

“Sinepati” Kavramı Bağlamında “Jean-Luc Dardenne Kardeşler” Sineması

Süleyman Kıvanç Türkgeldi*

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 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. Daha sonra sinema teorisi içinde izleyicinin filmle kurduğu ilişki üzerine öne çıkan bazı farklı görüşlerin üzerinde durulmuştur. Son olarak sinemanın empati ile olan ilişkisi düşünülmüştür. “Sinema empatiyi nasıl düşünür ve bizler filmin bu düşünceleri 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.

Anahtar Kelimeler: Empati, Sempati, Dardenne Kardeşler, Film-Zihin, Sinepati

ORCID ID : 0000-0002-6465-923X
E-mail : kturkgeldi@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.518400

Geliş Tarihi - *Received*: 24.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 01.04.2019

Cinema of “Jean-Luc Dardenne Brothers” in the Context of “Cinepathy” Concept

Süleyman Kıvanç Türkgeldi*

Abstract

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. 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. Then different views on the relation of the viewer towards the film are being emphasized in cinema theory. Finally the relationship between cinema and empathy is been 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 “cinepaty” 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 it’s own then it is important to consider how it can think about empathy.

Keywords: Empathy, Sympathy, Dardenne brothers, Film-Mind, Cinepathy

ORCID ID : 0000-0002-6465-923X
E-mail : kturkgeldi@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.518400

Recieved - *Geliş Tarihi:* 24.01.2019
Accepted - *Kabul Tarihi:* 01.04.2019

Empati Kavramı Üzerine

Empati sözcüğünün kökeni Antik Grekçe'deki "empathia" sözcüğünden gelmektedir. "Empathia", içinde olma ya da orada olma, anlamına gelen bir edat olan "em" ve duygu, acı, ıstırap, tutku uyandırma gibi anlamları olan "pathos" sözcüğünden türemiş olan "pathia" sözcüklerinin birleşimidir (etymonline.com: 2017). Bu iki sözcüğün bir araya gelmesi ile bir öznenin, başkasına ait bir duygulanımın içinde hissetmesi ya da onun hislerini kavraması anlamına gelen empati kavramı ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla empatinin ötekini gözetken, kendisinin dışındaki bireylerin hislerini anlamayı tarif eden bir kavram olduğu söylenebilir. Ancak empatinin tanımlanmasında esas mesele empatiye hangi perspektiften baktığımıza göre değişmektedir. Çünkü empati kavramı üzerine var olan tartışmalar aslında birbirleriyle ilişkili farklı yönleri ve tezahürleri olabilen bir fenomenin tanımlanma ve irdelenme çabalarıdır. Söz gelimi felsefe empatiyi öznellik ve özneler-arasılık perspektifinden ele alırken, nöroloji empatiyi hücresele seviyedeki gözlemlerinden yola çıkarak ele alır. Empati özne ve bir başka özne arasında gerçekleşen psikolojik bir süreç olabileceği gibi özne ve gözlemlenmekte olan nesne arasında da ortaya çıkabilen estetik bir ilişki biçimini nitelemek için de kullanılan bir terim olabilmektedir.

Lipps Einfühlung kavramı ile tanımladığı empatiyi hem psikolojik bağlamda hem de estetik bağlamda ayrı ayrı tanımlar. Estetik açıdan bakıldığında Einfühlung Lipps (1909: 237'den akt. Zahavi, 2014: 130)'e göre öznenin görmekte olduğu bir şeyin formundan duygulanımsal olarak etkilenmesidir. Bu bir kuşun ötüşü, bir resmin çizgileri ve renkleri, yüz ifadesi ya da doğrudan bir müziğin melodisi ve ritmi olabilir. Genel olarak bakıldığında empatinin bu tanımı onu bir duygusal bulaşma ya da motor-taklit mekanizması bağlamında değerlendirmektedir (Zahavi, 2014: 4).

Husserl ve Stein empatiyi daha ontolojik bir seviyede ele alarak yönelimsellik kavramına başvururlar. Bu bağlamda empati insanın dünyadaki yönelimselliğinin bir formudur. Bu da bilincin bir başka bilince yönelmesi olarak düşünülebilir. Husserl için bu sezgisel bir deneyimleme sürecidir (Jardine, 2014: 275). Edith Stein için de empati bir sezgisel kavrayıştır. Bir öznenin, başkalarının yaşamış olduğu deneyimleri sezebilme yetisidir. Bir anlamda öteki olanın bilincinin deneyimidir (Moran, 2004: 302, Jardine, 2014: 275).

Bu noktada öznenin varoluşunun empatik olduğu, yani empatinin insan varoluşunun özünde olan bir yeti olduğunu söyleyebiliriz. 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 bedeninin yönelmişliği üzerinden iletişim kurabilmek fenomenolojik anlamda bilincin kendine aşkın olan diğer bilinçlerle dil dışı bir iletişim ve temas kurma biçimidir. Burada altı çizilmesi gereken şey belki de empati ve sezgi kavramlarının sık sık bir araya gelmesidir. Empati çoğu zaman farkında olmadan içinde bulunduğumuz bir durumu niteler. Dans eden insanları izlerken bedenimizde ortaya çıkan bazı yansımalar hareketten doğan kinestetik bir empati doğurur. Bir başkasının içinde bulunduğu durumu kavramaya çalışarak akıl yürüttüğümüz anlar ise bir tür bilişsel empati yapma çabası olarak düşünülebilir. Bu noktada "sezgisellik" aslında bir tür, yapabildiğimiz ama nasıl yaptığımızı tam olarak açıklayamadığımız, var oluşumuza içkin, bilincimize ait bir nitelik olarak düşünülebilir. Empati tam da bu noktada var oluşumuza içkin olduğu için sezgiseldir.

Burada altı çizilecek olan konu ise sinemanın empatiyle olan ilişkisidir. Sinema empatinin tüm farklı yönlerini -bilişsel, duygusal, kinestetik- bir arada barındırabilir. Ancak bunun detaylarına girmeden önce film ve izleyici ilişkisi üzerine geliştirilmiş önceki yaklaşımlara çok kısaca değinmek kavramın neden işe yarayabileceği noktasına ışık tutacaktır.

Psikanalitik Film Teorisi Temelinde İzleyici ve Film İlişkisi

Genel olarak bakıldığında belirli bir anlatı ekseninde şekillenen metinler üzerinde yapılan incelemelerde okuyucunun metinle kurduğu etkileşim genellikle okuyucu ve karakter arasında tanımlanan ilişkilere gönderme yapar. Bunun en bilineni özdeşleşme kavramıdır. Özdeşleşme; izleyicinin sahnelenen oyunun karakterlerinin duyguları ile benzer duygulanımlar yaşayarak trajediye duygusal anlamda katılmalarını ifade eder. 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 (2005: 74) 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. Morin sinema-seyirci ilişkisini bir tür regresyon olarak değerlendirir. Burada izleyicinin filmle olan ilişkisi bilinçaltı bir karaktere sahip kabul edilir. İzleyici bunun farkında olmasa da sinemadan aldığı hazın özünde büyülenmiş, güvenli bir alandan iştirak edilen, röntgenci bir 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 aygıt olduğu düşünülmüştür (Creed, 1998: 5). Baudry'e göre sinematik aygıt izleyiciyi görüntünün merkezine bir göz-özne olarak yerleştirir. Projektörle izleyicinin bütünleşmesi 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 bilinçdışı özdeşleşmesidir.

Burada seyirci bakmakta olan 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 olduğunu 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 (1982: 56) buradan yola çıkarak iki özdeşleşme süreci önermiştir. İlkini “temel sinematografik özdeşleşme” olarak adlandırır. Diğer özdeşleşme sürecini ise “ikincil özdeşleşme” olarak adlandırır. Metz’in bu “temel sinematografik özdeşleşme” kavramı seyircinin bakışla, yani filmin görüş noktası ile özdeşleşmesi anlamına gelen bir konumlanmadır.

Genel olarak bakıldığında psikanalitik sinema teorisinin, izleyici ve film ilişkisini - özdeşleşme kavramı aracılığıyla- bir tür pre-ödüpal döneme uzanan bilinçdışı bir etkileşim gibi tanımladığı görülmektedir. Sinema izleme edimi bir anlamda gündüz düşü ya da bir tür büyülu regresyon gibi izleyicinin kendiliğinin ekranla psişik bir bütünlüşmesi olarak düşünölmüşür.

Bilişsel Film Teorisi Temelinde İzleyici ve Film İlişkisi

Sinemanın bilişsel teorisi psikanalitik film teorisine karşı çıkarak analitik bir bakışın gerekliliğini vurgulamaktadır. 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). Örneğin uzam-zaman gibi temel noktalarda dünyayı algılama şeklimize temel oluşturan bilişsel süreçlerimizin sinemayı kavrama biçimimizle de ilişkili olduğunu düşünürler.

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 teorisinin gerekli olduğunu vurgular (Smith, 1995: 18). Smith için anlatının içine girme süreci karakterler aracılığıyla gerçekleşir. Buna göre karakterlerle kurduğumuz duygusal ilişkiler çok katmanlı ve dinamik bir süreç olarak görölmelidir. Bu sebeple 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”, “uyuşma”, ve “bağlılık” öğelerinden oluşur. Bunlar sempatinin yapısını inşa eden öğelerdir. Bir açıdan Metz’in seyircinin karakterlerle oluştuğuna iddia ettiği ve ikincil özdeşleşme olarak adlandırdığı özdeşleşme türüne benzer.

Smith filmlerle olan ilişkimizi daha çok sempati kavramı temelinde düşünse de kendi modelinde empatiyi, istemsiz süreçler olarak tanımladığı “duygulanımsal taklit/benzeme” ve “duygusal simölasyon” üzerinden düşünmüşür. 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). Ancak Smith.'in teorisinde izleyicinin karakterle olan ilişkisi üzerine düşünülecekse anahtar kavram sempatidir.

Neill, psikanalitik temelli teorilerin yerine sinemada 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).

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.

Bununla birlikte Noel Carroll sinemada özdeşleşme kavramına karşılık "asimilasyon" kavramını öne sürer. Bu tartışma içerisinde özdeşleşme kavramına en net karşı çıkış Carroll'den gelir. Carroll'a göre "Jaws" (Steven Spielberg - 1975) filminde yüzen insanların korkusu "öz yönelimseldir" ancak izleyicinin yüzen insanlara dair hissettiği korku "öz yönelimsel" değil, "öteki-yönelimsel" yani film karakterlerine yöneliktir. Noell 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. İkisinin arasında bir simetriden çok asimetri mevcuttur. Dolayısıyla film karakterlerine olan yönelimimiz daha çok periferiktir. 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.

Fenomenolojik Sinema Teorisi Temelinde İzleyici ve Film İlişkisi

Fenomenolojinin sinema ile olan ilişkisi Merleau-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 ile birlikte düşünüldüğünde ise fenomenolojinin yönelimsellik kavramı önemli bir noktaya işaret eder.

Yönelimsellik kavramı, her bilincin bir şeyin bilinci olduğunu düşüncesinden hareket eder. Buradan hareketle görmenin de her zaman "bir şeyi" görmek olduğunu söyleyebiliriz. Nasıl ki bilinç bir nesneye yönelmişse, görme eylemi de görenin dışında bir şeye gönderme yapar. Görmenin bir öznesi (bakan) olduğu gibi bir de nesnesi (bakılan) olduğunu düşünebiliriz. Bu insanın yönelimsel varoluşunun bir parçasıdır. Ancak Merleau-Ponty Husserl'in bu özneyi merkeze yerleştiren transandantal fenomenolojisinin 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. Bir film, insan bedeninin bir algılayan/algılanan olması gibi aynı zamanda bir gören/görülen ve hatta algılayan/algılanandır. Bu yaklaşım temelinde Sobchack “film-beden” 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 2013 71). Film de 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. Film izleyen kişi ise projeksiyondan sunulan bu dünyaya yani film-dünyaya yönelir.

İzleyicinin de bir filmi izlerken ekrana yönelmiş olan bakışı, tıpkı kendi gözleri ile etrafını görüşü etrafındaki öteki bilinçleri kavrayışı gibi yönelimseldir. Filmin dünyaya olan kendi bakışı da yönelimseldir. İzleyici bir filme yönelmiştir. Film ise kendi dünyasına ve dolayısıyla izleyici de filmin dünyasına yönelmiştir. İzleyici bu film izleme deneyimi boyunca filmin kendi dünyasını deneyimleme sürecine yönelir. Sobchack’ın yaklaşımı psikanalitik yaklaşımdan farklı olarak izleyici-ekran ilişkisini bir tür regresyon gibi görmez. Bunun yerine film izleme deneyimini insanın yaşama yönelmişliğinin bir parçası olarak görür.

Fenomenolojik yaklaşımda en dikkat çekici olan şey bu yaklaşımın filme bir varlık statüsü vermesidir. Projeksiyon aracılığıyla perdeye yansıtılan film özneler-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 öznelliğinde 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. Bir anlamda algılayan, düşünen ve hisseden bir bilinçtir. Sobchack’ın önermiş olduğu film-beden kavramı da aslında filmi deneyimleyen, gören yönelimsel bir özne ve bir varlık olarak kabul ettiğini göstermektedir. Seyircinin ilişki kurduğu şey de artık bir öznelliği olan film-bedendir.

Empatinin daha felsefi düzeyde bir bilincin başka bir bilince yönelmesi olduğunu hatırlayacak olursak bu noktada filmin bir varlık olarak kabul görmesi farklı bir bakış açısını da mümkün kılacaktır. Film kendi yönelmişliğinde aslında kendi dünyasındaki karakterleri gören hisseden onlarla empati kuran, istediğinde karakterlerinin öznel dünyalarına transfer

olabilen bir bilinç gibidir. İzleyici de bir film izlerken bu bilince yönelir. Bir anlamda onu kavrar ve hisseder. Burada en altı çizilmesi gereken nokta aslında şudur: Film fenomenolojik yaklaşım ile bir varlık statüsü kazanır. Bu da onu sinepati kavramı ile düşünebileceğimiz bir noktaya biraz daha yaklaştırır.

Sinemasal Düzlem

Bu kavramsal tartışmaların ardından yeni bir kavram üzerinden düşünebilmek için sinemanın doğasına kısaca değinmek faydalı olacaktır. Çünkü tartışılacak kavramın hareket noktası bir filmin bütünsel olarak algılandığı fikrine dayanır. Bu noktada bir filmi sinematografik olanakların bir bütünü olarak görmeliyiz ve bu olanaklar sinemanın tarihsel sürecinde hep değişmiştir ve bundan sonrada böyle olacaktır.

Deleuze sinemayı basitçe bir öykü ve enformasyon sunma yolu olarak görmez. Çünkü 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' (1989: 89)'e göre "filmsel imge bağımsız ve özerktir". 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 filmsel 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). Sinemanın bu görme tarzı ise onun düşünme tarzıyla oldukça ilişkilidir. Sinema imgeler aracılığıyla düşünür ve kendisine bakmakta olanı insan biçimci algılarından uzaklaştırır ve onu bir anlamda yersiz yurtsuzlaştırır.

"John Malkovich Olmak" filminde (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. Genel olarak film izleme deneyiminin kendisi de bu fanteziye 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

Filmin kendine has bir düşünme tarzı olduğunu öne süren Frampton (2013: 130)'a göre, film düşünme genellikle renklendirmeler, hareketler, imaj geçişleri ve ses tasarımıyla müteşekkildir. Filmin düşünme biçimi imajların kendi içinde ve arasındaki bu organizasyondur. Plan, renk, ses ve montaj gibi öğelerin tamamını kapsar. İmgenin alabileceği her biçim filmin düşüncesini oluşturur. Anlam tüm bunların organizasyonu ile ilişkilidir.

Mitry (1989: 104)'e göre filmsel anlam genel olarak tek bir imgeye bağlı olmaz. Anlam daha çok onu yaratan imgeler arasındaki ilişki ile ortaya çıkar. Deleuze'ün "film taneciklerden bedenler yaratır" (1998: 49) ifadesi bunu destekler niteliktedir. Her bir imaj kendinde bir parçadır. Bu parçalar bir araya gelerek estetik bir bütüne ulaşırlar. İmajlar bir beden yaratır. Bu beden ise düşünen ama -sinematik düşünen- bir bedendir. Sobchack'ın de kavramsallaştırdığı gibi bir film-bedendir.

Frampton ise 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 esinlenerek ortaya koyduğu yaklaşımı bir anlamda filmin farklı bir varlık biçimi olduğunun altını çizer

Sinepati Kavramı ve Dardenne Kardeşler'in Sineması

Genel olarak düşündüğümüzde sanat, empatik yetilerimiz ile ilişkilidir. Filmler de bundan bağımsız düşünülemez. Hatta tüm sanatların içerisinde sinemanın yeri diğerlerinden biraz daha farklı olarak ele alınabilir. Hareketin yarattığı kinestetik etkiler, müziğin ve seslerin yarattığı direkt duygulanımlar, dramatik anlatılar, jest ve mimikler, tüm bunların sonsuz kombinasyonları, sinemanın empati ile ilişkisini daha başka bir konuma taşır. Bu "başka konumu" yukarıda belirtildiği gibi sinemasal düzlem olarak ele alabiliriz. 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. Hikâyeler bizlere öteki olanı anlatır ve onlara dair bir şeyler söyler. Aslında bir nevi öteki zihinleri kavrama ve empati kurma pratiğidir. Sinemanın bu anlamdaki yeri ise sadece bir hikâye 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*" (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 Badiou'nun dediği gibi bir film ötekini düşünmenin yeni bir formu olarak karşımıza çıkıyorsa bu forma göre yeni kavramlar ile yola çıkmak faydalı olabilir.

Sinepati sözcüğü iki sözcüğün 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 hissini nasıl paylaşıldığına dair bir ipucu sunan ekler olduğunu biliyoruz. Burada kavramın başındaki sine- eki hareketli-imegeye

ve sinemanın kendi ontolojik formuna (sinemasal düzleme) vurgu yapmaktadır. Buna bağlı olarak duygusal ilişkinin biçimini sinemanın özgün olanaklarına göre düşünmeye çabalar. 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.

Sinepati 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? Hareketin, ses, renk vb öğelerin birleşimi empatiyle nasıl ilişkilendirilebilir? Karakterin içsel zamanı nasıl ifade edilir? Örneğin algısal düzeyde bir empatiyi film hangi araçlarla sunar? Filmin karaktere uzamsal ve duygusal mesafesi nedir? Kamera yani filmin gözü karakteri öznellik ve nesnellik bakımından hangi konumlarda sunar ve bunları nasıl destekler ve bir araya getirir sorularını sorar. Bu çalışmada sinepati kavramı, Dardenne Kardeşlerin sinemasında “bakışın konumu”, “yakınlık ve duygulanım”, “ritim” ve “karakter” öğeleri aracılığıyla düşünülecektir. Bunlar farklı film örneklerine göre değişebilen öğeler olarak düşünülmelidir. Çünkü film-zihin kavramına göre her film bir birey olarak karşımıza çıkar. Bu noktada her filme statik bir yöntemle ve buna bağlı öğelerle yaklaşmak mümkün değildir. Burada mesele Dardenne Kardeşler’in sineması özelinde düşünülmüştür. Buna bağlı olarak bu araştırmanın yöntemi filmozofik yorumlamadır diyebiliriz. “Filmozofi”, Frampton’ın film-zihin kavramından yola çıkarak ortaya koyduğu, filmi imajlar vasıtasıyla düşünen bir varlık olarak gören yaklaşımına verdiği isimdir:

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 (nesnelliği yok sayarak) filme ilişkin kendi hakikatini üretir ve “fikrimiz” filme dair doğal ve dolaysız yorumumuz haline gelir (Frampton, 2013: 276).

Sinepati kavramı burada 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 düşünülmüştür. Bu başka filmlere uygulanabileceği gibi, başka filmlerin özelinde farklı kategoriler oluşturularak da düşünülebilir.

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. Sinepatik ilişkide izleyen ile film arasındaki ilişkinin inşasındaki ilk öge “bakış” eylemi ile başlar. Sobchack’ın fenomenolojik modelinde olduğu gibi filmin bakışı yönelimseldir. İzleyici filmin yönelimine bakış eylemi ile yönelmiş durumdadır. Her bakma sürecinin göreceli olarak bir öznesi ve bir de nesnesi olduğu söylenebilir. Ancak film kendisine bakılan olduğu için bir nesne gibi algılanır. Ancak “sinemasal düzlem” başlığı altındaki fikirlerden hareketle film düşünen bir varlık olarak, insan öznenin karşısında insan-biçimci olmayan bir özne gibi kabul edilmelidir. Bakmakta olan dünyayı algımlarken çevresini görür ve etrafında olan biten

her şey onun dünyaya bakış eyleminin nesnesi konumundadır. İnsan kendini eyleminin öznesi olarak hisseder ya da kabul eder. Çünkü görmekte olduğu uzam-zaman ile bedensel bir ilişki halinde olan varlığı, yaşamı durmaksızın ilerleyen bir şimdi olarak kendi bilincinin yönelmişliği doğrultusunda deneyimler. Filmle olan ilişkimizde de aslında filmin gözü (ya da kameranin 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 gözü ise bizim görme ve algılama biçimlerimizden daha farklıdır. Çünkü sinematografiktir. Filmin gösterdiği her şey aslında filmin düşünsel dünyasına ait bir ifadedir. Bizim izlemekte olan gözlerimiz bu ifade ile bütünleşir. Sinematik etkileşim ilk etapta bu bütünleşmeden doğar. Bir film perdeye ve ekrana bakmakta olan insan gözünün 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.

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. Bu, izlenmekte olan karakterin o anda dünyayı nasıl görmekte olduğuna dair bir imgedir. Kamera karakteri onun öznel algısının dışındaki nesnel bir perspektiften de ele alabilir. Deleuze algı-imgelerin bizim bakışımızı öznellik ve nesnellik kutupları arasında dilediği gibi konumlandırabildiğini vurgular (2004: 102). Bir an anlatıcının gözünden bir an ise olayı yaşayanın gözünden, film kurgu vasıtasıyla algısal konumlar arasında yolculuk yapabilir. Hatta sinemada nesnel algı ile öznel algıyı birbirinden siyah ile beyaz gibi ayıramayacağımız ve tanımlamakta zorlanacağımız müstesna durumlar mevcuttur. Öznelliği ve nesnellığı bir doğrunun iki ayrı kutbu gibi düşünecek olursak o iki ucun arasında farklı noktaların olabileceğini de söyleyebiliriz. Sinemada da öznellik ve nesnellığın arasında başka konum noktaları bulunabilir. Kamera her zaman nesnel ya da öznel bir açıdan olanları göstermek zorunda değildir. Bazen bunun arasında bir konumu da benimseyebilir. Bu konum empati bağlamında özel bir güce sahiptir. Deleuze (2004: 103), sinematografik imge hiç durmaksızın öznel nesnel ve nesnel öznel geçtiği için ona daha dağınık, esnek ve özel bir statü atfetmenin gerekliliğini vurgular. Örneğin hareketli kameranin 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 kameranin 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, 2004: 103). Bu bakış noktası filmin içerisinde empatik bir kavrayışa imkân sağlayabilir. Öznel alanın dışında olduğu için bir ölçüde nesnel ancak tam olarak nesnel olamayacak kadar da öznel yakın bir konumdur. Karakterin duygularını yadsımayan ama ona biraz dışarıdan bakabilen bir konumdur. Sinemanın imkanları dahilinde bir empatiye olanak sağladığı için de sinematiktir. Dardenne Kardeşler'in sinemasında bakış mefhumu tipik bir belgesel gerçekçi üsluba karşılık gelir. Dardenneler'in kamerası aktüeldir. Kameranin 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. Kameranın konumu özelliği itibarıyla ne sadece bir sempati oluşturmaya yöneliktir ne de sadece empati kurdurmaya yöneliktir. Dardenneler'in sinemasında bakış bunların bir toplamı gibidir. Sinepati kavramı da tam olarak burada devreye girmektedir.

Dardenne Kardeşler'in tüm filmleri karakterleri merkeze koyarken onları biraz yalıtıma çalışır. Karakterlerin yönelimlerinin ardındaki çevresel etmenler geri planda sunulur ve anlatı genelinde karakterin olmadığı bir çekime pek rastlanmaz. Kamera genellikle karakterin peşinde ve onunla bütünleşmiş haldedir. Rosetta'da filmin açılış sekansında karakterle birlikte ilerlemekte olduğumuz yer bir koridordur. Bu bakış noktası ne özneliğin ne de nesneliliğin alanındadır. Bu alan daha önce Deleuze'e göre "öznel" ile "nesnel" arasında özel bir konum atfedilmiş olan "yarı-öznel" alanı olarak tarif edilmiş bir "sinematografik-Mitsein"¹ dir. "Sinematografik-Mitsein" kavramını "bakmakta olanın", "kendisine bakılan" karakterle bir birlikte-oluş hali olduğunu söyleyebiliriz. Rosetta'da ve Oğul'da 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. Yarı-öznel bakış Rosetta'nın hikâyesinde olayları takip eden görünmez bir gözlemci gibi konumlanır. Örneğin aç-karşı aç 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 öznelliğine yakın bir noktadan dünyayla olan ilişkisine bakarız.

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 uyumsuzluk 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 yine izleyeni Olivier ile birlikte-oluş seviyesinde tutar.

Empatiyi başkasının öznelliğine bir dokunuş, temas ediş olarak düşünürsek o zaman Dardenne'lerin "sinematografik Mitsein"ları da empatik olma yönünde bir anlam kazanır. Dardenne'lerin bakış noktası karakter için kaygılanan, onu önemseyen ve aynı zamanda onu etik açıdan anlamaya çalışan sinepatik bir bakıştır. Ancak bu, duygusal açıdan karakterin tüm

1 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.

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.

Yakınlık ve Duygulanım: Deleuze'ün duygulanım imgeler olarak adlandırdığı yakın-planlar yani "yakınlık" kritik bir noktaya tekabül eder. Sinepati kavramı açısından yakın-planların bu ayrıcalıklı konumu, aygıtsal olarak kameranın, dolayısıyla bakışın "yüz"e istediği kadar yaklaşabilme yetisinden doğar. Deleuze (2004: 120-4) bu yüzden yakınlık meselesini ve yakın-planları duygulanım-imge kategorisi altında açıklamış ve saf duyguya tekabül ettiğini vurgulamıştır. Yakından bakmanın bu etkisi empati için farklı bir algı seviyesini mümkün kılar. Dolayısıyla film zihnin kendi dünyasına yönelmişliğinin önemli parçasıdır. Yüz ifadeleri karakterlerin dünyasını yansıttığı için bir anlamda onların öznelliğine erişim şansı verir. Sinepati kavramı bağlamında bakıldığında yakınlığın ayrıcalıklı bir konumu olduğunu söylemek mümkündür. Bilişsel sinema teorisyenlerinden Perr Persson (2003: 102), sinemanın yakın planlarının yoğun etkisini Edward Hall'un proksemik alan teorisinden yola çıkarak düşünmüştür. Hall (1969: 119)'un proksemi teorisinde "samimi alan" 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. Yani yakın-plan bir anlamda izleyiciyi dokunma mesafesine kadar kendine çekebildiği için, izleyicinin deneyimini optik bir duygudan çok, haptik duyular düzeyine taşıyabilir.

Dardenne Kardeşler'in sinemasına baktığımızda dar açılardan ve yakınsak çekimlerin bu yoğunluğu karakterin yönelimlerine çevresiyle olan ilişkisinin onda yarattığı duygulanımlara yaklaştırmaya bizi 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 değiştirmişini, yakından izleriz. Rosetta'da, karakterin kovulmasıyla başlayan sahnede, onun yaka paça dışarı atılışını izlediğimiz mesafe, zaman zaman bizi çıkan arbedenin bir parçası haline getirir. Birbirini çekiştiren eller ve birbirine karışan bedenler neyin ne olduğunu algılamayı güçleştirse de çerçevenin içerisindeki şeyin bir kavga anı olduğunu biliriz. Ancak bilmekten çok kavgayı hissediyoruz ve önemli olanın ve amaçlanan şeyin kavgayı oradaymış gibi deneyimlememiz olduğu söylenebilir. Bu tip sahneler bizi yavaş yavaş Rosetta'nın sert mücadelesine yaklaştırır onunla benzer hisler taşımamızı engelleyecek, onunla samimiyet kurmamızı engelleyecek, bakışı Rosetta'ya yabancı kılacak şeyleri eritir. Bu sinepatik bir etkileşim doğurur. Rosetta'nın sıkışmışlığı çerçevenin 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 yüzsüz yansıma 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.

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 isteyişinin 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.

Hemen hemen her filmlerinde uzamın kavranmasını sağlayacak uzak çekimleri de görmek mümkün. Ancak filmin genel eğilimine bakıldığında karaktere onun eyleminin ne olduğunun da anlaşılabilirliği 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.

Ritim: Ritim 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 ve tekerrürün 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. 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 hissediyoruz. Bu aslında tam anlamıyla bir senkronizasyon sürecidir diyebiliriz.

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.

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.

Dardenne Kardeşler bir röportajlarında hareketli kamera kullanmaları ile ilgili olarak kamera-beden (corpse-camera) kavramından bahsederler (L. Dardenne, 2008: 18'den aktaran Mai, 2010: 55). Kamera bir insan bedeni gibi hareket eder. Bu Dardenne Kardeşler'in karakterlerine yaklaşma tarzıdır. 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.

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. "Kamera-

beden izleyene bir bilgi temin etmez bir bilgi vermez onun derdi daha çok takip etmektir...” (L. Dardenne, 2008: 18’den aktaran Mai, 2010: 56). 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.

Burada kamera-beden kavramını sinepatinin ritim ögesi ile düşündüğümüzde ortaya şu sonuç çıkar: Rosetta’nın öfkesi, isyanı ve mücadelesi, Olivier’in merakı ve yaklaşma 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 sahip hale gelir. Bu filmin empatiyi ve sempatiyi düşünme ve kendi dilinde ifade etme biçimidir. Yani film sinepatik bir etkileşimi kuran sinematografik öğelerin bir uyuşumu ve birleşimidir. Ritim ise aslında filmin genel ritmi olarak düşünülmelidir. Bu kinestetik bir empati doğurur. Hikayeye kinestetik düzeyde bir katkı sağlar. Film karakterleri hisseder. İzleyici de filmi. Böylece ritmik düzeyde de sinepatik bir bağ kurulmuş olur.

Karakter: Sinepati kavramı bağlamında düşünülebilecek bir diğer öge ise karakterdir. 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. Anlatı 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. 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).

Sinepati kavramı filmin bütünü ile kurduğumuz empatik bir ilişki sürecine gönderme yapar. Kuşkusuz karakter de bu ilişki sürecinin bir parçasıdır. Dolayısıyla anlatıya dahil olan karakterleri incelemek filmin bütünü nasıl hissettiğimiz ve nasıl bir duygusal ilişki kurduğumuzu anlama noktasında oldukça önemlidir. Bir filmi izlerken karakterler ile oluşan bağın Metz’in özdeşleşme modelinin ikinci aşaması olan ve daha çok bir sempati ilişkisinin ortaya çıktığı “duygusal özdeşleşme” ile ilgili olduğu söylenebilir. 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. Anlatı, izleyiciyi belirli karakterlere sempatik duyacak şekilde yönlendirmeye çabalar (Smith, 1995: 142). İzleyicinin, karakterin eylemlerinin nedenlerini

anlayarak karakteri duygusal açıdan değerlendirmesi, onu anlaması ve duygusal olarak ona inanması ya da onun yanında olması ile ilgilidir. Karakterlere dair izleyicinin yaptığı ahlaki değerlendirmelerin temelinde izleyicinin ahlaki fikirleri yatar ve izleyici karakterleri bu ahlaki ve değerlerine göre değerlendirir. Ancak bu süreçte onun yaşadıklarına da şahit olur.

Karakterler etik varlıklardır. İzleyici de bu doğrultuda karakterler ile farklı boyutlarda ilişki kurar. Ancak şunu belirtmek gerekir ki; her film için karakterlere bir sempatinin 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. Dolayısıyla bir film boyunca filmin karakterleri ile kurduğumuz ilişkiler filmin olay örgüsünün şekillenmesi ile birlikte oluşur. Bu oluşum dinamik ve değişken bir süreçtir. Bir film boyunca karakterlere ve olaylara dair elde ettiğimiz bilgi, çeşitli eylemlerin ardında yatan motivasyonlar 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).

Sonuç olarak sinepatinin 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 da bu aşamada önem arz eder.

Dardenne Kardeşler’in filmlerine bakıldığında karakterlerin hep belirli bir mesafeden sunulduğunu görmek mümkündür. “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 yani ölmekte olan Hamidou’nun yüzüne bakıp söz verdiğinde filmin de sempati ile yaklaşmaya başladığı bir karakter haline gelir. Igor bu motivasyonla ilerledikçe izleyici onun mücadelesine ortak olur.

Rosetta’nın yaşadığı olaylara karşı aldığı konum onunla olan ilişkimizi de belirler. Filmin başında Rosetta’nın mücadelesine ortak oluruz. Rosetta’nın deneyimlerine ortak oldukça ona eklemlenimiz kuvvetlenir. Rosetta’nın filmin sonunda en yakın arkadaşını ele vermesi ise bu eklemlenisi bir anlığını yıkar. Bu noktada Rosetta’nın en yakın arkadaşına sempatiyle bakıyor oluşumuz önemli bir detaydır. Film aslında Rosetta’ya karşı duyarlı davranan birine sempatiyle yaklaşır. Ancak Rosetta’nın son eylemi filmde bir şok etkisi yaratır. Film aslında karakteri yargulamadan önce onu hissetmeye ve anlamaya çalışır. Filmin anlatı hattı boyunca biz de filmin yaptığı gibi Rosetta’nın mücadelesine, umuduna ve çaresizliğine ortak oluruz. Ancak bu süreçte de Rosetta’yı etik açıdan sorgularız. Film boyunca zaman zaman Rosetta’ya bazen bazen sempati ile bazen de antipati yaklaşırız. Karakterle kurduğumuz bu ilişki dinamik ve değişkendir. Ancak filmin genel talebi Rosetta’yı anlamamız ve hissetmemizdir.

“Oğul” filminde kamera yine karaktere yakındır. Ancak bu sefer anlamaya ve karakterin duygularını merak etmeye eğilimlidir. Karakterin çocuğa yaklaşma 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 izleyici de Olivier'e sempati ile bağlanmış olur.

"Çocuk" filminde Bruno filmin başında kendini bulamamış bir karakterdir. Yaşamın anlamı da 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. Bu karakterin dönüşümüdür. İzleyicinin karakterle olan bağı onun dönüşümü ile sürekli ilişki içindedir. Finalde tutuklanır ve hapse düşer ancak film o esnada Bruno'nun özgürleşmesini düşünür. Karakterin dönüşüm süreci bizim filmin içerisindeki sempati-empati ve antipati gibi eğilimlerimizi de belirler.

"Bisikletli Çocuk"da film kendi çocuğunu reddeden bir baba ile tanımadığı bir çocuğu evlatlık alan bir kadını yan yana koyarak düşünür. Film bazen Cyril'in öfkesi ve hayal kırıklığını bazen de Samantha'nın şefkatini yansıtır. Bizler ise Cyril'i ve Samantha'yı bu imajlar vasıtasıyla sinepatik olarak hissederiz. Ama en genelinde film bir bütün olarak yaşamın içerisinde bu iki karakterin yarattığı paradoksu gözlerimizin önüne serer. Tam anlamıyla "öteki" olanı, umursamanın ve umursamamanın sonuçlarını gösterir. Bir yanda sempati duyduğumuz Samantha karakteri diğer yanda ise Cyril'in öfkesinin nedeni olan baba karakteri tezatlık oluşturur. Böylece Cyril adına kaygılanırız. Çünkü ona sempatiyle bakarız. Ancak ayna zamanda onun gibi hissedip empati kurarız. Samantha'yı onaylarız, baba karakterini ise yadırgarız. Film karakterlerle ilişkimizi dinamik bir şekilde inşa eder. Bu sayede sinepatik olarak filmin içinde karakterlerin eylemlerine bağlı bu duygulanımsal değişimlere ayak uydururuz.

"Lorna'nın Sessizliği"nde, Lorna metanın insan hayatından değerli olduğu bir dünyada yaşadığı gerçeğiyle yüzleşir. "Öteki" olanın umursanmadığı bir dünyada "ben" olanın harcanması da kolaydır. Film sakin bir şekilde akar. Çünkü Lorna sakin bir karakterdir. Ancak gerçekleri anlamaya başladığında film onun yanında durmaya başlar. Öteki olanın çağrısı Lorna'ya karnında taşıdığına inandığı bebeği aracılığıyla ulaşır. Filmin ilk başında yadırgadığımız Lorna, gerçeği kavramaya başladıkça etik açıdan da mücadelesine desteklediğimiz bir karaktere dönüşür. Bu andan itibaren onu daha yakından hissederiz.

"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. Bu süreçte onun çaresizliğine ve kendini değersiz hissedişine temas eder. Film Sandra ile ilerleyişinde onun adına kaygılanır. Sonucunda mücadeleyi kazanması ile empatik olarak onun coşkusunu hisseder. Finalde kendisine sunulan teklifi reddetmesi ile etik olarak da film kendi düşüncesini ifade eder. Sandra yaşadığını kötü deneyimi bir başkasının yaşamamasını istemez. Öteki olanın sorumluluğuna dair ilk ve belki de en basit ama bir o kadar güçlü olan düsturu kanıksar. Öteki olmanın ne olduğunu hissetmiş biri olarak bir başka öteki olana edilecek zulme karşı tavır alır ve bunu yapmak için hakkından feragat eder. Önce "ben" değil önce "öteki" olan der. Gücün yarattığı tiranlığa ve adaletsizliğe ancak bu şekilde karşı durulabileceğini görür. Bu etik tavır karakterin olduğu kadar filmin de etik tavrıdır.

"Meçhul Kız" filminde film sorumluluğun nerede başlayıp nerede bittiği üzerine

odaklanır. Kamera yine sakindir. Jenny donuk ve duygularını bastıran bir karakterdir. Ta ki açmadığı bir kapı yüzünden hayatını kaybeden bir kadının yüzündeki çağırışı 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 kırılğanlığına aykırı bulur. Jenny kendisine bir ayna tuttuğunda ve kendini gördüğünde ise onun yanında yer almaya başlar. Film Jenny’nin soğukluğunu sinematik olarak hissettirir. Ancak onun uyanışı da diğer karakterler gibi filmin ilerleyişi süresince gerçekleşir.

Filmlerde karakterlerin eylemleri neticesinde kazandıkları sempati de sinematinin bir parçasıdır. Sempati bu noktada karaktere olan yakınlığı belirleyen bir unsurdur. Sempati yoğunluğu arttıkça empatiyi teşvik edebilir. Bu bağlamda sinematinin hem empati hem de sinematinin etkileşiminden ve bütünleşmesinden doğan bir kavram olduğunun altı çizilmelidir.

Sonuç

İncelenen filmlerin her biri bakışın konumu, yakınlık, ritim ve karakter öğeleriyle kendi düşüncelerini ifade etmektedirler. Karakterlerini sinematik olarak hissederler ve bunu yaparken filmin düşüncesine uygun sinematografik yönelimlere sahiptirler. Bunlar film-zihnin yönelimleridir. 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 sinematik bir ilişkidir. Bu çalışma, bu bağlamda ötekini düşünen film-zihinlerin bize de ötekini düşündürme gücünün olduğunu gösterir. Sinemasal düzlemi tanımlarken ifade edildiği gibi filmler bizi öznel algılarımızdan sıyrır. Başka olanaklara, 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.

Bizler gündelik yaşamda empatiyi sık sık ve farkında olmadan kullanırız. Bazen ise bunu hayatımızın bir tavrı haline getirmeye çalışırız. Dolayısıyla empati kavramı bazen bilinçli bazen ise bilinçsiz bir şekilde yapılan bir eyleme gönderme yapar. Ancak insan gündelik yaşamın akışında bu yetinin kaybına da uğrar. “Ben” olanı “öteki” olana bağlayan bu bağ üzerine düşünemez hale gelir. Çünkü insanın öznelliği her zaman sınırlı bir algılama alanına sahiptir. Şimdidedir ve kendi duyularına mahkumdur. Sinema bu mahkumiyeti bozar. Bizi yersiz yurtsuzlaştırır. Bir filmle temas kurduğumuzda kilometrelerce uzaktaki bir “başkası”nın algısına taşınırız onun havasını solur, zamanını yaşar, duygularını hisseder, dünyaya bakış açısını kavrarız. Film bir başkasının dünyasını imgeleriyle hisseder ve onu karşımıza koyar ve bizi de hissetmeye çağırır. İşte tam da bu yüzden bir film empatiktir. Öyle olmaya çabalamaz. Tıpkı insan gibi o şekilde doğmuştur. Ancak sinema bizim kendi yaşamımızda empati olarak tanımladığımız etkileşimi kendi imkan ve olanakları, kendi düşünme biçimleriyle sinematografik bir forma sokar. Bu çalışmada bu iddia “sinemati”

kavramıyla açıklanmaya çalışılmıştır.

Kaynakça

Baudry, J. L. (1974) "Ideological Effects Of The Basic Cinematographic Apparatus". *Film Quarterly*, 28(2): 39-47.

Branigan, E. (1984). *Point Of View In The Cinema: A Theory Of Narration And Subjectivity In The Classical Film*. Mouton, New York.

Badiou, A. (2013). *Cinema*. (çev. S. Spitzer), Polity, Malden.

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.

Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze*. (çev. C. Soydemir), Doğu Batı Yayınları, Ankara.

Creed, B. (1998). "Film and Psychoanalysis". J. Hill ve P.C. Gibson (Ed.), *The Oxford Guide To Film Studies*, Oxford University Press, Oxford.

Deleuze, G. (2004). *Hareket-İmge*, (çev. S. Özdemir), Norgunk Yayınları, İstanbul

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.

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

Frampton, D. (2013). *Filmozofi*, (çev. C. Soydemir). Metis Yayınları, İstanbul.

Jardine, J. (2014). "Husserl and Stein on the Phenomenology of Empathy". *Synthesis Philosophica* 58(2): 273-288.

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

Hall, E. T. (1969). "The Hidden Dimension". Anchor Books, Doubleday, New York.

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.

Merleau-Ponty, M. (1964) "The Philosopher and His Shadow," (çev. R. C. McCleary), Northwestern University Press, Evanston.

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.

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.

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.

Pearlman K. (2016). "Sinemada Ritimlerin Kurgusu", (çev. P. Ercan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

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.

Zahavi, D. (2014). "Empathy and Other-Directed Intentionality". *Topoi*, 33(1): 129-142.

Film Künyeleri

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

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.

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