

- Makaleler -

İzleyici-Karakter İlişkisi Bağlamında Empati ve Sempatinin İçkinliği: "Arka Pencere" Örneği

Süleyman Kıvanç Türk geldi*

Özet

Film çalışmalarının en tartışmalı konularından birisi kuşkusuz izleyici-karakter ilişkisidir. Bu konuda birçok yaklaşım geliştirilmiştir. Özdeşleşme, asimilasyon, empati ve sempati kavramları üzerinden birçok farklı görüş ortaya atılmıştır. Özellikle 80'lerin Bilişsel yaklaşımları özdeşleşme kavramının tek başına yeterli olmayacağını savunarak farklı kavramların bu ilişkiyi daha iyi tanımlayacağını öne sürmüşlerdir. Gelgelelim bu konuda da tam bir uzlaşma sağlamak oldukça zordur. Filmler içerisinde izleyicinin karakterlerle özdeşleştiği ya da karakterlere sempati ile yaklaştığı bazen ise empati düzeyinde ilişki kurduğu öne sürülmüştür. Bu çalışmanın amacı bir filmin içerisinde izleyicinin karakterlerle kurabileceği ilişkileri tarif eden kavramsal sınırların muğlaklığını tartışmaktır. Çünkü bir filmde izleyici karakter ilişkisi farklı düzlemlerde oluşabilir. Bu düzlemler birbirlerine karışabilir, hatta aynı anda bile belirebilir. Bu esasında her filmin kendine özel bir yapısının olabilmesinden kaynaklanır. Bir filmde karakterlerle empati ve sempati düzeyinde ilişki kurabiliyor olsak da bunların nerede başlayıp nerede bittiğini kesin sınırlarla belirlememiz oldukça zordur. Çünkü her film ayrı birer varlık gibi ele alınmalıdır. Sempatinin nerede bittiğini ve empatinin nerede başladığını kavramsal olarak bile tam ayıramazken, filmler düzleminde her filme uyan tek bir model geliştirmenin oldukça zor olduğunu söyleyebiliriz. Bu çalışma izleyici ve karakter ilişkisi bağlamında oldukça özgün bir yere sahip olan Alfred Hitchcock'un Arka Pencere (Rear Window, 1954) filmi üzerinden sinemada empati ve sempati kavramlarının muğlaklığını göstermeyi hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Empati, Sempati, Özdeşleşme.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-6465-923X>
E-mail : kturkgeldi@gmail.com
DOI: 10.31122/Sinefilozofi. 542049

Geliş Tarihi - *Received*: 19.02.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 10.04.2019

- Articles -

The Immanence of Sympathy And Empathy in the Context of Audience-Character Relationship: The Case of "Rear Window"

Süleyman Kıvanç Türkgeldi*

Abstract

One of the most controversial topics of cinematography is undoubtedly the special relationship that forms between the audience and characters. Many studies and approaches have been undertaken to understand this special bond. Many different views were raised through the concepts of identification, assimilation, empathy and sympathy. Especially, the cognitive approaches of the 80's argued that the concept of identification would not be enough to define this relationship and that different concepts would be better suited to find a broader understanding. However, it is quite difficult to even reach a consensus on this issue. It has been suggested that the audience identifies with the characters or approaches the characters with sympathy and sometimes establishes a relationship at the level of empathy. The aim of this study is to discuss the ambiguity of the conceptual boundaries that describe the relationships a viewer can build with the characters within a film. Because in a film, the relationship between the audience and the characters can occur in different planes, these planes may interfere with each other and even appear at the same time. This is due to the possibility that each film may have its own structure. Although we can relate to the characters in a movie at the level of empathy and sympathy, it is quite difficult to determine where they begin and where it ends. Every single movie should be taken into account as a specific example of the cinematographic art form, as a separate entity all by itself. While it is not even possible to fully differentiate where sympathy ends and empathy begins in a conceptual level, we can surely agree that it is very difficult if not impossible to develop a single model that fits each film, in each age with all genres. This study aims to show the ambiguity of the concepts of empathy and sympathy in cinematography through Alfred Hitchcock's Rear Window (1954) film, which has a very unique place in terms of the relationship between the audiences and characters that resonates through the ages.

Keywords: Empathy, Sympathy, Identification.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-6465-923X>
E-mail : kturkgeldi@gmail.com
DOI: 10.31122/Sinefilozofi. 542049

Geliş Tarihi - Recieved: 19.02.2019
Kabul Tarihi - Accepted: 10.04.2019

“Arka Pencere’nin galasında, Joseph Cotton’un karısının yanında oturuyordum. Grace Kelly’nin, katilin odasına girdiği ve adamın koridorun sonunda belirmediği sahnede o kadar heyecanlandı ki, kocasına dönerek “Bir şeyler yap, bir şeyler yap!” diye fısıldadı”

Alfred Hitchcock

Giriş

Bir anlatı karakterleri aracılığıyla işleyen bir yapıdır. Dolayısıyla bizler bir anlatının karakterleri ile o anlatının içine çekiliriz. Karakterin eylemleri ile olaylar şekillenir. Ya da olaylar karakterin bu olaylara verdiği tepkilerle anlam kazanır. Kısaca karakterin bir anlatıdaki gücü o anlatının taşıyıcısı olmasından doğar. Bu sebeple karakterler ile kurmuş olduğumuz bağ aslında anlatının bizi ne kadar etkileyeceğini de belirler. Bir filmin karakterlerinin gerçek olmadığını bilmemize rağmen sinemanın büyüü onlara hayat verir. İzleyici film deneyimi içerisinde karakterlere ve onların verdikleri tepkilere bağlı olarak duygulanımlar yaşar. Bu noktada karakterler ile nasıl bir bağ kurduğumuz hep tartışılan bir konu olmuştur. Karakter ile özdeşleşir miyiz? Yoksa bir tür empati mi kurarız? Ya da aslında karakterlere sadece sevdiğimiz birisine duyduğumuz gibi bir sempati mi besleriz? Tüm bu sorulara verilebilecek en genel ama belki de en doğru yanıt: aslında hepsidir.

Plantinga filmlerde empati ve sempati üzerine tartışırken şöyle der: “turuncunun içindeki tüm kırmızı tonları gördükten sonra çok az kişi kırmızı ve turuncunun birbirinden tamamen farklı renkler olduğunu iddia edecektir” (1999: 247). Sinemada izleyici-karakter ilişkisi üzerine yapılan tüm tartışmalarda da bu ifade düşünülerek işe başlanmalıdır. Çünkü empati ve sempati arasındaki kavramsal ayırmda bu ifadede olduğu gibi biraz muğlaktır. Esasında empati ve sempati ben olanın öteki olan ile kurduğu bağın birbirinden farklı gibi görünen ama esasında girift bir şekilde var olan belirsizlerini tanımlamak için yapmış olduğumuz kavramsallaştırmalardır. Bu çalışmanın derdi de tam bu noktada durmaktadır. Empati ile sempati olarak kavramsallaştırdığımız fenomenler gerçekten bir filmin içerisinde ne kadar birbirinden ayrılabilir sorusu bu çalışmanın temel meselesidir. Filmlerin anlatı yapıları belirli ölçüde birbirine benzer özellikler gösterebileceği gibi her film kendi bağlamında ele alınmayı talep edebilir. Bu yüzden izleyici ve karakter ilişkisi üzerine ortaya atılmış kavramlar ele alınan film bağlamında düşünülmelidir. Bu çalışmada bu fikri tartışabilmek için “Arka Pencere” filmi üzerinden hareket edilmiştir. Çünkü Arka Pencere filmi izleyicinin karakterler ile kurduğu ilişkiyi düşünme noktasında oldukça farklı bir yere sahiptir.

Genel olarak izleyicinin karakterlerle ne tür bir etkileşime girdiği sorusu film çalışmalarının merkezinde yer alan en hararetli tartışmalardan birisi olmuştur. Bu bağlamda öne sürülmüş olan kavramlardan en bilineni kuşkusuz özdeşleşme kavramıdır. Özdeşleşme yapısalcı yaklaşımların, psikanalitik film teorisinin ve anlatı teorisinin başat kavramlarından biridir. Yapısalcı perspektiften bakıldığında film bir anlatıdır ve izleyici bir film ile karşı karşıya kaldığında aslında içinde olduğu süreç okuyucu ve metin ilişkisinden farklı değildir. Anlatı okuyucuyu metnin içine dahil ederek karakterler ile bir bağ kurmasını sağlar. Bu bağ sayesinde

* Alfred Hitchcock ve François Truffaut’un röportajından alınmıştır (Çev.İlyas Hızlı, 2018.)

izleyici dramanın sonunda belirli bir duyguya ulaşmış ve anlatı ile olan ilişkisinden doğan bir hazza(katharsis) deneyimlemiş olur. Bu perspektiften bakıldığında filmlerde de işleyen sürecin de buna benzer olduğu düşünülmüştür. Daha sonra Psikanalitik yaklaşım izleyicinin karakterle kurduğu ilişkinin bilinçaltı yönü üzerine odaklanmıştır. 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). İzleyicinin perdeyle kurduğu ilişkinin bilinçaltı yönüne de gönderme yapan psikanalitik sinema kuramı özdeşleşme kavramını sinema literatürüne dahil etmiştir. Bu konuda en sistematik yaklaşım ise Metz tarafından ortaya atılmıştır. Metz'e göre izleyici film ile iki tür özdeşleşme yaşar. Birincisi temel sinematografik özdeşleşmedir. Bu izleyenin ekran ile kurduğu büyülenme ilişkisidir. Diğeri ise izleyenin karakterler ile kurduğu duygusal bağıdır (Metz, 1982: 48-49). Bu yüzden Metz'in de özdeşleşme kavramını aslında bağlamsal olarak -ekran ve karakter düzlemlerinde- ayrı ayrı ele aldığını söyleyebiliriz. Ancak izleyici-karakter ilişkisi tartışmasında özdeşleşme kavramına farklı alternatifler de getirilmeye çalışılmıştır. Özellikle 1980'ler sinema teorisinde bilişsel ve analitik yaklaşımların da tartışmalar içerisinde yer almaya başladığı bir dönemdir. Bunda büyük ölçüde bilişsel çalışmaların gelişmeye başlamasının etkisi bir hayli fazladır. Bu dönemde özellikle öznenin dünyayı algılayışı üzerine geliştirilen zihinsel şemalar, anlama ve kavrama süreçlerinin üzerine inşa edilen modeller film çalışmaları içerisinde de kendisine yer bulmuştur. Bilişsel film teorisi alanında özellikle David Bordwell, Noell Carroll, Gregorie Currie, Thorben Grodal, Berrys Gaut, Murray Smith, Alex Neill, Susan Feagin gibi düşünürlerin öncülüğünde güncel bilişsel çalışmaların etkisinde inşa edilen yeni yaklaşımlar ortaya çıkmıştır.

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 izleyicinin film ile ilişkisini daha çok zihnin temel yapıları üzerinden düşünür. Bu noktada psikanalitik film teorisine karşı çıkararak analitik bir bakışın gerekliliğini vurgulamışlardır. Dolayısıyla dilbilimsel modeli atlayıp, bunun yerine sinemanın insan algısı normlarına "uyan" biçimsel unsurlarına odaklanmışlardır (Stam, 2014:246). Bir anlamda sinemanın uzam-zaman gibi temel noktalarda dünyayı algılama şeklimiz ile ilişkili olduğunu düşünmüşlerdir. Ayrıca karakter ile izleyici arasındaki ilişkinin nitelikleri üzerine de tartışmışlardır. Ancak burada ki soru şudur: Zihnin çalışma prensibini belirli şemalar ile açıklamak mümkün olsa da filmlerin yapıları özellikle izleyici ve karakter ilişkisi bağlamında oldukça kafa karıştırıcı bir şekilde dizayn edilmiş olabilir. Bu noktada filmler ile kurduğumuz ilişkilere dair kullanılan kavramlar gerçekten ne ölçüde esnetilebilir ve nasıl düşünülebilir sorusu ortaya çıkar.

Empati ve Sempatinin Kavramsal Ayrımı

Özdeşleşmenin genel olarak anlatılar ile olan ilişkimizde bir tür empatiyi ve sempatiyi kapsayabilen geniş bir kavram olduğu söylenebilir. Bu noktada bir özdeşleşme içerisinde empati ve sempati ilişkileri ne şekilde var olur sorusu önemlidir. Güncel kullanıma bakıldığında empati ve sempati kavramları genel olarak birbiriyle pek karıştırılmaz. Empati

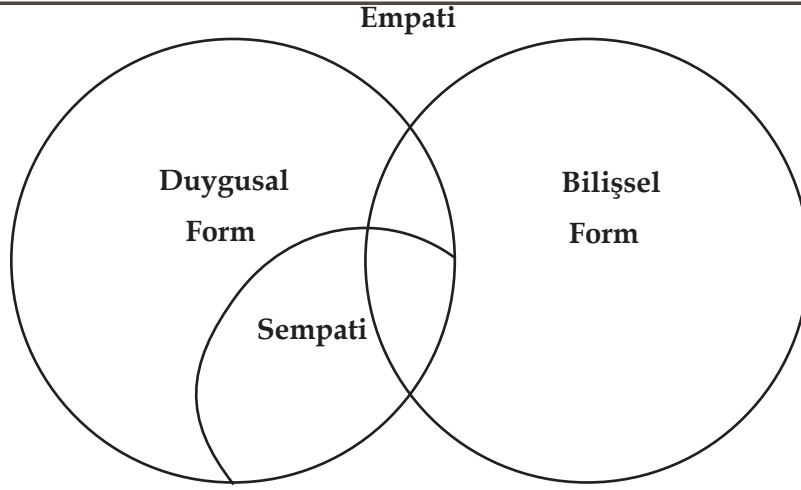
bir başkasının duygusal durumunu hissetmek/kavramak¹ gibi anlamlara gelirken zaman zaman bir tür istemsiz duygusal bulaşma durumunu tanımlamak için de kullanılmaktadır². Elbette bunlar empati kavramının içerisinde farklı olarak kategorize edilmektedir. Sempati kavramı ise her ne kadar etimolojik olarak empati kavramının anlamına yakın olarak doğmuş gibi görünse de³ esasında birisi adına olumlu bir duygu beslemek ya da belirli bir ortak nokta doğrultusunda birisinin bir diğerine ayrı bir yakınlık göstermesi olarak tarif edilebilir. Sözlük anlamına bakıldığında “empati başkalarının hislerini anlama ve paylaşabilme yeteneği iken sempati bir başkasına acıma, onun talihsizliğine dair kederlenme”⁴ durumuna işaret eder. Film çalışmalarında bu alan üzerine yürütülen kuramsal tartışmalar da bu ayrım üzerinden şekillenmektedir. Özellikle sempati sinemada karakterlerle olan ilişkimizi açıklama bağlamında oldukça geçerli bir kavramdır. Bir başkasının adına kaygılanma/üzülme/sevinme gibi duygular o kişiye sempati beslemenin bir sonucu olabilir. Film izleme deneyimi sırasında karakterler de bu anlamda bir ilişkinin nesnesi olabilir. Ayrıca sempati aynı zamanda bir başkasına etik anlamda katılmayı, ahlaken özdeşleşmeyi de çağrıştırabilir. Taraftarlık ve fanatizm sempatinin belki uç noktaları olarak düşünülebilir. Ancak bu noktada esas olan sempatinin, empatiden farklı olarak bir “içinde hissetme” değil, birisi “için hissetme” olarak düşünülmesidir. Empati bir kişinin bir başkasının sübjektif deneyimini kavramaya/hissetmeye çalışması yani onun ve içinde bulunduğu durumla bilişsel hatta duygusal olarak hemhal olabilmesine işaret etmektedir (Wispé, 1986: 320). Ancak bu noktada şunu belirtmek gerekir. Sempati ve empati aslında birbirlerine içkin bir halde bulunabilir. Yani empati kurulan bir şeye aynı zamanda sempati duymak ya da sempati duyulan kişiyle empati de kurabilmek ve onu empatik olarak hissedebilmek bazen birbiri ile aynı anda bulunabilir. Bununla ilgili olarak Simon Baron-Cohen (2004: 59)’in diyagramı oldukça açıklayıcıdır.

1 Em(in)+pathea(feeling) sözcüklerinin birleşiminden oluşur. Bir başkasının duygusunu içsel olarak hissetmek, kavramak ya da anlamak

2 Yüz ifadeleri, ses tonu gibi fenomenler empatik iletişimin en doğrudan kavranabilen sinyalleridir.

3 Sempati kavramı “sym” ön eki ve “pathea” sözcüğünün birleşiminden oluşur. “Sym” Grekçe senkron sözcüğünün de kökeni olan ve birliktelik durumu bildiren “sun” sözcüğünden gelmektedir. Ancak sözcük farklı anlamlarda da kullanılabilir. Bir tür taraftarlığa işaret eden sempatanlık sözcüğünün yanı sıra birisine dair olumlu duygular beslemek anlamına gelebilir.

4 <https://en.oxforddictionaries.com/definition/empathy>: “The ability to understand and share the feelings of another” ve <https://en.oxforddictionaries.com/definition/sympathy>: “Feelings of pity and sorrow for someone else's misfortune”. Erişim Tarihi: 15.03.2019. Aslında sempatinin birkaç tane tanımlaması bulunmaktadır. Ancak sinema bağlamında bizi ilgilendiren bu tanımlamadır.



Görsel 1. Simon Baron Cohen'in Empati ve Sempati Diyagramı

Tabloya göre empati duygusal ve bilişsel olmak üzere farklı modlarda ortaya çıkabileceği gibi ikisini de kapsayan bir durum olarak ortaya çıkabilir. 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 kavramdır. Bu bilinçli bir empati kurma çabası olarak düşünülmelidir. Kendini bir başkasının yerine koyma olarak tanımladığımız bilinçli empati biçimine işaret eder. Daha çok 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). Diğer yandan empatinin duygusal formu istemsiz empatik etkileşimleri kapsar. 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 empati, duygusal taklit, duygusal yansıtma gibi isimlerle de kavramsallaştırılabilmektedir (Rothschild ve Rand, 2006). Örneğin bir başkasının yüz ifadesinden onun duygusunu kavramak, bir başkasının gülmesinden ya da ağlamasından etkilenmek ya da bir başkasının acısını kendi benliğinin içinde yansıtmak duygusal formun bileşenleri arasında gösterilebilir. Burada altı çizilmesi gereken nokta aslında Baron-Cohen'in diyagramına göre sempatinin aslında, empatinin duygusal formu altında da ortaya çıkabilecek bir durum gibi düşünülmesidir.

Buradaki fikirlerden yola çıkarak bu çalışma bağlamında sempati kavramının sınırlarını belirlemeliyiz. Sempati bu çalışma sınırlarında izleyeninin görmekte olduğu film karakterlerine duygusal yakınlık duyması ve onlar için bazı duygulanımlar yaşayabilmesi olarak düşünülmelidir. Bir açıdan sempati izleyicinin karaktere olan bağlılık ve yakınlığının kavramsallaştırılmasıdır. Bu açıdan empati bir tür merkezi imgelem gibi düşünürken sempati bir tür periferik imgelem gibi düşünülmelidir. Merkezde yer alan karakterin duygu dünyası ile hemhal olmak bir tür empatiye işaret ederken, merkezdeki karakterin durumuna ait izleyiciye hasil olan duygulanım sempati kavramına işaret eder.

Bilişsel Yaklaşımında İzleyici-Karakter İlişkisi Tartışması

Wollheim (1984: 74)'a göre anlatılarda karakterlerle kurduğumuz ilişki genelde merkezi imgelem ve periferik imgelem düzleminde düşünülür. Merkezi imgelem karakterin hisleriyle oluşan bir tür empatik özdeşliğe gönderme yaparken, periferik imgelem karakter adına/için hissetme yani karaktere dışardan bakarak onun adına hissetme durumunu çağrıştıran, sempati düzeyinde bir ilişki biçimine gönderme yapar. Gaut (2010:138)'a göre merkezi imgelem ile periferik imgelem arasındaki fark, korkmayı hayal etmekle, bir başkasının korkusunu hayal etmek arasındaki farka benzer. Neill (2006: 248)'de buna benzer şekilde izleyicinin korkuyu kendi için hissetmesi ile başkası adına hissetmesinin farklı olduğunu öne sürer. Bir başkası adına bir duyguyu hissetmek ise dramaların işleyişindeki ana motorlardan birisidir. Örneğin izleyici karakterin bilmediği bir şeyi bildiğinde karakter adına duygulanır. Hitchcock gerilim için izleyicinin olan bitenin son derece mükemmel biçimde farkında olması gerektiğini vurgular (2018: 60). Akabinde masanın altındaki bomba örneğini verir⁵. Karakterin bilmediği fakat izleyicinin bildiği bir durum gerilim duygusunu yaratan dramatik gücü doğurur. Karakterin nasıl tepki göstereceği ya da izleyicinin bildiği durumla karşılaştığında ne yapacağı izleyicide bir merak ve gerilim duygusu uyandırır. Bu aslında sinemada sempati kavramının tanımına oldukça yakındır. "Başkasına acıma, onun talihsizliğine dair kederlenme" tanımına geri dönecek olursak burada da sempatiyi izleyicinin karakterin içinde bulunduğu duruma dair kaygı duyması olarak düşünebiliriz. Karakter durumdan haberdar olmadığı için o an izleyiciden daha farklı hissetmektedir. İzleyicideki kaygıyı doğuran da budur. Karakterin az sonra olacıklardan haberdar olmamasıdır. Sinema da empati ve sempatiyi ayıran fark da buradan doğmaktadır. Neill bireyin kendisi için duyduğu korku duygusu ile başkası adına duyduğu korku duygusunun farklı iki etkileşim biçiminden doğduğunun altını çizer (2006: 248). "Cinnet" (*Frenzy, Alfred Hitchcock, 1972*) filminde katil kadını eve davet eder. Kadın adamın katil olduğundan habersizdir. Ancak izleyici her şeyin farkındadır. İzleyici ile karakterler arasındaki farkındalık durumlarının aynı olmamasından doğan şey anlatısal gerilimin ortaya çıkmasına neden olur. Neill, burada ortaya çıkan duygusal etkileşimin izleyici ve karakterler arasındaki sempati ilişkisinden kaynaklandığını belirtir. Empatinin ise karakter ile izleyen duygusunun özdeş hale gelmesi ile ortaya çıkabileceğini vurgular (Neill, 2006: 257). Dolayısıyla sempati bir karaktere dair izleyicinin hissettikleri, empati ise izleyici ile karakterin beraber hissettikleri olarak tanımlanabilir.

Carroll ise sinemada özdeşleşme ve sempati kavramı yerine "asimilasyon" kavramını ortaya koymuştur. Carroll (1990: 91)'a göre Kral Oedipus yaşadığı trajedinin sonunda yaptıklarını öğrendiğinde hissettiği şey bir pişmanlık ve suçluluktur. Ancak izleyici Oedipus gibi pişmanlık ve suçluluk hissetmez. İzleyici daha çok Oedipus'un durumuna kederlenir ve ona acır. İzleyici Oedipus'a yakınlık duyduğu için onun yaşadıklarına dair duygulanımlar yaşar. Çünkü izleyici karakterin deneyimini doğrudan yaşamaz bu yüzden karakterin hislerinin periferik bir imgelemine sahiptir. Carroll bunu öz-yönelimsellik ve öteki 5 Hitchcock, Truffaut ile olan röportajında şaşırtma ve gerilim duygusu arasındaki farkı şöyle anlatır (2018:62): "Şu an ikimiz son derece masum bir sohbet yapıyoruz. Şimdi, aramızdaki şu masanın altında bir bomba olduğunu varsayalım.Ortada hiçbir şey yokken ansızın 'Boom!' ve bir patlama...İzleyici şaşırtıyor. Biz bu şaşırtmacanın ötesinde izleyiciye son derece sıradan, hiçbir özelliği olmayan bir sahne gösterdik. Şimdi gerilim durumunu oluşturalım. Masanın altına bir bomba konmuş ve izleyici bunu biliyor. Belki de anarşistin onu yerleştirdiğini gördü. İzleyici, bombanın saat 1'de patlayacağını da öğrenmiş; su anda saat bire çeyrek var dekorda bir duvar saati yer alıyor. Böyle durumlarda, aynı sıradan konuşma birdenbire ilginçlik kazanır, çünkü izleyicinin olaya katılımı vardır. İzleyiciler, perdedeki oyuncuların uyarma özlemindeyler."

yönelimsellik ile açıklar. Oedipus'un kendisinin yaşadıklarına dair hissettikleri öz-yönelimsel iken izleyicinin Oedipus'a dair hissettiği şeyler öteki-yönelimseldir. Carroll (2007: 94)'a göre bu noktada bir özdeşleşmeden daha çok duygusal bir asimetriden söz edebiliriz. Carroll bunu asimilasyon kavramı ile açıklar. Carroll için film karakterlerinin yaşadıkları duygulanımların nesnesi hikâyenin içindeki diğer olaylar iken, izleyicinin duygulanımının nesnesi karakterin kendisidir (2008: 165). Bu açıdan bakıldığında Carroll (1990: 95) özdeşleşmenin bir tür merkezi özdeşleşme değil sempatik düzeyde bir özdeşleşme olduğunu ve bu ilişki biçimini doğrudan "özdeşlik" olarak tanımlamanın kavramsal açıdan hatalı olabileceğini vurgular.

Gelgelelim Carroll'un bu yaklaşımına farklı bir bakış açısından eleştiri de getirilmiştir. Gaut (Gaut, 1999: 265)'a göre bir başkasının öz-yönelimsel duygularına karşı izleyenin öteki-yönelimsel duygulanımlar yaşaması, izleyicinin aslında kendini bir başkasının yerine koyabilme yetisinden kaynaklanır. Bunu empati kabiliyeti olarak düşünebiliriz. Eğer kendimizi bir başkasının yerine koyamıyor olsaydık, yani bir tür duygusal özdeşleşme yaşayamıyor olsaydık gerçekten de bir başkasının yaşadığı acıyı tahayyül edemez ve onun acısına kederlenemezdik. Dolayısıyla Gaut (1999; 2010) izleyici-karakter ilişkisi bağlamında özdeşleşme kavramının yeterli olmadığını kabul etmekle beraber, özdeşleşme kavramının farklı şekillerde genişletilerek kullanılmaya devam edilebileceğini öne sürer. Gaut'a göre izleyicinin karakterlerle ilişkisi farklı düzlemlerde olabilir. Örneğin izleyici karakterin sadece bakış noktası ile bütünleşerek algısal bir özdeşleşme deneyimleyebilir. Sinemanın içerisinde bu örneği sıklıkla deneyimleriz. Bakış noktası çekimleri ya da karakterin o an dünyayı nasıl gördüğü bir tür algısal özdeşleşmedir. "Ölüm Korkusu" (*Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958*) filminde karakterin aşağı bakma anında görülen plan bir tür algısal özdeşleşme etkisi yaratır. Yakın yüz çekimleri, karakterlerin duygulanımlarını vurgulayan reaksiyon-çekimleri bu tip özdeşleşmeleri doğrular. Diğer yandan, karakterin arzusuna yönelerek onunla motivasyonel olarak özdeşleşilebilir. "Revenant" (*Diriliş, Alejandro Gonzales Innaritu, 2015*) filminde karakterin hayatta kalma ve intikam arzusu en saf haliyle izleyicinin de arzusu haline gelir. Karakterin düştüğü durumu izleyici de sahiplenir. Ya da karakterin sahip olduğu bilgi kadar bilgiye sahip olarak onunla bilgisel açıdan özdeşleşebilir. Örneğin Matrix (*Matrix. Wachowski Kardeşler, 1999*) filminde filmin en başında izleyici Neo'yu kimin ne için yakalamaya çalıştığını bilmez. Keza Neo da bunu bilmemektedir. Bu sayede izleyici anlatıya dair karakterle eşit bilgi seviyesinde kalır. Bu ise karakterin kaygısının izleyicide de oluşmasını sağlayabilir. Daha da önemlisi tüm bunların arasındaki sınırlar oldukça muğlaktır. Bu katmanlardan herhangi biri diğerlerinin oluşmasına sebep olabilir.

Murray Smith bilişsel teori temelinde empati ve sempati üzerine en kapsamlı çalışmayı yapmış düşünürlerden biridir. 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 modelinde, 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 karakter ilişkisi modelinde sempati özellikle merkezi bir yer tutar. Bu noktada Smith'inde karakterlerle kurulan ilişkiyi periferik bir imgelem temelinden

düşündüğünü söyleyebiliriz. Smith sempati modelini “tanıma”, “uyuşma”, ve “bağlılık” evreleri ile açıklar. Tanıma ögesinde izleyici karakterle ilgili ilk temel bilgilere ulaşır. Bu evre karakterin hikâye içindeki ilerleyişini oluşturacak olan bilgilerin bulunduğu evredir. Sempatinin diğer evresi olan uyuşma evresinde izleyici artık hangi karakter ile anlatının ilerlediğini kavramış olur. Karakterin bildiklerine ve hissettiklerine temas ederek dramanın karakterleri ile ilişki kurmaya başlar. Bu evre karakter ile izleyicinin kenetlenmeye başlaması olarak düşünülebilir. Son evre olan bağlılık evresinde izleyici karakter ile daha derin bir bütünleşme yaşar. Bu karakterin anlatı içerisindeki etik tavrı ile oldukça ilişkilidir. Bu noktada da bir uyum yaşandığında sempati modeline göre karakter ile tam bir sempati ilişkisi kurulmuş olur. Bu açıdan bakıldığında sempatinin film anlatısı boyunca karakterin dramatik gelişimi ile oldukça ilişkili olduğunu söyleyebiliyoruz. Bununla birlikte Smith film içerisinde empatik etkileşimlerinde var olabileceğini ancak bunların dramadan bağımsız olarak ortaya çıkabileceğini öne sürmektedir. Smith (1995: 96) bunları istemsiz bir etkileşim olarak tanımladığı “duygulanımsal taklit” ve “duygusal simülasyon” kavramları ile açıklar. Bunlar izleyicinin ekranla karşı karşıya kaldığında hissettiği empatik yansımalar olarak düşünülebilir. Smith duygusal simülasyonun bilinçli bir empati biçimine gönderme yaptığını ancak “duygulanımsal taklidin” istemsiz bir empati biçimine gönderme yaptığını belirtir. Smith(1995: 98) 'e göre “duygusal simülasyon” kendi benlik farkındalığımızı kaybetmeden öteki olanın duygusunu kavramamız hayal edebilmemiz ile ilgilidir. Duygulanımsal taklit ise yüz ve beden ifadeleri ile bize geçen bizde oluşan yansımalarıdır. Smith yakın plan çekimleri özellikle bu empati tanımını altında açıklar

Plantinga (1999: 239) ise karakterin duygulanımının izleyiciye yansıdığı sahneleri “empati sahneleri” olarak tanımlar. “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 (1999: 239). Plantinga (1999: 246)'ya göre empati ve sempati arasında bu noktada çok keskin bir ayrım yapmak pek mümkün değildir. Empatiyi öznenin duygulanımlarının arasında bir özdeşlik olarak kabul etsek de bir öznenin öteki ile birebir aynı ölçüde hissetmesi mümkün değildir. Plantinga'nın burada aslında öteki olan ile ben arasında hep var olacak olan aşkınsal sınıra işaret ettiğini söyleyebiliriz⁶. Plantinga (1999: 246)'ya göre empatinin tamamen paylaşılan, sempatinin ise paylaşılmayan duygulanımlarla ilgili olduğunu söylediğimizde empatinin nerede bitip sempatinin nerede başladığını belirlemek gibi bir sorun doğacaktır. Yani ben, ötekine yöneldiğinde ona sempati duyması aslında onun durumunu hayal edebiliyor ya da empatik olarak kavrayabiliyor olmasından kaynaklanmakta olabilir. Bu yüzden empati ve sempati arasındaki farkın ciddi anlamda kavramsal bir sorun yaratmadığını savunur (1999: 246).

6 Aslında fenomenoloji akımının düşünürleri öznenin öteki olan ile ilişkisinde bu sınıra hep işaret etmişlerdir. Bu açıdan özne asla öteki ile tam bir özdeşlik halinde olamaz. Fakat burada empatiyi tanımlarken böyle düşünmek hatalı olur. Empatiyi bir başkası olmak gibi değil bir temas ediş gibi düşünmek gerekir; sosyal olan öznenin çevresi ile iletişim kurabilmesi için kazanmış olduğu başka bilinçlere temas edebilme ve kavrayabilme yetisi. Ben olanın öteki ile özdeş hissedemiyor oluşu tam olarak empati ile sempati arasındaki ayrımı yok etmez. Plantinga burada daha çok sempati ile empati arasındaki derece farkına dikkat çeker. Sözlük anlamlarına bakıldığında empati ve sempatiyi ayırmak gayet kolaydır. Ancak film karakterleri ile olan ilişkimizi açıklarken empatinin ve sempatinin ne'liği üzerine daha derinlemesine düşünüldüğünden bir süre sonra kavramların tanımlamalarının bazı noktalarda birbirine girebildiği görülür. Bu noktada daha önce söz edilen, Baron-Cohen'in empati-sempati diyagramını tekrar hatırlamak faydalı olabilir.

Görüldüğü gibi empati, sempati ve özdeşleşme üzerine belirli ortak noktaların dışında birçok farklı fikir öne sürülmektedir. Çünkü aslında bu konu ile ilgili olarak var olan kavramlarla çok detaylı tanımlamalar yapmak neredeyse imkansızdır. Her şeyden önce kuşkusuz empatinin, sempatiyi doğurabilecek bir şey olduğunu, sempatinin de empatik ilişkiyi kolaylaştırabilecek bir şey olduğunu ifade edebiliyoruz. O halde bir drama ile karşı karşıya kaldığımızda, dramanın değişen unsurlarına ve karakterlerine bağlı olarak kuracağımız ilişkilerde birçok farklı varyasyon ve karmaşık durumlar ortaya çıkacaktır. Karaktere sempati duyduğumuzu, onlarla empati kurduğumuzu, algısal, duygusal, motivasyonel ve epistemik özdeşleşmeler yaşadığımızı kabul edebiliriz. Gelgelelim hangisinin nerede başladığını, hangisinin hangisine sebep olduğunu keskin çizgilerle belirlemek oldukça zor gözükmektedir. Bu noktada her filmin kendisine özgü bir bireyliğe sahip olduğunu söyleyebiliriz.

“Arka Pencere”

Sinema tarihinde Alfred Hitchcock’un Arka Pencere filmi özel bir yere sahiptir. Çünkü Arka Pencere sinema izleme deneyimimizin doğrudan kendisine gönderme yapar. Film neredeyse sinema ile olan ilişkimizi anımsatırcasına pencerenin önündeki perdelerin açılmasıyla başlar. Seyretmenin kendisi fotoğrafçı Jefferies ile izleyici arasında ortak bir haz ilişkisi kurar. Aslında sinemadaki seyircinin aldığı haz da tıpkı Jefferies’in röntgencilik yaparken aldığı haza benzer. Jefferies’in perdesi de bir sinema perdesi gibidir. Zizek(2011: 136)’e göre sakatlanıp tekerlekli sandalyeye mahkum kalan Jefferies’in sürekli olarak dışarıyı izlediği pencere açıkça bir fantezi penceresidir ve arzusu bu pencereden görebildiği şeylerin büyüü altındadır. Baudry (1974: 45) de sinemaya giden izleyicinin aslında tıpkı Platon’un mağarasındaymışçasına büyülenen ve gördüğü şeylerin illüzyonuna kendini kaptıran bir seyirci olduğunu söyler. İşte bu noktada Jefferies’in penceresi ile sinemanın perdesi özdeşleşir. Böylece karakterin bakışı ile izleyicinin bakışı arasında da bir bütünleşme doğar. Bu örneği bu çalışma için özel kılan şey de buradadır: Arka Pencere izleyici-karakter ilişkisi bağlamında görmenin hazzı üzerinden empatiyi ve sempatiyi aynı anda ve birbirine içkin olarak düşündürebilen bir filmidir.

Filmin karakteri Jefferies hem bir izleyici hem de baş kahramandır. Bu tür bir konumlandırma empati ve sempati noktasında oldukça kafa karıştırıcı bir yapı oluşturur. Esasında bacağı kırılmış olan Jefferies bulunduğu dairede bunaltıcı bir iyileşme sürecine katlanmak zorunda olan bir karakter olarak karşımıza çıkar. Jefferies’in bu sıkıntıdan kaçmak için bulduğu çare ise komşuları gözetlemektir. Oturduğu yerden avludaki diğer dairelerde ne olup bittiğini nelerin yaşandığını gözlemler. Hiçbir şeye müdahale edemez. Sinemadaki seyirci gibi izlemenin dışında yapabileceği pek bir şey yoktur. İzleyici olarak Jefferies’in bu cinayeti çözmesini bekleriz. Bu açıdan izleyici karakter ile sempatik düzlemde bir ilişki kurmuş olur. Çünkü bu, izleyicinin karakterin arzusuna ya da motivasyonuna dair hissettiği ikincil bir arzudur. Yani Jefferies’in isteği cinayeti çözmek iken, izleyicinin isteği Jefferies’in cinayeti çözmesidir. Daha öncede belirtildiği gibi izleyicinin karakterin arzusuna ya da motivasyonuna yönelmesini sempati ilişkisi bağlamında düşünebiliriz. Smith (2017: 69)’e göre anlatının izleyicide oluşturduğu merak ve şüphe duygusu anlatının en temel unsurlarından birisidir. Ana karakterin yapmaya çalıştığı şey ya da kurtulmaya uğraştığı durumun nasıl sonuçlanacağı aslında filmin gerilim duygusunu yaratır. Burada da durum farklı değildir. Film Jefferies’in bu cinayeti çözüp çözemeyeceği ya da aslında bir tür paranoyanın içinde olup olmadığı sorusunu sürekli izleyicinin aklında tutar. Diğer yandan izleyici karakterin

röntgenciliğine ortak olup onunla empatik bir bağ da kurmaya başlar. Empatik bağın kendisi aslında görmenin hazzı üzerine kuruludur. Mulvey (1975: 9)'e göre izleyicinin perde ile kurduğu ilişki skopofilik bir haz ilişkisidir. Jefferies komşularını gözetlerken benzer bir haz yaşar. Böylece Jefferies'in cinayet şüpheleri izleyicide de oluşur. Bu bağlamda da karakter ile aslında empatik özdeşleşme de ortaklık kurmuş oluruz. Jefferies'in gördüklerini görmemiz onun kanaatine ve motivasyonlarına yaklaşmamıza neden olur. Wood(2004: 140)'a göre filmin başından itibaren izleyici kendisini Jefferies ile özdeşleştirmeye sevk eder ve bunu öyle bir ölçüde yapar ki, Jefferies'in gördüğü ile izleyicinin gördüğü arasındaki fark önemli ölçüde kapanır. Bu durum ise izleyicinin Jefferies ile bir tür gizli ittifak kurmasına ve etik açıdan röntgenciliğin kendisini görmezden gelmesine neden olur. Ne de olsa Jefferies'in yasa dışı eyleminin ardında bir cinayeti çözme arzusu vardır. Yine de film Jefferies ile izleyicinin bilinci arasında ufak bir fark bırakır ve bu tam bir özdeşleşmeyi engeller. İzleyicinin karakterle kurduğu ilişki bu sorunun cevabını vermeyi zorlaştırır. Filmde karakter neredeyse tamamen pasif konumdadır. Avlu bir sinema perdesidir. Jefferies ise izleyicilerin oturduğu salon tarafıdır. Filmin tamamı bir cinayet şüphesinin etrafında döner. Bu noktada film anlatsal açıdan avluda yaşanan cinayet ve Jefferies'in Lisa ile ilişkisi olarak ikiye ayrılabilir.

Filmin ilk sahnesinde kamera apartmanların avlusunda gezinir. Jefferies'in olduğu dairede hareketini tamamlar. Açılış sahnesinden itibaren izleyicinin Jefferies'in bakışıyla özdeşleşmeme şansı neredeyse hiç yoktur. Jefferies telefonla konuşurken karakterin bakışları ile paralel bir biçimde avludaki gündelik yaşama yöneliriz. Bakış-noktası tekniği algısal açıdan özdeşleşmeyi oldukça hızlı bir biçimde kurar. Filmin açılış sekansında Jefferies telefonda konuşurken avluda olan bitenleri de gözetler. Bu konuşmanın hemen ardından Jefferies'in bakıcısı gelir. Filmin ahlaki ikilemi de bu noktada başlar. Seyirci Jefferies ile birlikte gözetlerken bir süre sonra Jefferies gibi aslında etik açıdan yanlış bir şeyin içinde olduğunu hatırlar. Gözletleme eylemi esnasında seyirci aslında bunu unuttur ve karakterin bakışı ve merakı ile özdeşleşir. Algısal ve duygusal bir empati kurar.

Filmin anlatısı içerisinde birbiri ile bağlantılı olarak ilerleyen iki ayrı hat vardır. Anlatının kurulduğu iki hat aslında ayrı ayrı işleyen ama birbirine bağlı olan iki ayrı mekan gibidir. Birinci hat Jefferies'in evidir ve bu film karakterlerinin bir izleyici olduğu sinema salonuna benzetilebilir. Burası Jefferies ile daha çok diğer karakterlerin ilişkisini gördüğümüz ve bizim Jefferies'i izlediğimiz yani izleyenin sadece izleyici olduğu hattır. Bu alan Jeff'in, Lisa ve diğer karakterler ile ilişkisini gösterir. Stella bir açıdan Jefferies'i replikleri aracılığıyla sağduyulu olmaya çağırır. Bunlar aslında filmin ana karaktere dair düşünceleridir. Karakterin filmin sonundaki dönüşümü bu çağrılara cevap vermesiyle tamamlanır.

İkinci hat ise pencerenin dışında olup bitenlerdir. Burası Jeff'in pencerenin dışında görmekte olduğu olaylardan oluşur. Gizemin ve cinayetin sırrının çözüleceği yer burasıdır. İlginç olan şey Jeff'in hayatı ile avluda yaşanan olaylar arasındaki örtük bağlantılardır. Bu bağlantılarda iki hattın kesişim noktalarıdır. Filmdeki diyaloglar ile Jeff'in dışarıda gördükleri arasındaki ilişkileri okuruz. Bir anlamda Jeff'in penceresinin dışı onun iç dünyası, korkuları, arzuları ve paranoyaları gibi dizayn edilmiştir. Yeni evli çiftler, alt kattaki yalnız kadın, Thorawaldlar ve balerin belirli bir ölçüde karakterin evindeki diyaloglarla bağlantılı bir biçimde gösterilir. Anlatının bu hattında izleyici artık Jeff'in görüş açısına eklenir. Artık izleyen sadece izleyici değildir. Karakter ve izleyici artık gözetleme eyleminde birer ortaktır. Hatta film ilerledikçe ve cinayet şüphesi büyüdükçe diğer karakterler de Jefferies gibi dışarıya

bakmaktan kendini alamaz. Filmin ikinci hattı ya da mekânı olan avluda çözülmeyi bekleyen bir cinayet hikayesi vardır. Bu hikâye Jeff'in gördüğü ve birleştirdiği ip uçları ile kurulur. Bu noktada filmde izleyicinin Jeff gibi şüphelenmesini ister. Ancak Jeff'in bakışından bağımsız olarak dışarıyı gösterdiği sadece bir planda evden dışarıya çıkan Thorwald ve bir kadını göstererek izleyicinin Jeff'ten de şüphe etmesini sağlar. Böylece sadece seyirciye Jeff'in bilmediği bir bilgi verilmiş olur. Film boyunca filmin izleyiciyi Jefferies'in perspektifine kitlemesine karşı avluda geçen sahneler arasında bu sahne ciddi bir istisna oluşturur. Jefferies'in buna şahit olmuş olmaması film boyunca Jefferies'in yanılmış olabileceği endişesini izleyicide yaratır. Bu sayede aslında film Jefferies ile salt bir özdeşleşmenin ihtimalini de yok eder. Wood(2004: 140)'a göre bu istisnai sahne sayesinde izleyici, Jefferies'in bilinciyle tamamen özdeşleşmeyecektir. Bu küçük ayırım izleyiciye kendi konumunu bir anlığına hatırlatır. Bu sahne sayesinde aslında dramanın temel gerimi de ortaya çıkmış olur. Jefferies'in cinayet konusunda yanılmış ya da yanılmamış olması filmdeki temel beklenti ve merak unsurlarından birisidir.

Filmin ilerlediği bu iki hat arasındaki ilişki ise izleyicinin karakter ile kurduğu ilişki bağlamında farklı bir yol izler. Birinci hatta izleyici Jefferies'in tuhaf takıntularına ve narsistik eğilimlerine şahit olurken, aynı zamanda Lisa'nın Jeffries'i istediği kalıba sokma yönündeki olası eğilimlerini görürüz. İkinci hatta izleyici Jeffries'i bir dedektif gibi kabul edip onunla birlikte cinayeti çözmeye çalışır. Jeff ve Lisa arasında geçen sahnelerde Jeff'in Lisa'yı arzu etmeyişi ve olası bir ilişkiden kaçan kişi olduğunu görebiliriz. Lisa ise Jeff'in arzu nesnesi olmaya çabalar. Bu noktada Jeff ve Lisa arasında geçen diyaloga zaman zaman pencerenin dışındaki olaylarda katılır. Filmde bu iki ayrı mekan üzerinden karakterlerle kurulan ilişkiler iç içe geçer. Zizek (2011: 132) Lisa'nın Jeff'in arzusuna layık olmayı Jeff'in arzu penceresine girerek yani kendisini pencereden görebileceği öteki tarafta görünerek başardığını öne sürer. Çünkü Lisa apartmanın avlusundan geçip karşı binaya girdiğinde artık Jeff'in fantezi mekânında yerini almış olur (2011: 132). Zizek'in bu yorumundan yola çıkarak aslında filmin bu iki hattını kavramak da mümkün olacaktır. Lisa evden çıkıp karşıya geçtiğinde aslında Jeff'in izlemekte olduğu filmin bir karakteri haline gelir. Burada izleme eylemleri üst üste biner. Thorwald'ların evinde olan Lisa, Lisa'yı seyreden Jeff ve hem Lisa'yı hem de Jeff'i seyreden seyirci. Böylece filmin ilerlediği iki hat birbirine fiilen de geçmiş olur.

Lisa rolündeki Gracy Kelly hiç de öyle tesadüfen seçilmiş bir yüz değildir. Film içerisinde dergi kapaklarında onun yüzünü görürüz. Filmde ilk görünüşünde, Jeff'in yüzüne yaklaşırken aslında objektife yani izleyicinin yüzüne yaklaşır. Daha başından Lisa'nın izleyici ile karşılaşması büyüleyicidir. Kameraya usulca yaklaşır. Bu sahnenin bir rüya sahnesinden alınmış gibi gözükmesi boşuna değildir. Lisa, Stella'nın dediği gibi reddedilmesi neredeyse imkânsız bir kadın gibi resmedilir. Bu planda da bir arzu nesnesi gibi kadraja girer. Fakat umulanın aksine camın dışındaki balerini arzulararak bakan Jeff'in Lisa'ya olan tepkisi oldukça soğuk ve ilgisizdir. Belki de toplumun büyük bir kesiminin ancak fantazilerini süsleyebilecek kadar ulaşamaz bir kadın Jefferies'in hayatında kendine bir yer açamamaktadır. Bu durumun çatışması iki karakterin arasında filmin ilerleyen süreçlerinde Lisa'nın Jeff'in cinayet meselesinin çözümüne iştirak etmeye başlamasıyla gevşer. Lisa'nın eyleme geçmesiyle de bir uzlaşma zemini oluşmuş olur. Ancak burada empati ve sempatinin birbiri ile içkin bir halde ortaya çıkmasına dair en ilginç sahne ortaya çıkar. Filmde, Lisa, Thorwald'ların evine gizlice girdiğinde izleyici Lisa'nın yakalanabileceği ihtimali üzerine kaygı duyar. Bu sırada Jefferies'in objektifinde Thorwald belirir. Lisa ise durumdan haberdar değildir. Bu durumda Lisa'ya dair izleyicinin hissettiği Lisa adına duyulan kaygıdır.

“Meraklı bir insan, bir başkasının odasına giriyor ve çekmeceleri aramaya başlıyor. Şimdi, o evde yaşayan kişinin merdivenleri çıkarak evine geldiğini gösteriyorsunuz. Sonra aramakta olan kişiyi tekrar gösteriyorsunuz, izleyiciler de ‘Dikkatli ol, merdivenlerde birisi var diyerek onu uyarma ihtiyacı hissediyor’ Bu yüzden o kişi, hoşlanılabilecek birisi olmadığı halde, izleyiciler onun adına endişe duymayı sürdürebilirler. Hele o karakter Arka Pencere’deki Grace Kelly gibi çekici bir insansa, izleyicinin duyguları daha da yoğunlaşır” (Hitchcock ve Truffaut: 2018: 61)

Tam da bu noktada filmin baş karakteri olan ve güçlü bir şekilde bakışıyla özdeşleşmiş olduğumuz Jefferies’in, Lisa için hissettiği şey, bizim hissettiğimizden farklı değildir. Jefferies’in elinden hiçbir şey gelmez. Jefferies, Lisa adına kaygılanan ve elinden hiçbir şey gelmeyen izleyici konumuna yerleşir. İzleyicinin hissettiği de Jeff’in hissettiğine benzer. Lisa Lars Thorwald ile mücadele ederken izleyicinin de Jeff gibi yüzünü ekşitip yaşanan sahneye bakmakta zorlanmaktan başka yapabileceği bir şey yoktur. Bu durumda izleyici Lisa’ya sempati duyduğu için onun adına endişe duyarken Jefferies ile de empatik bir düzeyde bütünleşmiş olur. Filmin başından beri izlemenin hazzını karakter ile paylaşan izleyici burada da karakterin korkusunu, çaresizliğini ve endişesini paylaşır. Böylece filmde anlatının ilk hattı ve ikinci hattı Lisa’nın Thorwald’ların dairesine girmesiyle kesişmiş olur.

Görüldüğü gibi filmin tamamına bakıldığında izleyici karakter ilişkisi bağlamında karakterlerle yaşadığımız ilişki biçimlerine dair bazı kavramlar kullanabiliriz. Bu açıdan bu filmin en farklı yönü ana karakterin ve izleyicinin anlatı boyunca kurmuş olduğu ortaklıktır. İzleyici bu noktada kimle nasıl özdeşleşmektedir? Ana karakterle zaman zaman empatik bir ilişki mi kurmaktadır ya da aslında anlatıya bağlı olarak gelişen bir sempati ilişkisi mi oluşmaktadır. Genel olarak aslında bu durumların hepsi filmin anlatısının içerisine çözülmüş bir şekilde içkin hale gelmektedir.

Sonuç

İzleyicinin karakterle kurduğu ilişki her şeyden önce tamamen sübjektif deneyimin bir sonucudur. Bu noktada belki de geliştirilecek her model ve her kavram en azından şimdilik ciddi eleştirilere maruz kalabilecek gedik noktalara sahip olacaktır. İzleyicinin karakterlerle kurduğu ilişkiyi etkileyen birçok parametrenin olduğu düşünüldüğünde bu noktada kesin çizgilerle çizilmiş model ve yöntemin varlığını aramak bugünün koşullarında çok gerçekçi değildir. Bu çalışmada empati ve sempati kavramlarının içkin durumları Arka Pencere filmi üzerinden tartışılmıştır. Bu içkinlik karakterlerle kurmuş olduğumuz ilişkinin aslında belirli bir ölçüde değişken yapısını göstermektedir. İzleyici, karakter aracılığıyla dramaya katılır. Ancak bu bazen karakterin durumuna yönelik bir duygulanım olarak, karakterin motivasyonuna yönelme olarak ya da bazen karakterin duygusal ya da bilişsel perspektifini empatik olarak kavrayarak gerçekleşebilir. Arka Pencere filminde Lisa’nın Thorwald’ın evinde sıkışıp kaldığı sahnede hem sempatiyi hem de empatiyi aynı anda görmek mümkün. Hatta tüm film boyunca Jefferies ile bakış noktasında empatik bir bütünleşme yaşarız. Ancak aynı zamanda onu dışarıdan gözetleyen izleyici olarak sempatik bir bütünleşme de yaşarız. Arzusuna ulaşmasını arzularız.

Sonuç olarak filmlerin belirli noktalarda kendilerine özgü yapılarının olabileceğini söyleyebiliriz. Arka Pencere neredeyse filmin tamamı boyunca izleyen-izlenen ilişkisi üzerinden işleyen bir yapıya sahiptir. Filmin özgünlüğü bu noktada filmin kendi karakterini

konumlandığı yerden doğar. Eğer izleyici-karakter ilişkisi üzerine konuşacaksa karşımıza çıkan bir filmde karakter de bir izleyici gibi konum almışsa o zaman nasıl bir ilişki mekaniğinden bahsedebiliriz. Burada belki de film izleyicinin kendi konumunu sorgulamasını sağlayacak toplumsal bir mesajı örtülü olarak filmin anlatı tekniğinin içine gizlerken, izleyici-karakter ilişkisi bağlamında ortaya atılmış kuramsal yaklaşımları afallatan bir durumu da yaratmış olur. Karakterlerle kurduğumuz ilişkilerin varlığını reddedemsek de bunların nerede başlayıp nerede bittiğini belirleyen keskin sınırlara sahip kavramlar veya tanımlamalar bazen oldukça zorlayıcı olabilir. Bu yüzden her filmi kendi başına bir varlık gibi ele almalıyız. Bu çalışma kapsamında Arka Pencere filmi üzerinden izleyici-karakter ilişkisinde empatinin ve sempatinin nasıl iç içe geçebileceği gösterilmeye çalışılmıştır. Başa dönüp Plantinga'nın ifadesini hatırlayacak olursak aslında empati ve sempati gibi neredeyse aynı renk skalasında yer alan renkler gibi ancak derece olarak birbirinden biraz farklı olan iki kavramın filmlere doğrudan uyarlanması her zaman mümkün olmayabilir. Bu yüzden var olan kavramları biraz daha farklı düşünmek ya da daha esnek bir mekanik üzerinden kurmak filmlerle olan ilişkimizi tanımlamamız noktasında daha elverişli zeminler oluşturabilir.

Kaynakça

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

Baron-Cohen, Simon, (1995). *Mindblindness: An Essay Autism And Theory of Mind*. MIT Press, Cambridge-Massachusetts.

Baron-Cohen, Simon, (2004). *The Essential Difference: Male and Female Brains and Truth About Autism*. Basic Books, New York.

Carroll, Noell, (2008). *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden, MA: Blackwell

Carroll, Noell, (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, Noell, (1990). *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Routledge, London.

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

Gaut, Berry, (2010). "Empathy and Identification in Cinema". *Midwest Studies in Philosophy*. 34: 136-157.

Gaut, Berry, (1999). "Identification and Emotion in Narrative Film". C. Plantinga ve G.M. Smith (Ed.). *Passionate Views*. John Hopkins University Press, Baltimore, 200-216.

Hitchcock A., Truffaut, F. (2018). *Hitchcock & Truffaut*, Çev. İlyas Hızlı, Hayek Kitap İstanbul.

Metz, Christian, (1982). *Psychoanalysis And The Cinema: The Imaginary Signifier*. (çev. C. Britton, A. Williams, B. Brewster, A. Guzetti), Macmillan Press, London.

Mulvey, Laura, (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema" *Screen*, 16(3)

Neill, Alex, (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, Murray (1995). *Engaging Characters: Fiction Emotion and Cinema*. Oxford University Press, New York.

Rothschild, B. ve Rand, M. L. (2006). *Help for the Helper: The Psychophysiology of Compassion Fatigue and Vicarious Trauma*. Norton, New York.

Stam, Robert, (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (çev. S. Salman ve Ç. Asatekin). Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Wispe, Lauren, (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, Richard, (1984). *The Thread of Life*. Harward University Press, Cambridge.

Wood, Robin (2004). *Hitchcock Sineması*. (Çev. Ertan Yılmaz) Kabalcı Yayınları, İstanbul

Zizek, Slovaj (2011). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, (çev. Tuncay Birkan) Metis Yayınları, İstanbul.