Shot	Orta-Uzak Çekim
Medium Shot	Orta Çekim
Medium-Close-Up	Orta-Yakın Çekim
Close-Up	Yakın Çekim
Extreme-Close-Up	Çok-Yakın Çekim

Dardenelerin filmlerinin bakışın mesafesi ile olan ilişkisinin anlaşılabilmesi için tüm planların ölçekleri uzaklık ve yakınlık cinsinden yukarıdaki referanslara bağlı kalarak sayılmıştır⁸⁷. Bazı planların kamera hareketliliği sebebiyle sık sık ölçek değiştirmesi bu planları doğrudan bir grubun içerisine dâhil etmeye engel olmuştur. Dolayısıyla bunlar için iki ayrı kategoriyi de kapsayabilen gruplar oluşturulmuştur. Kamera hareketliliğinin çok yoğun olduğu sahnelerde ölçeği tespit etmek ve sınıflandırmak pek mümkün değildir. Ancak burada esas önemli olan meselenin orta-yakın çekimlerin ve yakın çekimlerin sıklığı olduğu düşünülmüştür. Her ne kadar farklı kaynaklarda bazı ölçeklerin değerlendirilmesi zaman zaman görecelilik arz etse de şayet referans aldığımız ölçeklendirme şekline göre tekrar sayılacak olursa bu araştırmanın değerlendirmesine çok yakın bir sonuç çıkacaktır. Dardenne’lerin filmlerine baktığımızda incelediğimiz filmler içerisinde yapılan analiz sonucunda ağırlıklı olarak orta-yakın çekimlerin bulunduğunu onu takiben yakın çekimlerin bulunduğu niceliksel olarak da tespit edilmiştir⁸⁸.

⁸⁷ Kamera ile konu arasındaki uzaklıkların derecesi sonsuzdur (Arijon, 2005: 32). Yani kamera sonsuz noktada konum alabilir ve bu açıdan bakıldığında gerçekten terminolojik sınıflandırmanın anlamsız olduğu düşünülebilir. Bunlar elbette her birinin alanı keskin sınırlarla çizilmiş mesafeler değildir ve oldukça görecelidir. Ancak teknik açıdan belirli bir dilin konuşulabilmesi adına bu gibi sınıflandırmalara ihtiyaç duyulmuştur. Bu sınıflandırmanın özellikle belirli bir bölümü ise bizim konumuz açısından önemlidir.

⁸⁸ Bu incelemede her plan belirli bir ölçeğin altında gösterilmiş olsa da bazı planlar uzun çekimlerden oluştuğu için ve oyuncu mekânda yer değiştirdiği için bunlar iki farklı ölçek altında kategorize edilmiştir (yakın/orta yakın gibi). Ancak bazı planlar bundan daha fazla ölçeğe de sahip olabilmektedir. Bunlar için ayrı bir kategori oluşturulmamış, o plan için ağırlıklı ölçek neyse onun altına yazılmıştır. Buradaki sayılar genel eğilimi vurgulamak için verilmiştir ve yaklaşık rakamlardır. Burada esas olarak en net söylenebilecek şey Dardenne Kardeşler’in ağırlıklı olarak dar açılar, yakın ve orta ölçekler ile filmsel uzamı kuruyor olduklarıdır. Ancak bunun etkisi özellikle “Rosetta”, “Oğul”, “Çocuk” filmlerinde daha baskın ve yoğundur.

Tablo 4.2 Dardenne’lerin Filmlerinde Çekim Ölçekleri

	La Promesse (1996)	Rosetta (1999)	Le Fils (2002)	L’enfant (2005)	Le Silence De Lorna (2008)	Le Gamin Au Vélo (2011)	Deux jours, une nuit (2014)	La fille inconnue (2016)
Çok Uzak Çekim	3	-	-	-	-	-	-	-
Uzak Çekim	21	12	-	21	7	21	11	2
Orta Uzak Çekim	19	3	1	2	3	14	4	2
Orta Çekim	26	8	1	27	57	51	31	53
Orta Yakın Çekim	114	72	49	34	23	32	27	13
Yakın Çekim	36	17	9	1	-	-	-	2
Çok Yakın Çekim	1	-	-	-	-	-	-	-
Uzak/Orta Uzak	9	-	-	5	4	4	4	1
Orta Uzak/Orta	3	2	-	-	9	5	6	2
Orta/Orta Yakın	19	10	10	14	16	2	9	11
Orta Yakın/Yakın	5	12	12	2	1	-	-	1
Öznel Çekim	3	-	-	-	-	-	-	-

Tablo 4.2’ye bakıldığında Dardenne’lerin karakterlerle kurduğu ilişkinin mesafesinin uzak olmaktan çok, yakın olmaya eğilimli olduğu görülmektedir. Özellikle anlatı, ağırlıklı olarak orta ve orta-yakın çekimler ile sunulmaktadır. “Söz”, “Rosetta”, “Oğul” ve “Çocuk” filmlerinde orta yakın çekimler, karakter ile birlikte oluşumuzu ve ona eşlik edişimizi kuvvetlendiren bir etkiye sahiptir. Daha sonraki filmlerde ise orta ölçekli planların daha çok olduğu görülmektedir. Bunun zaman zaman karakteri çevreden izole eden ve çevreyi ikincilleştiren bir gücünün olduğunu söyleyebiliriz. Öznellik ve nesnellik arasında bizi ara bir konumda kuşatan ve eşliğe davet eden bu mesafeden, karakterin öznel algısına girmeyen, karakteri bir öteki olarak algılayabilecek kadar ona yakın olan bir başkası olarak konumlanırsınız. Bu konumlanma da yakınlık duygusal bir kenetlenmenin mümkünlüğünü arttıran bir güce sahiptir. Dardenne’lerin uzak çekimlerden çok orta yakın ve yakın çekimleri ağırlıklı olarak kullanıyor olmaları karakterle kuracağımız bu ilişkide karakterin duygulanımlarını daha iyi gözlemleyebileceğimiz bir noktadır. Dardenne’lerin tüm karakterleri benzer şekilde yakınlığın samimileştirici etkisi altında karşımıza çıkar. Bu etki karakterle kuracağımız sinematik ilişkinin seyrini belirler. Samimiyetin, sempatik bir ilişkiyi mümkün kılabileceğini ya da sempati duymanın nihayetinde samimiyeti mümkün kılabileceğini ifade edecek olursak, fiziksel yakınlığın da zaman zaman samimiyet ve sempatik ilişkiyle kurabileceği bağı anlamamız kolaylaşır. Dolayısıyla sinematik kavramını bu noktada düşünmeye başlayacak olursak Dardenne’lerin mesafelerinin karakterlerin öznel dünyalarını kavrayabileceğimiz bir mesafeden karakterlerine baktıklarını dolayısıyla jest mimik gibi duygulanımsal düzleme ait ifade

biçimlerinin filmlerde daha ön plana çıkarıldığını söyleyebiliriz. Filmde mesafe unsurunun bu şekilde kullanımı zaman zaman karakteri çevreleyen dünyadan onu soyutlayarak doğrudan onun duygularına odaklanır bazen de karakterin dünyasını sinepatik düzlemde hissettirecek daraltıcı bir baskı etkisini doğurur.

Bakış noktasının konuya olan mesafesinin neyi daha detaylı göreceğimiz ve neyin çerçevesinin dışında ya da içinde kalacağı yönünde belirleyici bir etkisinin olduğunu söyleyebiliyoruz. Bir konuya yakın olmanın, yakın olunan şeyi daha fazla görmek, onun çevresinde bulunan diğer şeyleri de doğrudan görebilme yetkinliğini biraz kaybetmek olduğu söyleyebilir. Dolayısıyla bunun farklı duygulanımsal etkilerinin bulunduğunu öne sürebiliriz. Ancak yaklaşmanın kendisini bu noktada bir odaklanma ve yaklaşılan şeye dikkat kesilme olarak da düşünebiliriz. Klasik sinemanın yakın-çekimleri çoğu zaman belirli bir duygulanımı vurgulamak bazen de belirli bir şeye dikkat çekmek daha çok göstermek için kullanılmıştır. Dardennelerin sinemasında ise dar açılardan ve yakınsak çekimlerin bu yoğunluğu bizi karakterin yönelimlerine çevresiyle olan ilişkisinin onda yarattığı duygulanımlara yaklaştırmaya yönelik olduğunu söyleyebiliriz. Kameranın filmin büyük bir bölümünde karakterin samimi ve kişisel alanlarında bulunduğunu söylemek, filmin karaktere bakışının empatik ve sempatik olduğunu söylemeyi kolaylaştırır.

Rosetta filminde, Rosetta'nın rutinlerini, ormanda çizmelerini değiştirmesini, yakından izleriz. Rosetta'da, karakterin kovulmasıyla başlayan sahnede, onun yaka paça dışarı atılışını baktığımız mesafe zaman zaman bizi çıkan arbedenin bir parçası haline getirir. Birbirini çekiştiren eller ve birbirine karışan bedenler neyin ne olduğunu algılamayı güçleştirse de çerçevesinin içerisindeki şeyin bir kavga anı olduğunu biliriz. Ancak bilmekten çok kavgayı hissederiz ve önemli olanın ve amaçlanan şeyin kavgayı oradaymış gibi deneyimlememiz olduğu söylenebilir. Bu tip sahneler bizi yavaş yavaş Rosetta'nın sert mücadelesine yaklaştırmak onunla benzer hisler taşımamızı engelleyecek, onunla samimiyet kurmamızı engelleyecek, bakışı Rosetta'ya yabancı kılacak şeyleri eritir. Bu sinepatik bir etkileşim doğurur. Rosetta'nın sıkışmışlığı çerçevesinin dar dünyası içerisinde bize yansır ve benzer bir etki doğurur. Rosetta filminde sadece Rosetta'nın yüzünü izlediğimiz bazı yakın planlar vardır. Bu planlarda diyalog yoktur, sadece çevrenin sesi ve Rosetta'nın dışarıdan sakin görünen ifadesi vardır. Ancak biz Rosetta'nın hikayesi ilerledikçe onun ifadelerindeki duygusal değişimleri görmeye başlarız ve Rosetta'nın duygusal düzlemine yaklaşmaya başlarız. Bir anlamda yüzsel yansıtma ya da duygusal bulaşma olarak ilk bölümde açıklanan duygulanımsal empati biçimlerinin yakın planlarda Rosetta'nın yüzüne yakın olmamızla oluşan ve filmin hikayesiyle birlikte kuvvetlenen sinepatik bir etkileşim olduğunu söyleyebiliriz. Aşağıdaki resimler Rosetta'nın ne

düşündüğünü sözlü olarak ifade etmediği daha çok saf yüz ifadesi şeklinde görülen empatinin duygulanımsal düzlemine ait yakın-planlardan bazılarıdır. Birinci resim Rosetta'nın işten kovulduktan sonra eve dönüşüdür. İkinci resim Rosetta'nın Riquette suya düştükten sonraki tereddüt ve ikilem anıdır, üçüncü resim ise filmin final sahnesinde Rosetta'nın Riquette'e mahcubiyet, çaresizlik ve keder duygularıyla karışık bir bakış anıdır. Elbette tüm bu duyguları bu imgelerle eşleştirmede birincil güç hikâye yani Rosetta'nın yaşadıklarını biliyor oluşumuz ve yüz ifadelerini yaşanan olaylarla birlikte düşünmemizle de ilişkilidir. Ancak bunun yanı sıra tüm bu ifadeler tek başına da sinepatinin bir parçası olabilir



Görsel 4.6 Rosetta'nın Yakın-Plan Yüz İfadeleri Sinepatinin Bir Parçası Olarak Duygulanımlar Yaratır.

Oğul filminde Olivier, Francis'e yaklaşmaya çalıştığı gibi kamera da Olivier'in hiç uzağında kalmamak ve ona daha fazla yaklaşmak için çaba harcar. Olivier'in yaklaşma çabasının ardındaki temel yönelimin ne olduğu film boyunca muğlaklığını korur. Ancak Olivier'e olan mesafenin yakınlığı, onun rutinlerinin yakın çekimlerle çerçevesi, aynı zamanda onun yalnızlığını da görünür kılar. Bu yalnızlık belki bir anlamda Olivier'in Francis'e yaklaşmak isteğinin ardındaki nedenlerden biri de olsa film bununla ilgili çok ipucu vermez. Ancak şunu söylemek de mümkündür: anlamak için biraz daha yakından bakmak gerekebilir. Olivier'in Francis'e, kameranın da Olivier'e yaptığı budur.

Söz (La Promesse – 1996) filminde ise Igor'un bir mobileti ile gidişini yakın çekimden izleriz. Arka plandaki imgeler bulanıklaşır ve Igor'un nerede ve ne zamanda olduğu değil daha çok ne hissettiği bizi ilgilendiren bir konu haline gelir.

Dardenneler'in tüm filmlerinde yakın planların uzamsal koordinatları tamamen eritecek şekilde bir araya geldiğini söyleyemeyiz. Olayların nerede geçtiğini anlamak çok zor değildir bu açıdan mekansızlık hissi yaratacak bir gücü olduğunu söylemek doğru olmaz. Ancak mekânın ikincil bir noktaya indirildiği esas meselenin karakterlerin deneyimleri ve duyguları olduğunu söyleyebiliriz. Hemen hemen her filmlerinde uzamın kavranmasını sağlayacak uzak çekimleri de görmek mümkün. Ancak filmin genel eğilimine bakıldığında karaktere onun eyleminin ne olduğunun da anlaşılacağı azami yakınlıkta durarak eşlik etmenin izleyiciyi karaktere daha yakından bakma imkânını vererek onun iç dünyasını hissetme gücünü

sağladığını söyleyebiliriz. Bu doğrultuda Rosetta ve Olivier gibi karakterlerin çevresindeki uzamın bazen silikleştiği ve karakterin kendisinin yoğunlaştığı, Deleuze’ün deyişiyle genetik unsuru herhangi-mekânlar olan yakın ve orta yakın çekimlerin bir benzerinin de Dardenne’lerin bazı filmlerinde pek sık kullanıldığını görürüz. Yakınlık Smith’in sempatinin yapısını açıklarken sözünü ettiği “uyuşma evresi” açısından da bakıldığında farklı bir etkiye sebep olur. Daha önce de belirttiğimiz gibi Smith’e göre karakterlerle olan sempatik ilişkimizde onların mekân zamansal yolculuğuna eklemlenmemiz (spatio-temporal attachment) bir uyuşma sürecinin gelişmesini sağlar. Bu uyuşmada yakınlığın etkisi bir hayli büyüktür. Zaten filmlerin hepsi bu açıdan genelde odağını tek bir karakterde tutar. Ancak bu odaklanma dar açılı bir merceğin odaklanmasıdır. Bu yakınlıkta koşan karakterle birlikte koşmanın etkisi bile farklıdır. Karakterin kendi dünyasında neredeyse alışık olduğu sürekli bir debelenme ve koşturmacanın yükünü yansıtır. Hatta filmlerin geneline bakıldığında uzak planların dahi, dar açılı/uzun odaklı merceklerle çekildiği ve filmin dünyasını çevresel özellikleri çerçeve dışı bırakan imgelere rastlamamız mümkün. Örneğin Söz filminde, filmin başında kırmızı minibüs oldukça uzaktan ama dar açı diyebileceğimiz bir şekilde görürüz. Bunun gibi uzak çekimlerde bile filmin bütününe yayılan uzun odaklı merceklerin sıkıştırıcı etkisinin var olduğunu söyleyebiliriz.

Sonuç olarak bakıldığında yakınlığın samimiyetle, samimiliğin sempati ve empati ile olan ilişkisinin altını çizdikten ve orta-yakın ile yakın planların çokluğunun Dardenneler’in sinemasının belirgin bir özelliği olduğunu vurguladıktan sonra, sempatik ve empatik ilişki biçiminin oluşumunda yakın-çekimlerin diğerlerine nazaran biraz daha ayrıcalıklı bir konumu olduğunu söylemek mümkün hale gelmiştir. Bunu söylemek uzak çekimlerin böyle bir ilişkinin parçası olamayacağına yönelik bir iddia ortaya atmak demek değildir. Sinemanın sonsuz uyuşumları birçok özel durum doğurabilir. Ancak burada en azından bizim mercek altına aldığımız filmlerde bakışın mesafesi bağlamında, yakın-çekimlerin filmin sempatiyi ve empatiyi düşünme biçimini etkilediğini ve sinepatik bir etki doğurduğunu söylemek mümkündür. Dardenne’lerin filmlerinin esas meselesinin ağırlıklı olarak “öteki” olanın altını çizmek olduğunu düşündüğümüzde yakın-çekimlerin onların sinemasında önemli bir estetik tercih olduğunu söylemek de yanlış olmayacaktır.

4.6.3. Ritim

Bu noktaya kadar bakışın hangi durumda (ara konum) ve hangi mesafede (yakın ve orta-yakın) konumlandığını tartıştık. Ritim başlığı altında üzerine düşüneceğimiz şeyler ise kameranın hareketi ve kurgu gibi unsurların bir araya gelerek oluşturmayı amaçladığı etkidir. Dardenne kardeşlerin filmlerindeki ritim genellikle karakterin iç dünyası ve deneyimlerini

doğrudan yansıtmaya ve duygusal empati oluşturmaya yöneliktir. Hareket blokları ve bu blokların bir araya gelişi Dardenne Kardeşlerin kendilerine özgü bir ritim oluşturur. Bu ritim Rosetta'nın Igor'un, Olivier ya da Bruno'nun yaşamlarının ritmine oldukça yakındır. Kamera kendine ayrılmış ara konumunda karaktere yakın bir şekilde oldukça sarsıntılı çekimlerle daha önce belirttiğimiz belgesel gerçekçi üsluba eşlik eder. Dardenne Kardeşler'in filmlerinin neredeyse hepsinde kameranın aktüel konumunu görürüz. Sabit açılar hemen hemen hiç yok denecek kadar azdır. Daha önce de belirtildiği gibi Pearlman'a göre filmin kamera devinimi ve kurgu filmin hareketinin bir parçasıdır ve bu parçaların her biri filmin nabızı gibidir ve bir araya gelişleri bir ritim oluşturur. Bu ritme filmi izlemekte olan izleyici empatik olarak senkronize olma eğilimi taşır (Pearlman 2016). Bu yaklaşım da konuyu ritim ve nabız kavramlarıyla düşünmeye yönlendirmektedir. Sinapati kavramı bağlamında kameranın bu salınımı, kesmelerin zamanlaması filmsel bir nabız oluşturur. Örneğin Rosetta nabızı yüksek bir filmidir. Bunu böyle söylememize neden olan şeylerden biri de filmin kamera kullanımını yani planlar ve bu planların bir araya getiriliş biçimleridir. Kesmelerin zamanlaması, eksiltmeler bizi olabildiğince tek bir yere ve olaya odaklar. Bunun dışında kalanlar ile film ilgilenmez. Filmden duygulanımsal olarak etkileniriz çünkü bedenimiz filmin sinematografik nabız atışına uyum sağlar.

Dardenne Kardeşler bir röportajlarında hareketli kamera kullanmaları ile ilgili olarak kamera-beden (corpse-camera) kavramından bahsederler (L. Dardenne, 2008: 18). Kamera bir insan bedeni gibi hareket eder. Bu Dardenne Kardeşlerin karakterlerine yaklaşmanın bir biçimidir. Kamera Rosetta ile birlikte koşar ve koşarken salınım halindedir. Cyril apartmanda okulunun görevlilerinden kaçarken kamera da onunla birlikte kaçış halindedir. Rosetta fabrikada güvenlik görevlilerinden kaçarken bir anda kamera Rosetta'yı bırakır Rosetta dolapların ardından dolanır sonra tekrar kamerayla buluşur. Kameranın bazen karakterin peşini bıraktığı ve bağımsızlığını tescillediği bu anlar vardır. Mai'ye göre böyle anlarda kameranın ardındaki insan bedeninin varlığı hissedilir (Mai, 2010: 55). Bu aslında kameranın bir bedene dönüştüğü bir insan bedeni gibi hareket ettiği anlardır. Olaylar bazen bir haber kamerasının kadrajına takılmış gibi görünür. İzlenen bir film olsa da gerçeklik etkisi bir hayli güçlüdür. Kamera kusursuzca akan bir ilerleyişten uzaktır. Filmin evreni içerisindeki olayları takip etmeye çabalayan ve başını bir sağa bir sola çeviren, karakterle birlikte koşan, koşarken bir insanın görüşü gibi salınan bir kameradır. Kamerayı bir bedene benzeten de zaten budur:

Benoit Dervaux'nun kamerayı taşıma biçimi herhangi bir mekanik cihazın yaratabileceğinden çok daha canlı ve kompleks. Onun duruşu, kadrajı, bacakları ve ayakları bir dansçıminki gibi. Onun hareketlerine

eşlik eden Amoury Duquenne (asistan) ile birlikte ikisi bir bütün olmuş bir kamera-beden (Dardenne, 2008: 175).

Kamera-beden, kamera ve beden arasındaki karşılıklı ilişkiyi önerir. Bakış yani kameranın bakışı bağımsız ve bir bakış değildir daha çok diğer bedene yapışmış onunla dans eden bir varlıktır. Kameranın noktası filmin dünyası ile görsel temas kurduğumuz yerdir, merkezi kontrolü olmayan prostetik bir görsel organdır (Mai, 2010: 55). Kamera hareket kabiliyeti sayesinde tepkileri ölçer, eylemleri gözlemler, anlamaya çalışır. Yani sinematik bir ilişki kurar. Sadece karakterin ne yaptığını ve yaşadığı şeyleri görmeyiz aynı zamanda karakterin nabız atışıyla senkronize oluruz. Rosetta'nın ilk sahnesinde Rosetta'nın hızlı ve kapıları çarparak ilerleyişi benzer salınımla kamera tarafından takip edilir. Kesmelerin kapıların çarpma anlarında yapılması Rosetta'nın ilerleyişinden tekrar Rosetta'nın ilerleyişine kesme yapılması filmin açılış sahnesinin ritmini kurar. Rosetta işvereni ile konuşana kadar daha henüz ne olduğu bilinmese de ortada hissedilen yüksek bir tansiyon vardır.

Le Fils'de Olivier ile Francis arabada konuşurken kamera ikisinin ortasındaki bir konumdan diyalogun ritmine göre bir sağa bir sola çevrinme yapar. Diyalogları ve karakterin ilişki kurduğu şeyleri, karakterin uzamla olan ilişkisini, genellikle yaygın olarak kullanılan klasik tekniklerin yerine kamera-bedenin çevrinmeleri ile deneyimleriz. Örneğin aç-karşı aç tekniğinin temel işlevlerinden birinin bakışı organize etmek ve uzam ile karakter arasındaki ilişkiyi kurmak olduğunu biliyoruz. Bunun dışında bilgi vermek, dikkat çekmek ve tepkileri görünür kılmak gibi diğer işlevlerinin de altını çizmeliyiz. İkinci bölümde de değindiğimiz üzere özellikle klasik anlatı geleneğinde film anlatısının kurulmasında aç-karşı aç tekniğinin güçlü yönü bilinmektedir. Gelgelelim Dardenne'lerin sineması bu tekniğe hemen hemen hiç başvurmaz. Dardennelerin gerçekçiliği karakteri takip eden kamerasındadır. Kamera karakterin ilişki kurduğu şeylere kendi çevrinme hareketi ile bakar. Sonra karakterin yüzüne tekrar dönüp karakterin tepkisine bakar. Bazen ise karakterin baktığı şeye hiç bakmaz. Sadece karakterin bakışını gösterir. "Kamera-beden izleyene bir bilgi temin etmez bir bilgi vermez onun derdi daha çok takip etmektir..."(L. Dardenne 2008:18). Yani aslında "bakışın öznesi" başlığı altında incelediğimiz gibi eşlik etmektir. Kameranın hareketi kameraya bedensellik yükler böylece filmin içerisinde olan biteni kaydeden karakterlere dokunabilen ve bir önceki bölümde altını çizdiğimiz gibi haptik bir teması mümkün kılacak ilişkiyi kuran bir bakış ortaya çıkar.

Kameranın panoramik çevrinmesinin, aşağı ya da yukarı tilt yapmasının, yatay, dikey ve hatta diyagonal düzlemde uzam ile ilişki kurmamızı sağlayan hareketlerinin olduğu sahneleri Dardenne Kardeşlerin sinemasında görmemiz mümkün. Bunu şu şekilde yorumlayabiliriz: Kamera karakterlerin yönelimlerine yapışmış durumdadır. Başka bir şeyle ilgilenmez.

Karakteri çevreleyen dünyayı bile karakter olmadan pek göstermez. Bunu söylediğimizde zaten başta söylediğimiz şeye geri dönmüş oluruz. Kamera ile karakter birlikte-oluş halindedir ve biz aslında karakter ile birlikte-oluş halindeyizdir. Bu Dardenne kardeşlerin tekil anlatı tarzı ile paralel de düşünülebilir. Yalnız Dardenneler'in filmlerine baktığımızda karakterin kendi dünyasının merkezinde olduğu dünyayı oldukça gerçeğe yakın algılarız. Dardennelerin filmleri kesmeleri daha çok karakterin önemli eylemleri arasında kalan zamansal öbekleri atmak için yani bir tür eksiltme yapmak ve hikâyeyi diğer detaylardan arındırmak için kullanır. Bunun dışında olan yerlerde karakterin sahnedeki eylemleri kameranın hareketleriyle takip edilir ve bu takiplerde sinematografik açıdan izleyeni -gerçekçi bir izlenim oluşturma bağlamında etkileyebilme potansiyeline sahip bir tutum vardır.

Kameranın bir beden gibi hareket etmesi aslında birinci başlığımız olan sinematografik Mit-sein'in olabilmesini de destekleyen bir unsurdur. Kameranın açılarının montaj vasıtasıyla farklı anlatısal katmanlara sığramaması hem karaktere yakın durması hem de karakterle birlikte karakterin yanında olan ama görünmeyen bir beden gibi hareket etmesi bakışın konumunu karakterin özneli ile özdeşleştirmese de ona hep yakın tutar.

Filmin anlatmak istediği hikâyeyi bir duyguyla birlikte anlatması bu estetik unsurların bir araya gelişi ile ilgilidir. Bu yüzden de sinepati kavramının bir ögesi olan ritim üzerinden baktığımızda şunu söyleyebiliyoruz: Rosetta'nın öfkesi, isyanı ve mücadelesi, Olivier'in merakı ve yakınlaşma arzusu, Cyril'in öfkesi birazda kameranın bir beden gibi sarsılmalarında kendini ifade eder. Filmin bir nabızı vardır. Bu nabız ise bu sinematografik öğelerin birleşimidir. Rosetta'da filmin nabızı da Rosetta'nın nabızı gibi atar ya da Olivier gibi merak eder yani kısaca film tıpkı karakterleri gibi hisseden ve düşünen bir varoluşa sahiptir. Bu filmin empatiyi ve sempatiyi düşünme ve kendi dilinde ifade etme biçimidir. Yani film sinepatik bir etkileşimi kuran sinematografik öğelerin bir uyuşumu ve birleşimidir.

4.6.4. Karakter

Dardennelerin sinemasına bakıldığında anlatının hep tek bir karakter üzerinden ilerlediği görülmektedir. Anlatının merkezinde hep ana karakterler bulunmaktadır. Yani film tek bir karakteri hep merkezinde ağırlıklı olarak tutmaktadır. Bunun yanında film hep karaktere belirli bir mesafede durur. Bu sebeple hiçbir filmlerinde birbirine paralel olaylara rastlanmaz. Tek bir karakterin etrafında dönen tek bir olay örgüsü vardır. Zamansal ilerleyiş doğrusaldır. İleriye ve geriye sıçrayışlar yoktur. Bunun yerine birbirini takip eden sahneler ve bu sahneleri birbirine zincirleme biçimde doğrudan bağlayan eksiltmeler vardır. Filmde yan karakterler olmasına karşın kamera çoğu zaman ana karakterin bulunduğu mekânlarda bulunur. Yani ondan

hiç ayrılmaz. Bu tercih filmin hep tek bir karaktere odaklanmasına sebep olur. Diğer karakterler de ana karakterin merkezinde bulunduğu olay örgüsünün bir parçalarıdır. Karakterin dramatik istenci genellikle oldukça belirgindir. Ancak bu istenç doğrultusunda karakterlerin aldığı bazı kararlar ve olaylara verdikleri tepkiler bir anlamda filmin sorgulamalarıdır. Çoğu zaman Dardenne Kardeşler karakterlerinin motivasyonlarının anlaşılması yani bir anlamda empatik bir ilişkinin kurulması için karakterlerine yaklaşır ve onların derinliklerini etraflarında bulunan toplumsal koşullardan izole etmeden kavramaya çalışır. Bu yüzden karakterlerine olan sempatik ve empatik yaklaşımları da sinepatik bütünün bir parçasıdır. Filmin bütün öğeleri estetik bir iş birliği içinde ancak sinematik düzlemde karakterlerle ilişki kuracak olan seyirciye ulaşmaya çalışır. Bu anlamda Dardenneler'in sineması tipik özellikler gösterir. Anlatılmak istenen konu ile bu konuya dair duygulanımı oluşturacak stilin birbirini tamamlayan ve iç içe geçmiş öğelerdir.

4.6.4.1. Söz (La Promesse-1996)

4.6.4.1.1. Olay Örgüsü

Igor, Belçika'da babasıyla birlikte yaşayan bir otomobil tamircisinin çıraklığını yaparken aynı zamanda babası Roger'ın yasadışı göçmen transferi işlerine yardım etmektedir. Bir gün Roger'a yeni bir göçmen grubu gelir. Grubun içerisinde Assita adında Güney Afrikalı bir kadın vardır. Assita aslında hâlihazırda Roger'ın yanında kaçak olarak çalıştırılmakta olan Amidou'nun karısıdır. Bir gün göçmenlerin hem çalıştığı hem de gizli olarak ikamet ettiği şantiyede çalışma esnasında iki denetmen aniden çıkagelir. Bu denetimin yarattığı panik esnasında Amidou binanın çevresindeki iskeletten aşağı düşer ve ağır yaralanır. Amidou o esnada kendisine yardım etmek için gelen Igor'dan Assita'ya ve çocuğuna göz kulak olmasını ister ve Igor ona bu konuda bir söz verir. Denetmenler gittikten sonra ise Roger geri döner. Amidou'nun ağır yaralı olduğunu ve acilen müdahale edilmesi için hastaneye götürülmesi gerektiğini söylediğinde Roger buna karşı çıkar kendi başlarının belaya girmemesi için Amidou'yu önce tahtaların altında saklarlar ve akşam olduğunda ise Amidou'yu şantiyenin bahçesinde betonun içine gömerler. Bu olanlar Igor'u vicdanen rahatsız etmeye başlar. Hatta bazı şeyleri anlamasına neden olur. Bu andan itibaren Igor Amidou'ya verdiği sözü tutmak için çabalar. Assita'yı ve çocuğunu güvenli ellere teslim edene kadar hiç durmaz. Ancak bu esnada Assita ne kadar sorsa da Igor Amidou'ya gerçekten ne olduğunu bir türlü söyleyemez. Onun için artık verdiği sözden daha önemli bir şey yoktur. Bu sözün uğruna Roger'a karşı durmaya ve doğru olduğunu düşündüğü şeyi yapmaya karar verir. Filmin sonunda Igor Assita'yı emin ellere götüreceği sırada dayanamaz ve Amidou'nun

iskeleden düşüp ağır yaralandığını ancak ona yardım edemediğini babasının emrine itaat edip Amidou'yu babasıyla birlikte şantiyeye gömdüğünü itiraf eder.

4.6.4.1.2. Karakterle Kurulan İlişkiler

Filmin ilk başlamasıyla birlikte tanışılan karakter Igor'dur. Igor bir otomobil tamircisinde çalışmaktadır. Gelen yaşlı kadının arabasını tamir ettikten sonra test etmek için arabanın içine biner ve arabayı test ederken yaşlı kadının cüzdanını çalar. Daha sonra yaşlı kadın Igor'a emeğinin karşılığını vermek için arabadan cüzdanını almaya gider ancak cüzdanının olmadığını fark eder. Igor bir yalan söyleyerek durumu geçiştirir ve kadını gönderir. Daha sonra ise Igor'un cüzdanı gömüldüğü görülür. Filmin başındaki bu ilk sahne izleyici olarak Igor'un nasıl bir karakter olduğuna ya da olabileceğine dair ipucu sunar. Bu anlamda bir anlamda Igor'un ahlaki tutumunu gösterir. Igor rahatlıkla yalan söyleyebilen ve kendisini karşısındakinin yerine koymayan bir karakter olarak karşımıza çıkar. Bu ilk sahne Igor ile tanışma evresidir. Igor yaşlı bir kadının cüzdanını çalabilen ve ona yalan söyleyebilecek bir karakterdir. Burada karşısındakinin yerine koyamama ve yalan söyleme filmin genel anlamı içinde oldukça anlamlıdır. Çünkü filmin temel fikri dürüstlüğün mahiyeti, samimiyet ve karşısındakini anlamamanın değeri üzerinedir. Bu bir anlamda filmin etik üzerine sorduğu sorudur. Karakterin dönüşümü de bunun üzerinedir. Filmin bu aşamasında Igor'un ahlaki duruşu gösterilir. Burada henüz sempati sürecinin tam kurulmadığı. Daha çok bir tanışmanın var olduğu söylenebilir. Filmin ilk başında kameranın Igor'u bırakıp Roger'ı takip ettiği nadir anlardan biri görülür. Roger yalan söyleyerek gişe önündeki kuyruğun en önüne geçer. Babanın karakteri filmin ilk başında Igor'u anlamak için oldukça önemlidir. Igor'un filmin başındaki tutumu ile babanın bu tutumu arasında bir paralellik vardır. Filmin bu bölümünde Roger'ın, Igor'u fazlasıyla etkisi altında tuttuğu hatta Igor'un kendi işini yapmasını engelleyecek ölçüde ben-merkezci bir karakter olduğu görülür. Roger karakteri için Igor'un dünyasının pek bir önemi yoktur. Filmin başında göçmenlerin inşaat alanına ilk getirilişi esnasında geçen diyaloglar Roger'ın karakteri hakkında bilgi sunmaya devam eder. Film daha en başından itibaren Roger'ı antipati oluşturacak şekilde kurduğu söylenebilir. Roger ve Igor kapı kapı dolaşıp kiralari toplarlardı bu esnada film paralel geçişler ile ikisinin arasındaki ortaklığı ve benzerliği vurgular. Filmin kritik anlarından birinin Roger'ın bir kumarhaneye gidip orada yapmakta olduğu illegal işle ilgili olarak bir adamla konuşması ardından gelişen olaylar olduğu söylenebilir. Adam belediye başkanının göçmenlerden rahatsız olduğunu ve göstermelik bir operasyon istediğini söyler. Bu Roger'ın bu operasyon için bir grubu göçmeni ayarlaması kandırması ve yakalatması anlamına gelir. Igor göçmenleri yalan söyleyip

kandırarak bir mekâna getirir ve göçmenler orada tuzağa düşürülür. Film bu noktada tekrar samimiyetin ve doğrunun ne olduğunu sorgular. Esas sorunda şudur: Igor ve Roger için göçmenler üzerlerinden para kazanılabilen hisleri, duyguları olmayan bir metadan başka bir şey değildir. Igor'un ve Roger'ın kendi amaçlarına olan yönelmişlikleri kendileri dışındaki dünyayı pek de umursamaz. Ancak filmin temel fikri “umursama” ile oldukça ilgilidir. Bu sahnenin ardından Roger'ın Igor'a arabada giderken bir yüzük hediye ettiğini görürüz. Bu an Roger ve Igor'un birbirleri ile tam uyuşma içinde olduğu birbirlerine benzediği andır. Filmde Amidou'nun ağır yaralanması ardından Igor Amidou'ya yardım etmek ister ama Roger buna engel olur. Ancak esas olarak Roger'ın gerçeği saklamak istemesi Igor'un ise Assita'ya acıması baba ve oğul arasındaki ilk fikir ayrılığının başlangıcıdır. Roger'a göre bu yaptıkları işin bir parçasıdır ve bu noktada duygulara ve öteki olanı umursamaya pek yer yoktur. Ancak Roger'ın bu bakışında Igor'un sezdiği bir yanlışlık vardır. Bu yanlışlığı somut olarak ifade edemese de bunu sezebilecek potansiyele sahip bir karakterdir. Burada Igor'un filmin içerisinde bir muhakeme yaptığını görmeyiz. Herhangi biri gelip ona doğru yolu da göstermez. Igor'un potansiyeli “öteki” olana oraya gelen göçmenlerin yaşamına bir adım daha yaklaşarak baktığında ortaya çıkmaya başlar. Assita'ya ve oğluna göz kulak olacağına dair söz verirken Amidou'nun yüzüne doğrudan bakmaktadır. Bu “öteki” olanla samimiyetin bir anlamda somutluk kazandığı bakıştır. Bu Igor'u değiştiren bir karşılaşma değil daha çok Igor'a varlığın anlamını hatırlatan bakıştır. Yüz yüze bakışma esnasında Igor bir söz verir. Amidou hayatını kaybettikten sonra ise bu sözü Igor'dan başka bilen yoktur. Yani Igor'un vicdanından başka hesap vereceği bir yer kalmamıştır. Bu karakterin dramatik istencini daha da güçlü kılar. Kendisinden başka kimsenin bilmediği bir sorumluluk ve söz Igor için ne kadar bağlayıcı olacaktır. Bu bilgi sadece Igor'a ve Igor'un izinden giden filmin anlatısı aracılığıyla izleyiciye verilir. Film Igor'un ne yapacağını merak eder ve sorar. Igor filmin başındaki gibi hırsızlık yapan ve yalan söyleyen biri olarak mı kalacaktır yoksa başka bir şeyin farkına mı varacaktır. Igor'un artık dramatik istenci belirmiş olur. Bu istenci yaratan şey bir başkasının yüzüne yakından bakarken onun duygularına ve iç dünyasına ulaşması onun kaygısını empatik boyutta kavrayabilmesidir. Bu filmin anlatısal çizgisi için de ilk kırılma noktasıdır. Bu andan itibaren Igor Assita'ya yardımcı olmak için elinden geleni yapmaya başladığı görülür ve bu durum baba ve oğul arasındaki ilk büyük çatışmayı tetikler. Kaza olayının ardından film Igor'un çabalamalarını göstermeye başlar ve bu noktada artık filmin Igor'un etik tavrının yanında yer aldığını söylememiz mümkün. Dolayısıyla kaza olayından sonra filmin artık Igor'a sempatiyle yaklaşmaya başladığını onun dramatik istencini ve motivasyonunu takip etmeye başladığını söyleyebiliriz. Bu noktaya kadar babasının hükmünde hareket eden ve itaat eden Igor için

verdiği sözün getirdiği sorumluluk duygusu kendisine özgü bir yöneliminin oluşmasını sağlar. Bu aslında Igor'un özgür seçimidir. Igor bu sözü tutmayı kendi seçer. Bu da yaşadığı olaya verdiği tepkidir. Karakterin ne olduğu ve potansiyelinin neye dönüşeceği meselesinin aslında karakterin başına gelenlere nasıl tepki verdiğini belirtmiştik. Igor'un arzusu Assita ve çocuğuna göz kulak olmak yani Amidou'ya verdiği sözü tutmaktır. Çünkü doğru olanın bu olduğuna inanmaktadır. İzleyici artık Igor'un kararını doğru bulduğu müddetçe onun engelleri ile gerilimler yaşayacak ve onun duygulanımları ile zaman zaman duygulanacaktır. Igor'un Assita'ya yaklaşması bir anlamda öteki olanı öteki yapan şeyin ne olduğu ilgilenmez. Daha çok öteki olarak gösterilenin ve öğretilenin ötekiliğini aşan bir şeyi arar ve merak eder. Amidou'ya verdiği söz bir anlamda ötekine yaklaşmasının ve öteki olanla empati kurmaya başlamasının nedeni olmuştur. Amidou ilk yaralandığında Igor ona yardım etmek ister hastaneye götürmeleri gerektiğini söyler. Igor'un perspektifinden ise bunun büyük bir önemi yoktur. Burada Roger'ın tavrının egosentrik, Igor'un tavrının ise alturistik olduğunu söyleyebiliriz. Çatışmayı doğuran da budur. Igor'u bağlayan sadece bir söz vermiş olması değil bunu vicdani bir gereklilik olarak görmesinden kaynaklanır. Böylece Igor'un filmde özneliğini babasından ayrı bir noktaya konumlandırmaya başlamış olması filmin etik duruşunu Igor üzerinden düşüneceğini gösterir. Kazanın ardından Roger şöyle der "Bu bizim yüzümüzden olmadı, o düştü. Bu bir kazaydı. Eğer o düşmemiş olsaydı bunların hiçbiri olmazdı" Burada Roger'ın bakış açısı oldukça açıktır: yaşanan olayın nedeni Igor ya da Roger değildir dolayısıyla Amidou için yapılabilecek bir şey yoktur. Film bu noktada şunu sorar: Gerçekten de bir şeye dair sorumluluğu gerektiren şey nedir? Bir başkasının hatasından kaynaklanan bir talihsizlik gerçekten hatayı yapan kişinin kendisinden başka kimseyi ilgilendirmeyecek kadar ona mı aittir? Ya da bir başkasının hatası dediğimiz şeyde bizim sorumluluğumuz nedir ve nerede başlar? Hatta etik tavır kişinin kendi yaşamını, çıkarlarını aşan bir şey değilse nedir? Eğer empati etik bağlamda başkasının ayakkabılarını giymek ve onun perspektifinden bakarak onu anlamaksa empatik bir tavır kişinin öteki olanın kaygısını kendi öz kaygısı gibi görebilmesini sağlamaz mı? Film bu sorulara cevabını Igor'un eylemleri ile verir. Igor'un verdiği söz bir anlamda Assita ile bir yakınlaşmayı da doğurmuştur. Bu noktada ilginç bir kesişme yaşanır. Igor, Assita'ya sempati duymaya başlar. Ona yardımcı olur. Bu noktada film Igor aracılığıyla izleyeni de Assita ile karşılaştırmayı dener ve Assita'yı anlamasını ister. Yani bir başka açıdan da Assita'yı gösterir. Assita kocasına belki de bilinçli olarak müdahale edilmediği için onu kaybeden, öldüğü kendisine söylenmeyen, hatta yalanlarla kandırılmaya çalışılan, hiç tanımadığı bir ülkede bir göçmen olarak çocuğuyla yapayalnız kalmış bir göçmendir. Çeşitli umutlarla belki de kocasının yanına gelmiştir. Bundan sonra hayatın onun

için ne olacağı tamamen bir bilinmezliktir. Film bunu göstermektedir. Bu esnada Assita ise yaşanan bu talihsizlikten haberdar değildir. Gerçeğe ulaşmayı her deneyişinde bir şekilde geçirir hatta tuzağa düşürülerek korkutulmaya çalışılır. Assita'nın bu durumuna eylemleri ile tek karşı duruş sergileyen Igor'dur. Film imajları ile bunu gösterir. Filmi izleyen ise ahlaki noktada bu muhakemeyi yapmaya davet edilir. Assita adına kaygılanır ve onu anlamaya çağırır. Bu çağrıya cevap veren ise Igor'dur. İşte filmin etik bakışını kuran tam da budur. Bu süreç boyunca Film Igor'un amacının başarıya ulaşmasını ister. Ancak son bir nokta kalmıştır. Igor Assita'ya yardım edip sözünü tutsa da hala gerçeği Assita'dan saklamaktadır. Bu noktada Assita'nın şikayetçi olup babasının başını belaya sokacağı endişesinden dolayı yalanı sürdürür. Bu noktada Igor'un babasına olan bağlılığı (yani bir anlamda sempatisi) etik davranmasının önünde de engel oluşturur. Igor için aşılması gereken son engel budur. Nitekim filmin sonunda Igor, Assita'ya doğruyu söyler. Bu noktada Igor için bile gerçek her şeyin üzerinde konumlanmıştır. Tam tren binmeden önce ettiği bu itiraf filmin etik tavrının Igor üzerinden ifade edilmiştir. Bu nokta için filmin etik tavrı ile Igor'un eyleminin tam uyduğunu ve böylece tam bir sempatinin oluştuğunu söylemek mümkündür. Bu itiraf yıkıcı da olsa Igor'un sorumluluğunu tam olarak yerine getirmesinin tek yoludur. Igor bunun için ödeyeceği bedeli düşünmez ve yine doğru olduğunu düşündüğü şeyi yapar. Elbette bunu yapmasını sağlayan bir ölçüde öteki olan ile yakınlaşması ve ona empatik bir ilgiyle bakabilecek duyarlılığa sahip olmasıdır.

4.6.4.2. Rosetta (Rosetta-1999)

4.6.4.2.1. Olay Örgüsü

Rosetta alkolik annesiyle birlikte karavan kampında, küçük bir karavanda yaşamaktadır. Ekonomik olarak oldukça zor durumda olduğu için geçimini sağlayacağı bir işte çalışması Rosetta için çok önemlidir. Rosetta bir gün çalıştığı yerden çok da anlamlı olmayan bir gerekçeyle çıkarılır. Bu durumda hemen iş bulmak zorunda olan Rosetta kıyafetlerini satar, iş arar ve annesi ve kendisi için gerekli olan parayı temin etmek için bir koşuşturma içerisine girer. Bu esnada bir waffle karavanında çalışan Riquette ile tanışır. Riquette ona daha sonraki karşılaşmalarında patronunun bir işçi aradığını söyler. Rosetta orada işe başlar. Bu esnada Riquette ile arasında duygusal bir yakınlaşma başlar. Riquette Rosetta'ya bu esnada ufak bir waffle sahtekarlığı yaptığını itiraf eder. Riquette evde waffle yapıp dükkânda onları satmaktadır ve böylece kendisine dükkândan bağımsız olarak ikinci bir gelir sağlamaktadır. Rosetta için tam işler yoluna girdi derken bu işinden de saçma bir gerekçeyle çıkarılır. Bu durumdan artık yorulan Rosetta bir süre daha iş bulmak için çabaladıktan sonra eski patronunun yanına gidip

Riquette'nin sırrını ispiyonlar. Patron Riquette kovar. Yerine Rosetta işe başlar. Ancak Rosetta bu durumu vicdanen kabullenemez ve aradan çok geçmeden işten istifa eder. Bu durum artık onun tükenmesine neden olur. Rosetta karavanda tüp gazını açarak intihar etmeye çalışır. Tam bu esnada tüp biter. Tüpü değiştirmek için kamp görevlisine gider ve yeni tüpü alır. Karavana dönerken Riquette ile karşılaşır.

4.6.4.2.2. Karakterlerle Kurulan İlişkiler

Rosetta Dardenne kardeşlerin diğer filmlerine göre yoğun ve yalınlığıyla ön plana çıkmaktadır. Belli bir ölçüde Oğul filmi de bu açıdan Rosetta'ya yakındır. Rosetta eylem ağırlıklı bir filmidir. Diyalog yok denecek kadar azdır. Ancak karakterin eylemleri ve duygulanımları yoğun bir şekilde filmin merkezindedir. Diğer Dardenne filmlerinin çoğunda olduğu gibi Rosetta'da da film olayların ortasından başlar. Filmin ilk sahnesinde bir Rosetta'nın koridorda ilerleyişini görürüz. Daha ilk sahneden öfkeli bir kadının nabzını ve gerilimini hissederiz. Rosetta arkadaşı ve işyerinin müdürü olduğunu düşündüğümüz kişi arasında geçen diyalogda Rosetta'nın işten çıkarılmış olduğunu anlarız. Ancak Rosetta bu durumu adaletsiz bulur ve buna bir çeşit öfke nöbeti geçirerek karşılık verir. Rosetta bir sonraki planda iş yerinin müdürü ve güvenlik memurları tarafından yaka paça dışarı atılışını izleriz. Rosetta'nın işine son verildikten sonra filmin merak ettiği Rosetta'nın bundan sonra ne yapacağıdır. Rosetta'nın çatışmasının başladığı noktadır. Bir anlamda Rosetta yeni bir durumla karşı karşıyadır. Bu andan itibaren en önemli soru Rosetta'nın karşı karşıya olduğu bu yeni duruma nasıl cevap vereceğidir. Bu karakterle aramızda bir bağın oluşmaya başladığı noktadır. Ancak bu bağ film içerisinde daha çok empatik düzeyde bir bağdır. Çünkü Rosetta'nın mücadelesinin yanında olursa da film Rosetta'yı her zaman sempatik bir şekilde sunmaz. Rosetta otobüse binip bir yere gittiğini görürüz. Ama neresi olduğuna dair bir bilgi henüz verilmez. Ancak burada izlediğimiz yolun kendisi değil Rosetta'nın yüzüdür. Yaşamış olduğu olayın kendisinde yarattığı etkiyi göstermek için kamera yol boyunca Rosetta'nın yüzünü göstermeyi tercih etmiştir. Dardenneler'in bu stiline bizi daha çok karakterin iç dünyasıyla ilişkilendirmek için olduğu söylenebilir. Bu minimal estetik aynı zamanda karakterin üzerine daha çok yoğunlaşmamızı sağlar. Rosetta'nın otobüsten indikten sonra bir kapıya doğru yöneldiğini görürüz. Burasının onun gelmek istediği yer olabileceği düşünülse de bir sonraki planda farklı bir yönelimle buraya girdiği anlaşılır Rosetta çitlerin arasından otobüsün gidişine bakarken Rosetta'nın görmekte olduğu şeyi görmeyiz. Buradaki bakış eşlikçi ve gözlemci konumunu fazlasıyla belirgin kılar. Neye baktığını tam olarak görmesek de otobüsün geçip gittiğinin anlaşılmasının ardından Rosetta çitlerin ardından çıkar ve karşıdan karşıya geçip ormana doğru

ilerler. Bu davranışı Dardenne'lerin sinemasının tipik bir özelliğidir. Karakterin eylemlerinden yola çıkarak onun ne düşündüğünü film anlatmaya çabalar. Rosetta neden böyle davranır film buna hiçbir açıklama getirmez. Ancak yine de bu eylemler Rosetta'nın dünyasında dair bir şeyler söyler. Filmde konuşan şey daha çok eylemlerdir. Rosetta'nın eylemleri, rutinleri onu anlamamız için önemli ipuçları sunar. Rosetta çitlerin ardında otobüsün gitmesini bekleyerek orman yoluna yani karavan kampına gittiğinin görülmesini istemediğini düşündürür. Bundan sonraki orman sahnesi tek plan halinde sunulur. Rosetta'nın ormanda ilerleyişini, bir deliğe sakladığı çizmelerini giyip ayağındaki ayakkabıları çantasına koyuşunu ve yoluna devam edişini görürüz. Bu sahne filmin içerisinde birçok kez tekrarlanır. Böylece Rosetta karakterinin yaşamının rutinlerinden birisi olarak ortaya çıkar. Rosetta'nın rutinleri filmin içerisinde sık sık gösterilir. Benzer şekilde ara ara yaşadığı spazmlar ve karnına kurutma makinası tutması karakterin yaşam deneyiminin hissini daha yoğun bir şekilde aktarır. Karın ağrısının neden olduğu belli değildir. Ancak Rosetta'nın sıkıntısı ve stresi ile karavanın soğukluğu gibi sebepler akla gelir. Ancak neden olduğunun çok da bir önemi yoktur. Esas mesele Rosetta'nın dünyasına bakmak ve onu anlamak için onun davranışlarından, rutinlerinden yola çıkarak onun duygusunu empatik boyutta hissetmektir. Rosetta'nın orman yolunu takip ederek evine döndüğü veya evinden bir başka yere gittiği her sahnede özellikle çizmelerini değiştirmesi gösterilir. Filmin bizi Rosetta ile yakınlaştırabilmesinin yollarından birisi budur. Rosetta'nın her günkü yaşamına, rutinlerine ve bunların altında gizlenmiş arzuya ve mücadeleye tanıklık etmemizi sağlamak bu rutinleri izlerken Rosetta adına düşündürmektir. Yani az öncede belirtildiği gibi Rosetta'nın kendisi değil eylemleri ve yaptıkları onun hakkında daha çok fikir sahibi olunmasını sağlar. Rosetta kamp alanına geldiğinde onun yaşadığı mekâna ilk kez giriş yapmış oluruz. Bu karaktere ait bilgimizin ve onun diğer davranışlarını anlayabilmemizin onunla daha çok empatik bir ilişki kurabilmemizi sağlayacak olan temel unsurlardan bir diğeridir. Rosetta'nın annesiyle olan diyalogundan karavanda yaşamayı bir zorunluluk olarak konumlandığı görülür. Keza Rosetta'nın annesine, dikmekte olduğu bitkileri gördüğünde bunu neden yaptığını ve burada geçici olarak bulduklarını söylemesi ile Rosetta'nın kampı arzu ettiği yaşamın bir parçası olan bir “yuva” ya da “ev” olarak konumlandığı anlaşılır. Rosetta'nın bu hikâyede amacı iki katmanlıdır. Temelde görünen amacı bir iş sahibi olmaktır. Ancak altta yatan arzusu normal bir yaşam sürebilmektir. Görüldüğü gibi film ilerledikçe çeşitli bilgiler verir. Bu bilgiler ise Rosetta'nın dünyasını anlama noktasında önemlidir. Film Rosetta'ya özellikle bir sempati oluşturacak şekilde yaklaştığı söylenemez. Rosetta'nın mücadelesiyle birlikte ancak tamamen bir yandaşlık veya bağlılık yoktur. Belirli bir açıdan sempatiyle yaklaşabilse de daha çok empatik bir kavrayış arzusuyla bakar. Rosetta iş yerinde

sebebi tam olarak bilinmese de hak etmediği şekilde çıkarılmış, bir karavan kampında yaşayan, alkolik annesinin alkol karşılığı başka adamlarla birlikte olmasını kabullenmeyen, bunun yerine bir şekilde çalışarak kendisinin ve annesinin geçimini sağlayan bir karakterdir. Bu mücadeleci ve inatçılık Rosetta karakterinin kişisel bir özelliğidir. Her şeyden önce Rosetta annesinden farklıdır. Annesi kendisine ve kızına dair belirli bir sorumluluğu pek kabullenecek durumda değildir. Ancak Rosetta bu konuda bir o kadar mücadeleci ve inatçıdır. Çünkü annesi ile Rosetta arasındaki en büyük fark annesinin bu yaşamı kabullenmesi Rosetta'nın ise bu hayatı kabullenmeyişiştir. Bu noktada Rosetta ve annesine dair filmin yaptığı sorgulama birinin sorumlu-mücadeleci diğerinin ise sorumsuz-teslimiyetçi tavrından dolayı belirgin bir şekilde Rosetta'nın yanındadır. Bu zıtlıklar oldukça önemlidir. Rosetta geçimi sağlamaya çalışırken annesi alkol bağımlısıdır. Rosetta işleri düzeltmeye çalışırken daha genel söyleyecek olursak, normal bir yaşam inşa etmeye çalışırken annesi buna dâhil olmamakta hatta onu aşağıya çekmektedir. Bu durum ise annesini belli bir noktada antipatik bir konuma yerleştirebilir. Her ne kadar temel çatışmanın bir unsuru olmasa da Rosetta için annesi bir engel gibi görünmektedir. Gelgelelim Rosetta Gerard'ın imalathanesinde işe başladığında arka planda ilginç bir olay gerçekleşir. Rosetta'nın bu işe girebilmesi bir başkasının çıkması ile mümkün olmuştur. Çıkarılan kişi bebeğinin hastalığından dert yansa da Gerard için bunun hiçbir anlamı yoktur. Rosetta bu diyalogu duysa da herhangi bir duygusal tepki vermez ya da yerine işe girdiği kadına herhangi bir sempati beslemez oldukça soğuk ve tepkisiz davranır. Rosetta'nın tepkisizliği onu pek sempatik sunmaz. Bu noktada aslında Rosetta'nın eyleminin doğruluğu ya da yanlışlığı değildir sorgulanan. Esas mesele Rosetta'nın mücadele edebilmek için sistemin içinde kalmak ve üzerine düşen rolü oynamak zorunda oluşudur. Sistemin içinde kalabilmek için bir başkasının yerini kapmanın ve sistemin dışında bırakmanın çoğunlukla tek çözüm olabileceğidir. Ancak etik açıdan film bunu sorgulamaya devam eder. Film Rosetta'yı anlamak onun gibi hissetmek ister.

Her ne kadar film merkezini Rosetta'dan hiç kaydırmasa da Rosetta'ya normal bir insan olduğunu hissettirecek kadar dostça davranan Riquette'e de sempati duyar. Filmin önemli sahnelerinden birisi de Rosetta'nın annesi tarafından suya atılmasının ardından Riquette'e gitmesidir. Bu sahne Rosetta ile Riquette'nin yakınlaşmasını da gösterir. Bir anlatı içerisinde sempati duyulan karaktere yardım eden karakterler de belirli bir anlamda sempati duyulabilir karakterler olabilir. Tam tersi sempati duyulan karaktere engel olan karakterler ise antipatik bir noktada konumlanabilir. Rosetta Riquette'in evine geldiğinde bu duruma her ne kadar hemen adapte olmasa da –çünkü onun hayatının sert koşullarında böyle anlara pek yer olmamıştır– gece uyumaya yakınken sarf ettiği sözler ilk defa normal olmaya yakın hissettiği anlardır.

Rosetta'nın yeni işine sarılması ile birlikte işlerin onun açısından yoluna girmeye başlaması Rosetta adına izleyicinin rahatladığı ve umutlandığı noktalardan biridir. Tam işlerin yoluna girmeye başladığı sırada Rosetta yine anlamsız bir sebeple işten çıkarılır. Rosetta'nın çalışmaya çok ihtiyacı vardır ve böyle bir şans yakaladığında bunu boşa harcama şansı yoktur. Normal bir hayatı elde etmesinin tek yolu budur. Diğer Dardenne filmlerinin çoğunda bulunabilecek tanıdık bir sarılma sahnesi bu filmde de Rosetta'nın un çuvalına sarılması olarak karşımıza çıkar. Bu an Rosetta'nın işe olan ihtiyacını ve onun için anlamını bu sahne özetler. İşten çıkarılışındaki adaletsizliği görüyor olmamız onun hissettiklerini daha iyi anlayabilmemize olanak sağlar. Bu da empatik bir etkileşimi mümkün kılar.

Diğer yandan Riquette, Rosetta'ya evde yaptığı waffleları pişirmesini ve bu satışlardan elde edeceği geliri de onun alabileceğini söyler. Rosetta bunu kabul etmez. Verdiği cevap oldukça basittir: “ben gerçek bir iş istiyorum”. Bu sahnede karakter için önemli olan sadece para kazanmak olmadığını anlamış oluruz. Rosetta'nın temel yönelimi karnını doyurmak değil herkes gibi bir işe sahip olmak toplumun içerisinde kendini daha fazla eğreti hissetmemektir. Bu diyalog ile birlikte Rosetta'yı daha doğru anlamının ve onunla empati kurmanın öne biraz daha açılmış olur. Bir işe sahip olacaksa da bunun hangi koşullar altında olacağı Rosetta için önemlidir. Keza annesinin bir başkasından balık almasını kabullenmez bunun yerine gidip balık tutmaya çalışır. Tüm bunlara bakınca Rosetta'nın gururuyla yapabileceği adil olarak kazanabileceği bir iş istemesinin tam olarak da onun karakterinde birinin düşünebileceği bir şey olması beklenmedik bir şey değildir artık. Filmin içerisinde bu gibi karakter tercihleri ve eylemleri karakterlerin bilincini kavrama noktasında izleyene ipucu verir.

Rosetta birkaç defa çıkarıldığı işin patronuna gidip bir gelişme olup olmadığını sorar. Patron genellikle belirsiz konuşur. Rosetta'ya her ne kadar onu işe geri alacağını söylese de bununla ilgili belirli bir süre vermez. Bu esnada Rosetta başka yerlere de gidip elemana ihtiyaç var mı diye sorar. Rosetta'ya olan sempatinin azaldığı anlardan bir diğeri de Riquette suya düştüğünde Rosetta'nın bir süreliğine onu kurtarmak istemeyişinin görüldüğü sahnedir. Rosetta arkadaşını kurtarır. Ancak bir anlık tereddütün altında yatan düşünce nedir? Film bunu sormaya başlar. Rosetta normal bir yaşama kavuşma mücadelesinde artık nasıl hissetmektedir?

Bunun ardından filmin önemli bir kırılma noktası yaşanır. Rosetta eski patronuna Riquette'nin sahtekarlık yaptığını anlatır. Bu sayede Riquette'nin kovulmasına neden olur ve onun yerine de kendisi geçer. Riquette filmde Rosetta'ya yakınlık gösteren ve onu anlamaya çalışan tek insan gibi gözüktüğü halde Rosetta onu işinden ederek onun yerine geçer. Rosetta'nın sempatik sunulmadığı yerlerden birisi de burasıdır. Çünkü film artık şunu sormaktadır: “bir insan neden böyle bir şey yapar?” ya da “Rosetta arzu ettiği normal bir hayatta

sahip olmak için gerçekten bunu mu yapmak zorundadır?” Elbette Rosetta’nın içinde bulunduğu durumun biliniyor olması bu soruya cevap vermeyi kolaylaştırır. Ancak yine de Riquette için böyle bir son pek istenen bir şey değildir. Bu noktada Rosetta’nın davranışının ahlaken onaylanıp onaylanmamasından çok böyle bir karar vermesine neyin neden olabileceği sorusu daha önemlidir. Filmin bu noktada yarattığı ikilemin amacının bu olduğunu söylemek mümkün. Bunu da Rosetta ile olan sempatik ilişkiyi kırarak ve ona biraz mesafe aldırarak yapar. Takip eden sahnelerde Rosetta’nın verdiği kararı içten içe onaylamadığını işe başladıktan bir süre sonra istifa ettiğinde görürüz. Dardenne kardeşlerin karakterleri bu yönden sempatiyi temel güç haline getiren filmlerden daha uzak bir konumdadır. Gerçekçi estetik anlayışları aynı zamanda karakterlerin karanlık taraflarını da gün yüzüne çıkarır. Özellikle Rosetta’da karakterin mesafeli duruşunun sempatiden çok empatiye elverişli bir kavramanın önünü açtığı söylenebilir.

Burada aslında filmin temel sorgulamalarından biri etik üzerinedir. Rosetta kendisine sunulan teklife hayır diyerek aslında etik bir tercihte bulunur. Onun için gerçek iş aynı zamanda vicdanen kendini rahat hissedeceği bir iştir. Rosetta temel olarak işten çıkarılmalarının ardında bir adalet arar ve göremez. Rosetta’nın arzusu etiktir ve ahlaklı bir şekilde çalışmaya çabalarken karşılaştığı durumlar ona adil gelmez. Dolayısıyla Rosetta da oyunu kurallarına göre oynamaya karar verir. Rosetta’nın, Riquette’i ele vermesi biraz bu duruma olan öfkesinin de bir sonucudur. Hatta Riquette’in sahtekârlık yaparak çalışırken Rosetta’nın bu kadar dışarıda kalması her ne kadar Riquette karakterine karşı duygusal açıdan yakın hissetse de çektiği sıkıntıların toplamına bakıldığında aradaki samimiyetin çok da bir önemi yoktur. Çünkü Rosetta için öyle bir samimiyetin yaşanabileceği bir yaşam söz konusu olsa bile bunu görmesi pek mümkün değildir. Rosetta’nın yaşamı saf bir mücadele gibidir ve bundan geriye çok bir şey kalmaz. İki karakterin ilişkisine bakıldığında Rosetta’nın nedenlerini hemen anlamak zordur. Ancak film bizden bunu yapmamızı bekler.

Bu noktada film Rosetta’nın aslında normal bir hayata ulaşabilmek için elde ettiği şansını elde etme biçimini vicdanen kabullenemeyişini de gösterir. Bu noktada Rosetta için kendi davranışının ona duygusal açıdan iyi hissettirmede olduğunu söylemek de mümkün. Çünkü Rosetta normal bir hayata ulaşmayı normal bir yoldan istemektedir. Filmin final sahnesinde mutfak gazını açarak Rosetta intihar etmek ister. Ancak tüp bittiği için bu girişiminde de başarılı olamaz. Bu ironik gibi görünen anın devamında Rosetta yeni tüp almak için dışarı çıkar ve Riquette ile karşılaşır yüzleştikleri bu son anda Rosetta’nın, Riquette’in gözlerinin içine doğrudan samimiyetle baktığı bu bakışma anı filmin son planıdır. Filmin La Promesse’de de olduğu gibi son imgesi umut taşır.

Sonuç olarak filme genel olarak bakıldığında şu söylemek mümkün Rosetta'yı tanıma evresiyle birlikte ortaya çıkan samimiyet sempatiye evrilir bu esnada empatik bir düşünebilme sürecinin önü açılmış olur. Rosetta'ya engel olan öğeler ise antipatik bir konumda yer alır. Filmdeki diğer karakterlerle kurulan ilişkide Rosetta'nın onlarla ilişkisi belirleyici olabilmektedir. Rosetta her zaman sempatik bir biçimde sunulmaz. Bazen duygusal soğukluğu ürkütücü bir hal almaya başlar ve karakter oldukça antipatik de görünebilir. Ama esas mesele herhangi bir yandaşlığın ya da bağlılığın olmadığı bir empatiyi kurmaktır.

Kısaca film boyunca Rosetta ile kurduğumuz eşlik ilişkisinin belirli bir süre sonra bizi onun duygularını ve dünyasını anlamaya yönelttiğini ancak bu esnada karakter ile ilgili bazı yargılarımızın oluştuğunu görürüz. Bu yargılar ise karakterle kuracağımız ilişkide oldukça belirleyici olabilmektedir. Ayrıca karakterlerin kendi aralarındaki ilişkinin de bizim filmle olan etkileşimimizi belirleyebileceği söylenebilir. Filmin Rosetta'yı sunuş biçimi daha çok onun mücadelesini onunla birlikte deneyimleme şeklindedir ve oldukça yalın bir şekilde sunulur.

4.6.4.3. Oğul (Le Fils-2002)

4.6.4.3.1. Olay Örgüsü

Olivier, oğlunu kaybetmiş, evliliği bir şekilde yürümemiş, yalnız yaşayan rehabilitasyon merkezinde marangozluk yapan sessiz biridir. Kendi biriminde birkaç genç çırağı vardır. Bir gün rehabilitasyon merkezine Francis gelir. İlk başta yeni çırak istemediğini söylese de Francis'in kim olduğunu anladığında kararını değiştirir. Francis'i yanına alır. Francis, Olivier'in ölmüş olan oğlunu katilidir. Olivier, Francis'le giderek yakınlaşırken, Francis'te Olivier'i benimsemeye ve bir baba gibi görmeye başlar. Francis bir gün Olivier'e kendisinin sorumlu velisi olmasını teklif eder. Bu esnada ise Olivier, Francis'i anlamaya çalışır ve bir gün Olivier, Francis'e öldürdüğü çocuğun babası olduğunu söyler.

4.6.4.3.2. Karakterlerle Kurulan İlişkiler

Oğul filmi biçimsel açıdan Rosetta ile oldukça birbirine yakındır. Hareketli kameranın kullanımı, dar açılar ve az diyalog yönünden birbirlerine oldukça benzerdir. Oğul filminde filmin başından sonuna doğru yükselen bir gerilim vardır. Bu gerilimin temel sebebi Olivier'in amacının ve düşüncesinin bulanık olması ile Francis'in, Olivier'in kim olduğunu bilmiyor oluşudur. Film ilk başladığında Olivier'in bir marangoz atölyesinde olduğunu ve bazı belgelere baktığını görürüz. Filmin ilk başları Olivier'in bir şeyin farkına vardığına işaret eden panik halindeki koşuşturmaları ve etrafı ile geçer. Olivier'in hareketlerinden bildiği bir şey olduğunu biliriz ancak meselenin ne olduğunu bilemeyiz. Filmin bu açılış sekansında Olivier'in dünyasını tam olarak anlayamayız. Olivier'in bildiği ancak bizim henüz bilmediğimiz bir şeyler vardır.

Daha önce de belirttiğimiz gibi empatik ve sempatik ilişkinin inşasında karakterlerin dünyalarına dair sahip olduğumuz bilgi oldukça önemlidir. Karakterin motivasyonunu anlamak onun neyi ne için yaptığını bilmek onunla empatik bir bağ kurabilmemiz için gereklidir. Ayrıca karaktere sempati duymak içinde benzer şekilde onunla bir duygusal beraberliğin kurulması gereklidir. Ancak Oğul filminde özellikle filmin başlarında bu gibi ilişkilerin kurulması pek mümkün değildir. Sinematografik üslup her ne kadar yakınsak ve anlamaya çalışan bir tarzda olsa da karakterin ilk sahnelerdeki durumu herhangi bir bağ kuracak şekilde sunulmaz. Olivier bıçağını bilemek için aşağı metal atölyesine iner. Buradaki tavırlarından da buraya bıçağı biletmek için değil bir şeye gizliden gizliye bakmak için geldiğini anlarız. Ancak ne olduğunu film yine göstermez. Olivier'in daha sonradan evine geldiğini görürüz. Bu sahnede Olivier'in yaşadığı yerin bilgisi verilmiş olur. Eve geldiğinde telesekreter mesajlarını dinlemesi ve ardından kapısının çalması ve eski karısının gelmesi ikisinin arasındaki mesafe Olivier'in dünyası hakkında ipucu verir. Olivier yalnız yaşamaktadır. Bu bilgi ileride onu anlamamız için karakter altyapısını yani psikolojisini kuran ipuçlarından biridir. Bir sonraki sahnede Olivier'in işyerinde yemek yemek için filmin başından beri takip etmekte olduğu kişinin birimindeki yemekhaneye gittiğini görürüz. Bu sahnelerde Olivier'in kaçamak bakışlarını görürüz ama kime baktığını hala görmeyiz. Ardından Olivier gelen yeni kişiyi yanına aldirmaya karar verir. Sonra gidip onu bulur. Filmde ilk kez ana karakterin takip etmekte olduğu kişi ile tanışılır. Filmin ana karakterle kurdurmaya çalıştığı ilişki burada hala herhangi bir sempati ya da empati boyutunda değildir. Çünkü henüz ana karakterin niye takıntılı bir şekilde bu çocuğun peşinde olduğunun bilgisi verilmiş değildir. Olivier'in durumu eski karısına açıklaması ile birlikte takip ettiği kişinin daha önce çocuklarını öldüren kişi olduğu öğrenilmiş olur. Burada elde edilen bu bilgiyle birlikte film tamamen ana karakter çeperinde ilerlese de filmin herhangi bir sempati kurdurma çabasının olduğunu söylemek oldukça zordur. Bunun yerine Rosetta'daki gibi ana karakterle mesafeyi koruyarak Olivier'i anlamaya, onun neden oğlunun katilini yanına istediğini çözmeye çalışır. Olivier intikam mı almak istemektedir yoksa çocuğu anlamak mı istemektedir? Filmin genel arzusu Olivier'i anlamaya çalışmaktır. Onu anlamaya çalışmak ise belli bir noktada onunla empati kurabilmeye dayanır. Filmin amaçladığı şey tam olarak budur. Ancak Olivier'in amacından tam olarak emin olunamaması aynı zamanda temel gerilimin nedenlerinden biri olmaktadır. Örneğin Rosetta'da karakterin arzusu ve bunu niye istediği oldukça ortadayken, "Oğul" filminde karakterin arzusunun nedeni o kadar açık değildir. Ancak film bunu düşünmeye davet eder. Filmin bir sahnesinde Olivier'in işine devam etmeyen çocuğun ailesinin yanına gider ve orada ailesiyle tartışır. Bu sahnenin filmin ana hikâyesiyle yakından ilişkisi yoktur ama Olivier'in karakterini çizmede ve nasıl bir kişiliğe sahip olduğunu

göstermede önemi vardır. Olivier rehabilitasyon merkezindeki çocukların hayatlarından, bir birey olabilmelerinden kendini sorumlu hissetmektedir. Orada çalışan çocuklar için bir baba figürü olma rolünü üstlenmektedir. Bu da Olivier'i anlama noktasında bir ipucu sunar. Olivier'in çalıştığı yerin bir rehabilitasyon merkezi olduğu birkaç yerde söylenir ancak çok üzerinde durulmaz. Ancak filmin bu noktada dikkat çektiği önemli bir toplumsal sorun vardır. Burada çalışan çocukları nasıl bir hayat beklemektedir. Olivier belki de bunu hissedebilen ve bunu umursayan bir yapıya sahiptir. Ya da oğlunu kaybettiği için içindeki boşluğu doldurmaktadır. İçine kapanıktır ancak nedeni çok belli değildir. Film bunun üzerine pek düşünmez. Ancak Olivier'in bu sorumluluk sahibi olmaya eğilimli yönünü kısaca gösterir. Filmde Olivier'in temel yöneliminin ne olduğu gizli bir şekilde Francis'in evine geldiği sahne ile doğrudan ilişkilidir. Olivier Francis'in evine bakar, onun yaşadığı ortama bakar ve hatta onun yatağına uzanıp tavana bakar. Öyle ki Olivier'in amacı burada sanki dünyayı bir anlığına Olivier'in gözünden görmeyi istemektir. Olivier, Francis olmanın ne olduğunu merak etmektedir. Onun yattığı yatağa yatar ve onun gözünden tavanı seyreder. Olivier belki de çocuğun öznel dünyasını deneyimleyerek onu anlamaya çabalamaktadır. Bu merakla karışık anlama çabasına onu yönelten sebep belki de Olivier'in yalnızlığı veya onun sorumlu yanındır. Bu gibi bilgiler hiçbir zaman kesinlik kazanmaz. Çünkü görünen Olivier için de belirgin bir motivasyon yoktur görünen şey sadece karakterin anlama çabası gibidir. Bir diğer taraftan da intikam arzusunun olduğu düşüncesi hiç yok olmaz. Zaten karakterin dünyasında bu hisler karmaşık git-geller yaratıyor da olabilir. Ancak karakteri anlama noktasında belirli bir hissiyatın oluşmasını sağlayabilecek yorumları mümkün kılar. Tüm bunlar filmde söylenmez ama tıpkı Olivier'in Francis'e yaklaşması gibi, filmde izleyiciyi çeşitli ipuçları vasıtasıyla Olivier'e yaklaştırmaya onunla empati kurdurmaya çalışır. Olivier, Francis'in mahrem alanına girerek onun yaşamının izlerine bakar. Bir sonraki sahnede ise Olivier ile Francis arasında geçen diyalogda, Francis, annesinin kendisiyle görüşmediğini, babasının ise nerede olduğunu bilmediğini söyler. Bu bilgi aslında dünyanın Francis'in perspektifinden nasıl görüldüğünü daha iyi anlayabilmek için önemlidir. Francis yaşadığı toplumsal düzenin bir sonucudur. Film bizi bu noktada Francis'i anlamaya çağırır. Bu yapılan eylemin doğruluğunu ya da yanlışlığını tartışmak Francis'i sevmek ya da ona sempati duymak değildir ancak eylemin kendinden bağımsız olarak eylemi ortaya çıkaran çarpıklıkların varlığına işaret etmektir. Film Olivier'le empati kurma çabasının yanına Francis'le empati kurma çabasını da ekler. Bu noktada film Olivier'in yaklaşma ve empati kurma çabası aracılığıyla Francis'e de yaklaşmış ve onu anlamayı sağlayacak ipuçlarını vermiş olur. Francis'in geçmişi görünür olmaya başladığında

film Francis ile de empatik bir bağ kurmanın önünü açar. Bu sebeple Olivier'in ne yapacağı biraz daha kritik bir soru haline gelmeye başlar.

Bir sahnede Francis Olivier'in yaptığı gibi üstünü kompresör ile temizler. Olivier bunu fark eder. Bu gibi detaylar Olivier ile Francis'in arasındaki bağı güçlendirmeye başlar. Francis açısından, rol model alacağı örnek alacağı bir ebeveynin olmaması boşluğunu dolduran Olivier'dir. Olivier açısından ise kendisini takip eden ve izleyerek öğrenen bir evladın yokluğu boşluğunu dolduran Francis olmaya başlamaktadır. Francis'in bu taklit etme anlarında böyle ilginç bir bağ belirir ikisinin arasında.

Filmde Olivier'in eski karısı Magali'nin Francis'i gördüğü ve fenalaştığı sahnede Magali Olivier'e sorar:

Magali: Kimse bunu yapmaz.

Olivier: Biliyorum

Magali: Sen niye yapıyorsun

Olivier: Bilmiyorum.

Gerçekten burada Olivier de neyi neden yaptığını açıklayamaz. Olivier sadece hissederek ya da sezgileriyle hareket etmektedir. Rasyonel bir açıklama sunamaz. Yaptığı şeyi gerekçelendirmez. Ne istediğinin de farkında değildir. Sahip çıkmak mı, uzak durmak mı, yoksa intikam almak mı? Yakınlık Olivier ile Francis arasında tamamen beklenmedik bir ilişkinin doğmasına yol açmıştır.

Francis'i evine bırakırken Olivier ona hafta sonu birlikte kereste bakmaya gelip gelmek istemediğini sorar. Francis ise kabul eder. Bu sahnenin ardından gelen bir sonraki sahne belirsizliği arttırması açısından önemlidir. Olivier eve gelir rutin egzersizini yapar. Sonra kopmuş olan kemerini onarır. En sonunda bir süre boşluğa doğru bakar. Bu sahne kendi içinde baktığında diğerleri ile bağlantısız görünse de aslında Olivier'in muhakemesinin devam ettiği bir geçiş sahnesidir. Hafta sonu çıkacakları yolda bir hesaplaşma mı olacaktır yoksa her şey seyrinde devam mı edecektir. Arabanın bagajına ip ve siyah poşet koyar. Bu tip detaylar tekinsizlik hissi doğurur.

Yolculuk aslında bir anlamda zamanda geriye yolculuk gibidir. Olivier, Francis'e nasıl ıslah evine gönderildiğini kaç yaşında olduğu ne suç işlediği gibi sorular sorar. Ancak bu yolculuk aynı zamanda filmsel gerilimin yükseldiği bir sahnedir. Olivier'in bildiği şeyi Francis bilmemektedir. Olivier sıradan sorular sorsa da arada tekinsiz bir şekilde Francis'i süzer.

Yolculuk esnasında uykuya dalan Francis'e, Olivier iyi uyuyup uyuyamadığını sorduğunda Francis'in geceleri uyumak için uyku ilacı aldığı da söylenmiş olur. Yani film boyunca karakterlerin psikolojik durumuna dair çeşitli imgeler sunulur. Bu bilgiler bazen diyaloglar vasıtasıyla, bazen jest ve mimiklerle, bazen karakterlerin yönelimleriyle yani eylemleriyle sunulur. Bunlar kesin çıkarımlar yapılabilecek şeyler olmasa da birçok zaman karakter portresini çizme ve onunla ilişki kurma noktasında işe yarayan bilgilerdir. Bu portrenin belirmesi ise belirli bir ölçüde sinepatik ilişkiyi destekler. Yolculuk esnasında Olivier, kasıtlı olarak ani fren yaparak Francis'in uyurken savrulmasına neden olur. Aslında Olivier, Francis'e zarar vermeyi de bir taraftan istemektedir. İlginç olan da budur. Karakterin ikilemdeki halidir.

Mola yerinde Francis'in Olivier'in ona meslek öğrettiği için vasisi olmasını istemesi Francis'in bakış açısı hakkında biraz ipucu sunar. Bu diyaloglar karakterleri biraz daha anlamamızı sağlayan bilgileri içinde taşır. Bu sayede karakterlerle ilgili olarak yorum yapma olanağı doğar. Francis bu yaşamı seçmemiştir. O da bir birey olmak meslek sahibi olmak ve tıpkı Rosetta'nın istediği gibi toplumun içine girmek kabul edilebilir bir rol sahibi olmak istemektedir. Geçmiş deneyimleri onun üzerinde yoğun bir ağırlık yapsa da o değişmeye ve dönüşmeye çabalamaktadır. Bunu bilmek Francis karakteri ile olan ilişkimizi de etkiler.

Kereste fabrikasında Olivier, Francis'e cinayeti nasıl işlediğini sorar, Francis de bunu isteyerek yapmadığını ve pişman olduğunu söyler. Ancak Olivier ona ölen çocuğun babası olduğunu söylediğinde Francis panik halinde kaçmaya başlar. Bu noktada filmde artık herkesin her şeyi bildiği bir aşamaya geçmiş oluruz. Olivier Francis'i yakaladığında ilk başta boğmak için ellerini çocuğun boğazına dolar, sonra bir süre çocuğun yüzüne baktığı görülür ve çocuğu boğmaz.

Olivier ve Francis arasındaki sessiz hesaplaşma yüzüne baktıkları bir anda başka bir seviyeye taşınır. Anlatının bu aşamasında hiç diyalog yoktur. Ancak bu sessiz bakışma oldukça yoğun bir anlam taşır. Film bitene kadarda tek bir kelime bile edilmez. Olivier'in elleri gevşer ve kalkıp gider. Olivier elindeki gücü kullanmamıştır. Olivier'in sınavı bu olmuştur. Çok da derinlerde olmayan intikam arzusuna ulaşmaya bir adım kala durmuştur. Belki de onu durduran güç film boyunca oluşan yakınlık ve anlama çabasının bir sonucudur. Odunları arabaya yüklerken ise Francis geri döner. Bir karşılıklı bakışma da burada yaşanır. Sonra Francis kalan odunları arabaya yükler. Filmin bu bitişinde Olivier'in Francis' bağışladığına dair bir bilgi yoktur. Ancak film bir umut görür. Bu umut bize en büyük acıyı verene bile yakından bakıp onu anlamaya çalıştığımızda bazı şeylerin şekil değiştirebileceğine dairdir. Sorumluluğun sadece bizim parçamız olanlara karşı hissedebileceğimiz bir duygu değil, bizden bir şeyler götürenlere karşı da hissedilebilecek bir duygu olabileceğine dairdir. Dardennelerin Oğul filmi

de tıpkı Rosetta gibi hem sinematografi hem de anlatı bağlamında bize Olivier'in ve Francis'in dünyası sinepatik olarak hissettirir. Bunun içinde karakteri anlama bağlamında olan bir empati çabasının yanı sıra sinematografik öğelerin bir araya gelişi ile oluşan karakterin dünyasının bir hissini yaşarız.

4.6.4.4. Çocuk (L'enfant – 2005)

4.6.4.4.1. Olay Örgüsü

Bruno sokaklarda yankesicilik yaparak hayatta kalmaya çalışan biridir. Sonia adında bir kızla birlikte ve Steve adında bir bebekleri olmuştur. Bir gün Bruno çocuğu olmayan çiftlerin, para karşılığı evlat edindiklerini öğrenir. Bunun üzerine Sonia'nın haberi yokken Bruno bebeği para karşılığı satar. Bunu öğrenen Sonia çılgına döner ve fenalaşır. Bruno, Sonia'yı hastaneye götürür. Bu esnada Sonia Bruno'dan şikayetçi olur. Sonia'nın çok üzülüğünü gören Bruno bebeği, bir çifte satan çeteden geri ister ve bebeğin karşılığında aldığı parayı geri verir. Ancak bu durumdan zarar ettiğini söyleyen çete üyesi Fabrizio zararını karşılaması için Bruno'yu sıkıştırmaya başlar. Böylece Bruno gereken parayı elde etmek için bir mücadele içine girer. Bu esnada Sonia bebeğine kavuşsa da Bruno'yu görmek istemez. Bruno çete üyesine olan borcunu kapatabilmek için arkadaşı Jeremie'den yardım ister ve onunla birlikte bir kadının çantasını çalar. Bu esnada işler ters gider ve Jeremie polisler tarafından yakalanır. Bruno ise bu durumu dayanamaz ve gidip hırsızlığı planlayanın kendisi olduğunu ve Jeremie'nin bir suçu olmadığını itiraf eder.

4.6.4.4.2. Karakterlerle Kurulan İlişkiler

Çocuk filminin karakterleri yine Rosetta gibi modern şehir yaşamının çeperinde sıkışıp kalmış yaşam mücadelesi veren insanlardır. Filmin iki ana karakteri aslında henüz çocuk denilebilecek kişiliklerdir. Ancak karakterler şehir merkezinin göbeğinde ki çarpıklığın sonucudur. Filmin en başında Sonia karakteri ile tanışırız. Kucağında bebekle Bruno'yu aradığı sekansta Sonia'yı tanımasak da o ve bebeği adına kaygılanırız. Bu kaygı sempati eğilimlidir. Sonia'nın kucağında bebekle işlek caddelerden karşıya geçişi, motosikletin arkasındaki yolculuğu ve soğuk rüzgâr filmin en başında kaygı verici bir etki uyandırır. Sonia'yı daha tanımasak da durumunun sıkıntılı olduğunu görürüz ve bunu hissederiz. Filmin bu açılış sekansı aslında modern yaşamın kenarına itilmiş bu karakterlere dair çok gerçekçi bir bakıştır. Bir sonra gelen sekans ise bizi Bruno karakteri ile tanıştırır. Bruno sokaklarda dilencilik ve yankesicilik yaparak hayatını kazanan birisidir. Onun hayatta kalma yolu bu olmuştur. O yüzden bebeğe karşıda duygusal bir yakınlık göstermediğini görürüz. Bruno da tıpkı Rosetta gibi bir mücadele içindedir. Ancak Bruno farklı bir yol tercih etmiştir. Rosetta sistemin içinde kalmaya

çabalar, Bruno sistemin içinde kalmaya çabalamaz, hatta bariz bir şekilde başka türlü bir yol dener ancak onun yolu da başka bir düzenin parçasıdır. Yattığı yeri umursamaz, babalık rolünü üstlenmez, evlerini kiraya verir ve yankesicilik yapar, cebinde kalan son para ile üstü açık araba kiralar çünkü onun çabası günü kurtarmak ve anlık hazlar yaşamak üzerinedir. Ertesi güne yönelik bir kaygısı yoktur. Sonia bir iş fırsatından bahseder ancak Bruno bunu kabul etmez. Bruno bebeği gezdirmek için Sonia'dan aldığı bebek ve Sonia adına kaygılanmaya başlarız. Çünkü filmde daha önce Bruno'ya bir arkadaşı bebeği para karşılığı evlatlık olarak verebileceklerinin bilgisi verilmiştir. Bu bilgiyi biliyor oluşumuz ve Bruno'nun bebekle baş başa kalması bu kaygıyı yaratır. Bruno bebeği para karşılığı evlatlık vermeye karar verdiğinde ise filmin ilk kırılma noktası belirmiş olur. Bruno'nun meselesinin bu ana kadar hayatta kalmak ve günü kurtarmak olduğunu söyleyebiliriz. Film bu noktada Bruno'ya sempati ile yaklaşmaz. Onun eylemlerinin yanında değildir. Bruno her şeyden önce sorunsuz bir karakterdir. Ancak onun sorumsuzluğu ve içinde bulunduğu çevrenin bir sonucudur. Bruno bebeği sattığını söylerken bakış açısı hala aynıdır. Sonia'yı anlayamaz. Bu anlamda bir duyarlılıktan ve empatiden yoksundur. Bu aşamada film Sonia ve bebeği adına kaygılanırken Bruno adına herhangi bir kaygı duymaz. Bruno Sonia'nın fenalaşmasının ardından korktuğu için bebeği sattığı kişilerden geri almaya gider. Bruno polisler tarafından sorguya çekilirken rahatlıkla yalan söyler. Bu onun doğasının bir parçasıdır. Bu filmin temel fikrinin sorumluluk kavramı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Oğul filminde kendi öz oğlunun katilini anlamaya çalışan ve ona vasilik eden bir marangoza karşılık Çocuk filminde kendi öz oğlunu satan bir baba vardır. Ancak film meseleyi bu şekilde kapatmaz. Karakterin başına gelen olaylar aslında onun kendi içindeki hakikatin uyanmasını sağlar ve bu andan itibaren karakterle olan bağımız değişime uğramaya başlar. Bruno'nun bebeği sattıktan sonra Sonia'ya yaşattığı acı ardından hissettiği pişmanlık aslında bir anlamda onun uyanmaya başlayışını ifade eder. Ancak tabii ki bu hemen olmaz. Arada bazı olaylar gerçekleşir. Bruno'nun başı bebeği geri aldığı için belaya girer. Bebek satıcıları bebeğin satışı için aldığı ve iade ettiği para kadar bir miktarı da Bruno kendilerini zarara uğrattığı için isterler. Dolayısıyla Bruno'nun bu parayı bulması gerekmektedir. Bruno'nun bebeği geri getirmesi ve bir şekilde hatasını telafi etmeye çalışması bir nebze onun adına da kaygılanmaya başlamamıza neden olur. Bruno'nun dünyasını gördükçe ve anladıkça aslında bebeği satma eyleminin aslında onun yaşam koşullarının yarattığı anlamsal boşluktan kaynaklandığını görürüz. Bu bir onaylama olmasa da bilişsel anlamda bir empatiye yakındır. Ancak Bruno'nun pişmanlığının altında bu anlamı görmeye başladığını da hissederiz. Bu sebeple filmin geri kalanında Bruno'nun işleri yoluna koymasını arzu etmeye başlarız. Bu andan itibaren yaşanan bir dizi olaya aslında Bruno'nun dönüşümünü ifade eder. Kendisinden

istenen parayı ödeyebilmek için Bruno bir soygun planlar. Bunun için Jeremie'den yardım ister. Soygun eylemini gerçekleştirirken işler ters gider ve polisler tarafından görülürler. Jeremie Bruno'nun onu bırakıp gideceğini düşünür. Çünkü Bruno'nun nasıl biri olduğunu bilmektedir. Soygun işlemini gerçekleştirmek için Bruno'ya yardım eden kişi olmasına rağmen polisler tarafından yakalanan Jeremie olur. Bu esnada Bruno uzaktan olanları izler. Tam da bu noktada film Bruno'nun ne yapacağını sorar. Bruno yine kaçıp kendini kurtaracak, kendisinin neden olduğu, bir başkasının mağduriyetini umursamayacak ve yıllardır alışkın olduğu gibi sadece bencil bir tavırla yaşamaya devam mı edecektir? Yoksa neden olduğu bu sonucun sorumluluğun üstlenecek midir? Filmin temel çatışması aslında tam da burada Bruno'nun içinde yani onun iç dünyasındadır. Kabaca bencil yanı ile yeni uyanmaya başlayan sorumluluk sahibi yanı arasındadır. Bruno'nun kararı neticesinde ya her şey eskisi gibi devam edecektir ya da artık bir şeyler değişecektir. Nitekim Bruno polis merkezine gidip suçunu itiraf etmiştir. Jeremy'i yüz üstü bırakmamıştır. Bu eylemi ile film artık Bruno'ya sempati ile yaklaşır. Çünkü Bruno hakikatini görmüş ve dönüşümünü tamamlamıştır. Film en başta onun gerçekliğini ve doğasını görmüş ve kavramış fakat ona sempati duyacak bir neden ortaya koymamıştır. Karakter ne zaman kendi doğasını aşarak, olumsal anlamda olduğundan daha farklı davranmaya başladıysa Bruno sempati de duyulabilecek bir karakter haline gelmiştir. Filmin son sahnesinde Sonia Bruno'yu hapisanede ziyarete geldiğinde kafa kafaya verip ağlarlar. Söz filminde, Igor'un Assita'ya baktığı gibi Rosetta'nın Riquette'e ve Olivier'in Francis'e baktığı gibi Sonia ve Bruno da birbirlerine bakarlar. Sorumluluğun bir yanı empati kurmak ve bağışlayabilmektir dercesine "Çocuk" filmi de bundan önce incelenen filmler de olduğu gibi bir umutla sona erer.

4.6.4.5. Lorna'nın Sessizliği

4.6.4.5.1. Olay Örgüsü

Lorna Belçika'da yaşayan ve Belçika vatandaşı olmak isteyen bir Arnavut göçmendir. Bunun için gerekli yasal uygunluğu sağlayabilmek için Cloudy adında bir uyuşturucu bağımlısı ile para karşılığında anlaşmalı bir evlilik yapmıştır. Lorna'yla bu evliliği ayarlayan ise Fabio adında bir taksi şoförüdür. Bu arada Lorna'nın Sokol adında bir sevgilisi vardır ve vatandaşlığını da aldıktan sonra Sokol ile birlikte Belçika'da bir hayat kurmayı planlamaktadır. Bu esnada Lorna Belçika vatandaşlığını alır. Hayalini gerçekleştirmek için önünde son bir engel vardır. Bu sahte evliliği organize ederek Lorna'yı Belçika vatandaşı yapan Fabio, Lorna'nın bir Rus ile yine geçici anlaşmalı bir evlilik yapmasını ister. Bu şekilde Lorna'dan yaptığı işin karşılığını almak istemektedir. Lorna bunu kabul eder ancak Fabio bu eş değişikliğinin dikkat çekmemesi için Cloudy'nin ölmesi gerektiğini ve Lorna'nın bu şekilde

Rus'la evlenmesinin gerektiğini söyler. Fabio için Cloudy zaten bir keştir ve onun aşırı dozla öldürülmesi kimsenin dikkatini çekmeyecektir. Keza Cloudy gibi bir keşin ölmesinin vicdanen ters bir tarafı yoktur çünkü Cloudy zaten Fabio'ya göre bir ölüdür. Lorna bunu istemez. Cloudy'ye karşı ilk başta hiçbir duygusal yakınlık beslemese de onun uyuşturucuyu bırakmak ve normal bir insan gibi yaşamak isteyişine tanık olur. Bir gün Cloudy krize girdiğinde onu engellemek için onunla birlikte olur. Aralarında doğan bu yakınlaşma, Fabio'nun bir şekilde istediğini yapmasını engel olamaz ve Cloudy aşırı dozdan ölür. Bu durumu kabullenemeyen Lorna bu esnada hamile olduğunu öğrenir. Fabio bunu Rus olan adama söylememesini ister. Ancak Lorna yine de Rus'a hamile olmasının bir sorun olup olmayacağını sorar. Rus evlilikten vazgeçer ve anlaşma bozulur. Bu yaşananların ardından Fabio Lorna'nın bir süre Arnavutluk'a dönmesinin iyi olacağını söyler. Ancak Fabio, Lorna'nın Cloudy ile ilgili konuşmasından şüphelendiği için Lorna adına bir plan yapar. Planı sezen Lorna, dönüş yolunda bir şekilde arabadan inip kaçmayı başarır. Kaçarken de Fabio'nun adamına taşla saldırıp etkisiz hale getirir. Ormanda karnındaki bebeğiyle birlikte bulunduğu boş bir kulübeye sığınır.

4.6.4.5.2. Karakterlerle Kurulan İlişkiler

Lorna Film Lorna'nın bir bankada para bozdurması ile başlar. İlk sahneden itibaren Lorna'nın Belçika vatandaşı olmak üzere olan bir göçmen olduğunu bankadaki ve telefon kulübesindeki konuşmasından anlarız. Ancak anlatı ilerledikçe detaylar ortaya çıkmaya başlar. Lorna evine gelir evinde oldukça soğuk davrandığı, çok samimi olmadığı birisi olduğunu görürüz. Lorna onunla pek diyaloga girmez, adam kâğıt oynamak ister ama Lorna kabul etmez. Lorna kapısını kitleyerek uyur. Film ilk başta bunlarla ilgili bir bilgi vermez. Adam kimdir ve Lorna ona neden soğuk davranmaktadır? Adam bir şeyleri bırakmak için çabalamaktadır. Ancak Lorna onu umursamamaktadır. Taksinin içinde Fabio ile yaptığı konuşmadan evdeki adamın bir uyuşturucu bağımlısı olduğu anlaşılır. Ancak buradaki diyalog oldukça soğuk ve duygusuz bir düşünceyi ortaya çıkarır. Fabio adamın uyuşturucuyu bırakmayacağını, bıraksa bile yüksek doz vererek onu öldürebileceklerini söyler. Diğer filmlerde olduğu gibi Lorna'nın Sessizliği'nde de detaylar yavaş yavaş açığa çıkar. Cloudy, Lorna ile iletişim kurmaya çalışsa da Lorna reddeder. Aralarında geçen diyalogdan ikisinin anlaşmalı evlilik yaptığını anlarız. Hikâyenin ilk başlarında film Lorna'ya çok sempati ile yaklaşmaz. Daha çok yapıp ettiklerine bir tanıklık etme halindedir. Diğer taraftan Cloudy'nin durumu acınası bir haldedir. Uyuşturucuyu bırakmak için çabalar. Lorna çok istemeden de olsa ona yardım eder ancak ona karşı fazla duygusal bir tepki vermez. İkisinin arasındaki bu ilişki karakterlerle olan bağımıza etki eder. Lorna'nın, hastaneye Cloudy'nin CD çalarını getirmeye geldiği sahnede Lorna ilk

başta Cloudy'nin odasına gidip ona görünmeyi pek istemese de buna biraz mecbur kalır. Odasını girdiği sahne Lorna uyumakta olan Cloudy'ye bir süre bakar. Lorna'nın ne düşündüğünü bilmeyiz. Ancak Cloudy'ye karşı bir acıma duyduğunu ve ilk defa onun bitap düşmüş hali karşısında farklı bir duygulanım yaşadığını düşünürüz. Bu Lorna'nın Cloudy'ye sempati duyarak baktığı bir andır. Cloudy yapılan planlardan haberdar değildir. Bu iş için seçilmiş olmasının nedeni zaten ona ölecek gözüyle bakılmasıdır. Anlaşma bu şekilde yapılmıştır. Ancak bu anlaşmadan Cloudy haberdar değildir. Söz filminde Igor'un bildiği gerçek gibi Lorna da benzer bir gerçeği bilmektedir. Lorna, Cloudy'ye bakarken sanki onun durgun, zayıf ve çökmüş bedeninde ve dingin nefes alışında bu gerçeğin ağırlığını hisseder. Bu sahneden hemen sonra Lorna'nın Fabio ile konuşurken Cloudy'nin ölmesini istemediğini anlarız. Ardından sevgilisi olan Sokol'e de bu isteğini belirtir ancak Sokol de Fabio ile benzer tepkiyi verir. Fabio'nun ve Sokol'ün gözünde Cloudy bir keştir. Hiçbir insani değeri yoktur. Paranın insan ilişkilerinin kıymetini belirlediği bir dünyada Cloudy gibiler en kolay harcanabilecek insanlardır. Lorna için ise Cloudy samimidir. Uyuşturucuyu bırakmak için hastaneye kaldırılması çabasının samimiyetini de gösterir. Lorna kendi içinde uyanan bu sorumluluk duygusunu hissetmeye başlar. Igor gibi, Bruno gibi o da yaşadığı düzende bir şeylerin ters olduğunu hissetmeye başlar. Lorna bu amaçla Cloudy' zarar vermeden nasıl boşanabileceğini düşünmeye ve bunun için çabalamaya başlar. Lorna'nın bu dönüşümü ona karşı sempatinin oluşmasını da sağlar. Çünkü bu andan itibaren Lorna'nın amacı Cloudy'nin ölmesini engellemektir. Lorna Cloudy'nin tekrar uyuşturucuya başlamasını engellemeye çalıştığı sahnede bir süre debelenmenin ardından tamamen soyunur ve Cloudy'e sarılır. Diğer filmlerinde olduğu gibi burada da sarılmanın gücü üzerine düşünür film. Igor Assita'dan gerçeği saklarken sarılması gibi Lorna da Cloudy'e sarılır. İki karakterin arasında yaşanan bu gelişme Cloudy'nin ölümüne engel olamaz. Ancak film bunu hiç göstermez. Lorna'nın ve Cloudy'nin bu mutluluğu bir eksiltmeyle geçilir. Bir sonraki sahnede Cloudy ölmüştür. Film bu andan itibaren Lorna'nın ne yapacağını sorar. Lorna Arnavutluk'a dönmeye karar verir. Fabio ile aralarında geçen diyalogda Fabio, “sen sessiz kaldığın için ona aşırı doz verebildik” diyerek Lorna'nın suçun bir ortağı olduğunu hatırlatır. Lorna'ya gerçeği gösteren de bu olmuştur. Kendisini vicdanen sorumlu hissetmektedir. Bunu polislerle olan diyalogundan anlayabiliriz. Polislere yalan söylemeye devam eder çünkü hem kendisi bu yalanın içindedir hem de doğruyu söylerse başına bir şey geleceğinden korkar. Lorna'nın sessiz kalması bir açıdan Cloudy'nin ölmesinin nedenidir. Sorumluluk teması burada da temel meseledir. Lorna, Cloudy'nin abisi ile olan diyalogda Cloudy'nin parasını geri vermeye çalışır. Abisi ise reddeder. Bu sahnelerde Lorna'nın vicdan azabı içinde olduğunu görürüz. Lorna bir süre

hayatına normal şekilde devam eder. Vatandaşlık almak isteyen Rus ile görüşür. Her şey planlandığı gibi gider. Kafe olarak işleteceği yeri kiralar. Bu sahnelerde oldukça mutludur. Cloudy'yi ve ona olanları unutmuş gibidir. Film bu noktada Lorna'yı sempatik şekilde sunmaz. Ancak işlerin yolunda gidişi ikinci bir kırılma noktası olan Lorna'nın Cloudy'den hamile olduğunu düşünmesiyle duraklar. Lorna için ilk kırılma noktası Cloudy'nin öldürüleceğini anlaması olmuştur. Lorna buna tepki gösterse de ve dirense de sessiz kalmıştır. Ancak bu sefer Cloudy'den olduğunu düşündüğü çocuğu aldırarak istemez. Bu sahnede film Lorna'nın neden bunu yaptığı üzerine hiçbir açıklama sunmaz. Lorna sadece doktora sarılır ve kürtaj olmaktan vazgeçtiğini söyler. Lorna'yı geri döndüren şey bu sefer aynı şeyi ikinci kez yapmak istemeyişi olabilir. Cloudy paranın insanın ilişkilerinin değerini belirlediği bir düzende yok olmuştur. Bunda Lorna kendine de pay biçmektedir. Her ne kadar sessiz kalmış olsa da diğerlerinden farklı düşünmektedir. Bu sefer çıkar uğruna bir başka yaşamın alınmasına karşı açıkça direnmeye başlar. Ancak film bu noktada açık bir bilgi sunmaz. İlginç olan da budur. Lorna gerçekten hamile olmayabilir. Zaten doktora ikince kez gittiklerinde ultrason sonucuna göre Lorna'nın hamile olmadığı söylenir. İlk doktor da zaten bu konuda kesin bir şey söylememiştir. Ancak bu esnada Lorna hamile olduğuna inatla inanmaya devam eder. Bunu Rus adama söyleyerek bütün anlaşmanın bitmesine neden olur. Lorna'nın inatla var olduğuna inandığı ancak hiçbir tıbbi kanıtı olmayan bebeği ile film neyi düşünür? Lorna bir açıdan Cloudy'nin öldürülmesine sessiz kalışının bilinçdışı sıkıntısını ya da vicdan azabını yaşıyor olabilir. Ancak karnında taşıdığına inandığı bebek aslında bir açıdan Lorna'nın etik uyanışının bir ifadesi gibidir. Bebeğin olup olmadığı sorusuna verilecek cevap burada çok önemli değildir. Anlaşma iptal olduğunda herkes ortaya koyduğu payını alır ve herkes yoluna devam eder. Bu noktadan itibaren Lorna tıpkı Bruno veya Igor gibi içindeki sorumluluk sahibi yanını görür ve buna göre hareket etmeye başlar. Film bu andan itibaren Lorna adına kaygılanmaya başlar. Çünkü artık Lorna sempatik bir konumdadır. Çünkü Lorna'nın eylemi artık filmin temel meselesi ile olumsal anlamda uyumlu hale gelmiştir. Bu onun ahlaki dönüşümüdür aynı zamanda. Bebek olsun ya da olmasın Lorna geç de olsa Cloudy'e karşı sorumluluğunun anlamış, bunun sebep olduğu vicdani acıyı hissetmiş ve bunun üzerine kuracağı konforlu bir yaşamı reddetmeye karar vermiştir. Bu Lorna'nın dönüşümüdür. Filmin sonunda Lorna'yı Arnavutluk'a geri götürecek olan Spirou'nun arabasına bindirilirken Lorna Fabio'nun kendisinden telefonu istemesinden şüphelenir ve başına bir şey geleceğinden korkmaya başlar. Film Lorna'nın şüphesine uyum sağlar ve Lorna adına kaygılanır. Filmin bu sekansında gerilim duygusu doruğa çıkar. Lorna yolda bir taşla Spirou'ya saldırarak ondan kurtulur ve kaçmaya başlar. Bu sahne aslında Lorna'nın içinde ulaştığı bir boyut gibidir. Lorna modern şehrin ve onun çıkar odaklı

ilişkilerinin arasında uyanıp, gerçeği görüp yabana, henüz hiçbir şeyin kirlenmediği, saf doğaya doğru karnında taşıdığını düşündüğü bir bebekle kaçır. Ara ara var olduğuna inandığı bebek ile konuşur. Sonunda bir kulübeye ulaşır. Kuşların sesini duyduğunda duraksar ve bebeğe “ölmene izin vermeyeceğim...babanın ölmesine göz yumdum ancak sen yaşayacaksın” der. Lorna’ya göre “elbet yardım eden birileri çıkacaktır”. Film yine umutla biter. Lorna ilk defa huzurla uykuya dalar. Çünkü artık çarpık olan düzeni görmenin ötesinde, ona karşı durmanın, kendisine dayatılanı yapmamanın ve vicdanına göre davranmasını sağlayacak özgürlüğe sahip olmanın manevi hazzıyla gözlerini kapar. Bebeğin olup olmadığı önemli de değildir. Lorna için doğan şey aslında yeni bir hakikat, yaşamın anlamı ve öteki olana duyarlı bir varoluşun olanaklılığının sezgidir.

4.6.4.6. Bisikletli Çocuk

4.6.4.6.1. Olay Örgüsü

Cyril babası tarafından yetiştirme yurduna terk edilmiş bir çocuktur. Sürekli babasına ulaşmaya çalışır ancak bir türlü ulaşamaz. Diğer insanların ona yalan söylediğini düşünür. Ancak babasını tanıyan herkes onun gitmiş olduğunu söyler. Cyril kimseye inanmadan aramaya devam ettiği ve yurt görevlileri tarafından yakalanmaya çalıştığı sırada Samantha ile karşılaşır. Samantha, Cyril’in kayıp bisikletini bulur ve Cyril’e getirir. Cyril Samantha’ya koruyucu ailesi olmasını istediği söyler. Cyril bunu kabul eder. İlerleyen zamanlar içerisinde Cyril hafta sonları Samantha’da kalır. Samantha bir kuafördür. Bu esnada Cyril’in babasını aramasına Samantha da yardım eder. Bir gün Cyril’in babasını bulurlar. Guy, Cyril’e değil bakmak onu görmek onunla vakit geçirmek bile istememektedir. Cyril bunu ilk başta anlayamaz. İlerleyen zamanda Cyril giderek agresifleşmeye başlar. Bu esnada mahallede bir grup çocukla tanışır. Bu grubun başında Wes vardır. Wes, Cyril’i giderek manipüle etmeye başlar ve günün birinde ondan bir gazete dağıtıcısı adamı gasp etmesini ister. İşler ters gidince panikleyen Cyril çaldığı parayı babasına götürür ve ona vermek ister. Guy onu yine geri çevirir ve kovar. Cyril’in suçu ortaya çıkar. Cyril dağıtımçıdan özür diler. Bir gün tesadüf eseri yolda adam ve oğluyla karşılaşır. Gazetecinin oğlu Cyril’ kovalar ve taş atarak ağaçtan düşmesine sebep olur. Cyril’in öldüğünü zanneden baba oğul tam olaydan nasıl sıyrılacaklarını düşünürlerken Cyril ayağa kalkar ve gider.

4.6.4.6.2. Karakterlerle Kurulan İlişkiler

Film bir telefon araması ile başlar. On yaşlarında bir çocuk babasına ulaşmaya çalışmakta ve yanındakilerin onu kandırdığını düşünmektedir. Israrla babasının geri geleceğine inanmaktadır. Filmin ana karakteri olan Cyril tıpkı Rosetta’ya benzer. Rosetta gibi inatçı,

mücadeleci, agresif ve amacına kilitlenmiş haldedir. Filmin başında temel motivasyonu babasına ulaşmaktır. Bu açında Rosetta'nın ve Bisikletli çocuğun açılışı birbirine çok benzer. Film ilk başta Cyril'in neden böyle yaptığını ve neden böyle öfkeli olduğunu anlamak ister. Bu filmde de tıpkı "Rosetta" filminde olduğu gibi karaktere empatiyle yaklaşır. Onun motivasyonunu anlamaya çalışır. Cyril'i bu kadar öfkeli yapan şey nedir sorusunu sorar. Bu noktada empati sempatiden daha baskındır. Cyril'in yurt görevlilerinden kaçıp revire sığındığı sahnede yine Dardenne Kardeşlerin sık sık kullandığı bir sarılma anı yaşanır. Cyril, görevlilerle gitmemek için Samantha'ya sarılır. Bu hareket aslında Cyril'in ne istediğini biraz gösterir. Cyril yurda geri dönmek istememektedir ve takıntılı bir biçimde babasını aramaktadır. Samantha'nın onun kayıp bisikletini getirmesi ardından ise Samantha'ya hafta sonları onun yanında kalmak istediğini söyler. Cyril'i empatik olarak anlamak için tıpkı Rosetta gibi onun eylemlerine bakmak gereklidir. Cyril bir oto tamircisinde babasının bıraktığı ilanda kendi bisikletini de satmış olduğu gerçeğini öğrenir. Bunun ardından gelen sahnede Cyril Samantha'ya oldukça öfkeli davranır. Film aslında Cyril'in tüm hareketlerinde hayal kırıklığının ve öfkenin birleşimini ve bunun ifadesini gösterir. Bir başka sahnede Cyril, Samantha'nın erkek arkadaşı ile balerine binmeyi reddeder. Çünkü ondan pek hoşlanmamıştır. Bir sonraki sahnede Cyril, Samantha ve erkek arkadaşını uyurlarken görür. Bu gözetleme anı Cyril'in Samantha'yı kıskanıyor olabileceğini de gösterir. Bu sahnelerin art arda gösterilmesi ile Cyril'i onun eylemlerinden anlamaya başlarız. Çocuk kadına bir bağlılık duymaya başlamıştır. Ancak hala babasına ulaşmak en temel arzudur. Samantha'nın yardımcılarıyla Cyril babasına ulaşır. Ancak sonuç hiç beklediği gibi değildir. Babası Cyril'i istememektedir. Filmin temel meselesi olan sorumluluk kavramı yine burada karşımıza çıkmaya başlar. Bu noktada film karakterler arasındaki ilişkilerden yola çıkarak şunu sormaya başlar Cyril'in öz babası bu şekilde davranırken, Samantha'nın çocuğa karşı böyle bir sorumluluk hissetmesinin nedeni nedir. Filmin sempatik karakterleri Cyril ve Samantha iken antipatik karakteri Cyril'in babasıdır. Cyril babasının tüm onu istemeyişine rağmen hala onu sahiplenmekte ve onun yanında olmak istemektedir. Samantha ise bu gerçeği gördüğü için çocuğa daha çok bağlanır. Diğer filmlerinden farklı olarak bu filmde hikâyenin eksenindeki karakterler daha sempatik sunulmuştur. Babasının Cyril'e açık açık onu görmek istemediğini söylediği sahneden sonra Cyril arabada bir öfke nöbeti geçirerek kendine zarar vermeye çalışır. Bizim bu olaylara tanıklık ettiğimiz empatik bir kavrayışın önünü açmaya başlar. Bir çocuk için bu yaşananların anlamını ve yarattığı duygusal yıkımı görmeye başlarız. Bu olayların ardından Cyril mahalledeki çete ile tanışması ise bir tesadüf değildir. Mahallenin daha büyük yaşlardaki çocuklarından biri ve çetenin elebaşı olan Wes, Cyril'e yakınlık gösterir. Bu belki de Cyril'in içindeki boşluğu

doldurmasa da bir nebze unutturur. Ancak Wes, Cyril'i suça teşvik eder. Film bu noktada toplumsal düzenin içinde suçlu ya da bozuk olarak tanımlanan kişilerin nasıl var olduğuna ve nasıl ortaya çıktığını yakın planda gözlemler. Bunun yanına da sorumluluk ve aile kavramlarını koyarak düşünür. Bir belgesel değildir ama bir belgesel kadar gerçekçidir. Kötü olanı, kötü yapan nedir. Filmin bakış açısı bu noktada oldukça açıktır. Kötü olan şey aslında suçlular, soyguncular, gaspçılardan çok onları doğuran koşullarda aranmalıdır. Bu insanların birbirine karşı etik sorumlulukları olması ile de oldukça ilişkilidir. Belki de modern kapitalist toplumun ve kent yaşamının ben-merkezciliğinin yarattığı duyarsızlığın bu etik sorumlulukların üstünü kapatıyor olması esas sorunlardan biridir. Babasının reddettiği bir çocuğu Samantha manevi anlamda hissedeceği mutluluk hariç bir çıkarı olmadan sahiplenmektedir. Cyril'in babası ve Samantha birbirlerine etik açıdan tamamen tezat bir konumdadırlar. Cyril ise bundan doğrudan etkilenen biri olarak bu iki konumun açabileceği sonuçlar arasında savrulup durmaktadır. Ancak Cyril saftır. Dostluğa ve yakınlığa ihtiyaç duyduğu için bunun olduğu yerlerden kendisine zarar gelebileceğini düşünmez. Dolayısıyla Cyril, Wes ile kaynaşmaya başladığında, Cyril için hissettiğimiz sempatiden dolayı onun adına kaygı duymaya başlarız. Çünkü Wes'in Cyril'e yaklaşımı Samantha'dan farklıdır ve bunu hissederiz. Bu tıpkı Çocuk filmindeki Bruno ve Steve arasındaki ilişkiye benzer. Büyük olan küçük olanı kendi iktidarı ile kendi çıkarları doğrultusunda kullanmaya başlar.

Bir akşam yemeği esnasında Cyril, Samantha'ya onun yanına almayı neden kabul ettiğini sorar. Samantha "bilmiyorum" diyerek cevap verir. Gerçekten de Samantha bilmez. Tıpkı Oğul filmindeki Olivier'in Magali'nin neden böyle bir şey yapıyorsun sorusuna "bilmiyorum" cevabını verdiği gibi. Çünkü iki karakter de hisleriyle hareket etmektedir. Yaptıkları şeyin akılcı bir tarafı olup olmadığına bakmazlar. Bu filmin etik üzerine olan düşüncesidir. Etik olan şey akılcı gözükmek zorunda değildir. Filmin düşüncesinde aklın tahakkümü etiğin üzerinde değildir. Modern toplumun bu karakterlerin yaptığı şeyi bir nedene dayandırmaya çalışıyor oluşu ve bunu akla sığdıramaması zaten asıl sorundur. Olivier, Samantha ve daha sonradan uyanan Bruno, Lorna ve Igor gibi karakterlerini harekete geçiren akılları değil hislerdir. Daha da somut söyleyecek olursak vicdani duygularıdır. Cyril Wes'in azmettirdiği soygun girişimi esnasında gazetecinin oğlu tarafından görüldüğü için Wes tarafından terk edilir. Wes paraların bir delil olacağını düşündüğü için paraları da Cyril'de bırakır. Cyril ise çaldığı paraları babasına götürür. Babasını verdiği tepki ise onu kovmak olur. Bu sahnenin ardından uzun bir plan boyunca Cyril'in bisikletle yolda öfkeyle ilerleyişini görürüz. Hiçbir şey söylenmese de onun hayal kırıklığını, yalnızlığını ve öfkesini empatik

olarak hissederiz. Bu olayın ardından Cyril'in gerçekte yüzleşir ve onu gerçekten önemseyen kişinin Samantha olduğunu anlar.

Filmin finalinde gazete satıcısının oğlu Martin, Cyril'i taş atarak kasıtlı olarak ağaçtan düşürür. Cyril'in öldüğünü düşünürler. Yardım edip edemeyeceklerine bakmak yerine bu işten nasıl sıyrılacaklarını düşünürler. Filmin bu son sahnesi modern toplumun orta sınıfına yöneltilen bir eleştiri gibidir....

4.6.4.7. İki Gün Bir Gece (Deux Jours Une Nui-2014)

4.6.4.7.1. Olay Örgüsü

Sandra bir güneş enerjisi paneli üretim fabrikasında çalışmaktadır. Bir gün işten çıkarılmak üzere olduğuna dair bir haber alır. Çıkarılma sebebi işverenin çalışanlara yaptığı bir oylamadır. Oylama ikramiye ve Sandra'nın çalışmaya devam etmesi üzerinedir. Oylamanın sonucuna göre ikramiyeyi seçenler çoğunluk olarak çıkarsa tüm çalışanlar ikramiye alacak ancak Sandra işten çıkarılacaktır. Aksi yönde bir sonuç çıkarsa Sandra işe devam edecek ancak hiçbir çalışan ikramiye alamayacaktır. Sandra arkadaşının baskısıyla işveren ile görüşüp oylamanın tekrar yapılmasını talep eder. Çünkü fabrikadaki şefin çalışanları oylama esnasında korkuttuğunu ve kararlarını etkilediğini öğrenmiştir. İşveren bunu kabul eder. Ancak Sandra'nın yapması gereken önemli bir misyon ortaya çıkar. İki gün bir gece içerisinde tüm çalışanlarla görüşüp bir sonraki oylama için destek istemesi gerekecektir. Sandra için psikolojik açıdan ağır bir mücadele başlar. Çalışanlarla tek tek görüşür. Bazıları destek vereceğini söylerken bazıları ikramiyeyi seçeceğini söyler. Bir sonraki oylamada Sandra 8'e karşı 8 oyla kaybeder. Ancak işveren onu odasına çağırıp gözler önüne sermiş olduğu bu ahlaki durumun yarattığı huzursuzluktan dolayı hem onu işte tutacağını hem de herkese ikramiye vereceğini söyler. Karşılığında ise dönem sonunda bir kişinin kontratını yenilemeyeceğini söyler. Sandra bir başkasının işsiz kalacak olmasını kabul etmez ve işten ayrılır. Yeni bir başlangıca adım atar.

4.6.4.7.2. Karakterlerle Kurulan İlişki

Film Sandra'ya gelen bir telefonla başlar. Daha ilk sekanstan film Sandra karakteri ile birlikte hareket edileceğini belli eder. Sandra'ya gelen telefonda ilk anlaşılan onun çalıştığı yer ile bir sıkıntısının olduğu yönündedir. Film içerisinde geçen diyaloglar ve Sandra'nın aldığı ilaçlar bir psikolojik buhranın olduğunu gösterir. Tüm bunlar karakterin geçmişine ve onun bu mücadele içindeki yerine dair bilgi verir. Sandra iki çocuk annesi ve evliliğinde bazı sorunlar yaşayan bir kadındır. Uzun süren bir psikolojik sıkıntı sebebiyle işinden uzak kalmıştır. Bu esnada işyeri Sandra olmadan da işlerin yürüyebileceği gerekçesiyle Sandra'yı işte tutmak yerine çalışanları bir oylama ile ikramiye ve Sandra arasında bir seçim yapmaya zorlamıştır.

Gelgelelim çalışanların büyük bir kısmı ilk oylamada ikramiyeyi seçmişlerdir. Film bu ilk oylamanın sonucu ile başlar. Filmin giriş bölümünün ilk sekansında Sandra haberi alır yıkıma uğrar. İkinci sekansta ise arkadaşının ısrarı ile iş yerinin patronu olan Bay Dumont ile görüşerek cuma günü yapılmış olan bu oylamanın yerine pazartesi günü ikinci bir oylama yapılmasını ister. Sandra'nın gerekçesi işyerinde şef olan Jean-Marc'ın çalışanların oylarını yönlendiriyor olmasıdır. Filmde Sandra'nın mücadelesinin başladığı yer tam olarak burasıdır. Sandra çalışanların evleri kapı kapı dolaşarak onlardan kendisini oylamalarını ve bu işe ihtiyacı olduğunu söyleyecektir. Bir anlamda Sandra ötekinin vicdanına seslenen yani empatiye davet eden kişi olacaktır. İki gün bir gecelik mücadelenin özünde yatan Sandra'nın işine geri dönmesi değildir sadece. Aynı zamanda modern kapitalist toplumun duyguları körelmiş ben merkezci kültürünün yaratmış olduğu empati yoksunluğuna karşı bir direniştir.

Filmin gelişme bölümü Sandra'nın tüm arkadaşlarının adreslerini alıp teker teker evlerine uğrayıp oy istemesi ile başlar. Bu andan itibaren film Sandra'nın mücadelesinin yanında yer alarak onun dünyasını anlamaya çabalar. Aslında filmde her kapı bir farklı diyalog ve farklı bir yaşamın vitrini gibidir. Sandra bu oy isteme ziyaretlerini hiç isteyerek yapmaz. Bir anlamda kendini dilenci gibi hisseder. Kapitalist sistemin bireylerinin dünyasında vicdana yapılan çağrı aslında bir anlamda huzur bozan ve bir başkasının faydasına engel koyan bir davranıştan ibaret algılanmaktadır. Sandra ahlaken yanlış bir şey yapmaz. Ancak kendini sürekli başka insanların huzurunu bozduğu gerekçesiyle küçük düşmüş ve aşağılanmış hisseder. Film Sandra'nın bu durumunu onun bazı psikozlu hallerinde sunar. Gerçekten de modern dünya da empatiye davet etmek artık kabul edilebilir bir şey bile değildir. Sandra cuma günü yapılan oylamadan sonra kendine olan hislerini şu ifadelerinden anlayabiliriz:

“Sanki ben yok muşum gibi.

Ama haklılar

Ben yokum. Hiçbir şeyim

Hem de hiçbir şey”

Sandra'nın hissettikleri bu söylediklerinde biraz vücut bulur. Kapitalist modern toplumun yarattığı ahlak anlayışında hiçbir şey bireysel menfaatlerden önce gelmemektedir. Bu bireyin yaşamını anlamsızlaştırmaktadır. Çünkü bir değer olarak insan aslında dünyada kendisini var olmasa da bir sıkıntı yaratmayacak fazlalık olarak görebilmektedir. Dardenne kardeşlerin temel meselesi bu sefer Sandra karakteri üzerinden düşünülmektedir. Diğer filmlerinde çoğu kez filmin empatiye davet ettiği karakterler yerine bu sefer etrafındaki insanları empatiye davet eden bir karakter ve onun mücadelesi ile uyuşma ve yolculuk vardır. Bu yolculukta yer yer Sandra'nın umutlandığı yer yer de umudunu kaybettiği anlar vardır. Ancak temel olarak film

Sandra'nın mücadelesini destekler. Bu açıdan karakterin dönüşümü bu sefer ahlaki bir dönüşümden daha farklıdır. Sandra'nın burada hissettiği şey etrafındaki arkadaşları için ikramiyeler kadar değerinin olmadığıdır. Bu Sandra'nın inancını ve umudunu kıran bir gerçektir. Ancak arada bazı arkadaşlarının ona verdiği destek Sandra'nın zayıflayan mücadele gücünü kuvvetlendirir. Film baştan Sandra'ya sempati ile yaklaşır. Onun içinde bulunduğu durum rahatsız edici ve haksız bir değersizlik hissine karşılık gelmektedir. Film Sandra ile hep bir birlikte oluş halindedir. Filmde en kritik anlardan bir tanesi Sandra'nın intihar etmeye karar verdiği sahnede yaşanır. Sandra son birkaç arkadaşından olumsuz sonuç alınca umudunu kaybeder. Kendisine olan saygısı zaten azalmıştır. Bir kutu hapı içtikten sonra ise kocasını terk ederek gelen arkadaşının kendisine destek olmaya geldiğini görünce umutlanarak yaşama arzusunu tekrar hisseder. Film boyunca Sandra'nın kendisini var hissettiği anlar yanında birinin olduğunu gördüğü anlardır. Mücadelesi daha çok bir özne olabilme üzerinedir. Film empati ve vicdan üzerinden aslında karakterin özgürleşmesini de dert edinir.

Filmin gelişme bölümü Sandra'nın kapı kapı dolaşması ile kurulur. Ancak burada çalınan kapıların sembolik bir anlamı da vardır. Her çalınan kapı bir anlamda bir iletişim talebidir. Bir vicdana çağrıdır. Arabada dinlenen her müzik ve her yüz yüze bakışma ve el ele tutuşma daha duygusal bir iletişimin kapısının aralandığı anlardır. Filmde olumsuz cevabın verildiği bazı sahnelerde arkada hep bir duvar fondadır. Bazen ise konuşan iki kişinin arasında görünür engeller vardır. Film genel olarak Sandra'nın umutsuz ve özgüvensiz karakterini göstermek için sık sık onu boydan kadraja alır. Zira Sandra'nın bedensel durumu onun ruhunun kırılma noktasına dair çok şey söyler. Filmde uzun Afrika kökenli bir iş arkadaşı ile Sandra'nın arasında uzun bakışma sahnesi vardır. Bu sahnenin gücü yüz yüze bakışmalarında yatar.

Filmin sonuç bölümünde Sandra oylamayı kaybetse de patron tarafından odaya çağırılır. Filmin başında onu muhatap almayan Bay Dumont onu bu sefer karşısına oturtur. Sandra mücadelesi ile iş yerinde huzuru kaçıran işverenin imajı hakkında ahlaki bir dilemma yaratmıştır. Kapitalist ahlakın burada korumaya çalıştığı şey kendi itibarıdır. Ancak tam da vicdanlı bir duruş sergileyecekmiş gibiyken son teklifi ile Bay Dumont sistemin içinde kar mekanizması ile tezatlık oluşturacak hiçbir eylemin olamayacağını kanıtlar. Bu yüzden mesele modern toplumu besleyen materyalist bir etik anlayışının yarattığı empati yitimidir daha çok. Tam da bu noktada film Bay Dumont'un teklifi aracılığıyla Sandra'yı da bir teste tabi tutar. Bu yolculuğun Sandra'ya öğrettiği şey en acı haliyle, var olmanın bir başkası tarafından görülebilir ve onu görebilir olmanın mümkünlüğü ile ilişkili olmasıdır. Görmek ise kendine dönük bir algıdan ziyade öteki olana dönük bir algıyı yani bir sorumluluğu zorunlu kılar. Sandra, Dumont'un teklifini reddederek yolculuğunu tamamlar. Film onun yanında kalmaya devam

eder. Sandra kendi başına gelenin anlamını bir başkasının da aynı şeyleri deneyimlemesini istemeyecek kadar kavrayabilmiş durumdadır ve bu ona etik bir duruş kazandırır. Sandra uğruna çok mücadele ettiği bir şeyin üstünü bu etik soru karşısında çizer. Bu tam da Sandra'nın özgürleştiği ve özneleştiği andır. Sandra'nın yaşadığı dönüşüm daha derinlerde onun özgüveni ve onun kırılabilirliği ile ilişkili olabilir. Ancak filmin Sandra'ya duyduğu sempati aynı zamanda onu anlamının yani onunla empati kurmanın da önünü açar. Geçmiş hikayesine dair hiçbir bilgi verilmese de yaşamsal buhranların işçi sınıfının kaderini etkileyebildiğini gösterir. Filmde Sandra'nın anti-psikotik ilaçları niye kullandığını bilmesek de buradaki esas ilişki ikramiyeye karşılık kurban edilecek kişi olarak seçilmesidir. Var olan toplumsal düzen inanın bu gündelik sıkıntılara izin vermemekte hatta bu gibi sıkıntılara sebep bile olabilmektedir.

Film Sandra'nın istifa edip işyerinden çıkması ve yeni olanakları konuşarak yol olması ile biter. Bu sahne de diğer filmlerin finalinde olduğu gibi umutla biter.

4.6.4.8. Meçhul Kız (La Fille Inconnue-2016)

4.6.4.8.1. Olay Örgüsü

Jenny bir klinikte doktorluk yapmaktadır. Bir gün mesaisi bittikten sonra kliniğin kapısı çalar. Jenny kapıyı açmaz. İlerleyen günlerde bir kadının öldürülmesi üzerine gelen polisler Jenny'nin kamera kayıtlarını incelemek isterler. Jenny kayıtlara baktığında ölen kadının daha önce kapısını çalan ama Jenny'nin kapıyı açmadığı kadın olduğunu görür. Bunun üzerine suçluluk duymaya başlar. Kadının adını ve kim olduğunu öğrenmek ve ona bir cenaze töreni yapabilmek için kadını ve yaşanan cinayet vakasını soruşturmaya başlar. Bu esnada kadının Afrika kökenli bir hayat kadını olduğu öğrenir. Bu esnada tehditler alır ve korkutulur. Ancak en sonunda kadının gerçek adını öğrenir.

4.6.4.8.2. Karakterlerle Kurulan İlişkiler

Hemen hemen tüm filmlerinde olduğu gibi bu filmde de Dardenne'lerin kamerası ana karakteri görerek başlar. Biri asistan iki doktorun bir hastayı muayene ederken aynı zamanda çalıştıklarını görürüz. Filmin açılışının ilk sekansı klinikte bir çocuğun kriz geçirme sahnesi ile devam eder. Bu sahne esnasında asistan olan doktor adayının çocuğun geçirdiği nöbet karşısında şok yaşadığını görürüz. Filmin temasını kuran diyaloga sebep olan da bu olaydır. Karakterler arasındaki diyaloglar da aslında karakterlerle olan ilişkimizi belirler. Filmin meselesi de burada biraz ortaya çıkmaktadır. Bu film boyunca birlikte yol alacağımız karakterin etik duruşuna dair bir başlangıç noktasıdır. Jenny oldukça idealist ve mesleğinde parlak bir gelecek vaat eden genç bir doktordur. İlk sekansta klinikte yaşanan vakanın ardından Jenny asistanını şu şekilde eleştirir:

“Bir şeyi öğrenmeni istiyorum. Tek bir şeyi

Düzgün tanı koyabilmelisin. Hastanın çektiği acıdan etkilenirsen koyduğun tanı yanlış olur...

İyi bir doktor duygularını kontrol edebilmeli”

Film belirli bir noktada bir doktorun mesleki pratiğindeki bu prensiple çok ilgilenmez. Filmin temel meselesi daha çok bu idealist ve katı tutumun modern toplumun yaşamına sirayet edişi ile ilgilidir. Jenny bu açıdan oldukça soğuk bir karakter profili çizer. Yalnız bir karakterdir ve duygusal açıdan oldukça mesafelidir. Mesleğinin şekillendirdiği kibirli bir ruha sahip görünmektedir. Tam da bu noktada filmin kırılma noktası yaşanır. Henüz bir krize dönüşme de karakterin bu noktada verdiği karar film boyunca onun eylemlerini şekillendirecektir. Yaşanan diyalogun ardından kliniğin kapısı çalar. Asistan kapıyı açmaya davrandığında Jenny, mesainin bitmiş olduğunu ve kapıyı açmaması gerektiğini söyler. Ardından yine asistanını eleştirir.

“Hastaların seni yormasına izin verirken düzgün tanı koyamazsın.”

Bu diyaloglar Jenny'nin etik tavrını ve karakterini çizen bilgiler taşır. Film Jenny karakterine yönelik çizdiği bu profil sempatik bir bakış taşımaz. Jenny'nin soğukluğu ve kibiri filmin başında sezilir. Karakterin mesleğinin çok önemli bir yönü olan “düzgün tanı koymak” onun hayattaki duyarsızlığının da bir dayanağı olmaya başlamıştır. Bu açıdan film başında ana karakteri ile herhangi bir sempatik bağa çağrıda bulunmaz. Karakterin idealist tavrının tartışmalı olması bir yana film daha çok çalan kapının açılıp açılmaması üzerinde durur. Jenny'nin bu çok önemsiz görünen kararı aslında Jenny'nin karakterinin dönüşümüne ve kendisini sorgulamasına neden olmuştur. Kapıyı açmadığı kadının aslında cinayete kurban gittiğini duyduğunda Jenny'nin duygusal kırılma noktası da belirginleşir. Jenny polis merkezinde olayı öğrendiğinde kamera kayıtlarını da görür. Bu sahnede Jenny'nin kayıtlarda gördüğü yüz aslında çağrısına cevap vermediği öteki olanın yüzüdür. Bir anlamda Jenny'nin kapıya bakmaması oldukça doğal görünse de film ahlaki sorumluluğumuzun en küçük ve gündelik kararlarımızın doğurduğu sonuçlarla bağlantılı olup olamayacağını düşünür. Jenny mesleki açıdan idealist ve özenli bir karakter olduğunu gösterir. Ancak gündelik yaşamda etik yaşamlarımızın bir parçasıdır. Mesleğin çizdiği sınırlar bir ölçüde bunu görünmez kılabilir. Bu gelişmenin ardından Jenny ilginç bir dedektiflik çabasına girişir. Ölen kadından kendini sorumlu tutmaya başlar. Bunun için ise ölen kadının ne olduğunu ve kim olduğunu öğrenmeyi amaçlar. Bunu bir nevi sorumluluk bilinciyle ve vicdani bir yönelimle

yapar. Film bu noktadan itibaren Jenny’ye daha sempatik yaklaşır. Çünkü Jenny kapısını çalan kadının yüzünü görmüştür onun yardım çağrısına cevap vermemiştir ve şimdi ilk defa öteki olana empatik bir gözle bakmaya başlamıştır. Filmin karakter üzerinden sorduğu soru da buradadır. Mesleki yaşamlarımızın profesyonel tavrı gündelik tavrımız haline geldiğinde modern ve kapitalist toplumun, hızlı tüketici bireyleri etik ve ahlaki açıdan nasıl bir noktaya evrilir? Filmin ilk başta Jenny’nin tavrına bakışı yargılayıcıdır. Daha sonra ise destekler. Bu süreçte Jenny’nin karşısına çıkan en büyük sorun ise bu arayışına engel olmaya çalışan insanlardır. Bir noktada ölen bir Afrika asıllı hayat kadınıdır.

Bu esnada Jenny ustası olan doktorun muayenehanesini devralmak gibi bazı eylemlerle daha sorumluluk sahibi biri olmaya çabalar. Ustası olan eski doktor ile bir yerde şöyle bir diyalog geçer:

Jenny: Onu isimsiz gömecekleri fikrine dayanamıyorum. Toprağın altındakinin o olduğunu kimse bilmeyecek. Kapıyı açsaydım şu an hayatta olurdu.

Dr. Habran: Doğru ama sonuçta onu sen öldürmedin.

Eylemi yapan olmamak bizi sonucun sorumluluğundan ne kadar uzak tutabilir. Dr. Habran’ın cevabı rasyonel eğilimli bir telkin gibidir. Jenny ise küçük bir kararının ağırlığını taşımaktadır. Filmin aslında Jenny’nin kararı üzerinden düşündüğü şey yaşamlarımız arasındaki bağıdır. En uzakta ve bizle en alakasız görünenle bile belirli bir bağımızın olabileceğini söyler ve bir anlamda etik bizden en uzakta olanın sorumluluğunu da hissettiğimiz noktada en güçlü haline kavuşur. Jenny’nin burada ölen kadının ismini öğrenmeye çabalaması onun varlığını onun yokluğu üzerinden görmeye başlamasıdır aynı zamanda. Bu yokluğun doğmasına sebep olan olaylar zincirinden kendinin etkisinin olduğunu da bilmesi Jenny’nin vicdani itkisi ve empatik uyanışı olmuştur. Jenny özel muayenehaneden ayrılır. Dr. Habran’ın daha çok sigortalı hastalara bakıldığını söylediği muayenehaneyi devralır. Bu esnada ölen kadını araştırmaya devam eder.

Filmin sonunda karakterin ölen kadının mezarını yaptırmak istediğini görürüz. Bu amaçla polislerden kadının ismini öğrenir. Ardından muayenehaneye geldiğinde ise Bryan’ın babasının itirafı ile karşılaşır. Bu itiraf esnasında adam Jenny’nin onun yüzüne bakmasına dayanamaz ve arkasını dönmesini ister. Adamın Jenny’nin gözlerinde gördüğü bakış ötekinin bakışıdır. Bu bakış ona sorumluluğu hatırlattığı için adam buna çok katlanamaz. Ardından intihar etmeyi denese de en sonunda polise itiraf etmeye karar verir.

Son sahnede Jenny’yi muayenehane esnasında daha önce internet kafede karşılaşmış olduğu kadın ziyaret eder. Gelen kadın ölen kadının kardeşi olduğunu söyler. Ona ölen kadının

gerçek ismini söyler bu sayede polislerin de Jenny'ye doğruyu söylemediği ortaya çıkar. Gelen kadın kardeşinin ölümü ile ilgili gerçekleri ve hissettiklerini söyler. Ayrılırken ise Jenny kadına sarılmak ister. Bu sarılma anı bir samimiyetin doğuşudur. Samimiyet taraflar doğru olanı söyleyerek ahlaki sorumluluklarını üstlerine aldıktan sonra ortaya çıkan bir durumdur. Jenny artık duygularını bastıran bir karakter değildir. Bu Jenny'nin geldiği ve dönüştüğü noktadır. Filmin Jenny ile olan uyuşum artık sempatik bir bağlılığa dönüşmüştür. Film Jenny'nin yaşlı bir kadının koluna girerek kliniğin koridorunda yürümeleri ile biter. Son sahnenin anlamı aslında tüm filmin bütünüdür. Bireyi anlamlı kılan ve var olduğunu hissettiren aslında öteki olandır. Film varoluşu uyuşmuş bir karakter olarak yolculuğunu başlattığı Jenny karakterini sonunda hisseden ve bu şekilde var olduğunu anlayan bir karakter haline getirir.

4.6.5. Mekân ve Atmosfer

Dardenne Kardeşler'in filmlerinde mekanlar daha çok karakterlerin hikayesinin bir parçası olarak gerçekçi bir biçimde konumlanır. Filmlerin karakterleri gündelik gerçekliğin bir parçası olarak mekanların içerisinde yolculuk eder. Mekanlar daha çok karakterlerin dünyalarının abartısız bir imgesidir. Bu da karakterlerin hikayesinin gerçekliğe uygunluğu noktasında filmin sinepatik gücüne katkı sağlayan bir unsurdur. Ancak bunun yanı sıra film karakterlerinin mekanlarla kurduğu ilişkiler vasıtasıyla da bu duruma destek olur.

Söz filminde Igor ve Roger'ın göçmenleri kaçak çalıştırdığı inşaat farklı ülkelerden gelen göçmenlerin küçük odacıklarda yaşadığı derme çatma bir mekandır. Yeni bir umut bulabilmek adına savrulmuş olan insanların geldiği şehir Sereng'tir. Sereng bir sanayi ve endüstri şehridir. Filmin başında Igor, Sereng'te çok para olduğunu göçmenlere söyleyerek onları umutlandırmaya çalışır. Ancak Sereng'in betonarme sokakları ve tipik bir sanayi şehrini andıran yapısı bu noktada şehrin atmosferi ile ilgili genel bir his uyandırır. Bu şehre göçmen olarak gelmiş olan insanların yapabileceği tek şey o içinde buldukları gri duvarlı mekanların koşulları doğrultusunda yaşayabilecekleri bir yol çizmektir.

Rosetta filminde ise karşımıza iki tane karavan çıkar. Biri karakterin çalışmak istediği ve çalıştığı, içine girmek istediği mekân olarak konumlanırken diğeri karakterin yaşadığı ve içinden çıkmak istediği mekân olarak konumlanır. Karavan Rosetta'nın hayatının konar gezerliğinin, marjinalliğinin bir uzantısıdır. Normal bir hayata sahip olabilmek için bir ölçüde Waffle karavanında çalışmak ister. Bu sayede karavan kampındaki geçici mahkumiyeti son bulacaktır. Karavan kampının ıslak ve nemli toprakları, gri gökyüzü ve Rosetta ve annesinin kaldığı karavanın soğukluğu onun hayatının atmosferidir aynı zamanda. Rosetta'ya bakıldığında görülen şey sadece onun iş sahibi olma mücadelesi ve öfkesi değildir. Aynı

zamanda Rosetta'nın yaşadığı hayatın atmosferinin ağırlığı da hissedilir. Film karaktere eşlik edişinde onun bu mekanlarına uzanarak onun dünyasına sızar ve onun duygularını kavrar. Bütünsel açıdan mekanlar ve atmosfer hem filmin Rosetta'yı düşünme biçiminde sinepatik kavrayışın önemli bir unsuru haline gelir. Rosetta'nın rutinleri kadar o rutinlerin nerede ve nasıl tekrarlandığı da önemlidir. Karakterin her ormandan geçerek karavan kampına gidişinde onun yaşadığı yer ile tavırlarındaki yabaniyet arasındaki ilişkiyi de görürüz. Orman ve izole edilmişlik Rosetta'nın hayatının bir parçasıdır. Öyle ki bunu onun bakışlarında, yürüyüşünde öfkesinde görmek mümkündür.

Oğul filminde ise karamsar atmosfer Olivier'in dünyasının bir yansıması gibidir. Film Olivier'in merakını sorgularken onun yalnızlığının kederini de hisseder ve hissettirir. Olivier'in yaşadığı ev küçük ve mütevazı bir mekandır. Benzer nitelikleri Francis'in evinde de görürüz. Olivier, Francis'in yaşadığı mekânı incelerken belki karmaşık niyetlerle orada bulunmuş olsa da onun hayatına bakmış onun yalnızlığında kendi yalnızlığının bir benzerini görmüştür. Karakterlerin yaşadığı yerler birbirinden farklıdır. Ancak bir açıdan iki karakteri birbirine bağlayan yaşamlarının bu mekânsal nitelikleri ortak bir uzam gibidir. Bu ortaklıklar filmin sinepatik düşünme sürecinin bir parçası olur.

“Çocuk” filminde Bruno'nun mekânı sokaklardır. Bruno terk edilmiş izbe yerlerde dolaşır. Karton kutuların içinde yatar. Tüm bunlar onun sert yaşamının bir parçasıdır. Bruno'nun seçimlerinin ve eylemlerinin ardındaki gerçekliktir. Doğru veya yanlış olmanın ötesinde bir başka dünya da hayat ve ilişkiler bu şekilde gerçekleşmektedir. Filmin kamerası bu gerçekliği dramtizasyondan kaçan bir üslupla düşünür. Bruno'ya eşlik ederken aslında onun bir parçası olur ve onun dünyasına yakından bakar. Dardenne Kardeşler'in gerçekçi üslubu karakterlerinin yaşadığı dünyanın koşullarını merkeze koymasa da bir arka motif gibi sürekli filmsel düşünme sürecinin bir parçası gibi işler.

“İki Gün Bir Gece” filminde film genellikle dış mekanlarda ve özellikle Sandra'nın görüşmeye gittiği evlerin kapılarının önünde geçer. Sandra bir anlamda arkadaşlarını tek tek merhamete ve empatiye davet ederken kapıların önünde durur. Onların zillerini çalarak konuşmaya çağırır. Özellikle reddedildiği sahnelerde bazen arka fonda bir duvar görülür. Duvarın görüldüğü sahneler Sandra'nın çağrısının da duyulmadığı anlardır. Film empatinin yoksunluğunu bazen duvarları aracılığıyla gösterir. Sandra'nın çağrısı bir duvara çarpıp ona gri döner. Böyle zamanlarda mekanalar ve atmosfer filmin anlamsal bütünlüğüne mantıken ters durmayacak şekilde seçildiği için, filmin bütünsel duygusunun da önemli bir parçası haline gelebilir. Hatta karakterin iç dünyasının bir yansımasına dönüşür.

SONUÇ

Bu çalışmada sinemanın empatiyi ve sempatiyi düşünme biçimi sinepati kavramı ile düşünülmüştür. Sinemanın bir düşünen varlık gibi kendi imgeleri vasıtasıyla düşündüğü fikri bu çalışmanın da temelini kuran fikirlerden en güçlü olanıdır. Bu bağlamda çalışmanın iddiası da filmin insan biçimci olmayan bir zihin gibi işlediği ve kendi içinde empatiyi ve sempatiyi özgün bir biçimde düşündüğüdür. Sinemanın kendi olanaklarını farklı düşünme biçimleri için sürekli genişleyen olanaklardır. Bu yüzden sinemayı yeni kavramlarla düşünmek bu yeni olanakları tartışmayı kolaylaştırabilir ve bu bağlamda daha esnek düşüncelerin ve teorilerin önünü açabilir. Bu çalışmanın temel motivasyonu da bununla ilgilidir. Sinema farklı kavramlarla düşünülebilir. Deleuze'un çabası sinema örneklerinin felsefi kavramlarla yorumlanmasından uzaktır. Aksine Deleuze sinemayı insan biçimci düşünmeyi aşan yeni bir düşünme olanağı olarak görür. Deleuze için işte tam da bu yüzden felsefenin sözünün bittiği yerde sinema başlar. Sinemanın gücünü sürekli kendini yenileyen ve oluş halinde olan bir güç olarak düşünebiliriz. İşte tam da bu noktada bu çalışma sinemada empati ve sempatiyi sinemanın olanakları bağlamında düşünmeye çalışmıştır.

Birinci bölümde empatinin aslında istençli bir çaba olmasının yansıra istemsiz düzeyde de var olabildiği belirtilmiştir. Empati özne ve öteki arasında yer alan sınırın inceldiği ve şeffaflaştığı bir etkileşimdir. Bu bağlamda yaşamın içerisinde empati sadece bilişsel anlamda kullanabileceğimiz bir kendini başkasının yerine koyma çabasından daha fazlasını kapsayan bir kavramdır. Birinci bölümde yapılan tartışma özellikle bunu vurgulamaktadır. Genel olarak altını çizecek olursak, felsefe empatiyi insanın ontolojik olarak kenetlenmiş olduğu, bir öteki ile etkileşim kurma etkinliği olarak değerlendirir. Ben ile öteki arasındaki aşılmaz sınırın, yani "ben" olanın hiçbir zaman bu "ben" oluş hali gibi "öteki" olamayacağı gerçeğinin, felsefi bağlamda empati kavramının üzerinde uzlaşılan en belirgin nokta olduğunu söylemek mümkündür. Bunun kendi benliğimize bir kenetlenmişlik hali olduğunu biraz daha öteye gidecek olursak "ben" ifadesinin öteki olanın başlangıç noktasını belirleyen bir sınıra gönderme yaptığını söyleyebiliriz. Bu sınırın tam da kendisi empatiyi olanaklı kılar. Dolayısıyla birinci bölümde Husserl, Merleau-Ponty, Stein, Scheller gibi düşünürlerin tartışmalarına bakıldığında, ben-öteki sınırının aşılmazlığına karşın zaman zaman bu sınırın saydamlaşabildiği, empatik etkileşim anlarının olabileceği yönünde bir yorum yapmak mümkündür. Keza biyoloji alanındaki tartışmalara bakıldığında empatinin, hayatta kalma mücadelesi boyunca kazanılmış olan evrimsel bir avantaj gibi düşünüldüğü görülmektedir. Ayrıca empatinin sadece insanlara ait bir özellik değil başka sosyal canlı türlerinde de gözlemlenebilen bir davranış olduğu

düşünülmektedir. Bu da empatinin sosyal ilişki düzleminde ortaya çıkabilen bir iletişim biçimi olduğunu söylemeyi mümkün kılmaktadır. Nörobilim alanındaki çalışmalar da empatinin nörolojik temelleri ile ilgili çeşitli iddialar öne sürmektedir. Beyin görüntüleme yöntemleri ile elde edilen bulgular empatinin ilksel gücünün nörolojik düzlemde bir taklit ve aynalama mekanizmasından doğduğunu göstermektedir. Bu bağlamda genel anlamda sanatın, bu tez özelinde ise sinemanın empati ile ilişkisi üzerine düşünülmüştür. Sinema, öznenin sınırı olarak da düşünülebilecek benlik küresinin dışına çıkmaya muktedirdir. Çünkü sinematografik olanaklar insan biçimci algılama mekanizmalarını aşmaktadır. Tam da bu noktada sinemanın empatiyle ilişkisi kritik bir önem kazanmaktadır. Empatiye dair görüşlerin bazıları empatinin sadece öznel arası değil aynı zamanda özne-nesne arasında da konumlanabilen kinestetik bir etkileşim olduğunun altını çizmektedir. Dolayısıyla izleyecinin filmlerle olan ilişkisini empati bağlamında düşündüğümüzde bu kinestetik etkileşimin kendisi bu çalışma için kritik bir noktaya tekabül etmektedir. İkinci bölümün temel meselesi olan film ve izleyici ilişkisi bağlamında ortaya atılmış kavramlar bu anlamda belirli bir noktayı aydınlatmakla birlikte filmle kurulan bu kinestetik empatiyi bir ölçüde atlamakta ve daha çok izleyici-karakter ilişkisi düzleminde konuyu el almaktadır. Bu noktada filmlerle kurduğumuz ilişkilerde karakterlerin filmlerin daha çok anlatsal dizaynının bir parçası olduğunu ve empati bağlamında şüphesiz önemli olduğunu belirtmek gerekir. Bir karakterin bildiğini bilmek ya da bir karakterin arzusunu arzulamak empatik bir yönelimdir. Ancak tüm bunlar filmin sinematografik bütünlüğü içinde hareket eden unsurlardır. Empatinin sinemayla olan bu ilişkisi özelinde düşünüldüğünde sinemanın kendine özgü düşünme biçimi empatinin kavramının sınırlarını zorlayabilmektedir. Bu noktada sinemayı kendine özgü kavramlarla düşünmeyi denemek belirli bir ölçüde kendi içinde karmaşıklıklar barındırır da başka kavramların taşımakta olduğu yabancı anlamları dışarda bırakabilir. Örneğin empati psikoloji, felsefe, biyoloji ve sanat bağlamında farklı anlamsal açılımlara olanak sağlayan bir kavramdır. Sinemayı düşünmek ise bütün bu açılımları daha sinemaya özgü düşünmenin önünü açabilir. Sinemanın hareket ve zaman bloklarıyla organize olması onun düşünme biçiminin genetik özelliğidir. Yani sinema insan gibi değil sinema gibi -hareket ve zaman imajların bir araya gelişi ile- düşünür. Empatik var oluş biçimimiz filmlerle kurduğumuz bu ilişkiyi olanaklı kılan bir özelliğimizdir. Empatinin -daha bilinçsiz yönünün- doğuştan gelen bir özellik olması insanın yaşamla kurduğu tüm ilişki biçimlerine yansır. Bir öznenin, bir başka özneyi bilişsel ya da duygusal olarak kavraması, onun ne yapacağını tahmin etmesi ne hissettiğini jest ve mimiklerinden algılaması gibi bu ve buna benzer tüm yetilerin varlığının empatinin insan yaşamına içkin olmasından kaynaklı olduğu söylenebilir. Bunun yanı sıra sanat ile kurulan ilişki de bunun dışında yer almaz. Sinema da

sanatla kurulan bu empatik ilişkinin bir parçasıdır. Dolayısıyla bu çalışmada empatinin sanatla ilişkili bu yönünü sinemanın genetik özelliğini vurgulayacak “sine” sözcüğü ile kavramsallaştırmak, tartışmayı empatinin diğer anlamlarından arındırmak noktasında atılacak ilk adım olabilir. Bu çalışmada da bunun üzerine düşünülmüştür. İkinci bölümde sinemada izleyici ve film ilişkisi üzerine odaklanılırken üçüncü bölümde sinepati kavramını düşünebilmek için sinemanın düşünme biçimi üzerine yoğunlaşmıştır. Bu noktada Frampton, Deleuze ve Sobchack gibi düşünürlerin fikirlerinden hareketle filmin düşünen bir varlık olduğu kabulünden hareketle sinema ve empati ilişkisi üzerine düşünülmüştür. Film karakterleri aracılığıyla, kamera hareketleri, rengi, sesleri kısacası tüm imajları aracılığıyla düşünen bir varlıktır. Bir empati ve sinema ilişkisi bağlamında bir filmi başka öznelerle empati kurmanın bir aracı olarak tanımlamak oldukça sınırlayıcıdır. Şüphesiz sinemanın bu anlamda da bir gücü vardır. Ancak burada altı çizilen nokta özellikle filmin kendisinin düşünen imajların bir organizasyonu olduğu ve bir izleyici film izlerken bu düşünsel organizasyonla bir etkileşime geçtiği fikridir.

Dördüncü bölümde Dardenne Kardeşler’in filmleri sinepati kavramı altında belirlenen birkaç öge eşliğinde ve “filmozofik yorumlama” yöntemiyle yorumlanmıştır. Yapılan yorumlamalar sonucunda Dardenne Kardeşler’in filmlerinin kameranın konumlanma noktalarıyla, kameranın konuya olan mesafesiyle, filmin genel ritmiyle ve karakterlerin eylemleri ile ilişkili olarak empatiyi ve sempatiyi filmin içerisinde dinamik ve sürekli değişen yapılar eşliğinde düşündüğü görülmüştür. Sinepati kavramı üzerinden düşünebilmek için farklı kategoriler oluşturulmuştur. Bu noktada bu kategoriler filmlerin empati ile ilişkilendirebileceğimiz bazı yönlerini daha yakından inceleyebilmeyi mümkün kılmıştır. Filmler bu noktada farklı kategoriler altında ya da tamamen farklı bir yöntemle de incelenebilir. Ancak sinemanın empati ile olan belirgin ilişkisinin altını çizmek ve varlığına dikkat çekmek önemlidir. Sinepati kavramı da bu ilişkinin sinemasal bir kavramla düşünme çabasının bir ürünüdür. Bu noktada yöntem filmleri incelemek için uygun bir zemin ortaya koyarken esas meselenin kavramın kendisi olduğu ve farklı filmlerin farklı kategoriler veya başlıklar altında incelenebileceği söylenebilir. Her film kendi özelinde farklı uyumlar yaratarak empatiyi kendi evreninde sanatsal yaratımın sınırsız çeşitliliğinde tekrar tekrar ele alabilir. Sinepati filmlerin kendi dünyasında yorumlayıcı yaklaşımlarla ele alınabilir. Bununla beraber nitel görüşmelerle veya nörolojik görüntüleme yöntemlerinden elde edilen ampirik bulgular ışığında yapılan yorumlar tartışılabilir. Buradaki filmozofik yorumlama belirgin bir ölçüde film izleme eyleminden elde edilen izlenimlerin değerlendirilmesine dayanır. Kameranın hareketi, yakınlık, karakter değişimleri, mekân ve atmosferin yarattığı etkilerin değerlendirilmesi belirli bir

gözlemin sonucudur. Ancak bunlar çeşitlendirilebilir ve daha farklı yorumlar da yapılabilir. Örneğin müzik kullanımı filmlerin sinematik düşünme biçiminin bir parçası olabilir. Sahneye eşlik eden müzik o sahnenin duygulanımsal ağırlığını değiştirebilir. Müziğin varlığı ya da yokluğu birbirinden farklı etkiler doğurur. Ancak bunun hangisinin sinematik düşünmenin alanına gireceği noktasında verilebilecek net bir cevap yoktur. Sessizliğin kendisi duygulanımsal yoğunluğa müziğin kendisi kadar etki edebilir. Bu noktada müzik yerine göre sinematik düşünmeye hizmet edebilir demek daha doğru olacaktır. İncelenen filmlerde hiç müzik kullanılmamış olması sebebiyle müzik başlığı altında ayrıca bir kategori oluşturulmamıştır. Bir başka çalışma ise meselenin bu kısmına odaklanabilir.

“Söz” filminde çocuğun eylemleri doğrultusunda film belirli bir yerden sonra karaktere sempati duymaya başlar. Bu çocuğun “öteki” olanı empatik olarak kavramaya başlaması ile oldukça ilişkilidir. Çünkü filmde kendi düşünceleri aracılığıyla, “öteki” olanı empatik olarak kavramaya çağrıda bulunur. Çocuk bu çağrıyı duyduğunda filmin de sempati ile yaklaşmaya başladığı bir karakter haline gelir. Çocuğun dönüşümü filmin arzu ettiği şeydir. Filmler anlatıları boyunca bazen karakterleri empatik olarak anlamaya çalışır, bazen onlara sempati duyar. Bazı durumlarda sempatinin empatiyi doğurduğu, bazı durumlarda ise empatik olarak kavramanın sonucunda bir sempatinin doğduğu söylenebilir. Bu noktada sinematik kavramı iki yönlü düşünülmelidir. Birincisi sinema kendi içinde karakterleri ve imgeleri vasıtasıyla empatiyi ve sempatiyi düşünür. Sinemanın bu düşünme biçimleri kendine özgüdür ve sinematiktir. İkincisi bizler bir filme bakarken filmin bu düşünceleriyle temas geçeriz ve filmin düşüncelerini imajlar vasıtasıyla kavrarız ve duygulanımlar yaşarız. Bir anlamda filmin düşünce düzleminde filmle empatik ve sempatik temaslar kurarız. Kurduğumuz bu temaslar da tıpkı sinemanın kendi düşünme biçimi gibi sinematiktir. Dardenne Kardeşler’in filmlerini de film-zihin kavramıyla düşündüğümüzde incelediğimiz filmlerin bir zihin gibi empatiyi, “öteki” olanı düşünen film-varlıklar olduğu ifade edilmiştir. Bu noktada tüm filmler tematik olarak birbirine yakın olsa da sinematografik açıdan bazı filmlerin bazı olanakları diğerlerine göre daha farklı kullandığı söylenebilir. Bu yüzden sinematik farklı filmlerde daha farklı öğeler eşliğinde düşünülebilir.

Rosetta’nın sert koşulları kameranın hareketlerine, filmin kurgusuna yansır. Film Rosetta’nın hayatını ve var olma mücadelesini hisseder. Bunu bakışlarını sürekli Rosetta’ya yakın tutarak, onunla birlikte debelenerek ve onunla birlikte koşturarak yapar. Film Rosetta’yı imajlarıyla hisseder. Bu hissediş biçimleri sinematiktir. Filmin toplam çekimleri içerisinde yuzdört orta-yakın çekim bulunmaktadır. Bu çekimler filmin bütününe oranla bakıldığında nicel açıdan baskındır. Bu da filmin Rosetta karakteri ile kurduğu ilişkiyi ve onu düşünme

biçimini göstermektedir. Film Rosetta'nın çevresiyle çok fazla ilgilenmemekle birlikte bu çevrenin Rosetta üzerinde yarattığı duygulanımlarla daha çok ilgilenir. Ayrıca bu yakın konumlanış, filmin bütününde bir daraltıcı etki yaratır. Çevrenin baskınlığının azalması duygulanımsal açıdan karakterin psikolojisini daha belirgin kılar. Dar açılı çekimler konuya daha yakın olmakla birlikte hareketli çekimlerde sarsıntıyı daha fazla hissettirir. Rosetta'nın bu sinematografik özelliği Dardenne Kardeşler'in diğer filmlerine göre daha da yoğundur. Dar açılar ve sarsıntılı hareketler Rosetta'nın çalkantılı, muğlak ve kaotik hayatını kavrar. Yakınlık bu bağlamda karakterin duygularına yakın olmanın yanı sıra filme fazladan bir rahatsızlık etkisi verir. Geniş çekimlerin rahatlatıcı ve dindirici etkisi hemen hemen hiç yoktur. Uzak çekimler bile dar açılı merceklerle sunulur. Mesafenin uzunluğunu fark etsek de çerçevenin sıkıştırıcı etkisini hissederiz. Bu noktada incelediğimiz filmlerde kameranın konuya yakın konumlanmasının yanı sıra dar açı objektiflerin sıkıştırıcı etkisi de sinapati açısından önemlidir. Filmin bu düşünme ve hissetme hali ile izleyicinin kurduğu temas, sinepatik bir temastır. Ayrıca yapılan kesmeler oldukça hızlıdır. Bu noktada filmin kurgu ritmi de Rosetta'nın nabız atışları gibi yüksek yoğunluktadır. Kesmeler ara detayları dışarıda bırakacak şekilde birleşir. İncelenen tüm başlıklar altından Rosetta ile ilgili olarak genelde böyle bir sonucun çıktığı söylenebilir.

“Oğul” filminde kamera yine karaktere yakındır. Ancak bu sefer anlamaya ve karakterin duygularını merak etmeye eğilimlidir. Karakterin amacı tam olarak belli olmadığı için film sürekli gerilimi hisseder ve hissettirir. Ancak bu esnada film Olivier'e tıpkı Rosetta filminde olduğu gibi yakından eşlik eder. Ancak bu sefer daha şüphelidir. Yaklaştıkça ise Olivier'in yalnızlığını görür ve kavrar. Film yine karakterini empatiye çağırır. Çocuk toplumsal koşulların bir sonucudur. Olivier bunu kavradığında ve sezgilerinden doğan yakınlaşma arzusunu, derinlerindeki intikam arzusuna tercih ettiğinde film Olivier'e sempati duyar. Sinematografik açıdan bakıldığında “Oğul” filminin Rosetta'ya benzediği söylenebilir. Filmin bütün planları arasında yine en çok orta-yakın çekimlerin baskın olduğu söylenebilir. “Oğul” filminde de “Rosetta” filminde olduğu gibi dar açılar ve yakınsak çekimler benzer bir sıkıştırıcı etki yaratır. Olivier'in duygusal durumu daha ön plandadır. Uzak çekimler neredeyse hiç yoktur. Orta-yakın ölçekli çekimler ise kırk dokuz adettir. Bununla birlikte dokuz adet yakın-çekim vardır. Filmin bütünü içinde yakınlığın duygulanımsal etkisinin ve bakışın eşlik edici konumunun sinepatik bir etki yarattığı söylenebilir. Rosetta'nın mücadeleci yapısı ve hayatının yüksek ritmine karşın Olivier'in daha sakin ve içine kapanık bir karakter olduğu söylenebilir. Buna bağlı olarak filmlerin kurgusal akış ritminin farklı olduğu gözlemlenmiştir. “Rosetta” filminin kesme sayısının çokluğunun yanı sıra Oğul filminin kesme sayısının azlığı bu bağlamda önemli bir göstergedir. Kamera hareketlerinin dinamizmi ve hareketlerinin sertliği ise bir diğer gösterge

olabilir. Bu farklılıklar Rosetta ve Oğul filmlerinde filmin karakteri nasıl düşündüğünü hatta karakterlere göre belirli bir sinematografik düşünme üslubu geliştirdiğini gösterir. Bu göstergelerde sinepatinin belirli bir parçasını oluşturur.

“Çocuk” filminde Bruno filmin başında kendini bulamamış bir karakterdir. Yaşamın anlamı sokakların kuralları tarafından biçimlenmiştir. Filmde kamera bu sefer Bruno’nun peşindedir. Onun kararlarını yadırgar. Çünkü daha filmin en başında bebek ve Sonia’nın çaresizliğini empatik olarak hissetmiştir. Filmin sonuna doğru Bruno derinlerde kendi sorumluluğunu kavrar. Finalde tutuklanır ve hapse düşer ancak film o esnada Bruno’nun özgürleşmesini düşünür. Bu sefer Bruno filmin çağrısına cevap vermiştir. Bruno bu çağrıyı bebeği Steve ve sevgilisi Sonia aracılığıyla almıştır. Önceki filmlerden farklı olarak “Çocuk” filminde orta-yakın çekimler kadar orta çekimlerin de ağırlıklı olduğunu görmek mümkündür. Çocuk filmi bu noktada ana karakterine yakın olmakla birlikte öncekilere kıyasla biraz daha uzak bir mesafede konumlanır. Bruno’nun çevresi ve sokaklarla olan ilişkisinin bu noktada daha çok vurgulandığını söyleyebiliriz. Kamera yine karakterle bir birlikte-oluş halindedir. Ancak bunun yoğunluğu Rosetta’ya ve Oğul’a göre daha azdır. Dardenne’lerin Çocuk filminden itibaren sinematografik bağlamda Rosetta ve Oğul filminin üslubunu daha yumuşak ve kullandığı gözlemlenmiştir. Film sinepatiyi farklı üsluplarla da düşünebilir.

“Bisikletli Çocuk”da film kendi çocuğunu reddeden bir baba ile tanımadığı bir çocuğu evlatlık alan bir kadını yan yana koyarak düşünür. Bunu yaparken Cyril’in sallantılı hayatına tıpkı Rosetta’da olduğu gibi eşlik eder. Film onun duygulanımlarına bakar ve onun öfkesini hisseder. Film bazen Cyril’in öfkesi ve hayal kırıklığıdır. Bazen Samantha’nın şefkatidir. Bizler ise Cyril’i ve Samantha’yı bu imajlar vasıtasıyla sinepatik olarak hissederiz. Ama en genelinde film bir bütün olarak yaşamın içerisinden bu iki karakterin yarattığı paradoksu gözlerimizin önüne serer. Tam anlamıyla “öteki” olanı umursamanın ve umursamamanın sonuçlarını gösterir.

“Lorna’nın Sessizliği”nde, Lorna metanın insan hayatından değerli olduğu bir dünyada yaşadığı gerçeğiyle yüzleşir. “Öteki” olanın umursanmadığı bir dünya da “ben” olanın harcanması da kolaydır. Film sakin bir şekilde akar. Çünkü Lorna sakin bir karakterdir. Ancak gerçekleri anlamaya başladığında film onun yanında durmaya başlar. Lorna’nın çağrısı karnında taşıdığına inandığı bebeği aracılığıyla ona ulaşır.

Sinematografik açıdan bakıldığında Lorna’nın Sessizliği filmi orta-planlara daha çok yer vermiştir. Bu noktada film karakterine oldukça mesafeli durur. Rosetta ve Oğul’un daraltıcı ve basıncı yüksek nabzının yerine daha sakin ve daha orta mesafeden karakterine yaklaşmayı tercih eder. Lorna ile film arasındaki bağ daha çok Lorna’nın tercihlerine ve kararlarına

odaklanır. Bruno gibi Lorna'nın doğruyu aramasını film daha uzaktan gözler. "Sinematgorafik-Mitse'in" ve yakınsak ve dar ölçekli çekimlerin yerini daha mesafeli bir bakış alır. Bundan sonraki filmlerde bu durum benzer şekilde devam eder.

"İki Gün, Bir Gece"de film empatiyi bu sefer Sandra'nın çaldığı kapılarda arar. Sandra'yı anlamaya davet eder. Bu sefer film baştan sona Sandra'nın yanındadır. Ona hep sempatiyle yaklaşır. Ancak filmin bu sefer arzusu karakterinin bu dünyada hala uğruna mücadele edecek bir şey olduğuna inanmasıdır. Film Sandra'ya yakından bakar. Onun aşağılanışını hisseder. Onu daha genel planlarda takip eder bazen. Yürüyüşünde onun güvensizliğini ve kırılmasını sinepatiyile düşünür. Arabada dinledikleri müziklerde umudun ve dayanışmanın coşkusu düşünür. Tüm film iki gün bir gecelik bir koşturmacadır. Sıcak bir yaz mevsiminin hafta sonunda Sandra'ya kendisini var hissettirecek insanları arar. Film bazen umutla bazen de umutsuzlukla seyreden bu arayışın bunaltısını ve bulantısını hisseder. Empatinin yitime uğradığı bir zamanda hala hissedebilen bireyler arar. Film finalinde Sandra'nın seçimi ile fikrini ifade eder. Sandra bu olaylar başına gelmeseydi nasıl biri olurdu bunu bilmesek de sonunda görünen şudur: Sandra kendisi için istemediği bir şeyi başkasına da uygun görmez. Film empatinin anlamını Sandra'nın hikayesi üzerinden düşünür.

"Meçhul Kız" filminde film sorumluluğun nerede başlayıp nerede bittiği üzerine odaklanır. Kamera yine sakin ilerler. Jenny donuk ve duygularını bastıran bir karakterdir. Ta ki açmadığı bir kapı yüzünden hayatını kaybeden bir kadının yüzündeki çağrıyı görene kadar. Bu sefer film başlarda karaktere yoğun bir sempati duymaz. Film genel olarak Jenny'i orta ölçekli çekimlerle sunar. Onu belirli bir mesafeden izler. Onun soğuk prensiplerini yaşamın kırılmasına aykırı bulur. Jenny kendisine bir ayna tuttuğunda ve kendini gördüğünde ise onun yanında yer almaya başlar. Film Jenny'nin soğukluğunu sinepatik olarak hissettirir. Ancak onun uyanışı da diğer karakterler gibi filmin ilerleyişi süresince gerçekleşir. Filmlerde karakterlerin eylemleri neticesinde kazandıkları sempati de sinepatinin bir parçasıdır. Sempati bu noktada karaktere olan yakınlığı belirleyen bir unsurdur. Sempati yoğunlu arttıkça bu empatiyi teşvik edebilir. Bu bağlamda sinepatinin hem empati hem de sempatinin etkileşiminden ve bütünleşmesinden doğan bir kavram olduğunun altı bir daha çizilmelidir.

İncelenen filmlerin her biri bakışın konumu, yakınlık, ritim ve karakter öğeleriyle kendi düşüncelerini ifade etmektedirler. Karakterlerini sinepatik olarak hissederler ve bunu yaparken filmin düşüncesine uygun sinematografik yönelimlere sahiptirler. Burada filmler yorumlama yapılabilmesi için bu farklı öğeler altında incelenmiştir. Ancak film bir bütündür ve bütün olarak algılanır. Bu çalışma kapsamında yapılan araştırmada bizim filmlerle kurduğumuz ilişkilerin filmin kendi karakterlerini düşünme biçimleriyle de ilişkili olduğu görülmektedir.

Yani bizler de karakterlerle ilişki kurarken filmin bu yönelimleri ile yolculuk yaparız. Gündelik yaşamda yaptığımız empatiden farklı olarak burada sinematografik bir empati formuyla karşı karşıya kalırız. Film empatiyi kendi dilinde düşünürken biz de filmin bu düşünme biçimine kenetleniriz. Bu izleyicinin filmin karşısında pasif bir konum alışı anlamına gelmez. Buradaki kenetlenme biçimi daha çok film-zihinle olan sinepatik bir ilişkimiz olduğu anlamına gelir. Bu çalışma bu bağlamda ötekinin düşünen film-zihinlerin bize de ötekini düşündürme gücünün olduğunu gösterir. Sinemasal düzlemi tanımlarken ifade edildiği gibi filmler bizi öznel algılarımızdan sıyıdır. Başka olanaklılıklara, başka bireyliklere başka varoluş biçimlerine taşır. Sinemanın düşünme biçiminin insan düşünme biçimine aşkın tarafı buradan gelir. Bir film düşünen bir varlık olarak karşımızda belirlediğinde onunla görsel ve işitsel bir diyaloga gireriz.

Sonuç olarak bakıldığında Dardenne Kardeşler’in filmlerinin bazılarının (“Rosetta”, “Oğul” ve “Çocuk”) yakınlık bağlamında diğerlerine nazaran daha yoğun bir üslup kullandığını söyleyebiliriz. Daha sonraki filmlerde (Lorna’nın Sessizliği, Bisikletli Çocuk, İki Gün Bir Gece, Meçhul Kız) bu üslubun biraz hafiflediğini görmek mümkündür. Bu da filmlerin hikayelerinin sinematografik anlatımla uyumunun sinepati bağlamında önemine işaret eder. Anlatılan hikayelerin karakterlerinin sinemasal sunumu filmin duygusal ritmini yansıtmaktadır. Sinepati bu bağlamda bu duygusal ritimlerin izleyene temas etmesidir. Yakınlık ve birlikte-oluş zaman zaman yerini orta ölçekli bir mesafeden gözlemeye bıraksa da her filmin kendi hikayesi ekseninde bir duygusal ritmi bulunmaktadır. İncelenen her film ana karakterini belirgin bir şekilde merkeze almaktadır. Bu noktada hem karakter gelişiminin ve tercihlerinin sinepatik açıdan önemini görmek mümkündür.

Bu çalışmada insan oluşumuzun en özünde yatan temel bir yetiyi, empatiyi düşünerek yola çıkmıştır. Empatinin üzerine geliştirilmiş düşüncelere değinilmiştir. Empatinin gündelik yaşamda kullanıldığından daha katmanlı bir anlama sahip olduğunun altı çizilmiş ve bu bağlamda felsefi ve bilimsel tartışmalara yer verilmiştir. Ardından sinemada izleyici ve film ilişkisinin boyutları üzerine tartışılmıştır. Birinci bölümün özünün aslında empatik olmanın insanın seçtiği bir şey olmadığını, insanın doğuştan empatik olduğu fikrine dayandığı söylenebilir. Ancak insan gündelik yaşamın akışında bu yetinin kaybına da uğrar. “Ben” olanı “öteki” olana bağlayan bu bağ üzerine düşünemez hale gelir. Çünkü insanın özneliği bir bakış açıdır ve sınırlı bir algılama alanına sahiptir. Şimdidedir ve kendi duyularına mahkumdur. Sinema bu mahkumiyeti bozar. Bizi yersizyurtsuzlaştırır. Bir filmle temas kurduğumuzda kilometrelerce uzaktaki bir “başkası”nın algısına taşınırız onun havasını solur, zamanını yaşar, duygulanımlarını hisseder, dünyaya bakış açısını kavrarız. Film bir başkasının dünyasını imgeleriyle karşımıza koyar ve hissetmeye çağırır. İşte tam da bu yüzden bir film empatiktir.

Öyle olmaya çabalamaz. Tıpkı insan gibi o şekilde doğmuştur. Bu çalışmada bu iddia “sinepati” kavramıyla açıklanmaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

- Adler, A. (1997). *Psikolojik Aktivite*. (çev. B. Çorakçı), Say Yayınları, İstanbul.
- Agosta, L. (2011). *Empathy In The Context Of Philosophy*. Palgrave Macmillan, New York.
- Agosta L. (2014). *A Rumor of Empathy: Rewriting Empathy In The Context Of Philosophy*. Palgrave Macmillan, New York.
- Altınbaş K., Gülöksüz S., Özçetinkaya S. ve Oral T.E. (2010). “Empatinin Biyolojik Yönleri”. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 2(1): 15-25.
- Aristoteles (2017). *Poetika: Şiir Sanatı Üstüne*. (çev. S. Rıfat), Can Yayınları, İstanbul.
- Arnheim, R. (2010). *Sanat Olarak Sinema*. (çev. R. Ü. Tamdoğan), Hil Yayınları, İstanbul.
- Badiou, A. (2013). *Cinema*. (çev. S. Spitzer), Polity, Malden.
- Balazs, B. (1952). *Theory of The Film, Growth of A New Art*, (çev. E. Bone), Dennis Dobson LTD, London
- Balazs B. (2013). *Görünen İnsan*. (çev. O. Kasap). SayYayınları, İstanbul.
- Baron-Cohen, S. (1995). *Mindblindness: An Essay Autism And Theory of Mind*. MIT Press, Cambridge-Massachusetts.
- Baron-Cohen, S., (2004). *The Essential Difference: Male and Female Brains and Truth About Autism*. Basic Books, New York.
- Barrett-Lennard G. T. (1962). “Dimensions of Therapist Response as Casual Factors In Therapeutic Change”. *Psychological Monographs*, 43(76).
- Baudry, J. L. (1974) “Ideological Effects Of The Basic Cinematographic Apparatus”. *Film Quarterly*, 28(2): 39-47.
- Berger, M. (1972): *Bodily Experience and Expression of Emotion, American Journal of Dance Therapy*.
- Bonitzer, P. (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. (çev. İ. Yaşar). Metis yayınları, İstanbul.
- Bowie, M. (2007). *Lacan*. (çev. V. P. Şener), Dost Yayınları, Ankara.
- Branigan, E. (1984). *Point Of View In The Cinema: A Theory Of Narration And Subjectivity In The Classical Film*. Mouton, New York.
- Bronfenbrenner, U. (1960). “Freudian Theories Of Identification And Their Derivatives”, *Child Development*. 31(1): 15-40.
- Carr, L., Iacoboni, M., Dubeau, M. C., Mazziotta, J. C. ve Lenzi, G. L. (2003). “Neural Mechanisms of Empathy in Humans: A relay from neural systems for imitation to limbic areas”. *Proceedings of the National Academy of Sciences USA* 100(9): 5497–5502.
- Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Routledge, London.

- Carroll, N. (2007). "On Ties that Bind: Characters, the Emotions, and Popular Fictions." In *Philosophy and the Interpretation of Pop Culture*, W. Irwin ve J.E. Jorge Gracia (Ed.), Rowman and Littlefield. Lanham, 89-116.
- Carroll, N. (2008). *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden, MA: Blackwell
- Ceram, C. W. (2007). *Sinemanın Arkeolojisi*. Agora Yayınları, İstanbul.
- Chismar, D. (1988). "Empathy and Sympathy: The Important Difference". *Journal Of Value Inquiry* 22(4): 257-266.
- Churchland, P. (2013). *Güvenen Beyin: Nörobilim Ahlak Hakkında Bize Ne Anlatır?* (çev. Y. Türedi), Alfa Yayınları, İstanbul.
- Churchland, P. M. (2012). *Madde ve Bilinç: Zihin Felsefesine Güncel Bir Bakış*. (çev. B. Ersöz), Alfa Yayınları, İstanbul.
- Clero, J. P. (2011). *Lacan Sözlüğü*. (çev. Ö. Soysal), Say Yayınları, İstanbul.
- Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze*. (çev. C. Soydemir), Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Coplan, A. ve Goldie, P. (2011). "Introduction". A.Coplan, P. Goldie (Ed.), *Empathy: Psilosophical and Psychological Perspectives*. Oxford University Press, New York, 9-52.
- Costello, B. (2014) "Rhythms Of Kinesthetic Empathy". *Leonardo*, 47(3): 258–259.
- Creed, B. (1998). "Film and Psychoanalysis". J. Hill ve P.C. Gibson (Ed.), *The Oxford Guide To Film Studies*, Oxford University Press, Oxford.
- Currie, G. (1995). *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dapretto, M., Davies, M. S., Pfeifer J. H., Scott, A. A., Sigman M., Bookheimer S. Y. ve Iacoboni, M. (2006). "Understanding emotions in others: mirror neuron dysfunction in children with autism spectrum disorders". *Nature Neuroscience* 9(1): 28-30
- Darwin C. (2013). *İnsanın Türeyişi*. (çev. Ö. Ünalın), Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Darwall S. (1997). "Empathy, Sympathy, Care". *Philosophical Studies*, 89:261-282
- Davis, M. (1983). "Measuring Individual Differences in Empathy: Evidence For A Multidimensional Approach". *Journal of Personality and Social Psychology*, 44(1): 113–126.
- Deleuze, G. (1998). "Brain Is The Screen: Interview With Gilles Deleuze On The Time Image". *Journal For Theoretical Studies In Media And Culture*, 20(3): 49.
- Deleuze, G. (2004). *Hareket-İmge*, (çev. S. Özdemir), Norgunk Yayınları, İstanbul
- Deleuze, G. (2013). *Müzakereler*. (çev. İ. Uysal), Norgunk Yayınları, İstanbul.
- Deleuze, G. ve Guattari F. (2015). *Felsefe Nedir*. (çev. T. Ilgaz). Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

- Dennet, D. (2017). *Bilinç Açıklanıyor*. (çev. S. Kibar). Alfa Yayınları, İstanbul.
- Deutsch, F. ve Madle, R. (1975). "Empathy: Historic and Current Conceptualizations, Measurement, and a Cognitive Theoretical Perspective". *Human Development*, 18(4): 267-287.
- De Waal, F. (2014a). *Empati Çağı*. (çev. K. Yılmaz). Akılçelen Yayınları, Ankara.
- De Waal, F. (2014b). *Bonobo ve Ateist: Primatlar Arasında İnsanı Aramak*, (çev. A. Biçen), Metis Yayınları, İstanbul
- Dimberg, U. ve Lundqvist, L. O. (1995). "Facial Expression Are Contagious". *Journal Of Psychophysiology*, (9): 203-211
- Dökmen, Ü. (2005). *İletişim Çatışmaları ve Empati*. Sistem Yayıncılık, İstanbul.
- Goldman, A. (1992). "Empathy, Mind and Morals". *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, 66(3): 17-41.
- Egri, L. (2012). *Piyas Yazma Sanatı*. (çev. S. Taşer), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Eisenberg, N. ve Miller, P. A. (1987). "The Relation of Empathy to Prosocial and Related Behaviors". *Psychological Bulletin*, 101(1): 91-119.
- Ekman, P. ve Friesen W. V. (2003). *Unmasking The Face: A Guide to Recognizing Emotions From Facial Clues*. Malor Book, Cambridge.
- Enç, M. (1980). *Ruhbilim Terimleri Sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.
- Enticott, P. G., Johnston, P. J., Herring, S. E., Hoy, K. E. ve Fitzgerald, P. B. (2008). "Mirror Neuron Activation is Associated With Facial Emotion Processing". *Neuropsychologia*, 46(11): 2851-2854.
- Epstein, J. (1977). *Magnification and Other Writings*. (çev. S. Liebman), October, Spring, 3: 9-25 MIT Press
- Fauvel, A. L. F. (2009). *The Archeology Of Empathy*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Stony Brook University, Department of Philosophy.
- Feagin S. L. (1996). *Reading With Feeling*, Cornell University Press, New York
- Field, S. (2016). *Senaryo: Senaryo Yazımının Temelleri*, (çev. Ş. Erol), Alfa Yayınları, İstanbul.
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi*, (çev. C. Soydemir). Metis Yayınları, İstanbul.
- Gallese, V. (2003). "The Roots of Empathy: The Shared Manifold Hypothesis and The Neural Basis of Intersubjectivity". *Psychopathology*, 36(4): 171-180.
- Gaut, B. (1999). "Identification and Emotion in Narrative Film". C. Plantinga ve G.M. Smith (Ed.). *Passionate Views*. John Hopkins University Press, Baltimore, 200-216.

- Gaut, B. (2010). "Empathy and Identification in Cinema". *Midwest Studies in Philosophy*. 34: 136-157.
- Goldman, A. I. (1992). "In Defense of the Simulation Theory," *Mind and Language* 7 (1992): 104–119
- Gökyaran, E. (2017). "Başkası ve Aşkınlık". *Dünyanın Teni*. Z. Direk (Ed), Metis Yayınları, İstanbul.
- Gönen, M. (2007). *Hollywood Sineması*, Es Yayınları, İstanbul.
- Gönen, M. (2008). *Paradoksal Sanat Sinema*, Versus Yayınları, İstanbul.
- Gregory, C. (1995) "Imagination and Simulation: Aesthetics Meets Cognitive Science". M. Davies ve T. Stone (ed.), *Mental Simulation*, Blackwell, Oxford.
- Grodal, T. (1999). *Moving Pictures: A New Theory Of Film Genres, Feelings And Cognition*, Clarendon Press, Oxford, New York.
- Gruen, R. J. ve Mendelsohn, G. (1986). "Emotional Responses to Affective Displays In Others: The Distinction Between Empathy and Sympathy". *Journal of Personality and Social Psychology*, 51(3): 609-614.
- Gürsoy, K. (2016). *Maurice Merleau-Ponty: Algı Problemine Giriş*. Aktif Düşünce Yayınları, Ankara.
- Hall, E. T. (1969). "The Hidden Dimension". Anchor Books, Doubleday, New York.
- Hasson, U., Nir. Y., Levy, I., Fuhrman, G. ve Malach R. (2004). "Intersubject Synchronization of Cortical Activity During Natural Vision". *Science*, 303(5664): 1634-1640
- Heidegger, M. (2011). *Varlık ve Zaman*. (çev. K. H. Ökten), Agora Yayınları, İstanbul
- Hinshelwood, R. D. (1991). *A Dictionary of Kleinian Thought*, Free Association Books, London.
- Hoffman, M. L. (1977). "Empathy, Its Development and Prosocial Implications". C. B. Keasey (Ed.), *Nebraska Symposium on Motivation* (Vol. 25). University of Nebraska Press, Lincoln
- Hoffman, M. L. (1984). Interaction of Affect and Cognition in Empathy. C. E. Izard ve R. B. Kagan (Ed.), *Emotions, Cognition and Behavior*, Cambridge University Press, Cambridge 103–131
- Husserl, E. (1962). *Phänomenologische Psychologie*. Husserliana, Martinus Nijhoff, The Hague.
- Husserl, E. (1982). *Cartesian Meditations: An Introduction to Phenomenology*, (çev. D. Cairns) Martinus Nijhoff Publishers, London

- Iacobani, M. (2009). "Neurobiology of Imitation". *Current Opinion on Biology*, 19(6): 661-665.
- Jardine, J. (2014). "Husserl and Stein on the Phenomenology of Empathy". *Synthese Philosophica* 58(2): 273-288.
- Keysers, C., Kohler, E, Umiltà, M. A., Nanetti, L., Fogassi, L. ve Gallese, V., (2003). "Audiovisual mirror neurons and action recognition". *Experimental Brain Research*, 153(4): 628-636.
- Keysers, C. (2011). *Empatik Beyin*. (çev. A. Aper), Alfa Yayınları, İstanbul.
- Knight, D. (2006). "In Fictional Shoes: Mental Simulation and Fiction". N. Carroll ve J. Choi(Ed.). *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology*. Blackwell Publishing, Oxford, 271-281.
- Kohler, W. (1992). *Gestalt psychology: An Introduction to New Concepts In Modern Psychology*, Liveright, New York.
- Kurdek, L. A. ve Rodgon M. M. (1975). "Perceptual, Cognitive, and Affective Perspective Taking in Kindergarten Through Sixth-Grade Children". *Developmental Psychology*, 2(5): 643-650.
- Lee, J. (2017). *Senaryo Yazımı Psikolojisi: Kuram ve Uygulama*. (çev. M. Benveiste), Hill Yayınları, İstanbul.
- Mai, J. (2010). *Jean Pierre and Luc Dardenne*. University Of Illinois Press, Chicago.
- Mead, G. H. (1934). *Mind, Self, and Society*. University of Chicago Press, Chicago.
- Meyrowitz, J. (1986) "Television and Interpersonal Behaviour : Codes of Perception and Response", G. Gary&C. Robet (Ed.). *Inter/Media: Interpersonal Communication in a Media World*, Oxford University Press, Oxford, 253-272.
- McIntosh, D. N., Reichmann-Decker, A., Winkielman P. ve Wilbarger J. L. (2006). "When the Social Mirror Breaks: Deficits in automatic, but not voluntary, mimicry of emotional facial expressions in autism". *Developmental Science*, 9(3): 295-302.
- Merleau-Ponty, M. (1964) "The Philosopher and His Shadow," (çev. R. C. McCleary), Northwestern University Press, Evanston.
- Merleau-Ponty, M. (2014). *Algılanan Dünya*, (çev. Ö. Aygün), Metis Yayınları, İstanbul
- Metz, C. (1982). *Psychoanalysis And The Cinema: The Imaginary Signifier*. (çev. C. Britton, A. Williams, B. Brewster, A. Guzzetti), Macmillan Press, London.
- Metzinger, T. (2009). *The Ego Tunnel: The Science Of The Mind and Myth Of The Self*. Basic Books, New York.
- Miller, W. (2012). *Senaryo Yazımı*, Hayalperest Yayınları, İstanbul.

- Mitry, J. (1989). *Sinema Estetiği ve Psikolojisi*. (çev. O. Adanır). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir.
- Moran, D. (2004). "The Problem Of Empathy: Lipps, Scheler, Husserl and Stein." *Amor Amicitiae: On the Love that is Friendship*, T.A. Kelly, P.W. Rosemann (Ed), Peeters, 269-312
- Morin, E. (2005). "The Cinema, or The Imaginary Man". (çev. L. Mortimer), University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Mosley, P. (2013). *The Cinema of the Dardenne Brothers: Responsible Realism*. Wallflower Press, New York.
- Neill, A. (2006). "Empathy and Film Fiction/Post Theory", N. Carroll ve J. Choi (Ed.). *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology*. Blackwell Publishing, Oxford, 247-259.
- Nowak, M. (2011). "The Complicated History of Einfühlung". *Argument Journal*, 1(2): 301-326.
- Nussbaum, M. C. (1998). "Exactly And Responsibly: A Defense Of Ethical Criticism". *Philosophy And Literature*, 22(2): 343-365.
- Öztürk, S. (2016). *Sinefilozofi: Kurosowa'nın Düşlerine Sinefilozofik Bir Yolculuk*. Heretik Yayınları, Ankara.
- Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş: Film Yapımı Felsefe*. Ütopya Yayınları, Ankara.
- Persson, P. (2003). *Understanding Cinema, A Psychological Theory of Moving Imagery*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Pezzela, M. (2006). "Sinemada Estetik". (çev. F. Demir), Dost Kitapevi Yayınları, Ankara.
- Plantinga, C. (1999). "Scene Of Empathy And Human The Face", C. Plantinga ve G.M. Smith (Ed.). *Passionate Views*, John Hopkins University Press, Baltimore, 239-255.
- Piaget, J. (1948). *The Moral Judgment of the Child*. Free Press, New York.
- Piaget, J. ve Inhelder, B. (1969). *The Psychology of The Child*. Basic Books, New York.
- Preston S. D. ve De Waal F. B. (2002). "Empathy: Its ultimate and Proximate Bases". *Behavioral Brain Sciences*, 25(1): 20-71.
- Ramachandran, V. S. (2015). *Öykücü Beyin*. (çev. A. C. Çevik). Alfa Yayınları, İstanbul.
- Rizolatti G. ve Buccino G. (2004). *The Mirror-Neuron System and Its Role in Imitation and Language*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Rizolatti G. ve Craighero L. (2004). "The Mirror Neuron System". *Annual Review of Neuroscience*, 27(1): 169-192.
- Rodowick, D. N. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*, Duke University Press, London.

- Rogers, C. R. (1983). "Empatik Olmak Değeri Anlaşılmamış bir Varoluş Şeklidir". (çev. F. Akkoyun), Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Dergisi, 16: 103-124.
- Rothschild, B. ve Rand, M. L. (2006). *Help for the Helper: The Psychophysiology of Compassion Fatigue and Vicarious Trauma*. Norton, New York.
- Scheler, M. (2008). *The Nature of Sympathy*. Transaction Publishers, London.
- Shermer, M. (2004). *İyilik ve Kötülüğün Bilimi*. (Çev S. Gül), Varlık Yayınları, İstanbul.
- Smith, M. (1995). *Engaging Characters: Fiction Emotion and Cinema*. Oxford University Press, New York.
- Sobchack V. (1992). *The Address Of The Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press, New Jersey.
- Stam, R., (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (çev. S. Salman ve Ç. Asatekin). Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Stein, E. (1989). *On The Problem Of Empathy*, (çev. W. Stein), ICS Publication, Washington.
- Taylor, C. (2002). *Sympathy: A Philosophical Analysis*. Swansea Studies in Philosophy, Palgrave, New York.
- Tunalı, İ. (1998). *Estetik*. Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Turan, H. (2016). "Levinas'ta Fenomenoloji ve Başkalık", V. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi, Bildiriler Kitabı IV, Isparta, 223-236.
- Uygur, N. (2007). *Edmund Husserl'de Başkasının Ben'i Sorunu*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Owen, I. R. (1999). "The Special Hermeneutic of Empathy", *Existential Analysis*, 10: 21-40.
- Vertov, D. (2007). *Sine-Göz*, (çev. A Ergenç), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Wispe, L. (1986). "The Distinction Between Sympathy and Empathy: To call forth a concept, a Word Is Needed". *Journal of Personality and Social Psychology*. 50(2): 314-321.
- Wollheim, R. (1984). *The Thread of Life*. Harvard University Press, Cambridge.
- Yaman, H. (2009). "Husserl'de Yabancıyı/Başkasını Algılama Sorunu: Öznelerarasılık Kavramı Çerçevesinde Çözüm Arayışları". Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilimdalı, İstanbul.
- Zahavi, D. (2014). "Empathy and Other-Directed Intentionality". *Topoi*, 33(1): 129-142.
- Zahavi, D. (2001). "Beyond Empathy: Phenomenological Approaches to Intersubjectivity". *Journal of Consciousness Studies*, 8(5-7): 151-167.
- Zourabichvili, F. (2000). "The Eye Of Montage: Dziga Vertov And Bergsonian Materialism", *Brain Is The Screen*. G. Flaxman (Ed.), University Of Minnesota Press, Minneapolis, 141-153.

İnternet Kaynakları

Baro-Cohen, S., “Zero Degree of

Empathy”https://www.youtube.com/watch?v=Aq_nCTGSfWE (erişim tarihi: 10.09.2017).

Empathy. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/empathy> (erişim tarihi: 11.03.2017)

Empathy. <https://www.etymonline.com/word/empathy> (erişim tarihi: 11.03.2017)

Empati.

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b07cf0f4804e0.02336972. (erişim tarihi: 12.03.2017)

Likowski, K. U., Mühlberger, A., Gerdes, A. B. M., Wieser, M. J., Pauli, P. ve Weyers, P. (2012). “Facial Mimicry and the Mirror Neuron System: Simultaneous acquisition of facial electromyography and functional magnetic resonance imaging”. *Frontiers in the Human Neuroscience*, **6**: 214. doi: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3405279/> (erişim tarihi: 03.10.2017)

Robson D. (2018) “From Fireside Folk Tales To Netflix Dramas, Narratives Are Essential To Every Society- And Evolutionary Theorists Are Now Trying To Figure Out Why, BBC, Link: www.bbc.com/culture/story/20180503-our-fiction-addiction-why-humans-need-stories (erişim tarihi: 15.05.2018)

Rythmos. <https://www.etymonline.com/word/rhythm> (erişim tarihi: 25.08.2017)

Sempati.http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b07cf1658e969.47024897 (erişim tarihi: 13.03.2017)

Sinnerbrink, R. (2016) “Cinempathy: Phenomenology, Cognitivism, and Moving Images”. <https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=747> (erişim tarihi: 12.01.2018)

Spielberg, S. (2011). “War Is Hell”. <https://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1103-Fall-2011/Shot-to-Remember-Saving-Private-Ryan.aspx> (erişim tarihi: 22.08.2017)

Sympathy. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/sympathy> (erişim tarihi: 11.03.2017)

Sympathy. <https://www.etymonline.com/word/sympathy> (erişim tarihi: 11.03.2017)

Titchener, E. B. (1909) Lectures on the Experimental Psychology of Thought-Processes. Macmillan, New York. <https://archive.org/details/cu31924024573176> (erişim tarihi: 05.04.2017)

Film Künyeleri

- Amato G., ve De Sica V. (Yapımcı), Zavattini, C., Biancoli, O., De Sica V., Franci, A., Gherardi, G., Guerrieri. G., (Senarist), De Sica, V. (Yönetmen). (1948). *Bisiklet Hırsızları* [Film]. Produzioni De Sica. İtalya.
- Bergman, I., (Yapımcı), Bergman I., (Senarist), Bergman I., (Yönetmen). (1966). *Persona* [Film]. Svensk Filmindustri. İsveç.
- Braunsberg, A., (Yapımcı), Brach, G. ve Polanski, R. (Senarist), Polanski R. (Yönetmen). (1976). *Kıracı* [Film]. Marianne Productions. Fransa.
- Bregman, M. (Yapımcı), Koepp, D. (Senarist), De Palma B. (Yönetmen). (1993). *Carlito'nun Yolu*. [Film]. Universal Pictures, Epic Productions, Bregman/Baer Productions. ABD
- Bregman, M. (Yapımcı), Stone, O. (Senarist), De Palma, B. (Yönetmen). (1983). *Scarface* [Film]. Universal Pictures. ABD
- Brown, D. ve Zanuck R.D (Yapımcı), Benchley, P. ve Gottlieb C. (Senarist), Spielberg, S. (Yönetmen). (1975). *Jaws* [Film]. Zanuck Brown Productions, Universal Pictures. ABD
- Castle, W. (Yapımcı). Levin I. ve Polanski R. (Senarist), Polanski, R. (Yönetmen). (1968). *Rosemary'nin Bebeği* [Film]. William Castle Productions. ABD.
- Chatoff, R. ve Winkler I. (Yapımcı), Schrader, P. ve Martin, M. (Senarist), Scorsese, M., (Yönetmen). (1980). *Kızgın Boğa* [Film]. Chartoff-Winkler Productions. ABD.
- Coen, E. ve Coen J. (Yapımcı), Coen, E. ve Coen J. (Senarist), Coen, E. ve Coen J. (Yönetmen). (1991). *Barton Fink* [Film]. Circle Films, Working Title Films. ABD.
- Cohen, B. ve Rudin, S. (Yapımcı), Haythe, J. (Senarist), Mendes, S. (Yönetmen). *Hayallerin Peşinde* [Film]. Dreamworks Pictures, Evamere Entertainment. ABD
- Colson, C. (Yapımcı), Marshall, N. (Senarist), Marshall, N. (Yönetmen). (2005). *Cehennem Bir Adım* [Film]. Cledor Films, Northmen Productions, Pathe. İngiltere.
- Copolla, F.F. (Yapımcı), Puzo, M. ve Copolla, F.F. (Senarist), Copolla, F.F. (Yönetmen). (1974). *Baba II* [Film]. Paramount Pictures, The Copolla Company, ABD
- Copolla, F.F. (Yapımcı), Puzo, M. ve Copolla, F.F. (Senarist), Copolla, F.F. (Yönetmen). (1990). *Baba III* [Film]. Paramount Pictures, Zoetrope Studios, ABD
- Dardenne, L., Daldoul, H., Waringo, C. (Yapımcı), Dardenne, L. ve Dardenne J.P. (Senarist), Dardenne, L. ve Dardenne J.P. (Yönetmen). (1996). *Söz* [Film]. Euroimages, Les Films du Fleuve, Samsa Film, Touza Productions, Radio Television Belge Francophone. Fransa.
- Dardenne, L., Daldoul, H., Waringo, C. (Yapımcı), Dardenne, L. ve Dardenne J.P. (Senarist), Dardenne, L. ve Dardenne J.P. (Yönetmen). (1999). *Rosetta* [Film]. ARP Selection, Canal+, Centre National de la Cinematographie, Le Laterna Nationale, Le Regie

- Wallone, Les Films du Fleuve, October Films, Radio Television Belge Francophone. Fransa.
- Dardenne, L., Dardenne, J.P. (Yapımcı), Dardenne, L. ve Dardenne, J.P. (Senarist), Dardenne, L. ve Dardenne J.P. (Yönetmen). (2002). *Oğul* [Film]. Archipel 35, Les Films du Fleuve, Radio Television Belge Francophone. Fransa.
- Dardenne, L., Dardenne, J.P., Freyd, D. (Yapımcı), Dardenne, L. ve Dardenne, J.P. (Senarist), Dardenne, L. ve Dardenne J.P. (Yönetmen). (2005). *Çocuk* [Film]. Archipel 35, Les Films du Fleuve, Radio Television Belge Francophone. Scope Invest, Scope Pictures. Fransa.
- Dardenne, L., Dardenne, J.P., Freyd, D. (Yapımcı), Dardenne, L. ve Dardenne, J.P. (Senarist), Dardenne, L. ve Dardenne J.P. (Yönetmen). (2008). *Lorna'nın Sessizliği* [Film]. Les Films du Fleuve. Fransa.
- Dardenne, L., Dardenne, J.P., Freyd, D. (Yapımcı), Dardenne, L. ve Dardenne, J.P. (Senarist), Dardenne, L. ve Dardenne J.P. (Yönetmen). (2011). *Bisikletli Çocuk* [Film]. Les Films du Fleuve. Fransa.
- Dardenne, L., Dardenne, J.P., Freyd, D. (Yapımcı), Dardenne, L. ve Dardenne, J.P. (Senarist), Dardenne, L. ve Dardenne J.P. (Yönetmen). (2014). *İki Gün ve Bir Gece* [Film]. Les Films du Fleuve. Fransa.
- Dardenne, L., Dardenne, J.P., Freyd, D. (Yapımcı), Dardenne, L. ve Dardenne, J.P. (Senarist), Dardenne, L. ve Dardenne J.P. (Yönetmen). (2016). *Meçhul Kız* [Film]. Les Films du Fleuve. Fransa.
- Demidova, A. (Yapımcı), Strugatskiy, A. ve Strugatskiy, B., (Senarist), Tarkovsky, A. (Yönetmen). (1979). *İz Sürücü* [Film]. Mosfilm, Vtroe Tvorchekoe Obedinenie. Rusya
- Dreyer, C.T. (Yapımcı), Delteil, J. ve Dreyer, C.T. (Senarist), Dreyer, C.T. (Yönetmen). (1928). *Jeanne d'Arc'in Tutkusu* [Film]. Société Générale des Films. Fransa.
- Frost, M. ve Lynch D. (Yapımcı), Frost, M. ve Lynch D. (Senarist), Lynch, D. (Yönetmen). (1990-1991). *İkiz Tepeler* [Film]. Lynch-Frost Productions. ABD.
- Gitlin, M.P. ve Scott, R. (Yapımcı). Khouri, C. (Senarist), Scott, R. (Yönetmen). (1991). *Thelma ve Louise* [Film]. Pathe Entertainment, Percy Main, Metro Goldwyn Mayer. ABD
- Golin, S., Landay V., Stern, S., Stipe, M., (Yapımcı), Kaufman, C., (Senarist), Jonze S. (Yönetmen). (2000). *John Malkovich Olmak* [Film]. Astralwerks, Gramercy Pictures, Propaganda Films, Single Cell Pictures. ABD

- Grunert, M. ve Rieks M. (Yapımcı), Zandvliet, M. (Senarist), Zandvliet, M. (Yönetmen). (2015). *Mayın Ülkesi* [Film]. Nordisk Film, Amusement Park Films. Danimarka.
- Gutowski, G. (Yapımcı), Brach, G. ve Polanski, R. (Senarist), Polanski R. (Yönetmen). (1965). *Tiksinti* [Film]. Compton Films. Almanya.
- Hageman, M., Lepoutre, J., Macia, M.P., Teni, G., Waldburger, R. (Yapımcı), Krasznahorkai L. ve Tarr B. (Senarist), Tarr, B. (Yönetmen). (2011). *Torino Atı* [Film]. MPM Film, Vega Film, Werc Werk Works. Macaristan.
- Herzog, W. (Yapımcı), Herzog, W. (Senarist), Herzog, W. (Yönetmen). (1979). *Vampir Nosferatu* [Film]. Werner Herzog Produktion. Fransa.
- Hill, W. ve Hitchcock A. (Yapımcı), Le Bern A. ve Shaffer A. (Senarist), Hitchcock, A. (Yönetmen). (1972). *Cinnet* [Film]. Universal Pictures. ABD
- Hitchcock, A. (Yapımcı), Hayes, J.M. ve Woolrich, C., (Senarist), Hitchcock, A. (Yönetmen). (1954), *Arka Pencere* [Film]. Alfred J. Hitchcock Productions. ABD.
- Iñárritu, A.G., Leshner J., Milchan, A., Skotchdopole, J.W (Yapımcı), Iñárritu, A.G, Giacobone N., Dinelaris, A., Bo, A. (Senarist), Iñárritu, A.G. (Yönetmen), (2014). *Birdman* [Film]. New Regency Pictures, M Productions, Grispi Poductions, TSG Entertainment, Worldview Entertainment. ABD.
- Johnson, B., Witt, P.J., Kosove, A.A., McDonnell E., (Yapımcı), Seitz, H., Frobenius, N., Skjoldbjærg, E., (Senarist), Nolan, C., (Yönetmen). (2002). *Uykusuz* [Film]. Witt/Thomas Productions, Section Eight, Insomnia Productionas, Summit Entertainment. ABD
- Kubrick, S. (Yapımcı), Kubrick S., Herr, M., Hasford, G. (Senarist), Kubrick, S. (Yönetmen). (1987). *Full Metal Jacket* [Film]. Natant, Stanley Kubrick Productions, Warner Bros. ABD
- Lynch, D. (Yapımcı), Lynch, D. (Senarist), Lynch, D. (Yönetmen). (1977). *Eraserhead* [Film]. American Film Institute, Libra Films. ABD.
- Nayar D., Sternberg T., Sweeney M. (Yapımcı), Lynch, D. ve Gifford, B. (Senarist), Lynch, D. (Yönetmen). (1997). *Kayıp Otopan* [Film]. Ciby 2000, Asymmetrical Productions, Lost Highway Productions LLC. ABD.
- Rajna, G. ve Sipos, G. (Yapımcı), Nemes, L. ve Royer C., (Senarist), Nemes, L. (Yönetmen). (2015). *Saul'un Oğlu* [Film]. Lakoon Filmgroup. Macaristan.
- Rosignon, C. (Yapımcı), Noe, G. (Senarist), Noe, G., (Yönetmen). (2002). *Dönüş Yok* [Film]. Eskwad, Nord-Quest Productions, Fransa.

- Ruddy, A.S. (Yapımcı), Puzo, M. ve Copolla, F.F. (Senarist), Copolla, F.F. (Yönetmen). (1972). *Baba* [Film]. Paramount Pictures, Alfran Productions, ABD
- Spielberg, S., Bryce, I., Gordon, M., Levinsohn, G. (Yapımcı). Rodat, R. (Senarist), Spielberg, S., (Yönetmen). (1998). *Er Ryan'ı Kurtarmak* [Film]. Dreamworks Pictures, Paramount Company, Amblin Entertainment. USA.
- Szeligowski, J. (Yapımcı), Krzystof Kieslowski (Senarist), Krzystof Kieslowski (Yönetmen). *Kör Talih* [Film]. P.P Film Polski. Polonya
- Wallis H.B. ve Warner J. L. (Yapımcı), Epstein, J.J., Epstein, P.G., Koch, H. (Senarist), Curtiz, M. (Yönetmen). (1942). *Kazablanka* [Film]. Warner Bros. ABD
- Watson, E. (Yapımcı), Aronofsky D., Gulette S., Watson E., (Senarist), Aronofsky, D., (Yönetmen). (1998). *Pi* [Film]. Harvest Filmworks, Truth and Soul Pictures, Plantain Films, Protozoa Pictures. ABD

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve SOYADI	Süleyman Kıvanç TÜRKGELDİ
EĞİTİM DURUMU	
Mezun Olduğu Lise	Metin Nuran Çakallıklı Anadolu Lisesi, Antalya, 2004
Lisans Diploması	Anadolu Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, İşletme Bölümü, Eskişehir, 2009
Yüksek Lisans Diploması	Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Ana Bilim Dalı, Antalya, 2013
Tez Konusu	Sosyal Ağların Tüketim Kültürü Üzerindeki Etkisi “Facebook” Örneği
Yabancı Dil	İngilizce
İŞ DENEYİMİ	
Çalıştığı Kurumlar	Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Araştırma Görevlisi, 2011-Devam Ediyor
E-Posta	kturkgeldi@gmail.com