



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**SEYİRCİ VE FİLM DENEYİMİNE YENİ BİR BAKIŞ:
NÖROFENOMENOLOJİK YÖNTEM**

Işkın Özbulduk Kılıç

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Aydan ÖZSOY**

**DOKTORA TEZİ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON SİNEMA BİLİM DALI**

OCAK 2023



**SEYİRCİ VE FİLM DENEYİMİNE YENİ BİR BAKIŞ:
NÖROFENOMENOLOJİK YÖNTEM**

Işkın ÖZBULDUK KILIÇ

DOKTORA TEZİ

**RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON SİNEMA BİLİM DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

OCAK 2023

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

İşkın Özbulduk Kılıç

04.01.2023

Seyirci ve Film Deneyimine Yeni Bir Bakış: Nörofenomenolojik Yöntem
(Doktora Tezi)

Işkın ÖZBULDUK KILIÇ

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Ocak 2023

ÖZET

Film seyirciliği, çok boyutlu bir deneyimi içermektedir. Film çalışmalarının başlangıcından itibaren bu deneyimi anlamak için girişimler olmuş, kuramlar geliştirmiştir. Bugün gelinen noktada yeni yaklaşımlar ve yönelimler yanında pek çok yaklaşımın kesiştiği melez yaklaşımlar da gelişmiştir. Bu yaklaşımlar içerisinde nörobilim yeni bir kesişim noktası olarak açığa çıkmaktadır. Bugün artık, kaçınılmaz bir biçimde nörobilim çağı yaşanmaktadır. Bu nedenle seyirci çalışmalarında nörobilimsel bir yöneliminin olması beklenen bir gelişmedir. Ancak böylesi bir yönelim indirgemeci bir yaklaşımın gelişmesine dair riskler içermektedir. Bu çalışma, bu riskleri bertaraf etmeyi ve seyirciye dair bütünlüklü bir yaklaşım geliştirmeyi hedefler. Çalışma, 1990’larda zihin-beden sorununu çözümlemek üzere açığa çıkan ve felsefi bir yöntem olarak sunulan nörofenomenoloji yönteminin film çalışmalarına aktarılması hususunda bir girişim gerçekleştirmeyi amaçlamaktadır. Bu sayede, nörofenomenolojik film deneyiminin soruşturulmasının imkânlarını tartışmaya açmayı ve film seyircisinin, film izleme deneyimini anlamak ve açığa çıkarmak için yeni bir yöntem önermeyi hedeflemektedir. Bunu gerçekleştirmek için öncelikle var olan literatür hem film fenomenolojisi hem de nörobilim ve sinema bağlamında incelenmiş ve derlenmiş, ardından da her iki kuramın kesişiminde yer alan bedenlenmiş bilinç, empati yaklaşımlarıyla ontolojisi çerçevelenen nörofenomenoloji yaklaşımının film çalışmalarına nasıl aktarılabilceği ve seyirci araştırmalarında nasıl uygulanılabileceğine dair bir inceleme gerçekleştirilmiştir. Bu inceleme gerçekleştirilirken film deneyiminde nörofenomenolojik olarak değerlendirilebilecek üç temel hat belirlenmiştir. Bu üç temel hat, duygusal empati, kinestetik empati ve zihinsel uyumlaşma şeklinde sıralanmıştır. Bu yaklaşımlar film örneğiyle açığa çıkarılmaya çalışılmıştır.

Bilim Kodu	: 115705
Anahtar Kelimeler	: Sinema, seyirci, beden, nörofenomenoloji, beyin
Sayfa Adedi	: 316
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Aydan Özsoy

A New View at the Audience and Film Experience: The Neurophenomenological Method
(Ph. D. Thesis)

Işkın ÖZBULDUK KILIÇ

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

January 2023

ABSTRACT

The movie audience includes a multidimensional experience. From the beginning of film studies, attempts have been made to understand this experience and theories have been developed. At the point reached today, in addition to new approaches and orientations, hybrid approaches where many approaches intersect have also developed. Among these approaches, neuroscience emerges as a new intersection point. Today, we are inevitably living in the age of neuroscience. For this reason, it is an expected development to have a neuroscientific orientation in audience studies. However, such an orientation involves risks for the development of a reductionist approach. This study aims to eliminate these risks and develop a holistic approach to the audience. The study aims to make an attempt to transfer the neurophenomenology method, which was introduced as a philosophical method to solve the mind-body problem in the 1990s, to film studies. In this way, it aims to discuss the possibilities of investigating the neurophenomenological film experience and propose a new method to understand and reveal the film viewing experience of the film audience. In order to achieve this, first of all, the existing literature was examined and compiled in the context of both film phenomenology, neuroscience and cinema, and then an examination was carried out on how the neurophenomenology approach, whose ontology is framed by my approaches to embodied consciousness, empathy, which is at the intersection of both theories, can be transferred to film studies and how it can be applied in audience research. While carrying out this review, three basic lines that can be evaluated neurophenomenologically in the film experience were determined. These three basic lines are listed as emotional empathy, kinesthetic empathy and mental attunement. These approaches were tried to be revealed with the examples of film.

Science Code	: 115705
Key Words	: Cinema, spectator, body, neurophenomenology, brain
Page Number	: 316
Supervisor	: Prof. Dr. Aydan Özsoy

TEŞEKKÜR

Çalışma sürecim boyunca benden desteğini ve bilgi birikimini esirgemeyen, her şart ve koşulda yardımına yüksünmeden koşan tez danışmanım Prof. Dr. Aydan Özsoy’a, önerdiği kaynaklar ve verdiği fikirlerle her daim ufkumu açan Prof. Dr. Serdar Öztürk’e, karmakarışık fikirlerimi dinleyip onları düzenleyebilmem için pek çok anahtar sunan Dr. Öğretim Üyesi Çağla Karabağ’a, yaşam yolculuğumun pek çok alanında olduğu gibi tezime dair geliştirici destekleri için Doç. Dr. İbrahim Sarıtaş’a ve akademik yolculuğuma tuttuğu ışık ve desteği için Dr. Öğretim Üyesi Eda Arısoy’a teşekkürü bir borç bilirim.

Uzun yıllara dayanan doktora sürecimde başıma gelen her şeyde hep yanımda olan, kahveyi, kitabı, aklı, fikri, zorluğu, kolaylığı ve dostluğu paylaştığım Esra Güngör Kılıç ve Merve Can Maraşlı’ya, başım sıkıştığında başvurduğum ve her sorunuma bir çözümle gelen arkadaşım Ümit Terzi’ye, öğrencilikle ilgili ne sorun yaşarsak yaşayalım her zaman çözüm bulan ve güler yüzünü esirgemeyen Görkem Yanık’a, akademik kaynakları açık erişimle sunarak yolumu kolay kılan tüm gizli kahramanlara çok teşekkür ederim.

Akademik zihni ile her daim beni toparlayan Sunacan Özbulduk’a, sessiz gücü ve verdiği huzur için Rüzgar Özbulduk’a ve pratik çözümleri ile hayatımı adım adım kolay kılan Mir Özbulduk’a kardeşim oldukları için teşekkür ederim. Bugün bende iyi olan ne varsa her birini tek tek borçlu olduğum, annem Tünay Özbulduk’a ve Babam Metin Özbulduk’a ise minnettarım.

Hayat arkadaşım ve bu sürecin en zor yüzüne maruz bıraktığım Eşim Mahir Kılıç’a ayrıca teşekkür ederim. Ve oğlum Rodin Umut Kılıç, bu tez ikimizin! Senden aldığım zamanı hep olgunlukla karşıladığın ve bana öğrettiğin her şey için çok teşekkür ederim. Son olarak resmi öğrenciliğimin sonunu simgeleyen bu tezi, bana hayatımdaki en zor dersi veren Pınar Meran Özbulduk’a ithaf ediyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar LİSTESİ.....	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
RESİMLER LİSTESİ	xi
KISALTMALAR	xii
1. GİRİŞ	13
2. FİLM SEYİRCİSİ, KURAMLAR VE YAKLAŞIMLAR.....	21
2.1. Film Seyircisi Kavramı	24
2.2. Toplumsal Bir Sorun Olarak Sinema ve Erken Dönem Seyircisi	37
2.3. Aygıt Kuramları ve Film Seyircisi	49
2.4. Aygıt Kuramlarına Yönelik Eleştiriler	59
2.4.1. Kültürel Çalışmalar ve Alımlama Kuramları.....	59
2.4.2. Bilişsel Sinema Kuramları	69
3. FİLM, SEYİRCİ, BİLİNÇ	79
3.1. Bilinç ve Zor Problemi	80
3.2. Bilincin Öznel Doğası: Qualia	88
3.3. Zihin-Beden Sorununa Yaklaşımlar ve Bilinç Kuramları	93
3.3.1. Zihin Beden Olgusuna Yönelik Felsefi Yaklaşımlar	94
3.3.1.1. Düalizm	94
3.3.1.2. Monizm	99
3.4. Zihin-Beden Probleminin Açıklanabilirliğine Dair Yaklaşımlar	104
3.5. Film ve Seyirci Bilinci	107
4. BEDENSEL DENEYİM VE SİNEMA: FİLM VE FENOMENOLOJİ.....	139
4.1. Bilinç, Beden ve Dünya: Fenomenoloji	139
4.2. Film izleme Deneyimi ve Beden: Film Fenomenolojisi.....	149
5. SEYİRCİNİN BEYNİ: SEYİR DENEYİMİNİN NÖROBİYOLOJİSİ VE NÖROSİNEMA	169
5.1. Zihin-Beden'den Bilinç-Beyne	170
5.1.1. Disiplinler Arasılığın Ötesinde Nörobilim	171
5.1.2. İç ve Dış Dünya Arasında Köprü Olarak Beyin	175
5.2. Film ve Seyircinin Beyni: Nörosinema	187

5.2.1. Film İzlemenin Nörofizyolojisi	201
6. FİLM DENEYİMİNE NÖROFENOMENOLOJİK YAKLAŞIM	221
6.1. Bilinç ve Beyin	221
6.2. Nörobilim ve Fenomenomenoloji	229
6.3. Nörofenomenoloji: Zor Problem için Metodolojik Bir Çözüm.....	232
6.4. Empati, Beyin ve Sinema: Bedenlenmiş Simülasyon Teorisi	243
6.5. Film Seyircisini Araştırmada Nörofenomenolojik Yöntemin Uygulanma İmkân	260
6.5.1. Nörofenomenolojik Yöntemin Uygulanması Öncesi Süreç	263
6.5.2. Nörofenomenolojik Yöntemin Uygulanması Sırasında Süreç.....	267
6.5.2.1. Birinci ve ikinci şahıs verilerin elde edilmesi	267
6.5.2.2. Üçüncü şahıs verilerinin toplanması	273
6.5.3. Nörofenomenolojik Yöntemin Uygulanması Sonrası Süreç	278
6.5.3.1. Birinci ve üçüncü şahıs verilerin entegre edilmesi	278
7. SONUÇ	281
KAYNAKLAR	291
ÖZGEÇMİŞ	317

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 2.1	Seyirci ve izleyici kavramları karşılaştırılması.....	28
Tablo 2.2.	Baudry'nin benzeşim ağı.....	54
Tablo 2.3.	Film çalışmaları ve kültürel çalışmalar.....	60
Tablo 5.1.	Beyni oluşturan yapıların karşılaştırmalı terminolojisi	178
Tablo 6.1.	Bilişsel görevlere ilişkin birinci, ikinci ve üçüncü şahıs bakış açıları ..	262
Tablo 6.2.	Birinci şahıs yöntemleri hakkında gelecekteki araştırmalar için öne çıkan sorulara genel bakış	269



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 5.1.	Merkezi sinir sistemi	177
Şekil 5.2.	Beynin temel bölümleri	178
Şekil 5.3.	Beynin lobları	179
Şekil 5.4.	Nöronun temel yapısı	185
Şekil 5.5.	Muybridge tarafından fotoğraflanan hemipleji (a) ve spastik parapleji (b) yürüyüşleri	192
Şekil 5.6.	ISC analizi (öznelerarası korelasyon)	196
Şekil 5.7.	Görme ve beyin	205
Şekil 5.8.	İnsan işitme sistemi ve beyin (Kalat)	207
Şekil 5.9.	İnsan beynindeki motor korteksin başlıca alanları	209
Şekil 5.10.	Beyin ve duyu sistemi	213

RESİMLER LİSTESİ

Resim 6.1. Oğlunun ölümcül bir hastalığı olduğunu öğrenen annenin yüzü ..	251
Resim 6.2. Cenaze dönüşü sahnesi	252
Resim 6.3. Doğum ve ölüm	253
Resim 6.4. Düşüşün kamera bedenden seyirci bedene yansıması	254
Resim 6.5. Tavuk kesme sahnesi	255
Resim 6.6. Deniz'in bakışı	256
Resim 6.7. Deniz'in hayalleri.....	257



KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar

Açıklamalar

ABD

Amerika Birleşik Devletleri

BOLD

Blood oxygenation level dependent

EEG

Elektroensefalogram

fMRI

Fonksiyonel Manyetik Rezonans Görüntüleme

ISC

Inter subject Correlation

MEG

Manyetoensefalografi

PET

Pozitron Emisyon Tomografisi

TMS

Transkraniyal Manyetik Stimülasyon

1. GİRİŞ

Seyircinin Film Deneyimini Anlamada Bir Yöntem Önerisi: Nörofenomenoloji başlıklı bu çalışma, başlangıçta planlanandan çok farklı bir noktada tamamlanmıştır. Çalışmanın erken dönem hedefleri, seyircilerin filmlerle karşılaştığında beyinde oluşan değişikliklerin neler olduğunu araştırmak olarak belirlenmiş ve 2017 yılına tekâmül eden o dönemde henüz Türkiye’de çalışılmamış olan “nörosinema” yaklaşımını film çalışmalarına katmak gibi bir niyetle yola çıkılmıştır. Beynin yüzyılı olarak bilinen geçtiğimiz yüzyılın ilk yarısında beyin tıbbi çalışmaların bir konusu iken yüzyılın ikinci yarısından itibaren “çok önemli bilimsel keşiflerle sinir hücreleri arasındaki iletişimin işleyiş biçimi ve bunun düşünce ve davranışlara katkısı ortaya konmuştur”. Ayrıca beyin sadece tıbbi bir konu olmaktan çıkarak farklı disiplinlerin ilgi alanı olarak yerini almıştır. Örneğin mühendislik, fen bilimleri, psikoloji ile siyaset, hukuk, felsefe, etik ve sosyoloji gibi sosyal bilim alanları artık beyin ile ilgilenmektedir (Uzday, 2016: 119). Film çalışmaları ve özellikle de seyircilik tartışmalarına nörobilimsel kavramları katmak, seyirci olarak tanımladığımız insan özneyi nörobilişsel ve nörofizyolojik yönleriyle birlikte ele alma gerekliliğinin altını çizilebilmek, bu çalışmanın hem erken dönem hem de nihai hedeflerinden birisi olmuştur. Çalışma sürecinde, beyin denilen denizde filmlerin nasıl dalgalar yaratmakta olduğunu anlamamanın heyecanı ile motive olunmuştur. Ancak nörosinema yaklaşımı üzerinden yürütülen tez çalışmasının iki türlü handikabı bulunmaktadır; bunlardan ilki, seyirciyi yalnızca beyindeki reaksiyonları ile ele almanın sadece yetersiz değil, aynı zamanda hatalı sonuçlar yaratma potansiyeline sahip olmasıyken, ikincisi ilkinin nedeni olan fazla indirgemeci bir yaklaşım ile değerlendirmenin çekincesidir. Bunların yanında, çalışmanın nöropazarlamanın bir alt kolu olarak, “seyircinin beyninin sırlarını, gişe lehine kullanmak” açısından ekonomik çıkarların bir aracı olarak kullanılması olasılığıydı ve bu olasılık çalışmanın tercih edilmeyen bir yöne evrilmesi anlamına gelmekteydi. Seyirci deneyimini ele alırken nörobilimsel gerçekleri yok sayan yaklaşımlar ise seyirci deneyimini araştırmada yeterli görülmemekteydi. Öyleyse mevcut durum içerisinde bir “yöntem” eksikliği söz konusuydu. Bu yöntem sadece seyirci beyanına ilişkin görüşme teknikleri ve gözlemlerle değil, buna ek olarak nörofizyolojik ve nörobilişsel süreçleri ele alan deneysel yöntemler de içermeliydi. Filmler ile seyirci arasındaki ilişkiyi ele almak için uygulanan deneysel araştırma yöntemleri sinemanın icat edildiği dönemden itibaren söz konusu olmuş bugünkü

veriler ışığında ise çok daha gelişmiştir. Deneysel araştırmalar aracılığıyla izleyicinin deneyimi nesnel, sistematik ve tekrarlanabilir ölçümlerle analiz edilebilir durumdadır. Bu tür araştırmalar, filmlerin toplumsal sonuçlarını tüm yönleriyle ele alamaz. Yine de seyircinin zihinsel meşguliyetini olabildiğince doğru ve kesin şekilde anlamak son derece önemlidir. Beyin görüntüleme tekniklerinin, özellikle *fonksiyonel manyetik rezonans görüntülemenin* (fMRI) ortaya çıkmasıyla birlikte, bunu irdelemenin önü oldukça açılmıştır. Gerçekten de artık bireylere fMRI tarayıcıda film izlettirmek ve deneyim sırasında aktif olan beyin bölgelerini kayıt altına almak olasıdır (Shimamura, 2013: 2). Bu bilgiler ışığında, “seyircinin film izleme deneyimi” asıl araştırma alanı olarak halen karşımızda durmakta ve esasen cevabı içinde taşımaktadır. Burada anahtar kavram, seyirci ile filmi birbirine bağlayan ve gerekli yöntemi içinde barındıran “deneyim” kavramıdır. Son yıllarda, hem dünyada hem de Türkiye’de “seyir deneyimi”, “film izleme deneyimi” vb. yaklaşımlarla çalışmalar gerçekleştirilmektedir. Çalışmanın başlığında “deneyim” kavramını kullanmak, açıkça çalışmanın seyirciye dair konumlanışını göstermektedir. Deneyimin içerisinde bir “yaşantı” vardır. Yaşantı ise fail olmayı barındırır. Bu faillik, bellek, his ve duyumsamadan gelen tüm bilgileri aynı anda işletmeyi gerektirir. Deneyim, bireyin tarihselliğiyle, bugün dokunduğunu anlamlandırmasıdır. Bu nedenle öznel ve aktif bir süreçtir.

İnsan bilinci halen gizemini koruyan bir fenomen olarak akademide ve felsefede geniş tartışmalara konu olmaktadır. Kapsamı geniş, tanımlanması kolay gibi görünen ancak tanımlamaya giriştiğimizde zorluğuyla karşılaşılacak, hepimizin bildiği ancak anlatamadığı bir “şey” olarak karşımızda öylece durur. Onun zorluğu, deneyimin öznelliğinde, bu öznel olanın başkasına aktarımında, onu somut olarak göstermede ve bilimselleştirmede karşılaşılacak zorluklarda yatar. Bilinç ve deneyim birbiriyle yakından ilgilidir. Bir insanın öznel dünyası, belli bir alanda sahip olduğu algılama, duyumsama ve anımsama deneyimlerinin tamamını kapsayıcı bir niteliktedir. Bu sistem hem dışarıdan hem de insanın kendi bedeninden gelen enformasyonları içermektedir. Tanıma, anlama, öğrenme, imleme gibi somut olarak belirlenemeyen deneyimlerin tümü öznel deneyimleri kapsamaktadır. Kişinin algılama, duyumsama, hissetme gibi farklı formlardaki farklı deneyimlerin hep birlikte yaşandığı sürece bilinç denir (Alıcı, 2014: 12). Kendi kendimize bir an durup, bilinci tanımlamaya çalıştığımızda yapacağımız ilk şey, bir şeyle ilgili olan hislerimizi ifade etmeye

başlamak olacaktır. Kırmızıyı görmenin hissi, uzaktakini özlemenin hissi, bir elmayı ısırmanın hissi... Öyleyse bilincin hislerle olan ilgisi oldukça belirgindir. Bu noktada seyirci üzerine yapılan bir araştırmada, hem bilincin hem de beynin yani esasen “beyinli bir beden” ele alınması gerekmektedir. Bu nedenle çalışma farklı bir noktaya evrilerek bu hissi bulmanın yolu olan fenomenolojinin de bu sürece dâhil edilmesi gerekliliği sonucuna ulaşmıştır.

Film izlemek, bilinçle gerçekleştirilen bir deneyimdir. Ancak bu deneyim kırmızı bir nesne gördüğümüzdeki deneyimden çok daha farklıdır. Temel mekanizma aynı şekilde işlese dahi, sinemanın pek çok deneyimden farkı, yadsınamayan bir özgüllüğü vardır, o da her saniyesinin bir bilincin açığa çıkması için özenle hazırlanmış olmasıdır. Filmin de bilinci vardır. Başka bir ifadeyle film de esasen bir bilincin, hissin somutlaşma, açığa çıkma, başkasına aktarılma çabasıdır. Film yaratıcısının bilincinden doğar. Üstelik iş yaratıcının bilinci ile kalmaz. Filmin davet ettiği hisler farklı bilinçlerin bu davete verdiği yanıtla çeşitlenerek bir ağacın dalları gibi bambaşka yönlerle doğru çoğalır. Orada açığa çıkan bilinçlilik birçok bilinçli zihne çarparak büyüyen bir etkileşime yol açar. Meseleye bu açıdan baktığımızda, seyirci kaçınılmaz olarak aktiftir. Ancak, filmin gücü de yabana atılacak cinsten değildir. Öyleyse, film çalışmalarının seyirci ile uğraşına “bilinç” meselesinin dâhil edilmesi gerekmektedir. Öyle ki her birimiz tıpkı bir denizin içinde yüzer gibi bilinçlerimiz içerisinde yüzmekte ve yaşadığımız her deneyimi bilincimizle yaşamaktayız. Bu nedenle, çalışmanın ve dolayısıyla aranan yöntemin bilinç ile çok yakından ilişkisi olmalıdır. Fenomenal bir özne olarak kabul edilen seyircinin, beynin nörofizyolojik ve nörobilişsel nitelikleriyle birlikte işleyen fenomenal bilinciyle, film izleme deneyimini nasıl gerçekleştirdiğinin ve filmi nasıl hissettiğini irdelemenin, seyirciyi anlamak için geçilmesi gereken zorunlu bir yol olduğu görüşü ile harekete geçen çalışma, buna hiçbir indirgemeye başvurmadan ulaşabilmelidir. Ancak kendisi dahi oldukça zor çerçevelenebilen seyircilik meselesine, “zor bir problem” olan bilincin dâhil edilmesi belki de bir yol bulmaktan ziyade var olan tüm yolların birbirine karışması anlamına gelmektedir. Çalışmanın “doğru bir yol” bulmak gibi bir iddiası yoktur. Çalışmanın asıl amacı “yeni bir yol” denemektir. Sinemanın icadından beri seyirci farklı amaçlarla da olsa merak unsuru ve araştırma nesnesi olmuştur. O kimi zaman “kandırılmasından endişe edilen”, kimi zaman da “kandırılmak istenen” olmuştur çünkü. Kimi yaklaşımlarda, filmin “etkili büyüüne” kapılan mağdurlar olarak yer almışlardır, kimi zaman ise

filmin inşa ettiği, tabiri caizse “kurduğu” öznelere olmuşlardır. Onun deneyimini anlamak için bütünlüklü ve melez bir çalışma sistemine gereksinim duyulmaktadır. Öyle ki bu yöntem hem fenomenolojik yöntem ile seyircinin birinci şahıs deneyimlerine erişmeli, hem de beyinin süreçlerini bu deneyimle birlikte ele almalıdır.

1990’larda, zihin ve beden sorunuyla ilgili açıklayıcı konularda ilerleme kaydetmeyi amaçlayan bir sinirbilimsel araştırma programı olan Nörofenomenoloji, içerisinde barındırdığı fenomenolojik ve nörolojik yaklaşımlar nedeniyle yukarıda sözü edilen gereksinimi karşılamaktaydı. Nörofenomenolojinin hedefi, fenomenolojiyle güçlü bağları olan bilişsel bilimdeki etkin yaklaşımdan gelişmekte ve nörofizyolojiden, beden ile bilinç arasındaki yani beyin ile bilinç arasındaki boşluğa bir yanıt üretmekti (Varela, Thompson ve Rosch, 1991). Bu amaçla çalışma, seyircinin film izleme deneyimini anlamak üzere bu yöntemin film çalışmalarına nasıl uyarlanabileceğini araştırmaya dönük bir yöne çevrildi.

Çağdaş seyirci araştırmalarının metodolojisi, seyircinin bedenlenmiş deneyimini tarihselleştirmenin bir yolunu sunar. Bedenlenmiş seyirci, seyirci özneyi zihni ve bedeni ile birlikte ele alındığı Kartezyen olmayan bir bilişsel yaklaşımla ele alınan seyircilik deneyimlerini açıklamaktadır. Ancak bazen izleyici deneyimini bedenlenmiş deneyim olarak açıkça açıklamak için kesin yöntemlerden yoksundur. Böyle bir yöntem tam olarak varoluşçu fenomenolojinin ve çağdaş nörofenomenolojinin sunduğu şeydir: Nörofenomenoloji. Nörofenomenoloji için en önemli araştırma alanlarından biri, öznelarasılıktır ve bu çalışma, son zamanlarda ayna nöron¹ sisteminin keşfinden büyük ölçüde faydalanmıştır. İnsanlarda karmaşık bir ayna nöron sistemine ilişkin artan kanıtlar, Merleau-Ponty’nin, başkalarına ilişkin bilginin çoğunun düşünce değil, somutlaşmış deneyimde yattığına dair temel iddialarını doğrulamaya yardımcı olur. Bilim ve felsefenin bu yakınlaşması, sinema deneyimi hakkında yeni ve ilginç düşünme biçimleri üretir. Nörofenomenolojik bir seyirci yaklaşımı, sinemasal görüntünün anlamının kısmen somutlaşmış empati ve öznelarasılık kavramlarıyla açıklanabileceğı bir kesişime doğru, film teorisi ve bilimsel olarak fenomenolojinin bükümlü yollarını izlemeyi önermektedir. Fenomenoloji, bilimi konu hakkındaki post-yapısalcı söyleme dâhil etmenin bir

¹ Ayna nöronlar, hem bir kişi belirli bir motor eylemi gerçekeştirdiğinde hem de başka bir kişi tarafından gerçekeştirilen aynı veya benzer eylemi gözlemlediğinde aktivitelerini modüle eden bir nöron sınıfıdır (Kilner ve Lemon, 2013:1).

yolunu sunar. Kültürü ya da izleyici-özneyi dolayimli bir özne olarak ele alan film teorisi, büyük ölçüde bilimden uzaklaşır. Aynı zamanda, bilişsel teorinin kendisi kültürle ilgili soruları başka bir yere havale eder ve film teorisinin çoğunun ortak bir parçasını askıda bırakır (Desiderio, 2011: 147).

Seyircinin, film çalışmalarındaki konumunu ele almadan, başka bir ifade ile onu araştırmanın “eski yollarına” değinmeden yeni bir yol bulunamayaca ından, çalışmanın ilk bölümü, “film seyircisi”ne e ilmiştir. Bu bölümde, öncelikle film seyircisinin tanımının yapılması, izleyici ve seyirci arasındaki farkın ele alınması, film izleyicisine yönelik tartişmalar ile film ve seyirci arasındaki ilişkileri konu alan araştırmalar arasındaki farklılıkların belirginleşmesi sağlanmaya çalışılmıştır. Böylece,  ncelikli olarak film seyircisinin kim olduğu sorusunun yanıtı aranmıştır. Bunun yanında bu bölümde, erken dönem film seyircisine yönelik ahlaki panik iklimi, erken dönem film kuramcılarının seyirciye yönelik yaklaşımları ve araştırmalarını gerçekleştirirken kullandıkları yöntemler irdelenmiştir. Bunun ardından film çalışmalarının 1970'lerde akademik bir disiplin olarak yerleşmeye başladığı dönemde açığa çıkan yaklaşımlar ışığında, seyircinin konumu incelenmiştir. Bu bölümde, genel olarak medya ve izleyici araştırmalarından ziyade film seyircisine yönelik bir incelemenin yapılmasına, seyircilere yönelik yaklaşımlar ele alınırken bu yaklaşımların birbiriyle karşılaştırmalı olarak irdelenmesine bu sayede de çalışmanın ilerleyen bölümlerinde önerilecek olan yöntemin bu yaklaşımlar içerisinde nereye yerleşebilece ine dair bir ön hazırlık yapılmasına dikkat edilmiştir. Bu başlık kapsamında film çalışmalarında göstergebilim ve psikanalizi içeren aygıt kuramları ile ona alternatif konumda gelişen bilişsel yaklaşımlar, kültürel çalışmalar ve alımlama çalışmaları, seyirciye dair geliştirdikleri perspektifler bağlamında değerlendirilmiştir. Bu sayede çalışmada sunulacak olan nörofenomenolojik yöntemin bu yaklaşımlar ve kuramlar içerisindeki konumunun ve onlara sunacağı katkının açığa çıkması sağlanmaya çalışılmıştır. Altını çizmek gerekirse tüm bu kuram ve yaklaşımların incelenmesi, bu bölümün amacı değildir. Bundan ziyade, bu yaklaşımların yalnızca seyirciye yönelik tutumu karşılaştırılmalı olarak hem kuramsal hem de metodolojik bağlamda ele alınmaya çalışılmıştır. Öyleyse ilk durak, seyircinin film çalışmalarındaki konumudur.

Çalışmanın ikinci bölümünde, bilincin ne olduğu, fenomenal bilincin, fenomenal deneyimi ifade eden *qualia*’nın ne olduğu, zihin-beden sorunun ne olduğu, bilincin kolay ve zor problemlerinin neler olduğu, bu problemlerin çözümlerine dair nasıl yaklaşımlar gerçekleştirildiği, bu husustaki klasik ve çağdaş teorilerin neler olduğu üzerinde durarak işe başlanmıştır. Bunun ardından film ve seyirci deneyiminde bilincin konumuna değinilmiştir. Seyir deneyimi ile film bilinci arasındaki ilişki ele alınmıştır. Öyleyse ikinci durak bilinç ve seyirci üzerinedir.

Çalışmanın seyirci araştırmalarına uyarlanmasını hedefleyen Nörofenomenoloji yaklaşımı adından da anlaşılabilceği gibi nörobilim ve fenomenolojiye dayanmaktadır. Çalışmanın dördüncü bölümünde fenomenolojik yaklaşıma değinilmiş, onun çağdaş beyin araştırmaları ile ilgisi üzerinde durulmuştur. Ardından da film fenomenolojisinde seyircinin konumu değerlendirilmiştir. Bu bölümde seyircinin “hissi”ne yönelik kuramsal bir yaklaşım geliştirilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın beşinci bölümü nörobilim üzerinedir. Felsefi açıdan ve nörobilim açısından bilinç-beyin ilişkisine değinmek, çok temel bir düzeyde de olsa sinir sistemi, beyin fizyolojisi ve anatomisine değinme zorunluluğu getirmiştir. Burada beynin temel prensiplerine, nörobilimin açığa çıkmasına ve bilinç çalışmaları ile olan ilintisine değinilmektedir. Bu bölümde ayrıca nörofilmoloji ve nörosinema gibi film ve nörobilim kesişiminde açığa çıkan yaklaşımlarla birlikte, film izleme deneyiminde nörofizyolojik yanıtların neler olduğuna da değinilmiştir. Bu iki bölümün amacı nörofenomenolojiyi ele almadan evvel onun dayandığı iki temel yaklaşımı ele almak, onun bu iki yaklaşımı birbirine entegre eden duruşunun katkısını açığa çıkarmaktır. Bilincin beyin ile olan bağı, artık kabul görmekte, zihin-beden sorunu bilinç-beyin sorunu olarak tartışmalara dâhil olmaktadır. Öyleyse çalışmanın diğer durağı fenomenoloji ve nörobilim ayrıca bunların seyirci deneyimi ile olan ilişkisidir.

Çalışmanın yolculuğundaki bir başka durağı içeren altıncı bölümde ise nörofenomenoloji yaklaşımı ele alınmakta ve nörofenomenolojik bir seyirci araştırmasını gerekli kılan bilimsel yaklaşımlara değinilmektedir. Bu nedenle çalışma zihin-beden yani bilincin zor problemine kendisini bir yanıt olarak vadeden nörofenomenoloji yaklaşımına da bu bölümde daha ayrıntılı olarak yer vermektedir. Adından da anlaşılacağı gibi, nörofenomenoloji, nörobilim ve fenomenolojiden veri toplama yöntemlerini harmanlamaktadır. Yirminci yüzyılda, Edmund Husserl

tarafından başlatılan bir felsefi yaklaşım olan fenomenoloji ile birlikte, bilincin yönelim yönleri ve fenomenite yönlerini içeren tanımlayıcı ve analitik bir bilinç çalışması olarak ortaya çıkmıştır (Bockelman vd., 2013). Bu felsefi gelenekteki filozoflar, Heidegger ve Merleau-Ponty gibi, dünyada-varlığın ve yerleşik bilişin pragmatik, varoluşsal ve somutlaşmış yönlerini vurgulamışlardır. Nörobiyolog Varela (1996), nörofenomenoloji yöntemini bu filozofların çalışmaları üzerinden yeni bir yöntem olarak geliştirmiştir. Nörofenomenolojinin temel amacı, birinci şahıs deneyimsel süreçleri, üçüncü şahıs nörobilimsel ölçümlerle tam olarak bütünleştiren bir şekilde deneyimleri inceleyen çeşitli alanlardaki araştırmalar arasında bağlantı kurmaktır. Bu amaca ulaşmak adına nörofenomenoloji, dinamik ve kapsayıcı bir yaklaşım ortaya koymak için bilişsel bilim, sinirbilim ve felsefi fenomenolojiden gelen teknikleri kullanır (Bockelman vd., 2013). Bu yönüyle nörofenomenoloji, indirgemeci olmayan, aksine farklı disiplinler arasında köprüler kuran bir yaklaşımla bilinç sorununa bir yanıt arar. Bu yöntemin bilincin zor problemine bir yanıt olup olmadığı bu çalışmanın temel meselesi değildir. Zaten hali hazırda hiçbir yaklaşım ne felsefe ne de bilim dünyasını tatmin edecek kabul görmüş bir yanıtı sahiptir. Ancak nörofenomenolojinin, bilincin doğasını ele alması ve bilimsel yöntemleri bilincin araştırılmasına dâhil etmesi, bilimsel yöntemleri uygularken de özdeşleştirici ve indirgemeci bir tavır geliştirmemesi bu çalışma açısından önem taşımaktadır.

Çalışmanın son bölümü, film izleyiciliğinde yer alan duygusal, algısal, motor ve bilişsel süreçlerin ampirik çalışmasının, araştırılan yaşanmış deneyimin fenomenolojik bir açıklaması olmaksızın yoksullaştırıldığı, fenomenolojik yaklaşımların ise bu mekanizmalardan yoksun kaldığında yeterli bir açıklama getiremediği fikrini irdelemeyi amaçlamaktadır. Bu anlamda seyirci araştırmasında seyircinin fenomenal deneyimleri ile seyircinin duyu-motor özellikleri arasında bir korelasyon kurmayı hedeflemektedir. Nihayetinde ise film çalışmalarında seyirciye bu bağlamda yeni bir bakış açısı sunmayı hedeflemektedir. 2014 yılında, *Cinéma & Cie* dergisi, D'Aloia ve Eugeni editörlüğünde *Nörofilmoloji* adında bir özel sayı yayımlayarak, benzer bir yaklaşımı ortaya koymuşlardır. Derginin bu özel sayısının giriş yazısında, D'Aloia ve Eugeni bu hususu şu şekilde ele almışlardır:

Son yirmi yılda, bilişsel sinirbilim alanında yapılan keşifler, beşeri bilimlere ve sosyal bilimlere nüfuz etmeye başladı. Bu kesişim bağlamında, *Nörofilmoloji* iki seyirci modelinin karşılaşmasında ortaya çıkan bir araştırma programıdır: *zihin olarak seyirci* (bilişsel/analitik bir yaklaşımdan türetilmiştir) ve *beden olarak seyirci* (tipik fenomenolojik bakış açısı/ kıtasal

yaklaşım). Buna göre, Nörofilmoloji, görsel-işitsel deneyim konusunu hem ampirik hem de spekülative epistemolojik araçlarla araştırarak *organizma olarak seyirci*'ye odaklanır (...) *organizma olarak seyirci*, farklı zaman pencereleri içinde farklı nitelikteki birçok süreci (duyusal, algısal, bilişsel, duygusal, motor, aktif, anımsatıcı) aynı anda ele alır; sürekli olarak ilkinin koordine, ikincisini ise senkronize eder. Bu hedeflere ulaşmak için, spiral şekilli bir dinamiği takip ederek ilerleyici sentetik konfigürasyonlar üretirler: hem algısal girdi hem de hâlihazırda sahip olunan kaynaklar, yeni konfigürasyonları oluşturmak için kullanılır ve bunlar da yeni işleme için potansiyel olarak mevcut kaynaklar haline gelir (D'Aloia ve Eugeni, 2014: 9-20).

Nörofilmoloji yaklaşımında *organizma olarak seyirci* yaklaşım, bu çalışma *bilinçli bedene sahip seyirci* olarak ele alınmaktadır. Özetlemek gerekirse, bu çalışmanın amacı öncelikle, seyircinin film çalışmaları içerisindeki konumunu ele alarak, açığa çıkarmaktır. Bunun ardından, nörobilimin gelişmeleri ışığında seyirciye yeniden bakmak, nörofenomenolojinin kavramsal setleri bağlamında seyirciye bütünlüklü bir bakış açısı sağlayacak metodun temellerini atmaktır. Bunun yanında indirgemeci olmayan bir seyirci araştırmasının olanakları üzerine düşünmeye çağrıda bulunmaktadır. Bu çalışmada yapılması amaçlanan husus, kendinden sonra gelişecek seyirci araştırmalarında, seyircinin nörofizyolojik ve nörobilişsel gerçekler, fenomenolojik yaklaşımlar ve bilinç bağlamında değerlendirilmesinin yolunu açmaktır. Bu amaçla bu çalışma öncelikle nörofenomenolojik bir yöntemin film çalışmaları neden gerekli olduğunu açığa çıkarmaya çalışacak ardından ise bunu uygulamayı hedefleyen araştırmacılara yöntemin uygulanış biçimine dair bilgiler sunacaktır.

Çalışma, film ve sinema akademisyenlerinin, seyirci film ilişkisine yönelik etki tartışmalarına ve film-seyirci ilişkisine dair farklı bir tartışma alanı açması yönüyle önemlidir. Bu fark, uzun süredir film kuramlarını ve seyirci çalışmalarını meşgul eden aktif seyirci-pasif seyirci yaklaşımlarını yeniden gözden geçirilmesini sağlayacaktır. Çalışma, akademi alanında indirgemeci olmayan, farklı bilim dallarının birleştiği bir metod olan nörofenomenolojiyi, Türk film araştırmaları literatürüne katması ile farklı bir konumlanma noktasına gelmiştir. Bunun yanında farklı beyin görüntüleme teknikleri ve biyofeedback araçlarıyla uygulanabilirliği olan çalışma, geliştirilmeye ve çeşitlendirilmeye uygundur. Bu sayede kendinden sonra geliştirilecek olan seyirci araştırmalarında, nörobilimsel unsurları, bilinç tartışmaları bağlamında ele alınmasının önünü açacaktır. Çalışmanın son bölümünde seyirci deneyimlerinin neden nörofenomenolojik bir yöntemle irdelenmeye yönelmesi gerektiğini *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005) filmi üzerinden açığa çıkarılmaya çalışılmış ve seyirci araştırmalarında neler yapılabileceğine dair bir tartışma yürütülmüştür.

2. FİLM SEYİRCİSİ, KURAMLAR VE YAKLAŞIMLAR

İzleyici çalışmalarının kökeninin, kitleleri etkileme sanatı olarak değerlendirebileceğimiz Yunan retorikçilerine kadar uzandığı iddia edilebilir. Bununla birlikte, izleyici çalışmalarının, gazete endüstrisi, sinema endüstrisi ve diğer yayın endüstrileri gibi yeni ortaya çıkan medya endüstrilerinin etkisiyle ancak 20. yüzyılda tam anlamıyla bir araştırma alanı olarak belirdiği ileri sürülebilir (Napoli ve Voorhees, 2017: 9). Bu yüzyılda, hem sosyal bilimler hem de beşeri bilimlerdeki akademisyenleri medya, izleyiciler ve toplum arasındaki ilişkilere ilgi duymaya yönlendiren bir dizi olay yaşanmıştır. Bunlardan ilki, gazete, film, radyo ve televizyonun hızlı bir şekilde yayılmasının sonucu olarak insanların yaşamlarında artan mevcudiyetle birlikte kitle iletişim araçlarının yükselişidir. Gelişen yeni teknolojiler ile beraber, seyircinin pratiklerindeki artış bu etkenlerden biridir. İkinci büyük etki, kitle iletişim araçlarının bilinçli olarak kitlesel ölçekte, halka ulaşmak ve çoğu durumda ikna etmek için kullanıldığı II. Dünya Savaşıdır. Nazi Almanyası'nda medya kampanyalarının etkilerinin savaş sonrası sonuçları, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki sosyal bilimcileri medya etkilerine odaklanan araştırma programları başlatmaya yöneltmiştir. İzleyiciye yönelik ilginin üçüncü bir sebebi ise büyüyen medya endüstrilerinin kendi devamlılıklarını sağlamalarında seyirciye duydukları ihtiyaçtır. Genel olarak değerlendirildiğinde, izleyiciyi ele alan araştırmalar medyanın seyirciyi ne kadar etkilediği üzerine olup iki çelişkili soru çerçevesinde gelişmiştir; “Seyirci medya etkilerinden nasıl korunur” ve “Seyirciyi toplumsal olarak onaylanmış etkilere yönlendirmek için medya nasıl kullanılabilir”. İzleyicilere yönelik bu üç erken ilginin her biri, 1940'lardan 1960'lara kadar medya araştırmalarına egemen olmuştur ve bugün medya çalışmaları gündeminin önemli bir parçası olmaya devam etmektedir (Reinhard ve Dervin, 2009: 506-508).

Tipik olarak, izleyici araştırmalarının tarihi üç aşama veya döneme ayrılabilir. Özellikle televizyon ve radyo söz konusu olduğunda, ortak analiz, “etkiler”, “kullanımlar ve doyumlar” ve “kodlama/kod çözme” anlayışları çerçevesinde üç dönemdir (Abercrombie ve Longhurst, 1998: 5-6). Jensen ve Rosengren (2005: 55) içinse bunlar, etkiler araştırması, kullanımlar ve doyumlar araştırması, edebi eleştiri, kültürel çalışmalar ve alımlama analizi olmak üzere beş farklı gelenekten ileri gelmektedir. Medyanın etkileri üzerine araştırmalar, kitle iletişim araçlarının

potansiyel olarak zararlı etkilerine ilişkin endişelerle karakterize edilmiştir. Bu endişeler ve korkular şu şekilde gruplandırılabilir: cinsellik, şiddet; çocuklar; seçimler ve siyaset. Bazı sosyal gruplar ve bu gruplar içinde belirli bireylerin, medya mesajlarına potansiyel olarak özellikle duyarlı olduğu ileri sürülmüştür. 1920'lerde ve 1930'larda sanayileşmenin veya endüstriyel kapitalizmin yükselişinin, insanlar ve sosyal gruplar arasındaki önceki geleneksel bağları kırarak, kitlelerin oluşmasına yol açtığı görülmüş ve buna yönelik teoriler geliştirilmiştir. Bu teorinin daha sağcı versiyonlarında, kitlelerin, daha bilgili ve aristokrat seçkin gruplar tarafından üstlenilen hükümeti istila etme ve dolayısıyla yozlaştırma eğiliminde olacağından endişe edilirken. Daha solcu varyantlarda ise korku ya da endişe, bireylerin seçkinlerin manipülasyonuna kolayca açık olacağı hususundaydı (Abercrombie ve Longhurst, 1998: 5-6). Örneğin “eleştirel-kültürel gelenek”teki (Horkheimer ve Adorno, 1972) medya araştırmacıları, medyanın izleyicileri açık olmayan yollarla nasıl olumsuz etkilediğine odaklanırken, “niceliksel ampirik” gelenektekiler, medyanın toplumsal zorunlu amaçlara ulaşmak için nasıl kullanılabileceğini incelemişlerdir. Alternatif olarak ise “izleyici alımlaması” (Hall, 1973; Morley, 1992) ve “anlam oluşturma” (Dervin ve Foreman-Wernet, 2003) çalışmaları, daha çok izleyicilerin medyayı, hayatlarını anlamlandırmak için nasıl kullandıklarına odaklanmıştır (Reinhard ve Dervin, 2009: 508).

Film çalışmalarına gelindiğinde, çağdaş film izleyicilerine yönelik ilgi hala nispeten azdır. Film izleyicisinin sistematik olarak incelenmesi, iletişim, psikoloji ve sosyoloji gibi akademik disiplinlerde eğitim görmüş sosyal bilimcilerin araştırma alanları içinde başarısız olur. Diğer büyük kitle iletişim araçlarını mercek altına alan sosyal bilimciler, sürekli ve üretken bir şekilde, izleyicilere ayrılmış ansiklopedik ciltlerin derlenmesiyle sonuçlanan çalışmalar yürütme konusunda ısrar etseler de, film izleyicileri üzerine araştırma alanı, büyük ölçüde keşfedilmemiştir. Var olan çalışmalar bütünlüklü olarak incelendiğinde, teorik ve metodolojik olarak tutarsızdır (Reinhard ve Olson, 2016: 75).

Film seyircisini incelemek, sinemaya gidenlerin sinemaya gitme güdülerinin, film deneyiminden elde ettikleri tatminlerinin ve filmlerin izleyiciler üzerindeki etkisinin teoriye dayalı olarak doğru bir muhasebesini yapma girişimidir (Austin, 1982: 5-6). Seyirciliğin incelenmesi, insanların neden sinema koltuğuna ya da bir ekranın büyülediği oturma odasındaki kanepede oturmayı seçtiğini anlamaya yönelik bir girişimdir. İzleyen öznelere kendilerini gönüllü olarak, çok sayıda ve sık tekrarlarla film veya televizyon

izleyicileri olarak konumlandırımlarındaki gizem, bu çalışmaların önemini açığa çıkarmaktadır (Pribram, 1999: 146). Film teorisyenlerinin, özellikle seyircilikle uğraştıklarında, dikkatlerini filmle kendi ilişkilerinden ve onlar için taşıdığı kişisel önemden, katılımın görünür belirtilerine kaydırmaları söz konusudur. Comanducci (2018:1) bunu açıklamak için şu fıkradan yararlanır “Kalabalık bir partide bir psikanalisti nasıl fark edebilirsin? İçeriye güzel bir kadın girdiğinde, herkes kadına bakar, psikanalist ise herkese bakandır”.² Yazar bu fıkranın sosyologlar ve psikologlar için de versiyonları olduğunu ancak bunun en çok seyirci ile uğraşan film kuramcılarına uygun olduğunu altını çizerek. Çünkü film başladığında herkes filme bakar, seyirciyi merkeze alan film kuramcısı ise dönüp seyirciye bakandır.

Hayward’a (2013: 368) göre, film çalışmalarında seyirciye yönelik kuramsal yaklaşımların üç aşaması bulunmaktadır. Birinci aşamada, 1970’lerin film teorisi, Baudry, Bellour ve Metz, sinemayı bir aygıt ve hayali bir gösteren olarak ele almışlardır. Bunun yanında karanlık sinema salonunda otururken seyirciye neler olduğunu açıklamışlardır. İkinci aşamada, 1975 sonrası feminist film teorisi, bu ilk yazılarda zımnen ima edilen, eril olanın seyircinin baktığı yer olduğu şeklindeki 'doğal' varsayımı çerçevesinde, her bir izlemenin, sinemanın sorunsuz bir yeniden canlandırılması olduğu kabulüne, Laura Mulvey tarafından şiddetle itiraz edilmiştir. Üçüncü aşamada, 1980’lerde (çoğunlukla feminist) film teorisi, Mulvey’in yazıları, psikanaliz dışındaki teorik yaklaşımları getirerek tartışmayı genişletmeye çalışan teorisyenlerin daha fazla araştırma yapmasına neden olmuştur. Çalışmanın bu bölümde bu aşamalar, erken dönem film seyircisi, 1970’lerin aygıt kuramlarına yönelik eleştirilerden doğan yaklaşımlar olarak betimlenmiş ve bu şekilde ele alınmıştır.

Bu bölümün amacı, medya ve izleyici araştırmalarını kapsamlı bir şekilde ele almak değildir. Daha ziyade, “film seyircisi” kavramını tanımlamak ve film seyircisi üzerine

² Yazar bu fıkranın cinsiyetçi olduğunu farkında olduğunu altını çizerek şu şekilde açıklamıştır: “Başladığımız fıkra elbette cinsiyetçi - çünkü hem teorisyenin heteroseksüel olduğunu varsaymanızı istiyor hem de kadını bir gösteri ve gösteriyi nesnelleştirilmiş bir güzellik olarak çerçevesiyor. Aslında birçok yönden, erken aygıt kuramının heteroseksüel erkek konformist öznesi, aygıt kuramcısının kendi arzusunun ve onun sinema ve filmle olan otoriter ilişkisinin temsilcisi olarak işlev gördü. Erkekliğin ve görünürlüğü abartılması ve bunun yanı sıra teorisyen ile bunun gerektirdiği ideal (erkek) seyirci arasındaki görünüşte kaçınılmaz “arkadaşlık ilişkisi”, karşılığında homoerotik arzusunun inkârını aklı getirir. Özne ile nesne, gözlemci ile gözlenen, bilgin ile cahil, edilgen izleyici ile eleştirel özne arasındaki katı ayrımı en azından bulanıklaştıracak ya da çöküşünü sağlayacak olan, pedagojik bilginin ve normatif bakışın tipik özelliği. Teorisyen, aslında kendi görsel hazzından kendini soyutlayarak ve kendisiyle onu uyandıran şey arasında bir mesafe koyarak, seyirciliği tanımlayan politik soruların - hepsinden değil de- çoğundan kendisini uzaklaştırır” (Comanducci, 2018:1).

yürütülen tartışmaların izini sürmektir. Bu amaçla öncelikle seyirci ve izleyici kavramlarına ve film seyircisi ile ifade edilen olgunun ne olduğuna değinilecek³ ardından da film çalışmalarında gelişen yaklaşımlar içerisinde seyircinin değişen konumları ele alınacaktır. Bu sayede, mevcut olan seyirci tartışmalarının, seyirciye yöntemsel ve kuramsal olarak yaklaşımlarının bir haritası çıkarılarak, çalışmanın temel amacı olan nörofenomenolojik yaklaşımın katkısının belirginleşmesi sağlanacaktır.

2.1. Film Seyircisi Kavramı

Lumière kardeşler, 1895'te sinemayı icat etmiş olmalarıyla anılmaktadırlar. Ancak sinemanın temelini hazırlayan görüntünün retinada iz bırakması olgusuna dair bilgiler çok daha eskilere dek gider. Bu bilgiden yola çıkarak Belçikalı bir fizikçi olan Joseph Plateau, 1832'de *Fenakistiskop*'u icat eder. Onu optik bir illüzyon yaratan *Thaumatrope* ile Fitton takip eder. 1834'te William George Horner'ın *Zoetrope*'u, 1891'de Edison'un *Kinetograph*'ı ile görüntüyü kaydetmeye ve yeniden izlemeye dair ilgi devam eder. Ancak bu icatlar, görüntüyü bir perdeye yansıtmaktan yoksundurlar ve filmleri aynı anda yalnızca bir tek seyirci izleyebilmektedir. Görüntüleri perdeye yansıtmayı başararak seyircileri bir sandalyede oturtan ve halka açık gösterim yapmayı başaran Lumière kardeşler, bu bağlamda sinemanın mucidi olarak tarihe geçmişlerdir (Betton, 1990: 6-7). Münsterberg'e göre (2013: 51) bu hususta belirleyici adım, Edison tipi resimlerin, ilk kez ekrana yansıtılması ve böylece geniş bir izleyici kitlesine görünür kılınmasıyla atılmıştır. Öyleyse, sinemanın ancak seyircisiyle ve onu seyircisine ulaştıran perde ile var olabildiği söylenebilmektedir. Seyir deneyimi filmin de varlığını sağlayan asli bir unsur olarak önemlidir. Nitekim bunu doğrular biçimde, 1995'te, sinemanın 100. Yılında sinema, "sahnelenen resimlerin para karşılığı izleyiciye gösterilmesi olarak tanımlanmıştır" (Gripsrud, 2011: 307).

Sinemanın ilk otuz yılındaki tarihi, eşi görülmemiş bir genişleme ve büyümeyle doludur. New York, Paris, Londra ve Berlin gibi az sayıdaki büyük şehirde bir yenilik olarak başlayan bu "yeni medya", gösterildiği her yerde giderek daha büyük seyirci kitlesini

³ Bu çalışmanın temel gayelerinden biri, seyircinin beynindeki mekanizmaların filme verdiği yanıtın onun düşünce ve duygu dünyasının yanında bedeni üzerinde de ne denli etkili olduğunu açığa çıkarmaktır. Çalışma metninin tüm bölümleri film seyirciliğini defaten tanımlamaya devam edecektir. Seyirci kavramının yaklaşılacak kuramsal düzleme göre yaşadığı dönüşüm bunu gerekli kılmaktadır. Bu nedenle bu başlık film seyircisi kavramını tüm yönleriyle tanımlama amacı gütmemektedir. Bunun yerine onu tanımlamayı kolaylaştırmayı ummaktadır.

kendisine çekmiş ve diğer eğlence biçimlerinin yerini alarak hızla tüm dünyaya yayılmıştır. Seyircinin ilgisi ve dolayısıyla da sayısı arttıkça, filmlerin gösterildiği mekânların sayısı ve boyutunda da artış gözlenmiştir. Filmler ise sadece birkaç dakika uzunluğundaki kısa 'cazibelerden' günümüze kadar dünya ekranlarına hâkim olan uzun metrajlı eserlere dönüşmüşlerdir. İlk film izleyicileri, canlı ve cansız nesnelerin hareketlerinin kaydedilmesi ve yeniden üretilmesine büyük bir ilgi göstermişlerdir (Nowell-Smith, 1996: 3). Filmler, daha kapsayıcı bir ifade ile sinema, sessiz filmler ve nikelodeonlar çağından, akıllı telefonlar ve Netflix zamanına kadar (Reinhard ve Olson, 2016: 75), seyircinin bu ilgisini cezbetmiş ve değişip gelişerek ilerlemeye devam etmiştir. Film ve seyirci ilişkisi bu süreçlerin her döneminde değişen oranlarda film çalışmalarının ilgisini çekmiş ve seyirci için sürekli bir tanımlama ve onu anlama çabasına girilmiştir.

Gösteriler ve onların seyirciler üzerindeki etkisi sinema henüz keşfedilmeden de söz konusudur. Ancak, sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte bu hususun benzeri görülmemiş bir hâl aldığı gerçeği oldukça açıktır. Başka bir deyişle, seyircilik sadece film ile ilişkili bir olgu değildir, sinemadan önce tiyatro, opera, sirk vb. gösterileri izleyen bir seyirci kitlesi söz konusudur ancak film seyirciliği ile diğer seyircilik deneyimleri arasında farklılıklar olduğundan söz edilebilir (Phillips, 2012: 263). Bu farkın nedeni filme özgü mekanizmalar ile onun seyirci tarafından deneyimlenmesinin buna bağlı farklılığından ileri gelmektedir. Film, icadından önceki “gösterilerden” ayıran en temel unsur onun gerçeklik duygusu yaratmasıdır. Arslan (2020: 9), filmlerin, ses, bakış, uzam, zaman, renk, mizansen, beden, alan, alan-dışı gibi parçalardan oluştuğundan ve sinemanın bu parçalar arasında süreklilik ve bütünlük kurduğundan söz etmektedir. Ellis’e (2002: 80-84) göre, sinema farklı görüntü ve sesleri anlamlandırabilme, onları tutarlı ve anlamlı bir bütün olarak bir araya getirebilme becerisi olarak açıklanabilirken seyircinin buradaki rolü onun için oluşturulan filmleri algılama ve kavramadır. Filmin seyirciye olan bu yönelimi, sinema kuramlarının ihmal ettiği bir husustur ancak oldukça asli bir role sahiptir. Filmler bu bağlamda zaten seyircilerini belirlerler ve kendi seyircilerini talep ederler. Seyirci ise filmin “göreni”dir. Burada altı çizilmek istenen husus filmin, seyirci tarafından izlenmesi için oluşmasıdır. Öyleyse, film seyirciliğini özgünleştiren ilk unsur, filmin kendi özgünlüğü, yani onun sinematografik niteliklerini kendinden önceki seyircilik deneyimlerinde karıştırılmaz oluşundan ileri gelirken, ikincisi de filmin, bizzat seyircide açılanmak üzere oluşmasından kaynaklanmaktadır.

Seyirci, tiyatro seyircisi olarak kendi davranışlarını ve beklentilerini sinema deneyimine getirirse de sinema, yeni alışkanlıklar ve varsayımlar da gerektirmiştir. İlk sinema izleyicileri genellikle hareketli resimleri, yalnızca içeriği değil, teknolojinin kendisini de, gerçeği yakalama ve ekrandaki figürleri çok gerçekçi kılma biçimleri açısından heyecan verici bulmuşlardır (Wood, 2011: 121). Sinemanın ilk dönem seyircisi, yalnızca filmleri izlemek için değil aynı zamanda filmleri sergileyen makinelerin “mucizelerini” gözlemlemek ve deneyimlemek için de aynı heyecanı duymuştur (Gunning, 2013: 148).

Philips (2012: 263) film seyirciliğinin diğer seyircilik deneyimlerinden bir diğer farkını seyirci davranışı odaklı olarak şu şekilde açıklamıştır; müzik konserleri ve futbol maçları gibi diğer izleyici etkinliklerinde seyirciler "bütün" olarak kalırken, film seyircisi film izleme deneyimi sırasında daha yalnız ve daha tekildir. Ancak film izleyicileri aynı filmi izledikten sonra ortak bir deneyimin parçası olmaktan kaynaklanan kitleye dönüşme potansiyeli içermektedir. Filmden sonra, paylaştıkları film deneyimi ile daha geniş, kültürel yaşamlarında kolektif olan bir gruptur. Film izleme deneyimine bu bağlamda bakıldığında onu aynı şehirde yaşayan insanlar topluluğuna benzetebiliriz. Herkes aynı şehrin bir sokağında yaşar, bazı kullanım alanları daha ortakken bazı kullanım alanlarında daha yalnız kalınır. Tıpkı filmin anlamlandırılmasında seyircilerin ortaklaşıp ayrıldığı noktalar gibi. Buna rağmen aynı şehirde yaşayan kitlelerin ortak bir duygu ve anlam coğrafyası, uzlaşımları vardır. İşte aynı filmi izleyen seyirci, tıpkı aynı şehirde yaşayan insanlar gibi, ortak deneyimleri olduğu kadar, farklıdırlar da.

Kuhn ve Westwell’e göre (2012: 392) film seyirciliği ve sinema izleyicilerinin incelenmesi farklı disiplin yaklaşımlarından ve yöntemlerinden kaynaklandığından, izleyici ve seyirci terimleri arasında kavramsal bir ayrım yapmak yararlıdır. Film çalışmaları, kitlesel izleyici, bireysel film seyircisi arasında bir ayrım yapmıştır. Film seyircileri üzerinde yapılan çalışmalar oldukça farklı bir akademik temelden ortaya çıkmıştır. İzleyiciler, kültürde sosyal fenomenler olarak var olurlar ve izleyiciler üzerine yürütülen çalışmaların çoğu medya sosyolojisi ve kültürel çalışmalar yoluyla gelişir. İzleyici araştırması, büyük bir insan topluluğu ile ilgilenmekteyken seyirci araştırması kitleleri değil bireyleri hedef almaktadır. Seyirci araştırması, filmden önce ve sonra bir çalışma nesnesi olarak ilgi çekicidir. Ancak araştırma sonuçlarında genelleme yapma olasılıkları, izleyici araştırmalarına göre daha azdır. Bunun nedeni, kitle davranışıyla açıklanamayacak yerel ve spesifik faktörlerle ilintilidir (Philips, 2012: 261). Medya ve

kültürel çalışmalarda, 'izleyici' terimi, belirli bir performansa katılan, televizyonda bir film veya programı izleyen insanları ifade etmek için günlük yaşamda kullanılmaktadır. Stokes (2003: 133) çalışmasında izleyici ve seyirciyi aynı anlamda kullanarak, medya kültürüne maruz kalan veya medya kültürüne tepki veren insanlara daha geniş anlamda atıfta bulunduğunu da kaydetmiştir. Yazara göre, en geniş anlamıyla, "izleyici" terimi, medyanın daha geniş sosyal dünyayla ilişki kurmasının birçok yolunu ifade etmek için kullanıldığından, "toplum" ile neredeyse birbirinin yerine kullanılabilir. Bu anlamda, bir toplumdaki tüm insanlar, herhangi bir medya ürünü için potansiyel bir izleyici kitlesini oluşturur. Livingstone (2013: 26-27) ise izleyicilerin yalnızca bireylerin toplamından daha fazlası olduğunu, diğer kolektivitelerden (özellikle de piyasa, ulus, halk) farklı ancak bir yanıyla da onlarla örtüşen bir yanı olduğunu altını çizer. Kolektifler, toplumdaki sosyal roller ve ilişkilerle ilgili soruları gündeme getirir; bireysel düzeyde olduğu kadar sosyal/kültürel düzeyde de özellikleri vardır ve sosyo-teknik ortamlar tarafından planlanır, tasarlanır, düzenlenir ve tahmin edilirler. Bu nedenle, genellikle öngörülemeyen belirli bir güce sahiptirler. Hem bireyler hem de topluluklar olarak izleyiciler, toplumun tüm alanlarıyla ilişki kurarken, kendileri de medya kurumlarının kültürel, kurumsal ve politik-ekonomik uygulamaları tarafından şekillendirilir. Bu nedenle, izleyiciler birçok hatta tüm sosyal alanlar için önemli olan kolektif bir sosyal gerçekliğe sahiptirler. Ek olarak, kültür döngüsünde önemli bir yorumlayıcı rol oynarlar.

Kuhn, 1984 yılında kaleme aldığı *Women's Genres* adlı çalışmasında, seyirci ve sosyal izleyici kavramları arasında kesin bir ayrım yapılması gerektiğini yazmış ve bu hususu aşağıdaki gibi açıklamıştır;

Seyirci ve sosyal izleyici- kavramlarının her biri, temsillerle ve bunların bağlamlarıyla farklı bir ilişkiler kümesini varsayar. Seyircilere ve izleyicilere bakmak, farklı metodolojiler ve teorik çerçeveler, farklı öznellikler ve sosyal ilişkiler kuran farklı söylemler gerektirir. Örneğin, seyirci, film ya da TV metni tarafından, anlamlandırmada oluşturulmuş bir öznedir. Ancak bu, seyircinin yalnızca metnin bir sonucu olduğu anlamına gelmez, çünkü film veya TV'de seyirci-metin ilişkilerinin dışında da işleyen öznellik kipleri, seyirciler ve metinler arasındaki ilişkide etkinleşir. Bu seyirci/özne modeli, seyirciyi aktif olarak anlam inşa eden olarak değil, sadece önceden oluşturulmuş 'mesajların' bir alıcısı ve kod çözücüsü olarak konumlandırabilen daha belirleyici iletişim modellerini düzeltmede faydalıdır. Bununla birlikte, seyirciliği bir dizi psikik ilişkiler olarak vurgularken ve seyirci ile metin arasındaki ilişkiye odaklanırken, böyle bir model film izlemenin veya televizyon izlemenin daha geniş sosyal etkilerini göz ardı eder. Örneğin, sinema seyircisini izleyicinin bir parçası yapan, sinemaya gitmenin toplumsal yöndür. Televizyon izlemek, film izlemekten oldukça farklı sosyal ilişkileri içerebilir, ancak TV, kendi yollarıyla, üyeleri hiçbir zaman aynı anda aynı yerde bulunmasalar bile, bireysel izleyicilerin bir kitlenin parçası olmalarına bağlıdır. Tek bir oditoryumda oturmuş bir filme bakan veya binlerce eve dağılmış aynı televizyon programını izleyen bir grup insan, sosyal bir izleyicidir (Kuhn, 1984: 23-24).

Phillips’e (2007: 210) göre, izleyici (audience) kavramı, filmin potansiyel kitesini ifade etmektedir. Bu potansiyel kitle, tüm toplumu kapsamaktadır. İzleyicinin araştırılması, oldukça kapsamlı ve genel bir çalışmayı ifade eder. İzleyici, filmin endüstrisi açısından da önemli bir noktada durmaktadır. “Tüketici seçimine bağlı bir endüstri” olan sinema için izleyici, ayrıntılı araştırılması gereken bir unsuru ifade etmektedir. İzleyici çalışmaları, genelleme yoluyla, film yapımcılarının yaygın katılımı ve böylece en yüksek kârı sağlamak için üretilecek film türünü belirleyebilmeleri için yararlıdır. Bu nedenle, izleyicilerin incelenmesi, kişisel tercihleri olan bireylerden oluşan bir grup olarak değil, grubun bir bütün olarak baskın beklentilerine odaklanmaktadır. Seyirci ise filmi izleyen bir bireyi ifade eder. Seyirci, filmi izleyen ve incelenen genel hedef kitle arasında olabilecek kişidir. En büyük fark, bir izleyicinin izlemeye katılan genel bir grup olması, seyircinin ise izleme grubundaki bir birey olmasıdır (Phillips, 2012: 93). Sinema izleyicisi, sinemalarda ve diğer mekânlarda film izlemek için toplanan insanlardan oluşur ve ayrıca video, DVD, ev sineması ve televizyon gibi alternatif platformlar aracılığıyla film tüketenleri kapsar.

Aşağıdaki tabloda Balme (2008: 36), seyirci ve izleyici terimlerinin, hem kavramsal olarak hem de farklı disiplin yaklaşımları açısından temel farklılıkları vurgulamaktadır:

<i>Kavram</i>	<i>Tanımı</i>	<i>Alan/Yaklaşımlar</i>
<i>Seyirci</i>	(a) bireyselleştirilmiş, gerçek alımlayıcılar; mikro yaklaşım (b) ideal veya varsayımsal alıcı	psikolojik, bilişsel, duygusal semiyotik, estetik, alımlama kuramları
<i>İzleyici</i>	Belirli bir performans ya da tarihsel bir dönem için kolektif seyirci grubu/grupları; makro yaklaşım	Sosyolojik, tarihsel, psikanalitik, ekonomik.

Tablo 2.1 Seyirci ve izleyici kavramları karşılaştırılması (Balme, 2008: 36)

Olası araştırma alanlarını ve metodolojik yaklaşımları belirten Tablo 2.1 incelendiğinde, öne çıkan temel hususun, seyirciliğin bireysellik içermesi, izleyiciliğin ise kolektif bir deneyimi ifade ettiği belirlenmiştir. Bunun yanında seyirci üzerine yaklaşımlar kısmına “psikanalitik” yaklaşımın da eklenmesi gerektiği gözlenmektedir. Seyirci yaklaşımları daha çok film içeriği ile ilişkiliyken, izleyici çalışmaları sinema deneyimine odaklanmışlardır. Ayrıca, izleyici kavramı, bir film veya filmlerle etkileşiminde vurgunun izleyicide olduğu, filmleri deneyimlerken

ortaya çıkan beklentiler ve yorumlayıcı stratejiler ile bunun nasıl yapıldığı üzerine olan alımlama çalışmalarından alınmıştır (Kuhn ve Westwell, 2012: 345).

Sinema ve seyircilik üzerine yazan Judith Mayne (1993: 1-3), tarih ve teori arasındaki diyalogun analizinin sinemanın izleyicilerini nasıl bir araya getirdiğini açığa çıkarmak amacıyla, başlıca teorileri ve bu terimlerin nasıl geliştiğini inceler. Mayne, seyirciliğin yalnızca bir şeyi izleme eyleminden değil, aynı zamanda kişinin deneyimden haz alıp almama biçimlerinden oluştuğunu açıklar. Bir seyirci veya izleyici bir film izler ve ardından sinemadan ayrılır; ancak seyircilik, yalnızca izleyici ile ekran arasında oluşan ilişki değil, aynı zamanda ve özellikle seyirci salondan ayrıldıktan sonra bu ilişkinin nasıl devam ettiği meselesidir. Mayne, seyirciliği, seyircinin izledikleriyle etkileşime girmesini gerektiren iki yönlü bir ilişki olarak görür (Mayne, 1993: 31).

Film izleyicisinin ve film seyircisinin deneyimi, hem film çalışmaları hem de film endüstrisi profesyonelleri için merkezi bir ilgi alanı olmuştur. Filmlerin başkalarıyla değil, belirli film izleyicileriyle nasıl ve neden bağlandığını anlamak, filmin hem bir sanat formu hem de eğlence olarak nasıl işlev gördüğü hakkında çok şey ortaya çıkarabilir. Bununla birlikte, akademik film çalışmaları ve film endüstrisi, film izleyicisine olan ilgilerinin altında yatan çok farklı motivasyonlar söz konusudur. Bu nedenle izleyicinin filme gidiş sürecine katılma biçimleri hakkında farklı soruşturma türlerine girerler. Bu bağlamda, seyircinin film deneyimi, bugün her ne kadar değişime uğrasa da sinemaya gitme deneyimi ve film izleme deneyimi olarak da ikiye ayrılmaktadır. Film izleme deneyimi, “katılım” olarak adlandırılabilir, izleme ortamı, izleme biçimi ve görmenin esas nesnesini içeren üç düzlemli bir süreçtir (Casetti, 2011: 84). Casetti’ye (2011: 84-85) göre ilk deneyim düzlemi, film izleme mekânının deneyimidir. Burası sınırları belirli ancak kapalı olmayan bir mekândır. İkinci deneyim düzlemi yaşanan deneyimin düzlemidir. Üçüncü düzlem ise “gerçek dışı” olan filmin deneyimidir. “Seyir” kavramı ile yola çıkan Çam ve Yüksel’e (2020: 596), göre de “seyirci, sadece film izlemeye giden kişi (*filmgoer* veya *moviegoer*) değildir; seyirci sinemaya giden kişidir (*cinemagoer*)”. Bunun ilki için seyirci ikincisi için izleyici kavramını kullanmak anlamların netleşmesi hususunda katkı sağlama potansiyeli taşımaktadır. Buraya dek ele alınan tartışmalar değerlendirildiğinde, seyirci kavramının tanımı ile izleyici kavramının tanımında bir karmaşıklık olduğu birbirlerinin yerine kullanılabildikleri gibi aynı anda pek çok anlama da karşılık

geldikleri de gözlenmektedir. Bu nedenle bu çalışma film seyircisi ile film izleyicisini birbirinden ayırmanın anlamlı olacağı konusunda bir öneri sunmaktadır. Bu sayede daha sistematik bir yol alınmasının önü açılabilir. Bu ayrım da seyirci, bireysel, mikro özelliklere sahip olanı imlerken, izleyici makro ve kitlesel olanı imleyebilir. İzleyici araştırmaları film izlemenin yanında sinemaya gitmek vb. unsurları ele alabilirken, film seyircisi üzerine yürütülen tartışmalar film ve seyirci arasındaki fenomenal nitelikleri ele alabilecektir. Bu anlamda “seyirci” filmlerin hitap ettiği soyut, varsayımsal varlığı ifade eder. Somut bireysel izleyicilerden kavramsal olarak ayrılmalıdır ancak ikisine de karşı çıkmamalıdır (Cooper, 2005: 870).

Seyircilik, film den önce de söz konusudur. Seyirci kavramının tanımı, seyircinin film izleme deneyimi ile ilişkisi üzerinden ele alınmıştır. Seyircilik süreci, film izlemeden önce başlamış, film bittikten sonra da devam eden bir süreçtir. Dolayısıyla seyirci dediğimizde sadece film ile karşılaşan, film ile etkileşime giren, filmi izleyen kişiden söz edilmemektedir çünkü seyircilik film süresiyle sınırlı olmayan bir olgudur. Üstelik seyircilik filmin açığa çıkma sürecinin içerisinde dahi yer almaktadır, “filmin varoluşunun ilk anında vardır. Seyirci kimi zaman kameranın açısındadır, kimi zaman da yönetmenin kendi içerisinde konuştuğu bir dost gibidir” (Özbulduk Kılıç, 2020: 93). Bu yönüyle seyirci izleyici kavramı ile karşılaştırıldığında sınırları daha az belirgin bir kavram olarak karşımızda durmaktadır.

İzleyici odaklı eleştiri, film izlemeyi esasen kolektif bir fenomen olarak araştırmaya çalışır. Bu perspektifte bireysel seyirci, izleyen bir kamunun parçası olarak görülür (Suleiman, 2014: 32). İzleyici çalışmaları, genelleme yoluyla, film yapımcılarının yaygın katılımı ve dolayısıyla en yüksek karı sağlamak amacıyla üretecekleri film türünü belirleyebilmeleri açısından film çekmek için yararlıdır. Böylece izleyicilerin incelenmesi, kişisel tercihleri olan bireylerden oluşan bir grup olarak değil, bir bütün olarak grubun baskın beklentilerine odaklanır. O halde sinemada izleyicinin “ışıklar sönünce ortadan kaybolduğu” söylenebilir; “izleyicilik teorileri bu noktada devreye girer, izleyiciler ekrandan önce bireylere ayrılır” (Phillips 2003: 94). O halde, “izleyici” ve “seyirci” kavramları arasındaki ayrım, alımlama çalışmaları tarafından ele alınmış biçimlerinde değil, film izlemede ve film metniyle ilişkili olarak konumlanmalarında yatmaktadır. Seyirci, öncelikle film den önce ve sonra genel bir “imge” tercihi olarak tanınan bir gruptur. Filmlerin izleyicileri, izleme sürecine bu

“aynı” genelleştirilmiş “imge” grubu olarak katılsa da, gerçek izleme deneyimi kolektif değil, bireyseldir (Carboni, 2007:15).

İzleyici ya da seyirci kavramı, hem üretilen hem de üretken olan ve sosyal bir pratik olarak iletişimin varlığını oluşturan bir ilişkiyi tanımlar. Dolayısıyla her seyirci teorisi, hem belirli bir ilişki biçimi (örneğin, okuryazarlık, özdeşleşme, eklemleme) hakkında bir teori ve belirli bir etkililik biçimini ifade eder. Seyirci yalnızca anlamların, inançların ve tutumların değil, aynı zamanda meta seçimlerinin, sosyal ilişkilerin, deneyimlerin, hazların, davranışların, bedenlerin alanıdır. Kısacası, sonuç şudur: Seyirci o kadar yapılandırılmamış bir kavramdır ki, kavramın farklı biçimlerde, farklı bağlamlarda farklı amaçlar için oluşturulduğu gerçeğinden yola çıkmak gerekir (Grossberg, 1997: 326).

Açıktır ki, en temel düzeyde film seyircisi alımlamanın 'kim'ini belirtir (Allen, 1990: 351). En geniş anlamıyla film seyirciliği, seyirci ve film arasındaki ilişki olarak tanımlanabilir. Ek olarak seyircinin bir filme ilişkin deneyimi ve bu deneyime ilişkin anlayışını da ifade eder. O halde bir seyirci teorisi, seyirci ve filmler arasındaki ilişkilerin, olası film deneyimleme tarzlarının ve ayrıca film deneyiminin kendisini anlamlandırmak için kullanılan söylemlerin sistematik bir incelemesi olacaktır (Comanducci, 2018: 1). Çağdaş seyircilerin doğrudan incelenmesi, elbette, büyük ölçüde çoğalan muazzam teorik ve metodolojik problemlerle doludur (Allen, 1990: 351).

Sinema üzerine yazılmış çeşitli metinler incelendiğinde, seyircinin “çok sayıdaki karmaşık yolun kesişiminde yer alan bir düğüm noktası” olduğu görülmektedir. Seyirci, sinema çalışmalarında uzlaşım konusu olmaktan ziyade, çelişkili bir kavram, güvenli bir referanstansa şüphe nesnesi ve tamamlanmış bir tasarım ve bir bulmacanın parçası olarak yerini almaktadır (Casetti, 1998: 21). Seyirci, bir bilmece gibidir, kimi zaman tanımlanabilen, kimi zaman tanımlanamayan ve ancak disiplinler arası çalışmalarla yanıtı bulunabilen bir bilmeceyledir (Kırel, 2010: 34). Film seyircisi, anlamak, yorumlamak ve deneyimlemek üzere yola çıkan yolculara da benzetilebilmektedir (Özsoy, 2020: 13). Seyirciliği bir deneyim olarak ele almak, onun pasif bir süreç olmadığının, tarihsel bir niteliği olduğunun altını çizmeyi içermektedir. Seyirci, genel olarak eleştirel düşünme ve özel olarak film çalışmaları içinde çok önemli bir konudur. Sinemada, seyirci tartışmalarının tarihi, filmi izleyen bireye ne

olduğuna, onun katılımını neyin karakterize ettiğine ve bir filmi yorumlamasını neyin açıkladığına dair çeşitli ve çoğu zaman rekabet halindeki açıklamaları içeren bir tarihtir. Seyircilik metodolojiler arasındaki bir çatışma alanını temsil eder. Tüm bu tartışmalarda merkezi olan şey, seyircinin failliği sorunudur. Bu, bir filmin anlamını ve sinemanın anlamlılığını belirlemede, bireyin kendi rolü ve etkinliğini ifade etmektedir. “Seyircilik tartışması, seyircinin etkinliği ya da edilgenliği, manipölasyon ya da direniş, mesafe ya da ima konusundaki müzakeresinde her zaman seyircinin failliği meselesiyle bağlantılı olmuştur” (Aaron, 2007: 3-4).

Bu nedenle bu noktada aktif ve pasif seyirci kavramlarını ele almakta fayda vardır. Seyircinin filmle ilişkisine “etki” bağlamında bakıldığında, karşımıza çıkan bu aktif pasif izleyici meselesi, karmaşık bir tartışmadır. Basitçe ifade edilecek olunursa, aktif seyircilik, film ile karşılaşan seyircinin bu seyir deneyiminde rol üstlenmesini ve filmin içeriğini alımlamada belli zihinsel aktiviteler gerçekleştirerek içeriğe karşı bir varlık göstermesini ifade eder. Pasif seyirci ise filmin, seyirciyi tam anlamıyla etkisi altına alma gücünün karşısında hiçbir aktif rol üstlenmeyerek film tarafından gelecek her türlü etkiyi kendi benliği yokmuşçasına özümseyen, sorgulamayan ve etkilenen seyirciyi ifade etmektedir.

Ancak aktiflik pasiflik tartışmasında, aktiflik meselesinde filmin gücü, pasiflik meselesinde ise seyircinin gücü göz ardı edilmektedir. Burada temel husus, seyircinin zaten bedensel, zihinsel ve fiziksel tüm oluşlarının kaçınılmaz aktif olduğu kabulü ile filmin tüm birimlerinin seyirciye yönelmek üzere bir araya geldiğidir. Buna ek olarak seyirci deneyime, filmin kendisini “büyülemesi” için dâhil olmaktadır. Bu bağlamda film ve seyirci ilişkisinde, film kaçınılmaz olarak seyirci yönelimlidir. Başka bir ifadeyle, seyirciden tepki bekler. Casetti, *Inside the Gaze: The Fiction Film and Its Spectator* adlı çalışmasında Giuseppe De Santis'in *Bitter Rice* (1949) adlı filmi ile *Bob Rafelson'un The King of Marvin Gardens* (1972) adlı filmlerinde kullanılan kamera açılarının ve sesin, seyirciye bir bakış ve sesle ulaşan eylemlerini örnek olarak inceler. Bu örneklerin her ikisi de bir interpellasyon jesti - yani kendini acil muhatap olarak aldırmayı hedefleyen jest- içerdiğini gözlemler. Bu belirli örnekler, içinde yaşayan bir karakterden ve anlatıdan öte bireye doğrudan hitap etmeyi ve tepki beklemeyi içerir (Casetti, 1998: 25). Sanat ve “özellikle hareket-zaman blokları yaratan bir sanat olarak sinema” seyirciyi alımlamada emek sarf etmeye davet eder (Öztürk, 2018: 91).

Dolayısıyla, film ister istemez seyirciyi bir zihinsel eyleme davet eder. Bu nedenle seyirci filmin etkisinde kaldığı kadar -tam da bu yüzden- filme karşı etkin bir tavır alır. Bu etkin tavrının belirleyicisi hem film hem de seyircinin kendinde olanı filmle buluşturma kabiliyeti ile ilgilidir. Ranciere (2010: 18-19), seyircinin özgürleşmesinin koşullarını ele aldığı çalışmasında seyircinin failliğini “özgürlük” olarak ele almış ve şu şekilde ifade etmiştir;

Bakma ile eylemde bulunma arasındaki karşıtlığı sorguladığımız zaman; yani söyleme, bakma ve yapma arasındaki ilişkileri kuran olguların tahakküm ve boyun eğdirme yapısına ait olduğunu anladığımız zaman başlar özgürleşme. Bakmanın da konumların dağılımını ya teyit eden ya da dönüştüren bir eylem olduğunu anladığımız zaman gerçekleşir. Seyirci de eylemde bulunur, tıpkı öğrenci veya bilgin gibi. Gözlemler, seçer, karşılaştırır, yorumlar. Gördüğünü, diğer sahnelerde, başka yerlerde gördüğü başka şeylerle ilişkilendirir. Karşısında duran şiirin öğeleriyle kendi şiirini oluşturur. Seyirci, icrayı kendi usulünce yeniden oluşturarak katılır icraya; örneğin, yaşam enerjisinden saf bir görüntü yaratmak ve bu saf görüntüyü okuduğu veya hayal ettiği, yaşadığı veya uydurduğu bir kendini koruyarak yapar bunu. O halde seyirciler, hem mesafeli seyirci hem de kendilerine sunulan gösterinin etkin yorumcularıdır (Ranciere, 2010: 18-19).

Film ile seyirci arasında bir karşılaşma potansiyeli olduğunu dile getiren Arslan’a göre (2020:13), “seyirci için film bir başkasıdır” ve bu karşılaşma sonucunda seyirci “bir düzeneğe yakalanmıştır; hatta gözü başkasını görmez biçimde tutkun ve meftun, filmin fitnessine düşürülmüş, onun tarafından ayartılmış, büyülenmiş ya da sınanmaktadır”. Yazara göre, seyirciye bu bakış, seyircinin kurtarılması gereken bir kişi, seyirciliği de kurtulunması gereken bir durum olarak belirler. Oysa seyircilik, hep bir icra ve tercüme faaliyetidir. Seyirciliğe dair bu konumlanma noktası, seyirciliğe yönelik, anlam-etki yaklaşımlarının dışına çıkılmasına neden olmaktadır. Yazarın temaşa olarak adlandırdığı film gücünü, seyirciliği ortadan kaldırmakta değil, bu tercüme yeteneğini ve gücünü açığa çıkarmasını sağlamaktır (Arslan, 2020: 26-33). Ducham’ın ifade ettiği gibi, yaratıcı bir eylem olan sanat ürünleri, tek başına sanatçı tarafından gerçekleştirilemez. Eser, seyirci tarafından deşifre edilip, içsel niteliklerini yorumlayarak, onun dış dünya ile olan bağını kurar. Bu sayede de esere kendi katkısını sunarak sanatçının yaratıcı eylemini bir nevi tamamlar (Akt. Candil Erdoğan, 2021: 13). Öyleyse, bu çalışmada film seyircisi aktif ve pasiflik meselesinden ziyade film ve seyirci buluşmasını irdelemektedir.

Belirli bir toplumsal ve estetik deneyim türü olarak filmlerin alımlanması daha önce karşılaşılan deneyimlere göre emsalsizdir. Sinemasal alanın kendine özgü boyutları olan izleyici, projektör ve perde arasındaki uyumsuzluk, öğrenilmesi gereken kültürel film *Uncle Josh*’tur. Robert Paul’un *The Countryman’s First Sight of the Animated*

Pictures (1901) adlı İngiliz yapımı filmin yeniden çevrimi olan *Moving Picture Show* (Edison, 1902)⁴ sofistike olmayan zihinlerin, şehir hayatı, modern teknoloji ve ticari eğlence ile karşılaşmasını bir çizgi roman teması ve bu yeni kentsel dünyanın harikalarını göstermenin bir yolu olarak ele almıştır. *Moving Picture Show'da* Josh Amca, ekrandaki temsilleri gerçeklikle karıştıran saf bir seyircidir. Filmin başlangıcında bir tiyatro sahnesi görülür, Josh Amca, peş peşe gelen üç kısa filmde oluşan bir filmi izlemektedir. Tek seferde sunulan bu filmler, *Parisian Dancer*, *The Black Diamond Express* ve *The Country Couple* kısa filmlerden oluşmaktadır. Film içindeki filmler, daha önceki Edison filmlerinden oluşan klipler olmanın yanı sıra, popüler türlerden bir seçkiyi temsil etmektedir. Bir dans filmi, bir treni gösteren manzara görüntüsü ve bir komedi. Josh Amca'nın her bir filme gösterdiği tepki, sinematik yanılsamanın doğası hakkında belirli yanlış anlamaları göstermektedir. Ayrıca bu reaksiyonlar, seyirci hazzının farklı bileşenlerini de vurgulamaktadırlar. Böylece, Josh Amca Parisli dansçıyı görünce sahneye atlar onunla dans etmeye çalışır. Bu talebi, beklentileri, ortaya çıkarmayı vaat ettiği şeyi gizleyerek izleyiciyi kızdıran yokluk ve mevcudiyet arasındaki engel olan perde tarafından engellenir. İkinci film, seyirci üzerinde heyecan yaratarak bunun “perdeye yansıyan bir görüntü” olduğunu unutturur. Josh Amca, yaklaşan trenleri veya dalgaları görünce koltuklarından kaçan efsanevi erken dönem seyirciler gibi korku içinde kaçır ve ilk geldiği güvenli mesafeye döner. Bir "taşra çiftinin" yakınlaşmasını içeren son filmde, sinema izleyicisinin gözlemlenen alandan yapısal olarak dışlandığını hissetmesini aktarmayı hedeflemekte gibi görünmektedir. Josh Amca burada kendini tutamaz, saldırır ve perdeyi yırtar. Ancak hedef aldığı rakibin yerine, onun yerine perdenin arkasındaki makinistle, “yanılsamanın gizli yazarıyla” karşılaşır. Josh Amca, tiyatro alanı ile yanılsama alanı arasındaki sınırları aşarak, ikincisini yok eder. Komik bir alegori olarak bu film, film izleyicisi için belirli dersler içerir: sinemanın mekânsal düzenlemesiyle, özellikle sabit ekranın rolüyle ilgili dersler; kadın imajıyla ilgili dersler ve film tarihi dersleri (Hansen, 1991: 28). Bir yanıyla da bu filmler, seyirciyi filme entegre olma hususunda kendi gelişmişliği için örtük olarak tebrik etmektedirler

⁴ Filmi izlemek için bkz: Uncle Josh At The Moving Picture Show (1902), https://www.youtube.com/watch?v=UHQPUIB6SRM&ab_channel=TonyPellum (Erişim Tarihi: 10.01.2021).

(Wood, 2011: 121). Josh Amca'nın her filmle yaptığı işlemler, seyir deneyiminin farklı yönlerini -mimetik narsistik, kinestetik, röntgenci- dile getirmesi açısından bir sonraki başlıkta ele alacağımız erken dönem seyircinin bir parodisini sunmuştur. Gösterilen tek tek filmlerin, filmin izleyicisinden beklenen tutuma uygun olmayan davranışlar olarak işaret edilir. Anlatı, bu hazların daha olgun bir alımlama biçimine tabi kılınması, bütünleşmesi için bir baskıyı açıkça dile getirir. Erken dönem seyircinin henüz filme uyum sağlayamaması ve filmin seyircideki algısal yokluğu, film ve tiyatro alanının ayrılığı koşuluyla kurgusal mevcudiyet ve kimlik kazandıracak bir anlatım tarzı ile aktarılmaktadır. Josh Amca'nın kafa karışıklığı, filmin benzersiz ve emsalsiz çekiciliğinden çok, çekiciliğin fazlalığından kaynaklanmaktadır. Ancak özünde bu bir eksiklikten çok, alıcı davranış modellerinin üst belirlenmesinden ileri gelmektedir (Hansen, 1991: 29).

Bu filmde, Reinhard ve Olson'un (2016: 2) seyircinin filmle ilişkisine örnek olarak sunduğu *Kahire'nin Mor Gülü* (Woody Allen, 1985) ve *Last Action Hero* (John McTiernan, 1993) filmlerine geçiş yaptığımızda bambaşka bir seyirci davranışı ile karşılaşırız. *Kahire'nin Mor Gül'ünde* (Woody Allen, 1985) Cecilia adında genç bir garson, tacizci kocasından ve Büyük Buhran sırasında hayatının genel kasvetinden kaçmak için sinemaya gider. En sevdiği film olan ve yakışıklı Tom Baxter'ın Manhattan'da bir grup kaçık sosyetik ile çılgın bir hafta sonu geçirdiği komedi filmini izler. Filmin başkahramanı Tom, Cecilia'nın seyirciler arasında oturduğunu fark eder, ekrandan çıkıp onunun hayatına girer. Daha sonra Cecilia'yı birlikte romantik bir akşam geçirdikleri film dünyasına götürür. Benzer bir olay, sihirli bir sinema biletinin genç film fanatiği Danny Madigan'ı aksiyon kahramanı Jack Slater'ın kurgusal dünyasına taşıdığı aksiyon parodisi *Last Action Hero'da* (John McTiernan, 1993) meydana gelir. Sonunda, Slater'ın düşmanlarından biri, filmin sınırlarından kaçmasına ve her türlü tahribata yol açtığı gerçek dünyaya girmesine izin veren bileti alır. Bu filmler, izleyicilerin filmin farkında ve razı oldukları bir etkileniş içerisinde olduğunu göstermek ve aynı zamanda kültürel bir pratik olarak öğrenilen bir deneyim olarak seyircilik meselesinin altını çizmek için oldukça çarpıcıdır. Bir filme katılma deneyimi, izleyicinin hayatını ve algılarını etkileyebilir. Elbette gerçek hayatta, izleyiciler film ekranına adım atamaz ve yaşamı değiştiren bir maceraya atılamazlar, ancak film seyirciliği ve bir filmle ilişki kurma eylemi bir kişiyi derinden etkileyebilir

(Reinhard ve Olson, 2016: 2-3). Bu etkileniş yukarıda da ele alındığı gibi belli düzeylerde seyircinin talebidir.

Nezih Erdoğan *Sinema ve Seyirci* isimli çalışmasında sinema ve seyirci ilişkisindeki seyirci kavramının açıklanması zor bir kavram olduğunun altını çizerek onun farklı yaklaşımlarda farklı ele alındığını belirtir. Psikanaliz yaklaşımında “psişik aygıtın öznesi” iken” bir başka açıdan kendi birikimlerini kullanarak zihinsel süreçler yürüten “kurumsal bir modeldir” (Erdoğan, 1993: 6). Film seyirciliği, kurmaca filmleri duyma ve izleme yoluyla deneyimleme sürecinde gerçekleşen psikolojik ve sosyal bağlamların tümüdür. Film seyircisini tartışmak birkaç “zor” soruyu içeren felsefi meseleye yol açmaktadır; seyircilerin doğası ve filmlerle etkileşimleri, seyirciler, metinler ve bağlamlar arasındaki ilişki modelleri ve seyir deneyimde seyirciden seyirciye değişen farklılıkların nereden kaynaklandığı (Plantinga, 2009: 249).

Seyirci kavramının oldukça değişken olduğundan yukarıda da söz edilmiştir. Bu zorluğun üstesinden gelmek için literatürde genellikle önüne belirleyici sıfatlar eklenmektedir. Kaya Mutlu, (2002: 1) seyirci kavramının her daim bağlamsal ifade edilebileceğini ileri sürmüştür. Bu nenle de, "metinsel veya teorik izleyici"den ayırmak için seyirci/izleyici, "ampirik izleyici", "gerçek izleyici", "sosyal izleyici", "toplumsal izleyici", “kanlı canlı seyirci” gibi farklı terimlerle ele alınmıştır. Bu husus dijitalleşen dünyada daha da çeşitlenmiş ve daha ince detaylara ayrılmış seyircilik türleri ortaya çıkmıştır. Wilson’un (2004) öne sürdüğü “oyuncu seyirci”, Lowenstein’in (2014) açıkladığı “etkileşimli seyircilik”, “interaktif seyircilik”, “genişletilmiş seyircilik” kavramları ile “turist seyirci” (Corbin, 2014) gibi kavramlar bunlara örnek gösterilebilir. Terzi ve Özbulduk’a (2020: 306) göre bu yaklaşımların ortaklaştığı nokta seyircinin yalnızca anlamlandırma ve alımlama düzeyinde değil seyir pratiklerinde de aktif bir konuma gelmesini ileri sürmüş olmalarıdır.

Bunun yanında, “asi seyirci” (Comanducci, 2018) ya da seyircinin gücünün film gücü ile olan dengesini açıklayan ve Malabouyen bir yaklaşımla ele alınan “elastik seyirci” ve “plastik seyirci” (Özbulduk Kılıç, 2022) gibi yaklaşımlar da söz konusudur. Tüm bu kavramlar anlaşılması güç olan seyircilik meselesini anlamlandırma ve bağlama göre tanımlama girişimleri olarak okunabilir. Seyirci kavramının pek çok sorunla boğuştuğunu ileri süren Rizzo ise (2012: 6-7), bu kavramın verimli bir şekilde kullanımının imkânsız olduğunun altını çizmektedir. Bu nedenle, özellikle film izleme

deneyimi bağlamında “seyirci (spectator) ve “seyircilik” (spectatorship) kavramlarının terk edilmesi gerekliliğinin belirterek bunların yerine, *Film izleme (film viewing)*, *film seyircisi (film-viewer)* ve *seyircinin bedeni (body of the viewer)* gibi kavramların kullanılmasını önermektedir. Yazara göre bu sayede film izleyicisinin tamamen somutlaşmış olarak anlaşılması sağlanabilecektir. ‘*Seyirci (spectator)*’ teriminden vazgeçmek, aynı zamanda, film izleme deneyimini artık öncelikle özdeşleşme süreçleriyle ilgili olarak anlamamak anlamına da geldiğinin altını çizmektedir.

Bu bölümün diğer başlıklarında, farklı kuramsal yaklaşımların seyirciyi nasıl tanımladığına değinileceğinden film seyirciliği üzerine kavramsal açıklamalara defaten yer verilecektir. Ancak bu kavramsal tartışmalara devam etmeden önce bu tez çalışmasında konu edinilen seyircinin tanımın genel çerçevesine yer vermekte fayda vardır. Bu çalışmada ele alınan seyirci, seyirciliği sadece film izleme süreciyle sınırlı konumlandırmamaktadır. Seyirci, filmin kendisine olan yönelimine kapılıp, kendi tercüme yeteneğini kullanan ve film ile karşılaşmasından açığa çıkan duygular ile filme katılan bireyi ifade etmektedir. Seyirci, film izlerken bilincinin, beyninin ve bedenini aktif olarak kullanan aynı zamanda film tarafından da sınırlanan ve çağırılan bir birey olarak ele alınmaktadır. İlerleyen bölümlerde bu tanım açılacak ve her bir birimi detaylıca ele alınacaktır.

2.2. Toplumsal Bir Sorun Olarak Sinema ve Erken Dönem Seyircisi

Günümüz medya izleyicisi, eski zamanların oyun ve gösterilerinin yanı sıra halka açık tiyatro ve müzik performanslarında, dini veya siyasi içerikli otumlarda ortaya çıkmıştır. Schwartz (1995), *Cinematic Spectatorship before the Apparatus: The Public Taste for Reality in Fin-de-Siecle Paris* başlıklı çalışmasında, 1800’lerin sonu, 1900’lerin başında, Fransa’da presimatik dönem seyircilerinin rağbet ettikleri üç mekânı Paris Morgu, balmumu müzeleri ve panoramalar şeklinde sıralar ve Paris Morgu’nun buradaki beklenmedik konumun altını çizer. Gösteri ve anlatının, filizlenen kitle kültürünün ayrılmaz bir parçası olduğu dönemin Paris’inde morglar, erkekler, kadınlar, çocuklar ve işçilerden oluşan kalabalık bir izleyici kitlesine sahiptir. Söz konusu morg 1864 yılında Paris’in merkezinde inşa edilmiştir ve haftanın yedi günü, gün doğumundan gün batımına dek halka açıktır. Kurumda, cesetlerin teşhisi, halk tarafından bir “karnaval cazibesiyle” izlenmektedir. Bir belediye kurumu olarak morgun asıl amacı, isimsiz ölümlerin kimliklerini belirlemeye yardımcı olabilmektir. Bu

amaçla, halkın gelip görmesi için cesetlerin sergilenmesi söz konusudur. Yine de Paris Morgu başka hiçbir belediye kurumuna benzememektedir. “Notre-Dame'ın gölgesindeki konumuna, görünüşte kasvetli dokusuna rağmen”, Morg "Paris'teki en popüler yerlerden biridir", herkese açıktır. Cesetlerin kimlik tespiti işlemi zaman içinde gösteriye dönüştürülmüştür. Öyle ki morgun önünde yiyecek satan satıcılar, aileleri ile ölü bedenleri görmeye gelen ziyaretçilere hizmet vermektedir (Schwartz 1995: 80).

Film seyirciliğinin erken dönemdeki görünümüne değinmeden evvel bu çarpıcı anekdotun ele alınmasının amacı, insanın “bakmaya” dair arzusunun ve buradaki örnekte olduğu gibi “gerçek olanı” görme arzusunun altını çizmenin yanında sinema öncesi dönemde seyirciliğin neleri içerdiğinin belirginleşmesini sağlamaktır. Schwartz (1995: 80) bunu şu şekilde açıklar “Morg'un ziyaretçileri, ne cesetleri teşhis etmeye ne de sadece onları levhaların üzerinde serili biçimde görmeye geldiler. Morg'un hastalıklı bir cazibe olduğuna şüphe yok.” Bu anekdotta morg, gerçek hayatı gösteriye dönüştürmüştür. Morgun nihayet 1907'de halka kapatıldığını belirtmekte fayda vardır. 1907 yılı genellikle sinema tarihçileri tarafından bir dönüm noktası olarak kabul edilmekte ve özellikle Fransa'da sinemaya kurumlarının çoğalmasıyla aynı döneme denk gelmektedir. “Görünen o ki, seyirci *salle d'exposition*'dan (teşhir salonundan) *salle du cinéma*'ya (sinema salonuna) geçmiştir” (Schwartz (1995: 89). Öyleyse seyircilik meselesi, film henüz icat edilmeden önce de yerini almış ve sinema, görüntüleri kaydetmeye yönelik büyük arzu ile izlemeye duyulan eğilimin bir buluşması olarak ortaya çıkmıştır.

1975 yılında gerçekleştirdiği çalışmasında Jowet (1975: 73), erken dönem sinema ve dolayısıyla o dönemin seyircisi hakkındaki bilgilerin eksikliğini vurgulamak amacıyla film tarihçisi Fielding'den şu alıntıya yer verir; "Antik çağın Greko-Roma uygarlıkları hakkında, filmin ilk on beş yılı hakkında bildiklerimizden daha fazlasını bildiğimizi kabul ederek başlıyoruz.” Sinemanın icadından neredeyse 80 yıl sonra kaleme aldığı çalışmasında Jowet (1975: 73), 19. yüzyılın ikinci yarısında sinema filminin topluma tanıtılmasını, benzersiz bir tarihsel fenomen olarak ele almış, Amerikan tarihinin bu önemli tarihi anı hakkında çok az şey bilindiğini öne sürmüştür. Sinema filminin niteliği ve halk tarafından kabulü, bu koşullar ile lehte veya aleyhte olan faktörler arasındaki karşılıklı ilişkiler hakkında hala çok az bilginin olduğunu kaydetmiştir.

Lumière kardeşler, Grand Café'deki ilk halka açık ve ücretli gösterimi gerçekleştirmiş ve sinema çağının başlangıcının bu sembolik akşamında, 10 film gösterilmiştir. Bu ilk halka açık ve ücretli gösterim sadece 33 seyirciye sahiptir. Birkaç hafta sonra, günde 2.500'e kadar seyirciye ulaşmıştır. Bu "yeniliği" sayfalarına taşıyan *La Poste* gazetesi sinemanın haberini 30 Aralık 1895'de "ölüm artık mutlak olmaktan çıkacaktır" şeklinde lanse etmiştir (www.institut-lumiere.org).

Sinemanın ilk seyircilerine dair geleneksel anlatımlarında, seyircilerin Lumiere'lerin İstasyona Bir Trenin Gelişi'ne (Arrival of a Train at La Ciotat, Lumière Kardeşler, 1896) verdiği dehşet tepkisini anlatmaktadır. Çeşitli tarihçilere göre, seyirciler koltuklarında geri çekilmişlerdir, çılgılık atmışlar ya da yerlerinden kalkarak gösterim mekânından kaçmışlardır. Ancak bu mitin kaynağı belirsizliğini korumaktadır. Bunun nedeni, bulunan hiçbir resmi kaynakta buna dair bilgilere yer verilmemiş olmasıdır. Örneğin, Grand Café'deki ilk gösterimin hiçbir raporunda bu husus yer almamaktadır. Bu tür mitlerin, ideolojik kullanımlarının yanında doğruluklarının da araştırılması gereklidir. Bu paniklemiş ve histerik izleyici, film tarihinin doğası ve film görüntüsünün gücü hakkında daha fazla efsanenin temelini oluşturmuştur. Bu efsaneye göre, ilk izleyiciler saftır, bu tehditkâr ve yaygın imajla hiçbir savunması ve onu anlayacak bir geleneği olmadan karşılaşmışlardır. Grand Cafe'nin terörize edilmiş seyircisi, seyircilerin pasif bir şekilde her şeye hükmeden bir aygıtı boyun eğdiğini, onun illüzyonist gücüyle hipnotize edildiğini ve büyülendiğini tasavvur eden (Gunning, 2013: 114-116) bir film teorisinin ortaya çıkmasındaki ilk adım olmuştur.

Film ve seyirci ilişkisi, bir yandan heyecan ve merak uyandırırken bir yandan endişe yaratmıştır. Bu bağlamda film seyircisi, ilk olarak, savunmasız toplulukların, aracılı mesajlara karşı duyarlılığına ilişkin endişeleri gidermek amacıyla incelenmiştir (Reinhard ve Olson, 2016: 1). Filmin paradigmatic bir kitle aracı olarak erken statüsü, işçi sınıfı, kadınlar ve çocuklar arasındaki popüleritesi, filmlerin bu sosyal kategorilerin zihinleri ve davranışları üzerindeki etkisi konusunda çeşitli "sorumlu" insanlara endişelenmeleri için nedenler vermiş ve hususta araştırmalar geliştirilmiştir (Gripsrud ve Lavik, 2008: 454). Radyo izleyicileriyle birlikte, kitlesel izleyicilerin en eski örneklerinden birini temsil eden film seyircisi böylece bu kitle iletişim araçlarından ne kadar etkilendiklerini ortaya çıkarmayı amaçlayan akademik bir ilgi görmüşlerdir (Meers, 2001: 138).

Filmlerin ahlaki kötü etkilediğine dair ilk kamusal şikâyetler neredeyse filmlerin gösterimi ile birlikte başlamış olmasına rağmen, buna yönelik kamusal bir tepkinin gelişmesi, 1905’den sonrayı bulmuştur. Bunun nedeni, 1905 yılında sinema salonlarında ortaya çıkan dramatik artıştır (Gripsrude, 2011: 308). Kuhn’a (1984: 15) göre, “çocuk suçluluğunu sinemaya atfetmenin eskimeyen alışkanlığı”, en azından 1905’e kadar geriye götürülebilir. Bunun yanında 1909 ile 1925 arasındaki yıllar, sinemanın anlaşılması, tanımlanması ve düzenlenmesi konusunda bir belirsizlik -ve aslında mücadele- dönemi oluşturulduğu için önemli bir dönem olarak kaşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde pek çok Batılı ülke, sansür mekanizmaları geliştirmiştir. Bu husus filmlerin nasıl algılandığı ve seyircinin nasıl konumlandırıldığını anlamak için bir veri olarak karşımızda durmaktadır.

Modern, sosyal-bilimsel kitle iletişim araştırması, büyük ölçüde bu tür korkulara yanıt olarak, onları belgelemek ve doğrulamak için başlatılan projeler aracılığıyla geliştirilmiştir (Gripsrud ve Lavik, 2008: 454). İlk film seyircisi araştırmalarındaki itici güç ise filmlerin popülaritesinin özellikle çocuklar ve gençler üzerindeki endişeler olmuştur. 1900’lerin başında, son derece basit dizayn dilmiş anket yöntemiyle seyirci araştırmaları yapılmıştır (Gripsrude, 2011: 309). 1920’lerde ve 1930’larda özellikle çocuklara odaklanan izleyici araştırmaları çoğalmıştır. Sosyal psikoloji, sosyoloji ve ekonomi gibi disiplinlerden araştırmacılar sinemasal deneyimler üzerine özellikle sinemaya gitme, etnografik ve istatistiksel çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Savaşlar arası yıllarda, sinema izleyicileri üzerine yürütülen çalışmalarda araştırmacılar meseleye, sadece farklı perspektiflerden bakmakla kalmamış, aynı zamanda sinemanın suçlulukla, boş zaman ve modernite ile olan ilişkisi üzerine konular da dâhil olmak üzere film tüketiminin çeşitli yönlerine odaklanmışlardır (Lynd ve Lynd, 1957: 238). Araştırmaların sonuçları, kendilerinden sonraki dönemde defaten kullanılmıştır. Bu dönemde toplumsal bir sorun olarak mimlenen film izleme deneyimi, modern toplumdaki mevcut kitle kuramlarıyla ilişkilendirilerek ele alınmış ve seçkinleri telaşa sürükleyen bir “günah keçisi” konumunda olmuştur (Gripsrude, 2011: 309-310). Seyirci profilleri ve sinemaya katılım konusunda endüstri destekli istatistiksel araştırmaların yanı sıra, akademik bir ortamda birçok çalışma yürütülmüştür. Payne Fonu Araştırmaları bunlara verilecek en öne çıkan örnektir (Biltereyst ve Meers, 2018: 22). 1900’lü yılların başından itibaren, sinema filmlerinin içeriği, izleyici kitlesi ve etkisi başta reformcular olmak üzere pek çok grubun ilgisi ilk kez Payne Fonu

Araştırmaları'nda sistematik bir yaklaşımla ele alınabilmiştir (Adams, 1953: 416). Payne Fonu Araştırmaları, sinemanın ve dönemin diğer yeni iletişim teknolojilerinin Amerikan gençliği üzerindeki etkisine ilişkin karmaşık bir dizi araştırma projesinden oluşmaktadır (Jowett, Jarvie ve Fuller, 1996). 1920'lerle birlikte neredeyse tüm Batı ülkelerinde nüfusun büyük bir kısmı sinemayı yeni bir eğlence tarzı olarak kabul etmiş, yeni sinema anlayışları gelişmiş, Fransa ve Almanya'da 'sanat sineması' ve film eleştirisi anlayışı olgunlaşmaya başlamış ve sinema bir saygınlık kazanmıştır. Ancak ABD'de ahlaki panik halen canlılığını korumaktadır. Buna rağmen, bu kaygıları giderecek herhangi bir sansür yasası da gündeme alınmamıştır (Gripsrude, 2011: 310). Payne Fonu Araştırmaları böylesi bir dönemde gerçekleştirilmiştir. "Motion Pictures and Youth"un bu çığır açıcı araştırma serisi 1933'te tamamlandığında, 13 ayrı cildi bulunmaktadır (Jowett, Jarvie ve Fuller 1996, Malin, 2014: 158). Payne Fonu Araştırmaları'nda, toplumun ahlaki çürümesinin birincil kaynağı olarak sinemayı merkeze alınmış, özellikle de sinemanın çocuklar üzerindeki etkilerini detaylandırmaya çalışılmıştır (Malin, 2014: 158).

Payne Fonu Araştırmalarının, dönemin sosyolojik ve psikolojik içeriklere sahip "bilimsel" araştırmalarında kullanılan tüm araştırma yöntemlerini kullandığı ve bunlardan bazılarını daha da geliştirdiği gözlenmektedir. Çalışmalarda uygulanan yöntemler, nicel içerik analizleri, büyük ölçekli anketler, katılımcı gözlem ve çok sayıda insandan yazılı olarak elde edilen "film otobiyografileri" koleksiyonunu içermektedir (Gripsrude, 2011: 311-312). Payne Fonu Araştırmalarında, sinemanın çocuklar ve gençler üzerindeki etkisini araştırmak için kullanılan bu yöntemlerin yanı sıra laboratuvar deneyleri de bulunmaktadır. Örneğin, *Çocukların Sinema Durumuna Duygusal Tepkileri* (Dysinger ve Ruckmick, 1933) başlıklı çalışma, Payne Fonu Çalışmaları sonucunda yayımlanan kitaplardan biridir. Araştırmada, çocukların ve gençlerin film izlerken terlemelerini ve kalp atışlarını ölçmek için monitörler kullanılmıştır. Araştırmanın sonucunda gençlerin film izlerken fiziksel tepkiler sergiledikleri tespit edilmiştir. Bu sonuç araştırmacıların, filmlerin genç izleyiciler üzerinde bir etkisi olduğu kanısına varmalarına yol açmıştır. Payne Fonu Araştırmaları'nda, araştırma paradigması genel olarak, sosyal bilimler ve beşeri bilimler içinde yer almıştır. Bu şekilde laboratuvar deneylerine nadiren yer verilmiştir. (Stokes, 2003: 141-143). Ele alınan 13 ciltte bulunan araştırmalar iki temel kategoride toplanabilmektedir. Birincisi, film izleyicilerinin niceliğini ve kompozisyonunu

belirlemeye ve filmlerin 'içeriklerini' değerlendirmeye çalışan çalışmalarken ikinci araştırma kategorisi, izlemenin çeşitli "etkilerini" değerlendirme girişimi içeren çalışmaları kapsamaktadır (Gripsrude, 2011: 311-312).

Payne Fonu Araştırmaları'nın çoğu, yukarıda da değinildiği üzere çocukların filmlere yönelik belirli duygusal, fiziksel ve psikolojik tepki verdiklerini kanıtlamak için filmleri stratejik olarak taramıştır. Bunlara örnek olarak şu inceleme verilebilir: *Motion Pictures and the Social Attitudes of Children* adlı çalışmalarında Ruth C. Peterson ve L.I. Thurstone (1933), bir çocuğun, *The Valiant (William)* filmini izledikten sonra ölüm cezası ve savaş gibi olgular hakkındaki inançlarını değiştirip değiştirmediğini ölçmek için anketler kullanmıştır. Bu kitapta yer alan ünlü deneylerden bir diğerinde, araştırmacılar *The Birth of a Nation'ın* (DW Griffith, 1915) filminin çocukların siyahi insanlar hakkındaki görüşlerini değiştirdiğini kanıtlamaya çalışmışlardır (Fleming, 2016: 335). Bu çalışma, yukarıda ele aldığımız ikinci araştırma kategorisi olan izlemenin çeşitli "etkilerini" değerlendirme girişimlerine verilebilecek örneklerden biridir. Örneğin, araştırmada 18 Mayıs 1931'de siyahi bireylere karşı geliştirmiş bir tutum ölçeği sunulmuş (filmden önce) ve 27 Mayıs 1931 (filmden sonraki gün) ve daha sonraki bir gün olan 20 Ekim 1931'de tekrar uygulanmıştır. Aşağıda, taramadan önce, sonra ve aylar sonra çocuklara sorulan ilk üç soru ile birlikte ankete ilişkin talimatların bir transkripsiyonu yer almaktadır:

✓ İfadeye katılıyorsanız bir onay işareti koyun × İfadeye katılmıyorsanız bir çarpı koyun.

Her bir ifade için anlaşma veya anlaşmazlığı belirtmeye çalışın. Bir ifade hakkında karar veremiyorsanız, onu bir soru işareti ile işaretleyebilirsiniz. Bu bir sınav değil. Doğru veya yanlış cevap ifadesi yoktur. Bu sadece insanların zencilere karşı tutumlarının incelenmesidir. Lütfen kendi kanaatlerinizi kabul ettiğinizde onay işaretiyle, katılmadığınız durumlarda ise çarpı işaretiyle belirtin.

1. Negro'nun sosyal olarak nasıl değerlendirdiği ile hiç ilgilenmiyorum.
2. Bazı üyelerinin eylemleri nedeniyle tüm siyah ırk mahkûm edemezsiniz.
3. Hiçbir koşulda zenci çocukların beyaz çocuklarla aynı okullara gitmesine izin verilmemelidir (Akt. Fleming, 2016: 335).

Çalışmanın sonucuna göre herhangi bir filmin, çocukların davranışları üzerinde, aylar sonra dahi etkili olduğu belirlenmiştir (Peterson ve Thurstone, 1933: 61). Ancak, çalışmanın elde edilen sonuçlarının geçerliliği tartışmalıdır. Örneğin, Peterson, katılımcılara anketleri film gösteriminden hemen önce ve hemen sonra vermiş, bu da katılımcı çocukları telkinlere karşı oldukça duyarlı hale getirmiştir; yani çocuklar

filmin bu konudaki fikrini değiştirmesi gerektiğine inandırılmıştır (Fleming, 2016: 336).

Bir diğer Payne Fonu araştırması olan ve Herbert Blumer tarafından gerçekleştirilen, filmlerin davranışlar üzerine etkileri inceleyen araştırmanın yöntemi diğerlerine göre farklılık içermektedir. Davranışın sinema filmlerinden nasıl etkilendiğine ilişkin genel soruna ışık tutmaya çalışırken, esas olarak yazılı yaşam öyküsünün ya da kişilerin sinema otobiyoğrafisinin kullanımına dayanmaktadır. Araştırmada, kendilerinden bilgi alınan deneklerden, film deneyimlerini anlatı biçiminde yazmaları istenmiştir. Çalışmanın başında, deneklerin filmlerle ilgili deneyimlerini hatırladıkları kadarıyla mümkün olduğunca doğal ve doğru bir şekilde yazmaları istenmiştir. Belgelerin yazılması için genellikle altı ila sekiz hafta süre verilirmiş, veriler anonim olarak toplanmıştır (Blumer, 1933: 100). Bu form yarı yapılandırılmış görüşme formlarını çağrıştırmaktadır ve şunları içermektedir; demografik özellikler, film izleme alışkanlıklarına ilişkin seçenekli sorular, sevdikleri yıldızlara dair sorular, izlemeyi tercih ettikleri tre dair seçenekli sorular ile “Filmlerde gördüklerinizi hayal ediyor musunuz? Bunu ne kadar yapıyorsunuz? Arada bir, çok, bazen, hiç” gibi hem kapalı hem de açık uçlu sorulara da yer verilmiş ve genel olarak filmlerin, katılımcıların davranışları ve duyguları üzerindeki etkilerin incelenmesi hedeflenmiştir (Blumer, 1933: 210-211). Blumer’in sonuçları daha dengelidir. Ancak alışması sonucunda filmlerin “kötü davranışlara” neden olduğunun, bu nedenle de bir toplumsal kontrol mekanizmasının gerekliliğinin altını çizmiştir (Gripsrud ve Lavik, 2008: 458). Tarihsel bir film alımlama çalışması açısından bakıldığında, bu çalışmaların gerçekleri anlamaktan ziyade korkuları yeniden onaylamaktan başka bir şey olmadığı görülmektedir (Fleming, 2016: 336).

Payne Fonu araştırmaları, sinemanın olumlu etkiler yaratabileceği soncuna ulaşan tek cildi yayın dışı bırakılarak, on iki cilt şeklinde yayınlanmış ancak bu raporlara ilişkin kamuoyu farkındalığı, Henry James Forman'ın araştırmaların daha sansasyonel bulgularını, sinemayı çeşitli toplumsa sorunların günah keçisi olarak lanse etmeye hizmet edecek şekilde *Our Movie Made Children* (1933) başlıklı çalışmasında ne çıkarılmasından oluşan zet çalışmasını yayınlamasıyla gerçekleşmiştir (Smith, 2005: 79).

Amerika'da Payne Fonu araştırmaları sürerken, İngiltere'de sinemanın çocuklar üzerindeki etkisine ilişkin birkaç yerel araştırma başlatılmıştır. Bunlardan bir kısmı küçük ölçekli projeleri içermektedir ve filmlerin eğitim amaçlı kullanımı veya savaş filmlerinin çocuklar üzerindeki etkisi gibi belirli konularla ilgilidir (Smith, 2005: 79). Bu araştırmaların çoğu, filmlere yönelik önyargıların pekiştirilmesine hizmet etmekte ve akademik bilimsel kriterlerinden bir hayli uzaktırlar. Bunun yanında, Simon Rowson, 1934'te sinemaya katılımıla ilgili İngiltere'de ilk sistematik araştırmayı yürütmüştür. Sidney Bernstein, 1931, 1934 ve 1937'de Grana'da sinemalar zincirindeki izleyicilere yönelik anketler düzenlemiştir. 1930'lar ve 1940'larda ise şimdi 'etnografik' olarak adlandırılan ve katılımcı gözlem ile yürütölen çalışmalar yapmıştır. EW Bakke'nin *The Unemployed Man* (1933) ve H. Lewellyn Smith'in sinemanın sıradan insanların, özellikle de sosyal çevrelerin gündelik yaşamlarındaki rolüne ilişkin gözlemleri içeren *The New Survey of London Life and Labor* (1935) adlı sosyolojik araştırmaları ile antropolojik nitelikteki *Mass-Observation* bu araştırmalara örnek olarak sunulabilir. Ayrıca, Robert Lynd ve Helen Merrell'in *Middletown: A Study in American Culture*'dan (1929) esinlenen Bolton'un, Lancashire'da yapılan bir çalışma olan "*Worktown*" projesi, sinemaya gitmek olgusunu incelemiştir. Bu projede anketler, basitçe yapılandırılan görüşmeler ve katılımcı gözlem teknikleri kullanılmış, toplanan veriler aracılığıyla Bolton'da sinemaya gitmenin zengin ve ayrıntılı bir resmini çizilmiştir. Hem savaş öncesinde hem de savaş sırasında *Mass-Observation*, Britanya'nın dört bir yanındaki gönüllülerinden sinemaya gitmek üzerine incelemeler gerçekleştirmişlerdir (Gripsrud ve Lavik, 2008: 461-462).

Erken dönem film kuramlarının genel görünümünde de durum farksızdır. Staiger'e (1992: 53-54) göre, hem filmi gerçeklikten ayrı bir estetik parça olarak yüceltmek isteyen biçimciler hem de filmi gerçekliğı bilmenin bir yolu olarak geliştirmek isteyen realistler, seyirciyi filmin gerçek dışılığını ya da gerçekliğini alan pasif bir katılımcı olarak inşa etmişlerdir. Her iki teorik söylem türü de film-seyirci ilişkisine metinle etkinleştirilmiş yaklaşımlar üretmişlerdir. Birkaç istisna dışında tüm klasik film yaklaşımlarının aynı cevaba sahip olduğı görülür: sinematik metin, özünde alıcı ve ideal bir izleyici üzerinde çalışır. Filmin alımlanması, seyirci tarafından değıl, nesne tarafından belirlenir. Ayrıca, bir sonraki başlıkta değınilecek olan 1960 sonrası teorilerin çoğı da aynı tezi savunmaktadır. "Pasif" film seyircilerine yönelik bu yaklaşımlar, dönemin kitle iletişim teorilerinden gelen kavramlarla da uyumludur; bu

kavramlarda, bireylerin aracılı mesajdan, sanki “sihirli bir mermi” ya da “hipodermik iğne” tarafından aynı şekilde etkilendiği düşünülmüştür (Reinhard ve Dervin, 2009).

1970'lerden önce, film seyircisinin film alımlamasındaki rolü üzerine sistematik bir kuramlaştırma söz konusu değildir. Bu, filmi estetik bir parça ya da “yeni” bir ortam olarak tartışırken film izleyicisini dâhil etme girişimlerinin olmadığı anlamına gelmemektedir. Filmin icadından beri, onun estetik yönü ve “yeni” bir medya olmasına yönelik tartışmalar gerçekleşmiş ve bu tartışmalara seyirciyi dâhil etme girişimleri olmuştur (Reinhard ve Olson, 2016: 4). Birinci Dünya Savaşı'ndan önce, sosyal bilimciler ve psikologlar, sinemanın izleyiciler için anlamı ve izleyiciler üzerindeki etkileri konularını incelemişlerdir. Bu bağlamda tüm klasik film kuramcıları, film izleyicilerini dolaylı mesajların pasif alıcıları olarak görmemişlerdir. Montaj üzerine teorilerini geliştirirken, Sergei Eisenstein, insanları potansiyel olarak aktif seyirciler olarak görmüş ve aynı tarihsel ve bağlamsal arka planı paylaşmadıkları takdirde filmlerin sosyo-politik yorumlarını potansiyel olarak yanlış okuyabileceklerinden endişelenmiştir (Staiger, 2002: 53-54). Ona göre, film “seyircinin duygularında ve zihninde görüntülerin düzenlenmesi sürecidir. Gerçekten yaşamsal bir sanat yapıtının özelliğini oluşturan ve onu cansız bir yapıttan ayıran şey budur; bu yapıtta izleyici, verili tamamlanmış bir yaratım sürecinin temsil edilen sonucunu, meydana gelirken sürecin içine çekilir” (Eisenstein, 1985: 45).

Eisenstein, film seyircilerinin kişisel geçmişlerine dayalı olarak beklenti ve çıkarımlarının, metinlerinin amaçlanan anlamını algılamalarını nasıl bozabileceği konusunda endişeler sergilemiştir. Eisenstein'ın yaklaşımı, zihnin dış uyaranlar tarafından etki edilen bir madde olduğu varsayımından hareket eder. Filmde montaj, izleyicide algısal, duygusal ve bilişsel tepkiler üreten bu uyaranların kaynağıdır. Zihnin mentalist görüşü, bireysel uyaranların hesaplanabileceğine ve ölçülebileceğine inanır. Eisenstein özellikle montaj malzemesini kontrol etme ihtiyacını tartışır. Eisenstein seyirciyi bir şekilde aktif ve "yanlış okuyabilen" ve tarihsel olarak temellendirilmiş olarak görüyor gibidir, İzleyicinin toplumsal gerçeklikte zaten oluşturulmuş kendi çağrışımları, Eisenstein'ın iletmek istediklerine müdahale edebilir durumdadır (Staiger, 2002: 52-54). Ancak bu noktada, Eisenstein'ın seyirciyi anlamak ve “özgürleştirmek” gibi bir niyeti söz konusu değildir. Daha ziyade filmler ile seyircileri eğitmek ve dönüştürmek gibi bir arzusu vardır. Arslan'a (2020: 65) göre bu

arzu bir tür “ecstasy” etkisi yaratma arzusudur. Staiger’e (2002: 56) göre ise Eisenstein film izleyicilerini onları kontrol etmeye çalışmak yerine daha fazla araştırmış olsaydı, alımlama çalışmaları için bazı heyecan verici olasılıklar önerilebilirdi.

Alman sosyolog Emilie Altenloh, sinema izleyicileri üzerine kaleme aldığı 1914 tarihli *Zur Soziologie des Kino* (Sinemanın Sosyolojisi Üzerine) isimli tezinde ise film izleyicilerinin sosyolojik bir analiz yapmış, anketler kullanarak seyircileri incelemiştir. 2011 Yılında, *A Sociology of the Cinema: the Audience* başlığı ile İngilizce olarak *Screen* dergisinde yer alan çalışmada, çalışmanın metodolojisinden şöyle söz edilmektedir;

Aşağıda belirtilen gözlemler, özel olarak yapılmış anketlere referansla derlenmiştir. Bu çalışma, oldukça büyük bir sanayi kasabasında yazın iki ay ve kışın iki ay boyunca sinema ziyaretlerinin sıklığını gösteren istatistiklere dayanmaktadır. (...) eğlence, kültürel ilgiler ile halkın sinemaya olan ilgisinin niteliğini tespit etmek için aşağıdaki sorular sorulmuş, bunların bir kısmı sözlü, bir kısmı ise anket doldurularak cevaplanmıştır: 1 a) Adı veya cinsiyeti (katılımcının) b) Meslek: c) Baba mesleği, d) kaç yaşındasın, e) nerede doğdun, f) 1) Hangi okula gidiyorsun/gittin, 2 Tiyatroya, halka açık konferanslara, konserlere, eğlence şovlarına gidiyor musunuz? 3 En çok nelerden hoşlanırsın?, 4 Sinemaya gider misin? Ne sıklıkla? 5 Kendi başınıza veya başkalarıyla, 6 Her seferinde sinemaya gitmenizi sağlayan şey nedir?, 7 Genellikle ne zaman sinemaya gidersiniz (haftanın günü, günün saati), 8 Tüm program boyunca kalıyor musunuz?, 9 En çok ne tür filmleri seversiniz (dramalar, komediler, doğa belgeselleri vb.), 10 Herhangi bir şey sizde kalıcı bir etki bıraktı mı Ne, 11 Sinema size herhangi bir sanatsal anlayış sundu mu?. Toplam 2400 yanıt alındı. Amaç, her bir sosyal gruptan mümkün olduğunca büyük bir yüzdeyi dâhil etmek olduğundan, bu, çeşitli ticaret birliklerinin komiteleriyle temasa geçilerek sağlandı. Bazı komiteler daha sonra bizi derneklerinin bireysel üyeleriyle temasa geçirdi. Gençler (on dört ila on sekiz yaşındakiler) meslek ve ticaret okullarında ankete tabi tutulurken, işçilere yüz yüze anket uygulandı. Ticaret birlikleri veya uzman yayınları. Bu, dağıtılan toplam 15.000 formdan çok az başarı sağladı, yalnızca yaklaşık 200’ü geri döndü (Altenloh, 2001: 249-250).

Bu çalışmanın en belirgin özelliği, sinema ve seyircisine yönelik bütünsel bir yaklaşım sergilemiş olmasıdır. Yarısı, film yapımı, film dağıtımı ve yasal çerçeveleri ele alan çalışmanın diğer yarısı seyircileri konu almaktadır. Çalışmada seyircilere de bütünsel bir bakış açısı geliştirilmiştir. Buna göre seyircinin sinemaya gitmesi, tiyatro, müzik gibi diğer kültürel tercihleri, mesleki politik ilgileri dâhil olmak üzere çeşitli bağlamlarla değerlendirilmiştir. Metnin tamamına tarihsel bir yaklaşım sirayet etmiştir. Hem toplumsal gelişmeler hem de yorumsamacı ve açıklayıcı bir üslup tercih edilmiştir. Onu özellikle Payne Fonu araştırmalarından belirgin şekilde ayıran husus “zararlı etkiler” ve ahlaki panik çerçevesinde bir inceleme gerçekleştirilmemiş olması ve “ahlakçı” olmaktan ziyade “sempatik” bir tarz tercih etmesidir (Gripsrud, 2011: 315-316).

Altenloh'dan iki yıl sonra, uygulamalı psikolojiden başka bir öncü çalışma ortaya çıkmıştır. Amerikalı-Alman psikolog Hugo Münsterberg'in 1916 yılında kaleme aldığı *Photoplay: A Psychological Study*'de hareketli resimlerin çeşitli yönleri tartışılmıştır. Bu yönler, seyircinin dikkatini, hafızasını, hayal gücünü, hareket ve derinlik algısını ve seyircinin duygularını içermektedir (Langdale, 2013: 32). Daha ayrıntılı ifade edecek olursak, Münsterberg'e göre (1970) göre filmler dört yolla seyircinin zihnine etki etmektedir. Bunlar (1) derinlik ve hareket hissi; (2) dikkat; (3) bellek ve hayal gücü; (4) duygular şeklinde sıralanabilir. Münsterberg'e (1970: 40) göre, derinlik algısı ve hareket hissi, o kadar yadsınamazdır ki, ekrandan alınan izlenimlerdeki ana güç olarak yerini almıştır. Kitabında, sinemadaki derinlik ve hareket algısını resim ve tiyatro ile karşılaştırmış ve sinemanın özgünlüklerini açığa çıkarmıştır. Bu hususu şöyle ifade etmiştir; “Derinlik ve hareket, hareketli resim dünyasında bize, somut gerçekler olarak değil, gerçek ve sembolün bir karışımı olarak gelir. Onlar mevcuttur ve yine de şeylerin içinde değildirler. İzlenimleri onlarla birlikte yaratıyoruz.” (Münsterberg, 1970: 44-72). Ona göre seyirci; derinliği ve sürekliliği zihinsel mekanizmaları aracılığıyla yaratmaktadır. Bunun yanında dünyanın anlamını yaratan tüm içsel işlevler arasında en merkezi olanı dikkattir. Çevreleyen izlenimlerin kaosu, seyircinin seçimine gerçek bir deneyim kozmosunda düzenlenir. İnsan yaşam pratiklerini her alanında, her şey dikkat ve dikkatsizlikle gölgelenmektedir. Dikkat tarafından odaklanılan her şey, olayların seyri boyunca vurgu kazanır ve anlam saçar. İnsan neye dikkat etmek isterse ona yönelik odaklama yaşar”. Münsterberg'e göre Photoplay'de eylemin gerçekliği nesnel bağımsızlıktan yoksundur, insanın öznel dikkat oyununa boyun eğer. İnsan nerede olursa olsun bir şeye odaklanır, çevre kendini ayarlar, ilgilenmediği her şeyi ortadan kalkar ve yakın çekimde zihnimizin odaklandığı şeyin canlılığı artar. “Sanki o dış dünya zihnimize dokunmuş ve kendi yasalarıyla değil, dikkatimizin eylemleriyle şekillenmiş gibidir.” (Münsterberg, 1970: 82-90). Ek olarak, Münsterberg (1970: 98-102) için bellek ve hayal gücü, film sanatında diğer sanatlarla karşılaştırıldığında daha da zengin bir öneme sahip olabilir. Ekran sadece seyircinin hatırladığı veya hayal ettiği değil, oyundaki kişilerin kendi zihinlerinde gördüklerini de üretebilir. Kamera tekniği, bu tür resimleme için farklı bir formu başarıyla ortaya koymaktadır. Münsterberg'in filmlerin seyirci üzerine ki etkilerini imleyen son unsur filmlerin duygusal etkisidir. Ona göre duyguları resmetmek, filmlerin temel amacı olmalıdır. Dramada sadece entelektüel niteliklere

sahip bir konuşma dinlenebilir, Ancak seyircinin perdede gördüğü oyuncu, seyircinin dikkatini ancak kendi üzerine çekebilir. Karakterin eylemleri seyircide açığa çıkan duygular aracılığıyla anlam ve bütünlük kazanır (Münsterberg, 1970:120-130).

Münsterberg, film üretim sürecinden ziyade seyirci üzerine çalışmalar geliştirmiştir (Andrew, 2010: 65). İlk film teorisyenlerinden biri olan Münsterberg çekim planları ve sahnenin analitik dökümü gibi teknikleri çok hızlı bir şekilde geliştirdiğine, bunların filmlerin seyircinin iç dünyasını dışsallaştırdığına inanmıştır. Yakın çekimler, odaklanmış dikkatin sinemadaki karşılığıydı. Flash-back'ler, flash-forward'lar ve sürenin esnek temsilleri, insan hafızasının ve zaman algısının bir yansıması gibidir (Smith ve Christie, 2012: 174). Bu noktada, Münsterberg izleyiciyi ideal olarak sunmakta gibi görünmektedir. Ancak dikkat, hafıza, hayal gücü ve duygu alanlarına yöneldiğinde daha bireyselleşmiş ve iddialı bir seyirciyi önermeye başlar. Film duyunesnesi olarak veri sağlayabilirken, Münsterberg seyircinin onunla bireysel olarak etkileşime girdiğini ima eder.

Münsterberg, film metnini, her film izleyicisinin doğuştan gelen bireysel deneyimlerine ve bağlamsal arka planına dayalı olarak farklı şekilde etkileşime gireceği girdileri sağlayan veriler olarak görmüştür. Ancak bu, aktif film izleyicisi fikri, film teorisindeki pasif kavramsallaştırma tarafından gelecek on yıllarda gölgede bırakılacaktır (Hansen, 1983: 153).

Erken dönem sinema araştırmalarındaki genel eğilim, seyircileri etkinin aracılığı olarak yapımcılar, sergileyiciler ve filmlerin kendilerine odaklanmak olduğundan, bu dönemin çalışmaları seyirciler, izleyici toplulukları ve film pratiğinin tarihsel dönüm noktalarını irdelemekten uzak düşmüştür. Bu dönemde seyirciyle ilgili önemli konular şunlar olmuştur: izleyicilerin ve seyircilerin bağlamını belirlemek; izleyicilerin muhteviyatını irdelemek, filmlerin biçim ve içeriği ile toplumsal etkileri arasındaki ilişki hakkında tahminlerde bulunmak; bu hususta hangi güvenilir kanıtın mevcut olduğunu, ne kadar genelleştirilebilir olduğunu ve nasıl yorumlanması gerektiğini değerlendirmek; gösterim öncesi, sırası ve sonrasında seyirci davranışlarını öğrenmeye çalışmak (Abel, 2004: 60).

1950'lilere gelindiğinde, sinemaya göre çok daha geç dönem bir kitle iletişim aracı olan televizyon, en geniş popüler eğlence biçimi olarak, sinema seyircisine dair benzer araştırmaların merkezinde olmuştur. Televizyon araştırmaları ile birlikte geleneksel

iletişim araştırmalarında yeni bir paradigma açığa çıkmıştır. Buna göre, bireysel ve tüketiciler merkezli bir yaklaşım olan “kullanımlar doyumları” yaklaşımı gelişmiş ve sosyal bilimciler, sinemanın “etkileri”ne karşı duydukları yoğun ilgilerini kaybetmişlerdir. 1960’larda film araştırmaları, metin olarak film ve “auteur” araştırmaları üzerine kurulmuş, sinema “sanat” olarak önemli bir araştırma nesnesi haline gelmiştir. Bu dönemde, seyirciye yönelik daha önce gelişen sosyolojik araştırmalar, “estetik açıdan yoksun sosyal bilimciler, politikacılar ve bürokratların uğraştığı kültürsüz aktiviteler” olarak anılmıştır (Gripsrud, 2011: 318).

2.3. Sinema Aygıtı Kuramları ve Film Seyircisi

Söylemsel bir yapı olarak seyirci kolayca tanımlanabilir nitelikte değildir. Bu durum, inşayı kimin yaptığına, yöneltilen teorik ve metodolojik varsayımlara ve beklenen sonuçlara bağlı olarak çok farklı içerikler ifade edebilmesinden ileri gelmektedir. Terimin kavramsal ve politik merkeziliği göz önüne alındığında, izleyiciler üzerine yapılan araştırmalar, izleyicilerin medyayla ne yaptığı veya medyanın izleyicilerle ne yaptığı konusunda önemli miktarda tartişma yaratmıştır (Pearson ve Simpson, 2005: 32). Seyirci ve film arasındaki ilişki zaman zaman görsel-işitsel algının fizyolojik, bilişsel ve psikolojik mekanizmalarına indirgeniyorsa da, yine de seyircilik kavramının bu mekanizmalara özgü olanın ötesine uzanan bir şey olarak ele alınması karakteristiktir. Söylemsel bir uygulama ve bir ideolojik kurum biçimi olarak da çerçevelenir (Comanducci, 2018: 18). Mayne’in (1993: 32) öne sürdüğü gibi, seyircilik “filme verilen tepkilerin sinema kurumları tarafından inşa edildiği çeşitli yollarla ve bu tepkilere belirli anlamlar veren hem kültürel hem de ruhsal bağlımlarla meşgul olmayı ifade eder”.

Sinemada seyircilik, beden, beyin ve deneyim meseleleriyle ilgilenmeye yönelik herhangi bir girişim, zorunlu olarak 1970’lerin film kuramını ele alarak başlamalı, sinema aygıtı kuramlarını ve onunla birlikte gelen ideoloji yaklaşımlarını göz önünde bulundurmalıdır. Bu başlıkta, kuramların kapsamlı bir biçimde ele alınmasından ziyade çalışmanın amacına uygun olarak bu kuramların seyirciye yönelik yaklaşımları irdelenecektir. Bunun yanında tüm kuramlara ve yaklaşımlara da yer verilmesi yerine, seyircilik meselesini anlamaya elverişli olan kuramlar mercek altına alınmıştır.

1970’lere dek, film ve sanat çerçevesinde gelişen kuramların bu dönemde seyirciye bir dönüş yapmasının kökeninde, birbiriyle ilgili iki gelişmenin bulunduğu ileri

sürülebilir. Bunlardan ilki, Mayıs 1968'de Paris'te ülke çapında gerçekleşen siyasi protesto dalgasıyken, ikincisi 1960'larda ve 1970'lerde öne çıkan analitik bir yaklaşım ve uygulama olan yapısalcılığın ortaya çıkmasıdır. İkisi arasındaki bağlantı, her ikisinin de bireysel failliğin bir yeniden değerlendirmesini içermesinden ileri gelmektedir. Bu yeniden değerlendirmenin film teorisi üzerindeki etkisi, “seyircinin doğumu⁵ (ve ölümü)” ile sonuçlanacaktır (Stam, 2014: 238). Rusya’da meydana gelen Bolşevik Devriminin lideri olan V. L. Lenin, sinemanın kitleler üzerindeki etkisini gözlemlemiş ve propaganda için en etkili aracın sinema olduğunu, sinemanın sanatların en önemlisi olduğunu ileri sürmüştür. Bu bağlamda Sovyet film kuramı, sinemanın kitlesel izleyicinin algılama ve anlamlandırma yapıları üzerindeki etkisini ve bu kitlelerin belli davranışlar sergilemek üzere nasıl harekete geçirdiğini araştırma konusu olarak almıştır. Bu sayede, Marxist bir yaklaşımla, sinemanın, insanın düşünce biçimlerini ya “yenilikçi” ya da “yanlış bilinç” doğrultusunda ideolojinin yeniden üretimi ve yayılımı üzerindeki etkisine dair tartışmalar, film çalışmalarına dâhil olmuştur. Bu tartışmalar, 1970’lerde, göstergebilimsel ve psikanalitik kuramlar üzerinde etkili olmuştur (Gripsrud, 2011: 308).

1960’ların ortalarından itibaren filmler göstergebilim yaklaşımıyla ele alınmaya başlanmış (Karabağ, 2012: 27), kısa sürede bu film çalışmalarında baskın bir yaklaşım haline gelmiştir. Bu dönemde sinemanın “sanat” olduğuna dair bir şüphe kalmamış ve öykülü sinemanın bir dil yetisine sahip olup olmadığı tartışılmaya başlanmıştır (Adanır, 2012: 14). Film çalışmaları, 1970’lerde akademik bir disiplin olarak yerleşmeye başladığında, film teorisyenleri, filmin bir dil sistemi olarak işlev görme biçimlerini en iyi nasıl ifade edeceklerini irdelemiş, göstergebilim ve psikanaliz ile birlikte daha büyük yapıların veya sistemlerin, bireylerin dünyayla ilişki kurma biçimlerini yönettiği anlayışına dayanan bir bakış açısına yönelmişlerdir (Tratner, 2008: 15). Bu dönemde kuramsal çalışmalar yön değiştirerek, “anlam üretiminin film ile seyircinin karşı karşıya gelmesi sürecinde üretildiğini göz ardı eden” (Karabağ, 2012: 30) sinemanın göstergebilimi, yerini psikanalize bırakmıştır. Çağdaş film kuramcılarının

⁵ Burada, seyircinin “doğuşu” meselesi tartışmalı bir husus olduğunun altını çizmek önemlidir. Stam’a (2014: 238) göre film çalışmalarında, izleyicinin doğuşundan söz etmek mümkün değildir çünkü film kuramlarının hemen hepsi erken dönemden itibaren seyirciden söz etmiş ve seyirciye yönelik kuramlar da bu kuramlarla birlikte gelmiştir. Burada ifade edilen husus, yukarıda erken dönem kuramcılarının yaklaşımlarında seyircinin konumu ele alınırken açıklanmıştır.

göstergebilimsel bir çalışma çerçevesinden psikanalitik bir çerçeveye geçişlerinin başlıca nedeni, göstergebilimsel modelin çok dar olmasıdır. Bu yaklaşım, sinemasal göstergenin yapısıyla ilgilenir ancak sinemanın izleyici üzerindeki etkilerine yeterince eğilmez. Göstergebilimsel model, en azından altmışların sonlarında ve yetmişlerin başlarında kullanıldığı şekilde, “miyop” bir biçimde nesne yönelimli olarak ilerlemiştir. Varsayılan bu eksikliği gidermek için film teorisyenleri psikanalize başvurmuşlardır (Carroll, 188: 489). Film teorisinin psikanalizi kullanması, öncelikle Fransız psikanalist Jacques Lacan’ın Freudyen teoriyi yeniden formüle etmesine, özellikle de söylemdeki arzu ve öznellik ilişkilerine yaptığı vurguya dayanır (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis, 1992: 125). Ne yapısalcılıkta ne de fenomenolojide yer almayan “arzu” kavramının, 1970’lerde alana girişi, sinema hakkında önemli olan her şeyi açıklamaya yardımcı olmak için yeni bir yöntem olan psikanalize duyulan ihtiyacın bir işareti kabul edilmektedir. Her zaman filmin kıyısında yer alan bir teori olan psikanaliz, bu dönemde, alanın eksiksiz bir yeniden tanımını yapmak için sahneye çıkmıştır (Andrew, 1984: 134).

Barthesçi göstergebilim, Althusserci yapısalcılığın ideolojik analizi, Lacancı psikanalizden gelen biliçdışı ve sembolik kavramı, seyircilerin film metnindeki kodları nasıl “okuduğunu” anlamak için göstergebilimden film çalışmalarına aktarılmıştır (Marchetti, 1993: 63). 1970’lerin film kuramı, sadece sinemanın değil, seyirciliğin de siyasi içerimlerle ele alınmasına dair kuramsal ihtiyacın temel argümanlarını Lacan ve Althusser’de bulmuştur (Üşümezgezer, 2019: 17). “Göstergebilim-materyalizm ve psikanalizin kesiştiği bu yeni kuramsal mecra, Metz-Althusser-Lacan paradigması olarak da anılmaktadır” (Arslan, 2009: 16).

Lacan’ın doğrudan sinema ile ilgili kuramsal bir yaklaşımı olmamasına karşın, sinema kuramcıları onun düşüncelerini kuramlarına aktarmışlar ve “Özne-ben’in Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi” adlı makaleyi bu yaklaşımlarının temeline yerleştirmişlerdir. Genellikle “ayna-evresi makalesi” olarak atıfta bulundukları 1949 tarihli bu çalışma, çocuğun ilk benlik bilincinin aynaya bakma ve kendi bedenleriyle ilişki kurmalarından geçtiğini savunmaktadır. Bu sayede çocuğun parçalanmış bedeni ayna aracılığıyla bütünlüğüne ulaşır. “Çocuğun üzerinde egemen olduğu bütünlük olarak bu beden ideali, ayna imgesi deneyimiyle yaratılan bir yanılsama olarak ortaya çıkar. Ayna çocuğun gerçekte ne olduğunun imgesini yansıtsa da, ayna imgesi deneyimi bedeni tutarlı bir görüntüyle sunduğu ölçüde aldatıcıdır.” (Lacan, 2011: 45). Lacan’dan etkilenen Althusser,

bu hususu öznenin ideolojik çağrılığı olarak adlandırmıştır. Ona göre bu süreç, bireylerin toplumsal olarak verilen kimliği kabul ederek, kendilerini bu kimliklerin içinde görmeleri ve bir özne olarak kendilerini yanlış tanımalarını içerir. Althusser, film kuramcılar için, Lacan'ın ayna evresi teorisi ile sinemasal deneyim arasında kurulan bağlamın köprüsü olmuştur. Bunun nedeni, Althusser'in "yanlış tanıma" meselesinin toplumsal boyutunu ayna evresi ile ilişkilendirerek vurgulamasıdır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, Althusser, Lacan'ın kuramını politize ederek, film teorisyenlerine seyircinin sinema deneyimi hakkında psikanalitik düşünceyi içeren bir eleştirel kavrayışı olgunlaştırabilme olanağı sağlar (McGowan, 2012: 18). Althusser, yalnızca Lacan'ın teorisini değil, Marx'ın ekonomi teorisi ve Gramsci'nin görüşlerinden de faydalanarak oluşturduğu *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* makalesi, Fransız dergileri *Cahiers du Cinema* ve *Cinethique*'de yeni nesil yazarlara ilham kaynağı olmuş, İngiliz *Screen* dergisi tarafından İngilizce'ye çevrilmiş ve büyük ilgi görmüştür (Cowie, 1997: 7). Yapısalcı teorilerin "Politik-kavramsal repertuarını Althusser'den ödünç alan yeni film kuramında, kamera nötr değil, ideolojik bir aygıt" (Arslan, 2009: 16) olarak ele alınmış ve Baudry tarafından "aygıt kuramları" olarak isimlendirilmiştir (Plantinga, 1995: 3).

Baudry (1975) "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus" başlıklı makalesinde, sinema aygıtı teriminin dört temel hususa atıfta bulunduğunu ileri sürer ve onları şu şekilde maddeler; (1) teknik temel (kamera, ışıklar, film ve film dâhil olmak üzere film ekipmanının çeşitli bileşenleri tarafından üretilen belirli efektler) dâhil olmak üzere sinema izleme durumunu oluşturan birbirine bağlı işlemlerin toplamına atıfta bulunur. (2) film gösteriminin koşulları (karanlık, oturma düzeninin ima ettiği hareketsizlik, öndeki ışıklı ekran ve seyircinin başının arkasından yansıtılan ışık huzmesi). (3) Bir "metin" olarak filmin kendisi (görsel sürekliliği, gerçek mekân yansıtılmasını ve inanılır bir gerçeklik izlenimi yaratmayı temsil eden çeşitli araçlar içerir). (4) seyirciyi arzusun öznesi olarak oluşturan onun (bilinçli algısal olduğu kadar bilinçsiz ve özbilinçli süreçleri de dâhil olmak üzere) "zihinsel mekanizması". Böylece hem teknolojik hem de *libidinal* /erotik bileşenler, bir bütün olarak sinema aygıtını oluşturmak için kesişir, filmlerin kendilerinin ötesine geçen, üretim ve tüketimlerinde yer alan tüm işlemlere kadar uzanan sinema aygıtı tanımı üretirler. Seyirci, bilinçsiz arzulayan özne olarak, tüm sürecin merkezindedir (Baudry, 1975).

Sinema aygıtı teorisyenleri, bir filmin anlam üretebilmesi için seyircinin bilinçsiz çalışmasına ihtiyaç duyduğunu ve ayrıca bu bilinçsiz çalışmanın aynı zamanda sinemasal bir özne ürettiğini ileri sürerler (Rizzo, 2012: 12) Baudry (1975: 43-46) için “sinema, egemen ideolojiye gerekli olan ideolojik etkiyi elde etmeye yazgılı bir aygıttır... Her şey sanki öznenin (...) kendi kusurlu organlarını, araçlarını veya özne olarak işlevini yerine getirebilecek ideolojik oluşumları değiştirmek üzere aşılınmış ikincil organları ikame eder.” Baudry'a göre, Aygıt'ta seyircinin sinema perdesine/aynasına yansıdığını bulduğu aşkın özne, mağara duvarına yansıtılan gölgeli görüntüleri gerçeklik zanneden Platon'un Mağarası'ndaki aldatılmış seyirciye benzemektedir. "Işığa açık bir girişi olan mağara gibi bir yeraltı odasına" hapsedilmiş, dış dünyayı göremeyen, yalnızca mağara duvarındaki gölgeleri gören zincirlenmiş, hareketsiz hale getirilmiş izleyicilerden oluşmaktadır (Belton, 2013: 182-184). Baudry (1986), aygıt kuramının temellerinde oldukça önemli bir yeri olan ikinci makalesi, “The Apparatus: Metapsychological Approaches To The Impression Of Reality in Cinema” da bu durumu şu şekilde ele alır;

Platonik miti sinematografik aygıtın özel perspektifinden yeniden okurken bu noktada ısrar etmek gereksiz değildir. Zorla hareketsizlik, kuşkusuz Platon'un insanlık durumuna ilişkin yaptığı tanıtlama/tanımlama için değerli bir argümandır: dini ve idealist kavramların örtüşmesi; ancak başlangıçtaki hareketsizlik, Platon tarafından icat edilmedi; doğumda motor gücü olmayan çocuğun zorunlu hareketsizliğine ve doğum sonrası durumu ve hatta rahim içi varoluşu tekrarladığını bildiğimiz uyuyan kişinin zorunlu hareketsizliğine de atıfta bulunabilir. Bu aynı zamanda loş alana gelen ziyaretçinin koltuğuna yaslanarak yeniden keşfettiği hareketsizliktir. Seyircilerin hareketsizliğinin bir bütün olarak film aygıtının özelliği olduğu bile eklenebilir. (...) Gözlerini ayıramayacakları ve yüz çeviremeyecekleri mağaraya. Bağlıdır, ekrana zincirlenirler, bağlanırlar ve ilişkilidirler (Baudry, 1986: 175-176).

Baudry, sinemanın neden olduğu gerçeklik izleniminin, bireylerin dünyayla günlük karşılaşmalarındakilerle eşdeğer olduğunu iddia etmez; sinema, gerçekliğe ilişkin sıradan izlenimlerimizin bir kopyası olmaktan ziyade sinemanın gerçekliğin ötesinde bir gerçeklik izlenimi sunduğunu ileri sürer. Sinemanın seyirciler üzerindeki yoğun etkisini açıklamak için psikanalizi kullanmanın elverişli olduğunu kaydeder ve sinemaya giden seyirci ile perde arasındaki ilişkiyi inceleme alanı olarak görür. Bunu yaparken filmlerin içeriklerine bakarak ele almaz (Carroll, 2019: 189). Bunun yerine bu etkiyi, perdeyi, izleyiciyi ve projektörü içeren bir ağ olarak nitelediği "aygıt"ın ürünü olarak görür. Başka bir deyişle, Baudry, neyin görüntülendiğinden bağımsız olarak, gerçeklik izlenimi etkisinin kökenini “yansıtma durumunun” kendisinde arar. Carroll’a (2019: 190) göre Baudry, gerçeklikten daha fazlası olarak düşündüğü şeyin bir izlenimi yarattığı inancıyla hareket eder. Bu nedenle de Baudry, rüyalarındaki gerçeklik izleniminin psikanalitik açıklamasını, sinemadaki gerçeklik izleniminin bir açıklamasına dönüştürmeyi umar.

Özetlemek gerekirse, Baudry’a göre sinema aygıtı, sistemi ve temsil mekaniği aracılığıyla ideolojik bir konum üretir. Onun ideolojik olmasının nedeni, egemen anlatı pratikleri ile bir yandan film üretim emeğini gizlemesi, bir yandan da seyirciye “kusursuzca” gerçeklik izlemine vermesidir. Bu kusursuzluk, seyirciye, üzerinde üstünlüğü olduğuna inandığı bütünlüklü bir vizyon duygusu verir. Seyirci, filmsel metnin anlamlarının yazarı olduğuna inanır ve bu bakımdan sinematik "gerçeklik-etkisi"nin idealizmiyle işbirliği yapar. Baudry için gerçekte bunun tersi doğrudur: seyirci metnin anlamlarıyla inşa edilir. Bu nedenle, sinema aygıtı özneyi metnin etkisi olarak çağırır (Hayward, 2013: 368).

Aygıt kuramının psikanalitik çerçevesi, Baudry’ın, özellikle idealist film kuramları geleneğine yönelik materyalist yaklaşımı destekler. Marx'a "genellikle materyalizme ait olan ve idealizmden ve bu idealizmin içine gizlenmiş bir gerçek vardır" yaklaşımını hatırlatması için başvururken, Freud'dan, felsefenin ve rasyonel söylemin buyruklara dayandığını hatırlatmak için alıntı yapar. Tıpkı Platon'un mağara alegorisinin anne rahmini rasyonelleştirmeye ve gizlemeye hizmet eden bir yeniden yapılandırma olarak okunabilmesi gibi Baudry, benzeşim serisine bir analogi daha ekler. Projektörü besleyen ayırık ve süreksiz görüntüleri, bilinçdışının rüyalarda, histerik söylemde veya dil sürçmelerinde belirgin olan, ancak daha yüksek bilinç ve anlam seviyelerinde bastırılma eğiliminde olan süreksiz ve parçalı özellikleriyle karşılaştırır. Baudry'nin bilinçdışının psikanalitik modeline benzetmesi, şu ana kadar tartışılan benzeşimlerin çaprazında yer alır. Benzeşim düzeyler arasındaki ilişkileri kuramsallaştırarak, sinemanın teknolojik temeli ile ideolojik eğilimi arasındaki bağlantıyı açıklar (Quendler, 2014: 15-16). Tüm bu açıklamalar Tablo 2.2’de gösterilmiştir.

Seviyeleri anlam	Bilişsel erişilebilirlik dereceleri	süreklilik ilişkileri	İnşa edilen birimler
1	Bilinç	gerçeklik izlenimi	Dünya görüşü, ideoloji
2	Önbilinç	Anlam	Kimlik (kimlik)
3		Tutarlı deneyim sırası	Anlatım (söylem)
4		Süreklilik düzenleme	Mekansal-zamansal yönelim
5	Bilinçsiz	Sürekli projeksiyon (görüşte süreklilik)	Hayali izlenimlerin bilinçli akışı
6		Bireysel görüntüler: Eşitsizlik, süreksizlik, maddesellik	Bilinç öncesi, bilinçsiz, nöral

Tablo 2.2. Baudry'nin benzeşim ağı (Quendler, 2014: 16).

Annette Kuhn (1994: 56), Baudry'ı farklı türde filmler üzerinde uygulanamayacak bir yaklaşım geliştirdiği için eleştirirken, Carroll (2019: 190) da onu sinemanın fiziksel düzenlemesinin etkisine abartılı bir vurgu yapması açısından eleştirir. Baudry'nin izleyicilik açıklaması, izleyiciyi, izlemenin gerçekleştiği sosyal bağlamdan koparır ve bu sosyal çevrenin yerine evrenselci, özcü ve bütünleştirici bir modeli alır. Seyirci onun ifade ettiği kadar homojen değildir ve cinsiyet, ırk ve cinsellik gibi gerçek toplumsal farklılıkların etkisi göz ardı edilmiştir. Bu yönüyle Baudry'nin tamamıyla bireyselleştirilmiş bir seyirciye ilişkin açıklaması, aynı zamanda, toplumsal koşulları da ihmal eder (Cronin, 2011: 20).

Baudry (1986) "The Apparatus: Metapsychological Approaches To The Impression Of Reality in Cinema" başlıklı çalışmasıyla sinema aygıtının ideolojik çağrışımlarından uzaklaştı ve daha Freudyen bir yaklaşımı benimseyerek sinemanın ruhsal arzuyu somutlaştırma yeteneğine odaklandı. Seyirciyi arzulayan özne olarak ele aldı (Hayward, 2013: 369). Bu yaklaşımda, filmin biçimi ve teknikleri yalnızca psikanalitik olarak anlaşılacakla kalmaz, aynı zamanda medyanın teknolojisi kültürdeki işleviyle birlikte de anlaşılabilir. Baudry tarafından atılan bu adım, Metz tarafından geliştirilerek sürdürülmüştür (Andrew, 1984: 149). Baudry'a benzer bir şekilde Lacan'ın ayna evresinden yararlanan (Karabağ, 2012: 32) Metz, Lacan'dan farklı olarak seyircinin mutlak yokluğu nedeniyle kusursuz bir örtüşmenin gerçekleşemeyeceğini ileri sürse de, ayna evresindeki hâkimiyet yanılgısının seyir deneyiminde oldukça belirgin olduğunu ileri sürmektedir. Metz'e (1983: 61) göre, sinema diğer pek çok ifade aracına göre daha algısal bir yapıdadır. Örneğin resmin, mimarinin ve fotoğrafın da göstereni algısaldır ancak burada hareket ve uzam algısının yanında işitsel algıdan yoksunluk söz konusudur. Yazılardan oluşan bir zincirin okunmasını gerektiren edebiyatta da algısal bir sistem vardır, müzik de ancak sinema çok eksenli bir algısal süreç yaratır. Kendisine en yakın niteliğe sahip tiyatro ve operadan farkı ise onların görüntülerden oluşmak yerine gerçek mekân ve zaman içerisinde kurulu olmalarından ileri gelmektedir. Diğer sanatlardan daha fazla veya daha benzersiz bir şekilde sinema, seyirciyi hayali olana dâhil eder: tüm algıyı toplar, ama onu hemen kendi yokluğuna geçirir, mevcut tek gösteren o olur.

Metz (1983: 45) için film tıpkı bir ayna gibidir. Ama Lacan'ın aynasından temel bir noktada ayrılır: Her ne kadar her şey yansıtılabilir olsa da, onda asla yansıtılmayan tek bir şey vardır: seyircinin kendi bedeni. Dolayısıyla, seyircinin perdeden yokluğunu -ya da

daha doğrusu filmin bu yokluğa rağmen anlaşılır biçimde açılmasını- mümkün kılan şey, seyircinin ayna (gerçek aynanın) deneyimini zaten bilmesi ve dolayısıyla içinde kendisini tanımak zorunda kalmadan bir nesneler dünyası kurabilme yetisidir. Bu bakımdan sinema zaten simgesel olanın tarafındadır. Seyirci hali hazırda, nesnelerin var olduğunu, kendisinin bir özne olarak var olduğunu, başkaları için bir nesne haline geldiğini bilir.

Seyirci perdede yoktur: Aynadaki çocuğun aksine, kendisi bir nesne olarak değil, yalnızca onsuz orada olan nesnelerle özdeşleşir. Bu anlamda perde bir ayna değildir. Algılanan, bu kez tamamen nesnenin tarafındadır ve artık kendi imgesinin, algılanan ile öznenin (öteki ve ben) benzersiz karışımının eşdeğeri yoktur. Bu “tuhaf” ayna, bir yandan çocukluğunkine çok benzerken bir yandan da ondan çok farklıdır. Farkı bu aynanın bize kendimiz dışında her şeyi yansıtıyor olmasıdır, biz tamamen onun dışındayız, oysa çocuk ile ilgili olan ayna evresinde, çocuk hem onun içinde hem de önünde yer almaktadır. Bir *düzenleme* olarak (topografik anlamda), sinema, çocukluğun aynasından çok, simgeselliğin ve dolayısıyla ikincilliğin yanında yer alır (Metz, 1983: 49). Metz, sinemada özdeşleşme olgusunu, birincil ve ikincil olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Ekrandaki karakterle yaşanan özdeşleşme ikincil özdeşleşmeye tekâmül etmektedir. Birincil olan ise aygıt düzeyindeki bilinçdışı özdeşleşmesidir (Metz’den akt. Üşümezgezer, 2019: 22).

Bu yaklaşımlardan sonra, filmin metinsel özelliklerinin, sürekli olarak seyirciyi filmin akışına sokacağı fikri ortaya çıkmıştır. Bu tür bir “dikişin” seyircinin filmin içeriğine göre alabileceği konumları sağlayan belirli metinsel ve kendine özgü teknikleri aracılığıyla film seyircisine yöneldiği ileri sürülmektedir (Marchetti, 1993: 64).

Laura Mulvey (1975, 6-8), “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” başlıklı çalışmasını, “Bakmaktan Duyulan Haz/İnsan Biçimiyle Büyülenmek” ve “Görüntü Olarak Kadın, Bakışın Taşıyıcısı Olarak Erkek” başlıklı iki önemli fikir etrafında yapılandırmıştır. Mulvey, toplumda hali hazırda mevcut olan “büyülenme” meselesinde filmin “sihrinin” nasıl bir konuma sahip olduğunu incelemek adına psikanalizden faydalanacağını ileri sürmekte ve psikanalizin film teorisinde, özellikle de “fallus-merkezli düzen” ile mücadele eden feministler tarafından, film yapımının çeşitli yönlerine uygulayarak nasıl kullanılabileceğini kaydetmektedir. Mulvey, çalışmasının ikinci bölümüne Freud’un skopofili ya da bakmanın verdiği hazla ilgili fikirlerini tartışarak başlar. Geleneksel sinematik duruma bakmanın hazzı, iki çelişkili yöne sahiptir. İlki, skopofitik, başka bir kişiyi görme yoluyla cinsel uyarılma nesnesi olarak algılama

hazzından kaynaklanır. Narsisist ve egonun oluşumu yoluyla geliştirilen ikincisi, görülen imgeyle özdeşleşmeden gelir. Bu nedenle, film çalışmalarına psikanaliz yoluyla dâhil olan özdeşleşmenin anlamlarından biri öznenin erotik özdeşliğinin ekrandaki nesneden ayrılmasını (aktif skopofili) ima eder, diğeri ise seyircinin kendisine olan hayranlığı ve onu tanıması yoluyla egonun ekrandaki nesneyle özdeşleşmesini talep eder. Birincisi cinsel içgüdülerin bir işlevi, ikincisi ise ego libidosunun bir işlevidir (Mulvey, 1975: 13). Mulvey, izleyicinin ekrandaki görüntüyü kendi sureti olarak yanlış tanıdığını ve onu idealize edilmiş bir benliğin temsili olarak benimsediğini savunmuştur. Klasik anlatı filminde, hem anlatı olaylarını hem de filmdeki 'görüntüyü kontrol eden aktif faillerin ağırlıklı olarak erkek kahramanlar olması nedeniyle, erkek izleyicilere kendilerini özdeşleştirecekleri bir figür, canlandıracakları bir “benliğin yansıtılmış bedeni” verilmiştir.

“Bakış”, “haz”, “ayna”. “özdeşleşme” vb. psikanalitik film teorisinin seyirci ile film arasındaki ilişkiyi ifade eden kavram setleri olarak karşımıza çıkar. “Psikanalitik yaklaşım, kuramını ortalama bir seyirci modeli üzerine oturtur. Bu varsayılan seyirci, görgül olanla ideal olan arasında yer alır ve sinematografik sistemin bir parçası olarak görülür.” (Erdoğan, 1989: 39). Bununla birlikte, kamerayı güçlendirir, dikişli bir seyirci yaratır. Film izleyicisi, filmin metni tarafından inşa edilen ve yalnızca o metinle etkileşim an(lar)ında var olan “ideal okuyucu” olarak kavramsallaştırılır. Seyircilerin hepsinin filmin özelliklerine aynı şekilde tepki vermeleri beklendiğinden, seyirciler arasında beklenen bir fark yoktu (Marchetti, 1993: 76).

Sinema aygıtı kavramı, anlatı yapısı, aygıtın ideolojik doğası, ilgili teknoloji ve sürecin psikolojik yönleri dâhil olmak üzere sinema deneyimini oluşturan çeşitli mekanizmaları ve süreçleri hesaba katar. Sinema aygıtı teorileri, bu çeşitli yönleri ayrı olarak görmezler, ancak birlikte nasıl çalıştıklarıyla ilgilenirler. Bu argümanın merkezinde, hem anlam hem de sinemasal bir özne üretmek için sinema aygıtının çeşitli bileşenlerini bir araya getiren bir bakış sistemi tarafından etkinleştirilen bir özdeşleşme süreci vardır (Rizzo, 2012: 18-19).

Bu dönemde seyirci, soyut, evrensel ve ideal bir 'seyirci' olarak tanımlansa da esasen psikanalitik film teorilerinin artan önemi kapsamında bir kavram ve tartışma konusu olarak yeniden belirmiştir (Branigan ve Buckland, 2013: 37). Film teorisyenleri, sinema deneyiminin altında yatan karmaşık yapıları bulduklarını öne sürmüşler ve film

içeriklerinin ideolojik amaçları desteklemek için manipüle edildiğini gösteren bir "seyirci teorisi"ni geliştirmişlerdir. Sinema seyircilerini, karanlıkta oturan ve duygusal olarak yönlendirilen olarak tanımlayıp, her izleme deneyimini kapsayan tek bir modeline dönüştürmek için seyirciyi, derin psikanalitik yapılar üzerine uygulanan etkilere açık olarak değerlendirmişlerdir (Tratner, 2008: 15). Psikanalitik, yapısalcı/Marksist ve feminist kuramlardan gelen özne konumlandırma, özdeşleşme ve bakış kavramlarının bir karışımından ilham alan analiz, film metniyle ve onun (pasif) seyirciyi nasıl inşa ettiğiyle sınırlıdır (Branigan ve Buckland, 2013: 38). Bu idealize edilmiş varsayımsal seyirci, bir kişi değil, film metninin bir işlevidir. Seyirciye dair bu bakışın faydalı yönü olumlu araştırmacıların filmleri yakından analiz etmek için eleştirel teknikler ve bu yönde bir kelime dağarcığı geliştirmeleriydi (Abel, 2004: 61). Bununla birlikte, film seyircisi için tek tip, tarih dışı, psikolojik bir etki ve toptan bir ideolojik boyun eğiş halinde olduğunu varsaymaktadır. Seyircinin ana akım filmleri izleme deneyimi, aygıt teorisinin bu varsayımından daha karmaşık ve çelişkilidir. Aygıt teorisi, seyirci hazzının çeşitliliğini - ve bazı durumlarda basitliğini - açıklamayı başaramadığından (Plantinga, 1995: 3)

Sinema aygıtı kuramları ve psikanalitik feminist film kuramı içinde, kavramlar kimi zaman içerik değişimine uğramaktadır. Sinemasal özdeşleşmenin nasıl işlediğine dair bir anlayış, kuramcıdan kuramcıya ve aynı kuramcının farklı dönemlerdeki çalışmaları içinde farklılık gösterir. Ancak buna rağmen, bir şey sabit kalmaktadır: Sinema aygıtının teorileri, ister erkek ister kadın olsun, genelleştirilmiş, evrensel bir özne üretme eğilimindedir. 1970'lerde çağdaş film teorisinde yaygın olmasına rağmen, Lacancı psikanaliz 1980'lerde düşüşe geçmiştir. En tanınmış psikanalitik çağdaş film kuramcısı Laura Mulvey (1985) bile 1980'lerin ortalarında üstü kapalı olarak sinema çalışmalarında Lacancı psikanalizin kültürel çalışmalarda kullanılan yaklaşımla değiştirilmesi gerektiğini belirtmiştir. 1980'ler boyunca, bazı önemli çalışmalar medya bilimcilerinin dikkatini metinlerin analizinden seyircinin zihninde metnin araştırılmasına kaydırmıştır. Metinlerin anlamının okuma yoluyla yaratıldığı fikri, feminizm ve kültürel çalışmalar üzerindeki etkisiyle geçerlilik kazanmaya başlamıştır. Kişisel olanın politik olduğu fikri, izleyicilerin metinleri okuma şekline odaklanan çalışmalara yol açmış, okur çağı, metin kullanıcılarını güçlendirmeye kendini adanmış popüler kültürle siyasi bir ilişkiden doğmuştur. Metinsel alımlama sorunları, hermenötik ya da üretim sorunlarının yerini almaya başlamıştır (Stokes, 2003: 136).

Bu başlıkta ele alınan yaklaşımların formülasyonlarında seyircinin cisimleşmiş, bedensel bir özne olması açıkça ihmal edilmiştir. Beden konusu bu teoriler içinde kimi zaman ortaya çıkıyorsa da, çoğunlukla arzu ve fantezinin bir cisimidir ve beden hayali olanın işleyişi için gerekli bir önkoşul; ya da ideoloji aracılığıyla oluşturulmuş bir imge olarak yer alır. Seyircinin, fiziksel bedeni, bu öznellik değerlendirmelerinden neredeyse tamamen yoksundur ve bahsedildiği yerde, sinemasal alanda hareketsizleştirilmiş ve metin tarafından pasifize edilmiş bir nesneye dönüşmüştür. Dahası seyircinin beyni, bilincinin zorunlu aktifliği deneyimlerinin ve bunların sonucu açığa çıkan hislerinin belirleyiciliği de kapsam dışında bırakılmıştır. Oysa film seyirciliği, tüm bunları aynı anda yürütebilen olağanüstü bir sistemin ifadesidir ve sonraki bölümlerde bu hususlara değinilecektir.

2.4. Aygıt Kuramlarına Yönelik Eleştiriler

2.4.1. Kültürel Çalışmalar ve Alımlama Kuramları

"Kültürel çalışmalar", belirli bir disiplinden çok, bir dizi farklı okulun ve bireysel teorisyenlerin çalışmalarıyla şekillenen, yıllar içinde gelişen çeşitli kültürel uygulamalara yönelik bir dizi yaklaşımdır. 1950'lerde Hoggart tarafından kaleme alınan *The Uses of Literacy* ve Raymond Williams tarafından yazılan *Culture and Society* adlı çalışmalar (Sparks, 1997:15-16) kültürel çalışmaların temelini atmıştır. 1964 yılında, İngiltere'nin Birmingham Üniversitesi'nde Richard Hoggart'ın yönetiminde kurulan "Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi" nin çalışmaları ile ise tam anlamıyla kurulmuş olur (Mutlu, 2004: 198).

Medyada kültürel çalışmaları, etki araştırmalarından özellikle "ideoloji" ve "kültür" kavramına yükledikleri farklı anlamlar çerçevesinde bir kopuş yaşamıştır (Yavuz, 2004: 103). Kültürel çalışmalar için anlamlandırma meselesi medyanın ideolojik yapısını anlamının odağı olarak ele alınmıştır. Kültürel çalışmalar yapısalcı yaklaşımlardan köklenen anlamlandırma kavramı ile gerçek dünyadaki şeylerin dil dolayımı ile aktarıldığının altını çizerek medyanın ideolojik konumunu açığa çıkarmaktadır. Bu ise "dolaysız etki," yaklaşımından kopmak anlamına gelmektedir (Yavuz, 2005: 13-14). Kültür nosyonu ise kültürel çalışmalar içinde sınıf, cinsiyet, ırk ve diğer eşitsizliklerin anlamlı ya da bilinçli hale getirildiği ve direniş (alt kültürler) ya da bir tür "müzakere edilmiş" uzlaşma (izleyiciler) yoluyla yaşanan bir olguyu ifade etmektedir. Bu bağlamda tanımlanan kültür, hegemonyanın kurulduğu zemindir. Kültüre yönelik bu yaklaşım, kültürü estetik, ahlaki veya yaratıcı değerlerin alanı olarak gören geleneksel edebiyat ve

sanat yaklaşımlarından ayrılmaktadır. Kültürel çalışmalar, kültürel farklılıkları ve uygulamaları içsel veya ebedi değerlere atıfta bulunarak değil, genel sosyal ilişkiler haritasına atıfta bulunarak ele almaktadır (Hartley, 2012: 49-50). Kültürel çalışmalar, popüler kültürü “hem haz veren, hem değerli bir söylem hem de elverişli bir toplumsal kaynak olarak yeniden ürettiler” (Jensen, 2005: 38). Bu bağlamda kültürel çalışmalarda seyirciye olan ilgi, hem kuramsal hem de politik olarak şekillenmiştir (Jensen ve Rosengren, 2005: 62).

Sinema alanında kültürel çalışmalar, hem yukarıda aygıt kuramı olarak ele aldığımız *Screen* teorisine hem de kitle iletişim araştırmalarındaki nicel yöntemlere bir tepki olarak belirlemiştir. *Screen* teorisinden en temel farkı, sadece “film” aracına değil, kültürel pratiklerin daha geniş olan yelpazesine odaklanmasıdır (Stam, 2014: 234-235). Kültürel çalışmalar, özellikle televizyon izleyicileriyle yapılan çalışmalardan yararlanarak, film çalışmalarında neredeyse tamamen teorik bir önerme olan seyirciyi odak noktası olarak belirlemiştir. Gerçek film izleyicilerinin tarihsellikleri ve yarı-etnografileriyle daha ampirik bir araştırma paradigmasına da olanak sunmuştur (Turner, 2008: 272). 1940’ların ve 1950’lerin kadın Hollywood izleyiciliği üzerine 1990’lardaki etkili çalışmalar yürüten Stacey’in *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship* başlıklı çalışması film çalışmalarında (özellikle feminist film kuramı) izleyicilik teorilerini kültürel araştırmalardaki ampirik modellerle ilişkilendirmeye yönelik ilk girişimlerden biri oldu. Bu disiplinler arasındaki teori ve yöntem açısından tarihi ayrımı kabul eden Stacey (1994: 59), film araştırmacılarının ‘gerçek’ seyirciyle değil, hayali, edilgen seyircinin ‘ruh’uyla ilgilendiklerini kaydetti ve film çalışmaları ile kültürel çalışmaları aşağıdaki tablodaki gibi karşılaştırdı.

Film Çalışmaları	Kültürel Çalışmalar
İzleyici konumlandırma	İzleyici okumaları
Metin analizi	Etnografik yöntemler
Üretim odaklı anlam	Tüketim odaklı anlam
Pasif izleyici	Aktif izleyici
Bilinçsiz	Bilinçli

Tablo 2.3. Film çalışmaları ve kültürel çalışmalar (Stacey, 1994: 56-57)

Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi, Hall’un yönetiminde, kitle iletişim çalışmalarına eleştirel bir yaklaşım geliştirmiştir. Hall’un, *Kodlama Kodaçım* başlıklı makalesi, seyirci ve izleyici araştırmaları için bir dönüm noktası olmuştur. İletişim sürecinin, yalnızca mesaj iletim süreçlerine odaklanarak, sürecin diğer karmaşık yapılarını göz

ardı eden kitle iletişim araştırmalarının bu bağlamda eleştirir. Ona göre iletişim, birbiriyle bağlantılı ancak aynı zamanda ayrı ayrı ele alınabilecek farklı modüllere sahip bir yapıdır. Öyle ki iletişim içerisinde üretim, dolaşım, dağıtım, tüketim ve yeniden üretim aşamalarından oluşmakta, bu süreçlerin her biri birbirleriyle bağlı olmanın yanında kendilerine has işleyiş biçimlerine sahiptirler (Hall, 2005: 85). Hall (2005: 95-97), medya söyleminin, seyirci tarafından *hakim/hegemonik, müzakereli ve karşıt* olmak üzere üç biçimde okunduğunu kaydeder. *Baskın* (veya 'hegemonik') okumada, okuyucu metnin kodunu tamamen paylaşır ve tercih edilen okumayı kabul eder, onu olduğu gibi yeniden üretir. Bu şekilde kod 'doğal' ve 'şeffaf' görünür. *Müzakereli okuma* da ise okuyucu metnin kodunu kısmen paylaşır ve tercih edilen okumayı genel olarak kabul eder. Ancak bazen direnir ve kendi konumunu, deneyimlerini ve ilgi alanlarını yansıtacak şekilde değiştirir. *Muhaliş* ("karşı hegemonik") okumada baskın koda doğrudan karşıt bir ilişki içine yerleştiren okuyucu, tercih edilen okumayı anlar, ancak metnin kodunu paylaşmaz ve bu okumayı reddederek alternatif bir çerçeve ortaya çıkarır (Hall, 2005: 95-97). Hall'a (1993: 11) göre, medya ve izleyici araştırmalarının asli görevi kodlama/kodaçıklama arasındaki ilişkiye odaklanmak olmalıdır.

Kendinden önce gelen "Kullanımlar ve doyumlar" yaklaşımı, izleyicilerin bireyler olarak anlaşılmasına dayanırken, "kodlama/kod açıklama " yaklaşımı, izleyicilerin kültürel olarak oluşturulmuş ve konumlanmış olmalarının yanına bireylerden ziyade oluşumlar olarak önemli olduklarını ileri sürmüştür. Kodlama/kod açıklama popüler kültür aracılığıyla hegemonyanın nasıl işlediğini gösterebilecek bir girişim olarak tasarlanmıştır. Kodlama/kod açıklama modeli, izleyicilerin medya anlamlarını ele alma biçimleriyle sürece aktif olarak katkıda bulunduklarını kaydetti (Ross ve Nightingale, 2003: 36-37). Kodlama/kod açıklama teorisini izleyen araştırmalar, film izleyicisini cinsiyet, sınıf ve etnik köken gibi demografik özellikler tarafından belirlenen daha geniş, bağlamsal bir sosyal grubun parçası olarak analiz etmenin bir yolu olarak etnografilere odaklanmak için 1980'lerde büyüdü (Moore, 1995: 43). İngiliz Kültürel Çalışmalar perspektifi, toplumdaki hegemonik söylemleri aktif olarak müzakere eden sosyal, kültürel ve tarihsel olarak konumlanmış bireylerden oluşan bir seyirci kavramı geliştirdiği için, film çalışmaları içinde 'gerçek' izleyiciler ve alımlama ile sürekli bir ilginin tartışmasız en büyük örneğidir (Biltereyst ve Meers, 2018: 42).

Hall'un bu araştırmaları, film çalışmalarının seyirci ve izleyiciliğe odaklanması ile daha geniş medya çalışmaları alanındaki alımlama çalışmaları ile örtüşür. Alımlama perspektifi izleyicileri aktif ve metinleri belirsiz olarak kavramsallaştırır. Buna göre anlam ne bir metne ne de bir okuyucuya ait olarak görülür. Anlamın bir metin-okuyucu etkileşiminde yapılan veya oluşturulan bir şey olduğu fikri, bireylerin görselleri ve görsel iletişimi nasıl kavramsallaştırdığı konusunda önemli çıkarımlara sahiptir (Barbatsis, 2005: 273). Seyirciye yönelik alımlama çalışmaları 1980'lerde medya ve iletişim araştırmalarında bir alt disiplin olarak güçlü bir şekilde ortaya çıkmıştır. Alımlama araştırmasını teorik ve metodolojik olarak, beşeri bilimler ve sosyal bilimlerden gelen araştırma geleneklerini bir araya getirmiş ve izleyici araştırmasında neredeyse hegemonik olan nicel yöntemlerin kuralına nitel bir yönelim eklemiştir (Schröder, 2019: 155). Alımlama çalışmalarında vurgu, izleyicinin bir film veya filmlerle etkileşiminde, film okumaya ilişkin beklentiler ve yorumlama stratejileri ile sonraki deneyimleriyle nasıl şekillendiği üzerindedir. Dolayısıyla, film alımlama çalışmaları, kültürel sermayeye sahip gerçek insanlardan oluşan bir sosyal gruplaşma olarak film seyircisi anlayışına dayanmaktadır. Bu tür araştırmalar aynı zamanda kültürel sermayeyi besleyen ve yapılandırın kültürel koşullar ve kültürel metinlerin yanı sıra ortak film okumaları etrafında yorumlayıcı toplulukların oluştuğu koşullara da değinir. Paylaşılan okumalar karşıt, dirençli veya alt kültürel olabilir; ve bazı durumlarda, belirli film alımıyla ilgili grup davranışları ve uygulamalarıyla ilişkilendirilebilir (Khun, 2012: 931).

Alasuutari (1999: 2-8) alımlama çalışmalarının üç nesilden oluştuğunu ileri sürmektedir. Bu nesillerden ilki Stuart Hall'un kodlama-kodaımlama kuramını temel almaktadır. Yazara göre alımlama çalışmalarının ilk evresi kültürel çalışmalarla oldukça ilintili bir evredir. Ayrıca bu evrenin köklerinde alımlama çalışmalarının kullanımlar doyumlara yaklaşımı ile de ilintisi vardır. İkinci nesil ise Morley'in ufuk açıcı özellikle romantik dizilerin alımlanmasıyla ilgili çalışmalar ile şekillenmiştir. Burada araştırmacıların bir programı analiz etmelerinin ardından o programın izleyicilerine yönelik derinlemesine görüşmeler yaptıkları izleyici alımlama çalışmaları gerçekleştirdikleri bir anlayış söz konusudur. Bununla birlikte, artın sayıda ampirik alımlama çalışmasıyla birlikte, bir dizi kademeli değişim de meydana gelmiştir. Örneğin, kimlik ve toplumsal cinsiyet gibi meseleler tartışma konusu olmaya başlamıştır. Bunun yanında programların içeriklerinden ziyade işlevsel

nitelikleri merkeze alınmıştır. Medyanın günlük yaşamdaki yeri ele alınır ve ikinci kuşağın içerisinde yer alan çalışmalar, medya içeriğinin yorumlayıcıları olan seyirciler üzerine uygun etnografik vaka çalışmalarını uygulamanın altını çizerler. Üçüncü kuşağı ise izleyicinin dışarıda bir yerde olmadığına bunun yerine izleyicinin, belirli bir analitik bakış tarafından üretilen söylemsel bir yapı olduğu fikri ile yola çıkarlar. Bu kuşak medya ve izleyicinin bir arada olduğu kapsamlı bir bakış açısına sahiptir. Seyircinin alımlamasına yönelik ilginin yanında, medya ürünlerinin gündelik hayata olan yansıması ve yerinin de kapsayıcı anlamda araştırılmasını içerir.

Alımlama araştırmalarının ilk örneği, David Morley'in *Nationwide Audience* (1980) başlıklı çalışmasıdır. Bu çalışmada Morley, BBC'de yayınlanan *Nationwide* isimli programı konu almıştır. İnsanların televizyon kullanımına ilişkin araştırması, izleyicilerin, örneğin bir televizyon haber programındaki belirli öğelere yanıt olarak, birbiriyle rekabet eden ve görünüşte tutarsız bir dizi öznellik içinde, içsel olarak çelişkili konumlar benimseyebildiğini açığa çıkarmıştır. Bir izleyicinin bir televizyon haber programına tepkisi de yalnızca o program tarafından çerçevelenmez; açıkça bir dizi sosyal, ekonomik ve kültürel güç, izleyicinin kendisini o programın konusu olarak görme biçimini "üstbelirleyecektir" (Turner, 2003: 21). Alımlama çalışmaları için bir diğer önemli araştırma ise Janice Radway'in *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature* başlıklı, kadınların romantik içeriklere sahip romanları okuma pratikleri ele alan çalışmasıdır. Alımlama çalışmalarının temellerini oluşturan çalışmalardan bir diğeri ise Ien Ang'in 1980'lerde yayınlanan *Dallas* isimli dizinin Hollandalı kadın izleyicileri üzerine gerçekleştirdiği *Wathing Dallas: Soap Opera and the Melodramic Imagination* adlı çalışmasıdır. Anılan araştırmaların ilk ikisinde görüşme teknikleri kullanılırken, üçüncü çalışma, izleyicilerden gelen mektupların incelenmesi yoluyla gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalar, "medya izleyicilerinin yaşam dünyası ile olan bağlarını ele almaya çalışmışlardır. Bu izleyici araştırmasında dikkatler, sunulan yorumlara ve toplumsal alımlama ilişkilerine odaklanmıştır" (Stevenson, 2006: 131).

Alımlama çalışmaları, 1980'lere dek yürütülen araştırmalara gelen en önemli yeniliklerden birisidir ve hem beşeri hem de sosyal bilimin geleneklerinden yola çıkmıştır (Jensen ve Rosengren, 2005: 62). Alımlama çalışmaları, izleyicinin anlamlandırmasına odaklanır. Bu yaklaşımda bilim insanları, hem izleyicilerin bir

medya metnini nasıl anlamlandırdığını hem de bu anlamlandırmanın gerçekliğin sosyal inşasına nasıl katkıda bulunduğunu anlamaya çalışarak daha çok medya izleyicilerine odaklanır (Jensen, 1987: 31).

David Morley (1980: 11) alımlamayı, “izleyicilerin iletilen mesajları farklı bir şekilde okuyup anlamlandırdıkları ve durumlarının ve deneyimlerinin geri kalanı bağlamında bu anlamlara göre hareket ettikleri” semiyotik süreç olarak tanımladı. Bu dönem içerisinde alımlama çalışmaları ele alındığında “okumak” kavramının bir anahtar kavram olarak ortaya çıktığı gözlenmektedir. "Okumak" kavramının, aracılı iletişimin yalnızca bir mesajı gönderenlere "iletmek" ile ilgili olmadığı konusundaki ısrarı ifade ettiği ve sadece alfabetik temelli “metinleri” yorumlamak için değil, aynı zamanda hem doğal hem de edinilmiş okuryazarlık becerileri gerektiren bir “anlam oluşturma” süreci olduğunun altının çizilmesini içermektedir.

Alımlama çalışmalarının sinema alanında da yer almaya başlaması ancak 1990’larda gerçekleştirmiş ve marjinal bir yöntem olarak yerini alabilmiştir. Oysa alımlama çalışmaları, yukarıda da ele alındığı gibi televizyon araştırmalarında oldukça yaygındır. Bunun nedeni, film araştırmalarının, bir sanat alanı olarak kabul görmesi, televizyonun ise geleneksel olarak daha çok bir teknoloji ve sosyal bir ortam olarak algılanmasıdır. Bu nedenle izleyicilerin televizyonun çıktılarını bir biçimde tükettiğini ve bunlardan etkilendiğini varsayan çalışmalar bu dönemde oldukça yaygındır (Biltereyst ve Meers, 2018: 21). Film çalışmaları içinde, seyirci araştırmaları, genellikle filmin bir metin ve bir aygıt olarak, seyircileri nasıl ima ve inşa ettiğini, onlara nasıl hitap ettiğini veya 'çağrı yaptığını' inceleyen araştırmalar olarak yer almışlardır (Roche ve Gelly, 2012: 199). Film çalışmaları seyirciyi metnin bir tutsağı olarak görme eğiliminde olmuştur. “Gerçek” ve “canlı-kanlı” izleyicilerin deneyimlerine oldukça az ilgi gösterilmiştir. Film deneyimine yönelik alımlama çalışmaları, filmsel metne gömülü anlamları ve mesajları pasif bir şekilde özümseyen, idealize edilmiş, tarih dışı bir izleyiciyi varsayan diğer birçok büyük film teorisinden bu yönüyle farklıdır.

Yapısalcı, auteurist, biçimci, Marksist ve psikanalitik teorilerden etkilenen yaklaşımlar dâhil olmak üzere 1960'larda ve 1970'lerde geliştirilen klasik film teorilerinin çoğu, metnin anlam alanı olarak ele alırlar. Bu teoriler, izleyicilerin filmlerden nasıl etkilendiğiyle ilgilenir, ancak tanımladıkları izleyiciler, ırk, cinsiyet ve diğer

belirleyici faktörlerdeki farklılıklardan bağımsız olarak, hepsi filmlere aynı şekilde tepki veren idealize edilmiş, homojen izleyicilerden oluşur. 1980’ler itibariyle ise metnin içindeki anlamdan ziyade izleme bağlamını merkeze alarak bir dönüşüm yaşanmıştır. Bu çaba, “izleyiciyi tarihselleştirme” başlığı altında ele alınabilmektedir (Karabağ, 2012: 51). Bununla birlikte, son yirmi yılda, boşluğu kapatmak için yoğun bir çaba sarf edilmiştir. Film izleyicilerini incelemeye yönelik büyük bir değişimin ortaya çıkmıştır. 'Gerçek izleyici' üzerine geniş bir ampirik araştırma akışı (Stacey 1994: 54), film seyircilerinin farklı geleneklerle, kavramlarla ve metodolojilerle ele alındığı film alımlama ve seyirci çalışmaları ortaya çıkmıştır. (Biltereyst ve Meers, 2018: 21).

Allen, 1990'da *Screen* dergisinde yayınlanan “From Exhibition to the History of Film Reception: Reflections on the Audience in Film History” başlıklı makalesinde film çalışmalarında alımlama çalışmalarının konumu ve seyirci meselesi üzerine yapılan çalışmaların bir değerlendirmesini yapar ve Allen (1990: 348) 'film tarihi, filmlerin seyircisi yokmuş gibi yazılmıştır' diye açıklar. Bunun yanında çalışmasında seyirciler ve alımlama çalışmaları üzerine daha kapsamlı ve ampirik yönelimli bir araştırmalar için bir çağrı sunar. Barbara Klinger (1997: 113), “Film History Terminable And Interminable: Recovering The Past In Reception Studies” başlıklı makalesinde, “filmdeki alımlama çalışmalarının televizyon araştırmalarındaki benzer araştırmalardan öğreneceği çok şey var.” açıklamasında bulunarak, film çalışmalarına alımlama çalışmalarının dahil edilmesi için çağrıda bulunur. Yazarların, bu çağrıları karşılığını bulur ve sinemadaki alımlama çalışmaları açığı kapatmak adına çaba gösterir (Biltereyst ve Meers, 2018: 21). 1980’ler boyunca, çalışmaların odağı, metinden seyirciye kaymıştır (Karabağ, 2012: 51).

Mayne (1993), *Cinema and Spectatorship* başlıklı çalışmasında film çalışmalarında seyirciye yönelik araştırmaları kategorize etmiştir. Ona göre bu kategorilerden ilki, yukarıda ele aldığımız “aygıt kuramlarına” atıf yapan “Kurumsal modeller”dir. Bunun yanında ele aldığı diğer temel kategori, bu *Kurumsal modellere* karşı gelişen “Revizyonist yaklaşımlar”dır. Mayne, çalışmasında toplumsal boyutun merkezi olduğu sinemanın psikanalitik keşiflerinin örneklerini içeren yaklaşımlara karşıt olarak gelişen üç tür "revizyon"dan söz etmektedir. Bunlardan ilki, film izleyicilerinin sinemaya gerçekte nasıl tepki verdiğini inceleme ihtiyacını vurgulayan "ampirik

modeller"dir. Ampirik modellerin iki varyasyonun film çalışmalarında çok önemli olmuştur: *bilişselcilik* ve *etnografi*. Bilişselcilik, belki de en çok 1970'lerin film teorisinin iddialarına muhaliftir⁶. Bilişsel model, sinematik imgelerin tüketiminin ve sinematik imgelerle özdeşleşmenin ideolojik olarak üstbelirlendiği iddialarını yeniden değerlendirerek izleyicinin etkinliğini açıklamaya çalışır. Ampirik modellerin etnografik varyasyonu” da 1970'lerin film teorisini, özellikle varsaydığı pasif özneyi eleştirir. Ampirik modellerden sonra, İkinci “revizyonist” kategori, “tarihi modeller”i içerir. Tarihsel izleyicilik modelleri, kurumsal olarak tanımlanan izleyicilik modellerinin yalnızca bir noktaya kadar doğru olduğu inancını paylaşırlar ve sinemasal bir özne/izleyici/seyirci kavramını açıklarlar. Tarihsel yaklaşımlar, özne kavramının tarihsel koşullara göre nasıl değişebileceğinin ve dolayısıyla bir dizi koşulda “egemen” olanın başka bir durumda nasıl olmayabileceğinin anlaşılmasını önemsemektedirler. O halde, tarihsel izleyicilik modelleri, izleyiciliğin tarihsel ve kültürel ve spesifik olarak tanımlanması gerektiğini varsayar. Son kategori, 1970'lerin film teorisi tarafından büyük ölçüde dışlandığı için kadın izleyici üzerindeki çalışmaları içeren *feminizmdir*. Kadın izleyiciyi kuramlaştırmayla ilgilendiğinden, seyirciliğe feminist yaklaşımlar özel bir değerlendirme gerektirir. Feminist yaklaşımlar, kurumsal izleyicilik modellerinde çok yaygın olan bir seçimin ne olduğunu, toplumsal cinsiyetin yarattığı farkı eleştirmiştir. Mayne’e göre, bu yaklaşımlar birbirleri ile çelişmemekte daha ziyade tamamlayıcı bir nitelik taşımaktadır. Örneğin, kadın izleyici üzerine yapılan pek çok feminist çalışma, tarihsel modelin varsayımlarını da paylaşabilmektedir (Mayne, 1993: 42-43).

Sinemada alımlama çalışmalarının, başlıca iki yöne meyilli bulunmaktadır. Bunlardan ilki, tarihsel materyalist yaklaşımken, ikincisi ise etnografik yaklaşımlardır⁷ (Kaya Mutlu, 2005: 16, Karabağ Sarı, 2013: 54). Tarihsel materyalist yaklaşımın öncüsü, Janet Staiger olarak kabul edilebilir. Staiger (1992) *Interpreting Films* başlıklı çalışmasında, alımlama çalışmalarından şöyle söz eder;

Her şeyden önce, alımlama çalışmalarının amacı gerçek okuyucular ve metinler, gerçek izleyiciler ve filmler arasındaki etkileşimlerin tarihini araştırmaktır. Sonuç olarak, analizlerinde okuyucular ve metinler hakkında çeşitli felsefi önermeleri dikkate alması gerekmesine rağmen, bir alımlama felsefesi değildir. Yine de tarih olarak, kesinlikle herhangi

⁶ Bu muhaliflik ilerleyen bölümlerde daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

⁷ Burada literatürde daha önce sistematik olarak yerleştirilen ayrım kullanılmıştır. Sinemada alımlama çalışmaları gelişmeye devam etmektedir. Ancak tüm bunların detaylı incelemesi bu bölümün kapsamı dışındadır.

bir felsefi yaklaşım kadar teorik olarak kabul edilmesi gereken örtük ve açık önermelere sahiptir. Felsefe değil tarih olarak, alımlama çalışmaları maddi dünyada gerçekte ne olduğuyla ilgilenir. Alımlama çalışmaları neyin olmadığı ve bunun neden olduğu hakkında spekülasyonlar yapabilir; Aslında, amacının bir parçası, çeşitli etkileşim biçimlerinin ortaya çıkışını ve ortadan kaybolmasını açıklamaktır. Ancak, genel olarak, alımlama çalışmaları, bireylerin metinleri nasıl anlamış olabileceklerine ve potansiyel olarak nasıl anlayacaklarına dair genelleştirilmiş, sistematik bir açıklama oluşturmaya çalışmaz, daha ziyade onların gerçekte nasıl anlamış olduklarını açığa çıkarmayı hedefler. Sonuç olarak, alımlama çalışmaları ideal okuyucu kavramını tarih dışı olarak eleştirir (Staiger, 1992: 8).

Staiger (1992: 12) tarihsel izleyicilerin ve yorumlayıcı stratejilerin incelenmesine bağlamsal ve materyalist bir yaklaşım sunduğunu ileri sürer. Buna bağlı olarak da alımlama çalışmalarına olan yaklaşımının en iyi “tarihsel materyalizmin yanı sıra post-yapısalcılık, yeni tarihselcilik ve kültürel araştırmaların bakış açılarıyla bağlantıları olduğu şeklinde” anlaşılabileceğini kaydeder.

Alımlama çalışmalarına tarihsel materyalist bir yaklaşıma çizgisine yönelmeyi, asgari düzeyde, dil ve bağlamın aracılık ettiği baskın ve marjinalleştirilmiş tarihsel yorumlama stratejilerinin izini sürmeyi gerektirir. Bunlar, belirli sosyal oluşumlarda mevcut stratejilerin çeşitliliğinin göstergeleri olarak düşünülmelidir. Bu aralığın tarihsel dönüşümü de analiz gerektirir. Ayrıca, tarihsel materyalist bir yaklaşım, tarihsel olarak inşa edilmiş "hayali benlikler"in, bireysel okuyucular ve izleyiciler tarafından alınan özne konumlarının mümkün olduğu kadar izlenmesi anlamına gelir. Son olarak, şüphesiz, araştırmacının analitik sonuçların içinde olduğunu kabul etmek anlamına gelir. Staiger bu yaklaşımında, filmlerin gösterime girdiği dönem içerisinde, filme yönelik incelemeleri, eleştirileri ve akademik çalışmaları incelemekte ve “bunların “bağlamsal söylemlerle” ilişkisini irdeleyerek yorumlamaktadır; yapısalcı analizlerde olduğu gibi altta yatan asıl homojen yapıyı ortaya çıkarmaya çalışmaz ya da psikanalitik yorumlarda olduğu gibi evrensel bir insan psişesi nosyonundan hareket etmez.” (Karabağ Sarı, 2012: 57).

Alımlama araştırmalarında tarihsel materyalizim dışındaki bir diğer yönelimin etnografik alımlama araştırmaları olduğu yukarıda ele alınmıştır. Medya izleyicilerine etnografik bir yaklaşım, medya izleyicilerine nasıl yaklaşılacağı ve analiz edileceği konusunda yenilikçi bir bakış açısı sunmaktadır. Etnografi, doğal olarak oluşan verilere dayandığından, kitle iletişim araştırmalarının yapaylığının üstesinden gelmek için bir araç sunmuştur ve bu onu diğer yöntemlerden ayıran en önemli niteliktir (Ruddock, 2001: 128). Karabağ Sarı (2013: 58) sinemada etnografik alımlama çalışmalarına, Stacey’nin *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*

başlıklı çalışmasının iyi bir örnek olduğunu ileri sürmektedir. Stacey (1994: 33-34) çalışmasının metodolojisini ifade ederken şu sözleri sarf etmiştir; “Bu çalışma, popüler kültürel biçimlerin tüketimini analiz etmek için tipik olarak etnografik yaklaşımları (izleyicilerle yapılan röportajlar veya onlardan gelen mektuplar dâhil) kullanır” Bu bağlamda bu çalışma, izleme sürecinin bilinçsiz hazlarından ziyade, izleyicilerin içerikleri okumalarına ve daha genel olarak izleme pratiklerine ilişkin kendi açıklamalarına dayanmaktadır. Çalışma, bu yönüyle popüler ve eleştirel yaklaşımların seyirciyi “kolayca manipüle edilen pasifliklerine dair anlayışa karşı çıkarak seyirciyi “ciddiye almaktadır”. Stacey (1994: 141), seyirciyi üstün kılmadan ya da tarihsel gerçeklerin şeffaf taşıyıcıları haline getirmeden, onun filmin alımlanmasının incelenmesi için bir kaynak olarak görmektedir ve “seyircinin söylediklerini ciddiye alan bir analiz” yöntemini savunmaktadır.

Stacey’e (1994: 40) göre, film metinleri yerine ‘gerçek’ seyirciye yönelik gerçekleştirilen etnografik çalışmalarının, araştırmayı kimin yapacağı, materyalin nasıl toplanacağı, hangi yorumlama yöntemlerinin kullanılacağı ve sonuçların ne kadar genelleştirilebilir olduğu gibi sorularla açığa çıkan çok sayıda metodolojik problemi söz konusudur (Stacey, 1994: 74).

Stam’a (2014: 234-235) göre kültürel çalışmalar ve sinema çalışmaları arasındaki bağın kesinliği tartışmalı bir husustur. Kültürel çalışmaların, film çalışmalarına katkı sunarak zenginleştirdiği mi yoksa etkisini azaltmakla mı tehdit ettiği soruları çerçevesinde tartışmalar sürdürülmektedir. Bu kimileri için hoş görülebilen mantıksal bir eklenti olarak algılanırken, kimileri için aracın özgünlüğünü silikleştirmek suretiyle ona ihanet ettiği görüşündedir. Kimileri içinse kültürel çalışmalar, sinema yerine sanat olmayan TV içerikleri üzerine çalışmaları bağlamında küçümsemelidir. Kültürel çalışmalar, 1970’lerin aygıt teorisine mesafe alıp, ona karşı antipatik bir konum benimsemesine rağmen yeterince eleştirel değildir ve kültürün büyüüne kapılmıştır.

Klasik kuramlara gelen bir diğer eleştiri yönelimi film çalışmaları içinden, ana akım film teorisinin izleyiciyi nasıl kavramsallaştırdığı hakkında sorular soran feminist film kuramlarıdır. Feminist kuramcılar, kadın film izleyicisinin konumunu sorgulamaya başlamışlardır. Anahtar sorulardan biri, sinemanın neden esas olarak 'kadın izleyici için değil de erkek izleyici için haz unsuru olduğu üzerinedir. Kadın izleyicilerin

“erkek bakışı” ile özdeşleşmek zorunda olmaları sorunu, psikanalitik çerçevenin dışında bir kadın izleyiciyi kavramsallaştırma ihtiyacını ortaya çıkarmıştır (Biltereyst ve Meers, 2018: 26).

Genel olarak ifade edilecek olunursa, kültürel çalışmalar geleneğinden gelen film çalışmalarında alımlama çalışmaları, çok çeşitli yöntemlerin, teorik temellerin, zamansal ve mekânsal sınırlamaların kullanımını kapsar. Kimi zaman tarihsel seyirciyi incelemek için kullanılırken, kimi zaman da gişe gelirlerinin nicel analizlerini yapılır, kimi zaman ise sektörün seyirciler hakkında hazırladıkları kurumsal raporları veya diğer kayıtları ile tanıklıkları kullanır. Araştırmacılar, sinemaseverlerin ne tür mekânlarda ne tür salonlarda hangi filmleri izlediklerini irdellemek için analizlerine başvururlar; eski dönem film hayranlarının bıraktığı mektupları ve diğer izleri incelerler. Bunun yanında film izleyicisini araştıran araştırmacılar, anketler kullanır veya görüşmelerden yararlanırlar. Ülke çapındaki anketlerin yanı sıra, araştırmacılar artık film kültürünün daha yerel biçimlerini veya sinemaya gitmenin şehirle ilgili sosyal deneyimlerini de incelemektedirler. Film izleyicileri ve alımlama araştırmaları artık yukarıdan aşağıya kurumsal stratejilerin incelenmesini içerirken, aynı zamanda kültürel ve hafıza çalışmalarının entelektüel geleneğini anımsatan aşağıdan-yukarıya deneyimleri aramayı ve böylece sofistike sözlü tarih yöntemlerini kullanmayı da içermektedirler (Biltereyst ve Meers, 2018: 28-29). Onun inceleme alanı dışında tuttuğu husus ise seyircinin bedensel yanıtları, nörobilişsel ve nörofizyolojik süreçlerin alımlama deneyimlerindeki etkisidir.

2.4.2. Bilişsel Sinema Kuramları

1983 yılında, Bryant ve Anderson *Children's Understanding of Television: Research on Attention and Comprehension* adında bir kitap yayınlamış, televizyon seyircisinin, televizyon içerikleri karşısında ne denli aktif bir konumlanmaya sahip olduğunu ileri sürerler. Burada ele aldıkları kuram, Piaget’in “inşaaacılık” kuramına dayanmakta ve seyircinin dikkat, algılama, kavrama, yorumlama, hatırlama gibi gündelik yaşamda kullandıkları bilişsel süreçlerin televizyon izlerken nasıl açığa çıktığını incelemektedir (İldırar, 2008: 12). 1985 yılına gelindiğinde ise David Bordwell *Narration in The Fiction Film* (1985) başlıklı çalışmasıyla bu aktiflik meselesini film kuramlarına uyarlamıştır. Bu çalışmasında anlatıların temel amacının, seyircinin hikâyeyi kavramasını sağlamak olduğuna göre, başlangıç olarak anlatıyı ele

alma gerekliliğinin yanında seyirciyi de pasif olmayan bir nitelikte ele almanın önemini ifade etmiştir. Bu bağlamda seyirciyi “filmin temsilinden bir hikâye inşa etmekle ilgili işlemleri yürüten, varsayımsal bir varlık” olarak tanımlamıştır (Bordwell, 1985: 88). Kendi deyimi ile bu kitap, “film çalışmaları içinde açıkça bilişsel bir yaklaşım sunan ilk kitaptır”. Çalışma, sinematik hikâye anlatımında yapı ve üslubun nasıl işlediğine dair bilindik sorunları ele almıştır, ancak bunu yaparken o döneme kadar bilişsel psikolojidekilerin gerçekleştirdiği gibi analizini anlatıdan değil “tersine bir mühendislik” yaparak seyirciden yana kurgulamıştır (Bordwell, 2008: 363). Bilişsel film kuramlarının temelleri, neredeyse film tarihi kadar eskiye dayanır. Münsterberg, Eisenstein ve kimi diğer erken dönem film teorisyenlerinin teorileri, geniş anlamda bilişsel bir perspektiften film psikolojisi çalışmasını başlatan çalışmaları içermektedir. Film izlemenin psikolojik etkileri ve süreçleri hakkında psikanaliz dışındaki perspektiflerden düşünmek konusunda bu anlamda uzun zaman önceye dayanan bir gelenek vardır (Plantinga, 2002: 16). Ancak, bilişsel film yaklaşımları, “Gregory Currie, Torben Grodal, Edward Branigan, Trevor Ponch, Murray Smith, Noel Carroll ve David Bordwell gibi çok çeşitli alanlardan gelen bilim insanlarıyla birlikte şekillenmiş ve bir sistemik kazanmıştır. Bilişsel yaklaşımı benimseyen film teorisyenleri, seyircinin filmlere verdikleri yanıtları inceleme yöntemlerinin “anlaşılması zor, şişirilmiş ve totolojik söylemlere” sahip olduğunu ileri sürdükleri psikanalitik ve semiotik yaklaşımların ürettikleri anlatılara alternatif yanıtlar aramaktadırlar (Stam, 2014: 244-245). Saussureyen dilbilim, Metz’in göstergebilimi ve nevroitik izleyicinin filmlere verdiği yanıtın veya filmlerin ideolojik yapılanmasının psikanalitik açıklamaları vb. unsurlara değinen psikanalizin bir alternatifi olarak bilişselciler, insanların film izlemekle ilgili evrensel psikolojik yapılar geliştirdiğini öne sürmüşlerdir.

Bordwell ve Carrol (2012), bilişsel film kuramının temel eserleri arasında sayılan *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* adlı çalışmalarında yukarıda “aygıt” kurmaları veya “screen” kuramları olarak ele aldığımız kuramlara “Büyük Kuram” (Grand theory) adını vermişlerdir. Yapısalcı göstergebilimden, yapısalcılık sonrası edebiyat kuramından ve Althusserci Marksizmin varyasyonlarından oluştuğunu ileri sürdükleri “büyük kuram”, yazarlara göre film izleyicisinin faaliyetleri, film metninin inşası, sinemanın sosyal ve politik işlevleri ve film endüstrisinin gelişimi gibi tüm film olaylarını anlamak için vazgeçilmez bir referans çerçevesi olarak yer almaktadır. Bu

kuramlar, film çalışmalarının sahip olduğu ilk bütünlüklü kuramdır (Bordwell ve Carroll, 1996: xiii). Ancak Bordwell, 1988 yılında kaleme aldığı *Making meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* kitabında “büyük kurama” ilişkin şu açıklamada buludur: “Çağdaş yorum merkezli eleştiri muhafazakâr ve kaba olma eğiliminde, film biçimini ve stilini önemsizleştirmeye yönelimlidir. (...) Teorileri ve uygulamaları hakkında büyük ölçüde tartışmasız ve düşüncesizdir. Bütün bunlar yetmezmiş gibi sıkıcı bir hal almıştır” (Bordwell, 1991: 261). Buradan açıkça anlaşılabileceği gibi, bilişsel film yaklaşımı bu psikanalitik ve göstergebilimsel yaklaşımlarla çerçevelenen kuramlara karşıt olarak doğmuştur.

Allen’a (2001: 175) göre, bilişsel film kuramı, iki entelektüel bağlam sonucu ortaya çıkmıştır. Bu bağlamlardan ilki, film ve insan psikolojisi arasındaki ilişkinin film teorisyenleri için her daim hayranlık uyandıran bir yapısının olmasıdır. Tarihsel olarak, film teorisi, film kamerasının bir anlamda insan gözü gibi olduğu veya görüntüleri yan yana getirme yollarının düşünce biçimleri gibi olduğu düşüncesiyle meşgul olmuştur. Film teorisyenleri, vurguladıkları zihinsel süreçlerin türü ve taklit edilen süreçlerin rasyonel veya irrasyonel olup olmadığı konusunda farklılık göstermiştir. Bilişsel film kuramının ortaya çıkışını anlamak için ikinci bağlam, yakın geçmişin film kuramında psikanalitik kuramın egemenliğine bir tepkidir. Psikanalitik-göstergebilimciler film seyirciliğini, gördükleri tarafından aldatılan, tepkileri film ekranında ortaya çıkan görüntüler ve sesler tarafından pasif bir şekilde kurgulanan esasen irrasyonel bir etkinlik olarak algıırken, bilişsel film teorisyenleri film seyircisini, rasyonel olarak motive edilmiş ve bilinçli eylemliliği olan bireyler olarak tanımlamıştır (Allen, 2001: 180). Bu bağlamda, bilişsel film teorisi, öncelikle film seyircisine veya başka bir deyişle, metin, bağlam ve izleyici psikolojisi arasındaki ilişkiyle ilgilenme eğilimindedir (Planting, 2009: 217).

Bilişselciliğin tanımı zordur, bu onun bütünlüklü olmayan bir teori olmasından kaynaklanmaktadır. Bilişselcilik tek bir teori değil daha ziyade küçük ölçekli bir teoriler kümesidir. Ayrıca bu küçük ölçekli teorilerin sorunlara yönelik kavramsal yaklaşımları da farklılık göstermektedir. Bu nedenlerden dolayı da bu küçük ölçekler bir arada ele alındığında bütünlüklü bir yapı elde edilmez (Stam, 2014: 246). Bunun yanında, bilişsel yaklaşımlar disiplinler arası olma eğilimindedir, bazıları felsefi yöntemi, bazıları deneysel psikolojik yaklaşımı ve bazıları ikisinin karışımını

destekler. Bordwell ve Carroll’a (1996: 321) göre de bilişselcilik, üç nedenden dolayı birleşik bir teori değildir. Birincisi, bu tek bir teori değil, yukarıda da altı çizildiği gibi her biri film iletişimi hakkında izleyiciler film anlatılarını nasıl özümserler? Sorusuna cevaplar sunan bir dizi küçük ölçekli teoridir; İkincisi, farklı bilişsel teorisyenler, eldeki fenomenleri farklı şekilde ve bazen de yakınsak olmayan şekillerde kavramsallaştıran küçük ölçekli teoriler sunarlar. “Son olarak, kısmen önceki iki düşünceden dolayı, bilişselcilerin bir araya getirdiği tüm küçük ölçekli teorilerin tek bir çerçevede organize edilebileceğine inanmak için hiçbir nedenimiz yoktur”. Bordwell ve Carroll’a (1996: 62) göre, bilişselcilik yalnızca temel bilişselcilerin keşfettiği kuramsallar farklılık gösterdiği için değil, aynı zamanda bilişsel psikologlar gibi bilişselci film teorisyenlerinin, hangi önerilerin verilere uygun olduğu konusunda anlaşılmadıkları için de bu böyledir. “Dolayısıyla, bilişselciler psikanalistlerle tartışmayı bıraktıklarında, birbirleriyle tartışmak zorunda kalacaklardır”. İşte bu yüzden bilişselciliğin tek ve birleşik bir teori olduğunu hayal etmek bir hatadır. Yazarlar bilişselciliği bir duruş olarak tanımlamaktadırlar (Bordwell ve Carroll, 1996: 62). Nannicelli ve Taberham (2014: 3) içinse bilişselcilik iyi tanımlanmış bir teoriden ziyade bir “yaklaşım”dır. Yaklaşım ile ifade edilen husus ise söylemin netliğine olan bağlılık, güçlü tartışmalar ve film ve film seyirciliği incelemek için uygulanabilir araçlar hakkında sert sınırları olmayan bir varsayımlar kümesidir.

Öte yandan, bilişselcilik bütünlüklü bir kuram olmasa da, savunucuları belirli kanaatleri paylaşırlar, örneğin: bilişsel modeller, filmle ilgili sahip olduğumuz teorik soruların çoğuna psikanalitik modellerden daha iyi cevaplar sağlayabildiği konusunda hem fikirlerdir (Carroll, 1996: 324). Bilişselcilik esasen sinema semiyolojisinin sorduğu “filmlerin nasıl anlaşılır?” sorusunun yanıtını dil bilimsel olmayan bir yoldan anlamaya çalışır ve bunun yerine sinemanın insan algısının kurallarına uyan biçimsel unsurlarına odaklanır (Bordwell ve Carroll, 1996: 62). Bilişselcilere göre sinema bir dil değildir (Stam, 2014: 246). Bu nedenle de filmleri, Lacancı film kuramcılarının yaptığı gibi büyük bir kuram, bilinçdışı bir işlem veya sağduyu ile açıklamak yerine halkın psikolojisine ve sağduyusuna dayandırmayı tercih eder (Frampton, 2013: 233). Bilişselciler psikanalizin filmin duygusal ve irrasyonel nitelikleriyle ilgili olduğunu ileri sürerek onu tamamen inkâr etmezler (Stam, 2014: 248).

Stam (2014, 248-250), bilişsel film kuramının Screen kuramlarına 8 farklı açıdan karşı çıktığını ileri sürmekte ve bunları şu şekilde sıralamaktadır; 1) Bilişselciler öncelikle sinemanın “dile benzer bir varlık” olduğuna karşı çıkmaktadırlar. 2) Psikanalitik film kuramının ileri sürdüğü “bilindisi” yaklaşımının yerine önbilinçli ve bilinçli işletim sistemini yerleştirirler. 3) Özellikle Althusserci gelenekten farklı olarak, “sağduyu” kavramını inceleme dışında bırakmaz ve “Currie'nin "halk psikolojisi" veya "halk kuramsal bilgeliği" olarak adlandırdığı şeye popülist bir destek” sunarlar. 4) “Bilişselcilik "sorun çözmenin" zaman içinde kendini kanıtlamış pragmatizmi yanında yer alarak, yazar öldü! izleyici doğdu! aygıt cezpt eder! vb. ana kuramsal iddialarını küçümser”. 5) Brechtyen politik iddiaları reddetme eğilimindedirler. 6) Bilişselciliğe göre, sinema teorisi ampirik çalışmalar ile birlikte rasyonel tartışmalar yürütmeli ve biliminin içinde yer almalıdır. 7) Bilişselcilik politik ve kültürel radikalizmden uzaktır. Bilişsel teoride ırksız, cinsiyetsiz, sınıfsız anlayıcı/ yorumlayıcı soyut şemalarla karşılaşır.

Bilişselci film kuramcıları, seyircinin sinema deneyimini açıklarken, insanların gündelik yaşamlarında kullandıkları bilişsel ve duygusal tepkileri açıklayan bilişsel kuramlardan faydalanmaktadırlar. Buna göre, sinema seyircisi, filmi anlamak için gerçek dünyaya özgü süreçleri işletmektedir. Bunu savunan yaklaşımlar, “doğal anlama tezi” olarak nitelendirilir ve doğal anlama tezine göre, seyirci rasyonel bir fail olarak, filmin tüm yönlerini anlamlandırırken kendi fizyolojik ve bilişsel sistemlerini kullanır (Frampton, 2013: 233-235). Bordwell ve Currie de dâhil olmak üzere çoğu bilişselci, filmleri alımlarken, gerçek dünyayı anlamlandırdığımız yolları kullandığımızı varsayan filmsel fenomenlerin natüralist açıklamalarını destekleme eğilimindedir (Nannicelli ve Taberham, 2014: 6).

Bu durumda, seyircinin bu donanımları evrenseldir, kültürel ve kişisel kimlikten önce gelmektedir. Bu yanıyla, bilişsel film kuramı açısından değerlendirildiğinde seyirci bir yandan sahip olduğu algısal alışkanlıklara bağlı kalmaktadır ancak bir yanıyla da ondan farklı olarak bunun bir film olduğunun farkındadır. Bu nedenle bir yandan da film deneyimi normal deneyimden farklılıklar içermektedir (Frampton, 2013: 233-235). Anlatısal yaklaşımın öncüleri olan Bordwell, Carroll ve Branigan için film izleme sırasında tıpkı bir anlatıyı okuma veya dinleme sırasında olduğu gibi

yukarıdan-aşağıya⁸ bir süreç gerçekleşmektedir. Bordwell'e göre çıkarsama esas olarak, sonuçların algısal girdi temelinde 'aşağıdan yukarıya' ilerler. Renk algısı buna iyi bir örnektir. Tanıdık bir yüzün tanınması gibi diğer süreçler 'yukarıdan aşağıya' işler. Burada duyuşsal verilerin organizasyonu öncelikle beklenti, arka plan bilgisi, problem çözme süreçleri ve diğer bilişsel işlemler tarafından belirlenir. Hem aşağıdan yukarıya hem de yukarıdan aşağıya işleme, uyararla ilgili algısal "sonuçların", genellikle tümevarımsal olarak, veriler tarafından sağlanan "öncüller" temelinde, içselleştirilmiş kurallar veya ön bilgilerle çıkarılmasından dolayı çıkarımsaldır (Bordwell, 1985: 31). Bu yaklaşımıyla Bordwell, yapılandırmacı psikolojiye dayanan açıklamasını “şema” kavramı aracılığıyla film kuramlarıyla birleştirmiştir (Allen, 2001: 189). Şema yaklaşımına göre seyirci filme önceden ayarlanmış olarak gelir, hikâye inşasına odaklanmaya ve bağlamdan önceki deneyimlerden türetilen şema setlerini film izleme deneyimine uygulamaya hazırdır. Bu anlama yönelik çaba, birlişe/bütünleştirmeye yönelik bir çabayı içerir. Bir anlatıyı anlamak, ona bir miktar tutarlılık atamayı gerektirir. Bu da bilişsel kuramın, seyircinin filmi izleme deneyimini incelenirken algının pragmatik sonuçlarından ziyade, sürecin kendisini incelediği anlamına gelmektedir (Allen, 2001: 192). Bordwell'e göre seyirci anlamı oluşturan anlatıyı pasif bir biçimde özümseyen bireyi ifade etmek yerine, anlamın inşasına aktif bir katılım gerçekleştirir. Seyirci filmsel evrenin parçalarını şemalar şeklinde biçimlendir (Kabadayı, 2013: 89). Bordwell film izlemede kullanılan şemalar, çıkarımlar, hipotezler ve varsayımlar hakkında yazarken, bir izleyicinin film anlatılarını anlamlandırmak için amaca yönelik, öncelikle bilinçsiz prosedürlerle meşgul olduğunu varsayar (Nannicelli ve Taberham, 2014: 9).

1990'larda Noël Carroll, Torben Grodal, Carl Plantinga, Greg M. Smith, Murray Smith ve Ed Tan gibi bilişçiler film ve duygu⁹ arasındaki bağı yeniden gündeme getiren ilk

⁸ Algılama ve anlamlandırma süreçlerinin iki temel akışı söz konusudur; bunlar aşağıdan-yukarı ve yukarıdan-aşağı şeklindedir. Aşağıdan yukarıya işleme, duyuşsal bilginin geldiği anda işlenmesi anlamına gelir. Bu bağlamda bir nesne algılandığında, onun unsurları beyin tarafından birleştirilir ve algılanır. Algılanan yalnızca duyuşsal bilgilerle gelen unsurlara dayanmaktadır. Aşağıdan yukarıya modeli ise en küçük duyuşsal bilgi parçalarından, anlam oluşturulma biçimini ifade eder. Yukarıdan aşağıya işleme ise biliş tarafından yönlendirilen algıyı ifade eder. Beyin, bildiğini ve algılamayı beklediğini uygular ve boşlukları deyim yerindeyse doldurur. Burada algılanan ile ilgili bilgi yalnızca duyuşsal girdilere dayanmaz (A.B., Jumariati ve Nasrullah, 2021: 32).

⁹ Burada sözü edilen duygu, olayların veya düşüncelerin bilişsel değerlendirmelerinden kaynaklanan zihinsel bir hazırlık durumudur. Fenomenolojik bir yapısı vardır; fizyolojik süreçler eşlik eder; sıklıkla fiziksel olarak ifade edilir (örneğin, jestlerde, duruşta, yüz özelliklerinde); ve doğasına ve ona sahip olan kişinin anlamına bağlı olarak, duyguyu onaylamak veya onunla başa çıkmak için kişiyi belirli

kişilerdir (Aurier ve Guintcheva, 2015).¹⁰ Anahtar varsayımları şunlardır; Duygular, bilişleri içerir. Bedensel bir his (a) ve kişinin kasıtlı olarak yönlendirildiği bir nesnenin (b) dışında, *a* ve *b*'yi birbirine bağlayan bir düşünce, inanç, değerlendirme veya yargı olmalıdır. Bu biliş, olduğu gibi, nesne ile his arasındaki boşluğu doldurur. Carroll'a göre, filmin genel etkisi için duyguların amacı iki yönlüdür. Birincisi, duygular, izleyicileri filme bağlayan ve onları meşgul eden "yapıştırıcı", "perçin" veya "çimento" gibi işler. İkincisi, duygular algıyı düzenler. İzleyiciyi önemli anlatı yönlerine yönlendiren bir spot ışığı olarak çalışırlar. Bu etkinliği yöneten film yapımcısıdır. Seyircinin, karakterlere ve anlatıma gösterdiği ilgiden duygular sorumludur. Duygular, seyirciyi, önemli anlatı yönlerine yönlendiren bir spot ışığı olarak çalışırlar. Bu amaçla film yapımcısı stilistik ve anlatı araçları kullanır. Bilişselciler sinematik duygular açısından şimdiye kadarki en kapsamlı araştırma grubunu oluşturmuşlardır (Smith, 2003: 6-7).

Smith (2003), *Film Structure and The Emotion System* adlı çalışmasında duygu üzerine üretken ve verimli bir teorik perspektif için psikoloji ve felsefenin "bilişselcilik" olarak adlandırılan disiplinler arası karışımının çok daha iyi bir aday olduğunu ileri sürer. Bu çalışmasını da zihinsel işlevlere yönelik bilişsel araştırmanın film izleyicisinin görevini daha iyi anlamamıza nasıl yardımcı olabileceğini soran, filizlenmekte olan yeni bir film çalışmaları alanının parçası olarak tanımlamaktadır. Smith'e göre, filmler, seyircileri kimi duyguları hissetmeleri için davet eder. Bu noktada seyirci daveti kabul eder veya reddeder. Daveti kabul edenler, bir partiye davet edilen kişilerin çok farklı etkinliklere katılabilmesi gibi çeşitli şekillerde açığa çıkabilir. Partiye katılanların yaptıkları arasında çok fazla çeşitlilik olmasına rağmen, çoğu insanın daveti kabul etme yollarına sınırlar koyan örtük sözleşmeler vardır

eylemlere sevk edebilir (Bagozzi, Gopinath ve Nyer, 1999: 184). Bu yönüyle, seyircinin filmlere yönelik verdikleri duygusal yanıtlar, bilişsel kuram aracılığıyla film çalışmalarında bir tartışma konusu olmuştur.

¹⁰ İlk izlenimde, bilişsel teori, duygu süreçlerine içgörü sağlamak için olası bir seçim gibi görünmemiştir. Bilişsel psikoloji ortaya çıktığında, bir bilgisayarınki gibi mantıksal doğrusal işleme kullanılarak modellenen insan işlevlerini vurgulayacağını duyurmuş, duygular gibi öznel durumlar, klasik mantık kullanılarak modellenemeyecek kadar dağınık oldukları için bilişselcilik için erken araştırma gündeminde olmamıştır. Bununla birlikte, film araştırmalarındaki bilişsel teorisyenler, genel olarak bilişsel bilimin "soğuk" biliş (çıkarımsal ve hesaplamalı modeller açısından tanımlanan bilgi güdümlü zihinsel süreçler) üzerine odaklanmadan "sıcak biliş"e (duygulanım, duygu güdümlü zihinsel süreçler) kademeli geçişini izlemişlerdir. Bilişsel film ve medya araştırmalarında, bu değişim yirmi yıldan fazla bir süre önce, en azından Noël Carroll'un izleyicilerin korku filmlerine karşı duygusal tepkileri üzerine yaptığı çalışma kadar erken bir tarihte başlamıştır (Smith, 2003: 16).

(örneğin, partiye kıyafet olmadan katılmak, çoğu durumda bir konvansiyon ihlali olarak kabul edilir). Parti katılımcılarının çeşitli tepkileri kabul edilebilir ve eşzamanlı olarak parti davranışının kurallarını bilen varsayımsal, "eğitimli parti müdavimi" olarak kavramsallaştırılabilir. Bu noktada Smith'e göre seyirci de "eğitimli" bir seyircidir. Çünkü filmlerin hissetmek üzere gönderdiği ipuçlarını fark edebilmesi gereklidir. Filmler hissetmek için davetiyeler sunar. Film izleyicileri daveti kabul edebilir ve metnin sunduğu çeşitli duyguları deneyimleyebilir veya filmin davetini reddedebilir. Daveti kabul etmek için, duygu ipuçlarını okumak için gerekli önkoşul becerilere sahip "eğitimli bir izleyici" olmalıdır. Film, "davet" metaforunu karmaşıktır çünkü film, tek bir daveti değil, zaman içinde birbirini izleyen birden fazla davet sunar. Seyirciler, bunlardan herhangi birini kabul edebilir veya reddedebilir. Bu bir süreçtir.

Bilişsel film teorisyenlerinin çağdaş psikoloji ve analitik felsefe yöntemlerini kullanarak insan psikolojisini incelemeye eğilimli oldukları söylenebilir. Bu, belki biraz sinirbilim ve dinamik sistemler teorisinin karışımına eklenmiş bilişsel, evrimsel, ampirik ve/veya ekolojik psikolojinin bir karışımı olabilir (Nannicelli ve Taberham, 2014: 3). Bilişsel bilim "deneycilik" ile suçlanmıştır. Bilimsel bakış açısını ve özellikle duygu tartışmalarını gündeme almaları bağlamında oldukça keskin katkılar sunan bilişsel kuram, bazı sorulara bilimsel bir açıklama sunulup sunulamayacağına göre hızlı bir şekilde kategorize edilebilse de, diğer sorular daha belirsiz olacaktır. Sonuç olarak, bunları yanıtlamak için uygun yöntemler açık olmayabilir. Natüralist görüşe sahip yaklaşımlar kabul edildiğinde ve örneğin insan algısının doğası hakkındaki bazı soruların bilimsel açıklamayı kabul ettiği konusunda yanıtlar bulunsa bile bilimsel yöntemlerin normatif meselelerle ilgili yanıtları çok daha az belirgindir. Bordwell bilişselcilik hakkındaki makalesini şöyle bitirir: "Bütün bunların yanlış ve yararsız olduğu ortaya çıkabilir" (Bordwell, 1985: 33).

Genel bir değerlendirme yapıldığında, kültürel çalışmalar, bilişsel film teorisi, alımlama estetiği gibi çeşitli film-kuramsal yaklaşımların savunucuları, izleyicinin filme aktif olarak dâhil olduğunu düşünür. Buna göre seyirci, filmi çözer ve yorumlar, bilinçli olarak hipotezler kurar ve çıkarımlar yapar, boşlukları ve ihmalleri doldurur, önerilenleri görsel olarak hayal eder. Ancak bu, özellikle diğer prototipik eylemlerle karşılaştırıldığında, bir film izlemenin aynı anda belirli bir pasiflikle karakterize edildiğini inkâr etmek anlamına gelmez. Aktif bir eylemin yanı sıra pasif bir eyleme

izin vermek, aktif ve pasif bir izleyici arasındaki çok tartışılan ancak aşırı geniş ve belirsiz ayrımı görmezden gelmeyi mümkün kılar: İzleyici bazı açılardan pasifken, diğerlerinde aynı anda aktiftir (Hanich, 2014: 339). İzleyici-film ilişkileri gibi karmaşık bir şeyle uğraşırken, bilgi biriktirmenin en verimli yolu muhtemelen ampirik vaka incelemelerini ve daha genel hipotezleri birbirinden ayırmaktır. (Gripsrud ve Lavik, 2008: 466). Ya da bu çalışmanın ortaya koyacağı gibi seyir deneyimini indirgeme olmaksızın gerçekleştirilecek olan yöntemler ile bütünlüklü ve etkileşimli olarak ele almaktır. Çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde, öncelikle seyircinin kuramsal yolculuğunun bu bölümde ele alınmayan fenomenolojik ve nörobilimsel duraklarına da değinilecek ve onu anlamının melez yolları irdelenecektir.





3. FİLM, SEYİRCİ, BİLİNÇ

Bu çalışma, insan duygularının ve hislerinin peşine düşmekte, insanın dünyayı hissetmesini kendisine mesele etmektedir. His ve duygu öyle kapsamlı öyle çeşitlidir ki onu tüm yönleriyle bir çalışmanın konusu yapmak olanaklı değildir. Ancak, içinde bulunduğumuz çağ bizlere duyguyu anlamak, duygudaşlığı sağlamak, hisleri anlamak ve anlatmak için çok elverişli bir şans tanımıştır: filmler. Filmler tam da bu yanıyla aynı zamanda insanın hislerini anlamanın ve araştırmanın oldukça uygun bir alanıdır.

Çağdaş pek çok akademik çalışmada, film izleme deneyiminde seyirci ve film arasındaki ilişkiyi bir karşılaşma olarak ele alır. Oysa bu durum bir karşılaşmadan ziyade, bir buluşmadır. İçerisinde en çok hislerin, duyguların ve onların sarmaladığı anlamın akışının olduğu bir buluşma. Bunun en temel nedeni seyircinin filmi izlemeyi, filmin seyirciye sunulmayı kabul etmiş olmasından ileri gelmektedir. Bu nedendir ki film izlemek hayattaki pek çok karşılaşmadan farklı bir duygu deneyimi sunar. Bundan daha ilginç olansa bunu, dünyadaki tüm karşılaşmalarda ve buluşmalarda kullandığı bedeni, zihni ve beyni ile yapar. Bu bölüm, bu herkesçe bilinen, her defasında böyle gerçekleşen film izleme deneyiminin, bir kez daha ele alınmasını gerekliliğinin altını çizme gayesindedir.

Yukarıda ele alınan amaçları gerçekleştirmek için, öncelikle duygunun ve hissin ne olduğundan değil nasıl olduğundan yola çıkmak bu karmaşık meselede yol açıcı olacaktır. İnsan zorunlu olarak hissedilen bir organizmadır. Bunu tıpkı bir refleks gibi yapar. Ancak Damasio'nun (1999a: 45) da belirttiği gibi “duyguların tam ve kalıcı etkisi bilinci gerektirir çünkü yalnızca bir benlik duygusunun ortaya çıkmasıyla birlikte duygular, onlara sahip olan birey tarafından bilinir hale gelir”. Öyleyse nasıl sorusunun esas yanıtı bilinçten geçer. Bunun yanında seyirci dediğimizde ve onun hislerini aradığımızda bilinç ve bilincin devrede olduğu biyolojik süreç de fenomenal süreç de önemlidir. Bu da doğrudan bizi felsefenin ezeli problemine götürür: bilinç-beden.

Bu bağlamda bu bölüm iki nedenden ötürü bilinç meselesi ile başlar. Bunlardan ilki, hislerin ve duyguların bilinir hâle gelmesi ve deneyime dönüşebilmesi için, yani seyircinin bizim bu çalışmada anladığımız anlamda bir seyirciye dönüşmesinin sağlanması için bilince duyduğu ihtiyacı sağlamak, ikincisi ise çalışmamızda yöntem olarak tercih edilen nörofenomenolojinin konumlanma noktasını anlamaktır. Bu bize

seyirciye çok farklı bir perspektiften bakmanın olanağını sunar. Bu nedenle bu bölümde öncelikle bilinç fenomeninin tanımı, bilinçten kaynaklanan zihin-beden sorunu, bilincin özellikleri, bilincin türleri, bilincin bileşenleri, bilince dair klasik ve çağdaş kuramlar ele alınacaktır. Bilinç, hislerin doğduğu yerdir. Ancak, bilinç çerçevelenmesi zor bir kavramdır. Bu sayede onun kavramsal arka planı ve üzerine gerçekleşen tartışmalarla ve belirlenen temel yaklaşımlar ile genel bir çerçevenin çizilmesi sağlanacaktır. Bunun ardından ise film ve seyirci ilişkisi bağlamında bilinç tartışmalarının görünümü ele alınacaktır.

3.1. Bilinç ve Zor Problemi

Bilinç nedir? Sorusunun yanıtı, düşünüldüğünden çok daha çetrefilli ve karmaşıktır. Bilinç, gündelik yaşamda, kolay ulaşılabilir olması nedeniyle hafife alınan bir olgudur ancak bu fenomen esasında herkes için sofistikedir (Damasio, 2020: 5). Bu karışıklık, bilincin çok çeşitli anlamlara sahip, aynı anda pek çok anlamı kendi içinde barındıracak biçimde kapsayıcı bir kavram olmasından ileri gelir. Terimin tüm kullanımlarında ortak olan ve temel bir göndergesi olarak görülebilecek herhangi bir "şey"in olduğu bile açık değildir (Seager, 2010: 9). Kimine göre bilinç, en karmaşık düşünce sisteminin altından kalkabilecek düşünürlerin bile içinden çıkamadığı bir gizemdir (Dennett, 1991: 22). Kimine göre ise bilinçli yaşamlarımız içinde yüzdüğümüz denizdir; bu nedenle bilincin anlaşılmasının zor olması şaşırtıcı değildir. Bilinçli olarak birçok farklı şeyi deneyimliyoruz ve deneyimlediğimiz şeyler hakkında düşünebiliyoruz. Ancak bilincin kendisini deneyimlemek veya düşünmek o kadar kolay değildir (Velmans, 2009: 3). Edelman ve Tononi'ye (2019: 28) göre, bilinci açıklamak, sadece bir başka insanın davranışını ya da bilişsel süreçlerini yine onun beyin işlevleri açısından ele almak değil aynı zamanda, dış dünyada olanla iç dünyamızda olan arasında bir diyalog kurmaktır. "Öyleyse tanımlama zorluğunun ilk nedeni, bilincin aynı anda pek çok anlama gelmesi, ikinci bir nedeni bilinci yine bilinçle anlamak zorunda oluşumuzdur. Tanımlama zorluğuna neden olan bir diğer husus ise onun soyut oluşudur. Bilinç o kadar soyuttur ki tanımlama süreci için gerekli olan sınırlandırma girişimi bile tartışılabilir (Chalmers, 1996: 3).

Bu tanımlama zorluğuna rağmen, bilinci tanımlama girişimi her zaman var olmuştur. Bu tanımları ele almaya öncelikle tanımlama sözlüklere ve kavramların tarihsel gelişimini anlamak için etimolojik kökenlerine başvurmakla işe başlamak anlamlıdır.

Bu sayede kavramının kökeninin ve farklı kavramlarla olan ilişkisinin ortaya çıkarılması olanaklı olmaktadır.

Bilinç kavramının etimolojik kökenine bakıldığında, onun vicdan ve bilgiyle ilintili olduğu karşımıza çıkmaktadır. Günümüz İngilizcesinde, *conscience* (vicdan), *consequencess* (bilinç) kavramının kökenini oluşturmaktadır (Zeman, 2006: 55). Vicdanın Yunanca karşılığı olan *syneidesis*'in başlangıçta 'paylaşılan bilgi' anlamına geldiği, ancak kısa süre sonra bireyin bilgisiyle yapılan bir şey anlamına geldiği söylenebilir. "Vicdan" kelimesinin geldiği Latince "*conscientia*" kelimesi, hem "bilinç" hem de vicdan olarak iki anlama sahiptir (Tkacik, 1964: 75). Fransızca bilinç anlamına gelen "*conscience*" da aynı zamanda vicdan anlamına gelmektedir (Özkan, 2019: 23). Bu durumda etimolojik açıdan bakıldığında, bilinç ve vicdan yakın akrabadırlar. Ancak zamanla anlam kaymaları yaşanarak dönüşüme uğramışlardır (Zeman, 2006: 55). Vicdan işitilebilir bir ses değildir ancak bizimle çeşitli şekillerde konuşur. Eylemlerimizin doğruluğunu ve yanlışlığını bize söylemesi, eylemlerimiz hakkında yargıda bulunması, amaçlarına ulaşp ulaşmadıkları konusunda bize tavsiyede bulunması vicdanın özündendir (Tikka, 2006). Yaşama vicdan koşullarında bakıldığında, bir şeye ve birine karşı sorumluluk duyulması durumu açığa çıkar. Bu açıdan, bilincin hissi ile vicdanın hissi arasında bir ortaklaşma bulunabilir. Ancak, bilinç meselesi kökensel olarak vicdan ile başlasa da bugün vicdan ve daha geniş anlamda ahlak, bilinç tartışmalarının odak noktasında bulunmaz. Bilincin etimolojik kökenin vicdan yanında bilgiden de türediğini söylemiştik. Türkçede, bilinç sözcüğü bilme kökünden gelmektedir. "*Conscio*" terimi bilginin paylaşımına atıf yapmaktadır (Özkan, 2019: 23). Farklı diller mercek altına alındığında da bilincin vicdan anlamının yanında bilgiye atıfta bulunduğu ortaya çıkmaktadır. Bilgi, vicdanın aksine bilinç tartışmalarının hâlen konusudur. Bunu bilinci tanımlamaya çalışılan ilerleyen bölümlerde yeniden göreceğiz. Bilincin sözlük tanımlarına kısaca gelecek olursak, *Oxford İngilizce Sözlüğü*'nde (2020), felsefi bilinç "tüm düşünce, duygu ve iradenin bir koşulu ve birlikteliğidir" şeklinde ifade edilmiştir. Türk Dil Kurumuna göre ise bilinç, "insanın kendisini ve çevresini tanıma yeteneği, şuur."dur (www.tdk.gov.tr).

Antik Yunan'da "bilinç" (*consequenness*) kelimesini tam olarak karşılayacak bir sözcük yoktur. Bunun yanında, "bilinç" ile açıklamaya çalışılan şeyin her yönüne ulaşmak için kullanılan Yunanca kelimenin bilinç dışında farklı bir anlamı vardır.

Latince conscientia'nın bir türevi olan İngilizce 'consciousness' terimi, ilk olarak Ralph Cudworth tarafından *True Intellectual System of the Universe* (1678) adlı eserde felsefi anlamda kullanılmıştır (Heinämaa vd, 2007: 6). Bu noktada görülebileceği gibi, Antik Yunanda kullanılması bir yana “consciousness sözcüğünün kendi başına ele alınıp, inceleme konusu yapılacak bir kavram olması 17. yüzyıla kadar gerçekleşmemiştir. Thomas Hobbes, René Descartes ve Baruch Spinoza gibi filozoflar bilinç üzerine eğilmişlerdir; ancak bunu yaparken bilinci daha çok zihni tartışırken ona ait bir olgu olarak ele almışlardır. Bilinç fenomenine ayrıntılı ve birincil mesele olarak ilk yaklaşımı William James’in gerçekleştirdiği söylenebilir (Onur, 2019: 6).

Bilinç üzerinde durmak, aslında bireyin kendine dair gizemi ele alması ve kendi doğasını keşfetmesidir. Burada sözü edilen varlık, bilimin ele aldığı nesnel varlıkla aynı şeyi ifade etmekten ziyade, bireyin kişisel varlığının temel doğasını, öznel varlığını ve öznel deneyimlerini içermektedir (Revonsuo, 2017: 21). İşte onu tanımlama girişimi en çok da bu nedenle zorlayıcıdır.

Bilincin ne olduğunu açıklamaya başlamaktan ziyade gündelik kullanımda ‘bilinçli olmak’, ‘bilinci yerinde olmak’ derken neyin ifade edildiğini açıklamak daha kolaylaştırıcı bir başlangıç noktası olacaktır (Zeman, 2006: 37). Velmans’a (2000: 5) göre, birinin gözlemleyebileceği veya deneyimleyebileceği bir şeye atıfta bulunan herhangi bir terimde olduğu gibi, mümkünse, görünüşte olanın bir tanımıyla başlamak yararlıdır. Günlük yaşamda, "bilinç" terimini anlamamızı sağlayan iki karşıt durum vardır. Bilinçsiz olmayı bilemesek de bilinçli olmanın nasıl bir şey olduğunu biliyoruz. Bu noktada bilinçli olmayı ve bilincin görünen yönlerini ele almak görünmeyen olanın da anlaşılmasını sağlamaya yarayacaktır.

Bilinçli olmak, kabaca, uyanık olmak ve farkında olmak anlamında kullanılmaktadır. Bunlardan ilki uyanık olmak anlamında bilinçtir ki bu manada bir kimse için “bilinci yerinde” ifadesi kullanıldığında, onun uyanık olduğunu yani, bilincinin koma, uyku, sarhoşluk, hipnoz, anestezi gibi herhangi bir etken ile zayıflatılıp, güçsüzleştirilmediğinden söz edilir (Chalmers, 1995: 37, Zeman, 2006: 37-38, Alıcı, 2014: 11). Tononi (2008: 216) bilinçli olmanın uyanıklıkla olan ilişkisini kurarak ona kapsayıcı bir tanım getirmiştir; “Bilincin ne olduğunu herkes bilir: her gece rüyasız uykuya daldığımızda kaybolan ve uyandığımızda ya da rüya gördüğümüzde yeniden ortaya çıkan şeydir. Aynı zamanda tek olduğumuz ve sahip olduğumuz her şey”.

Bu bağlamda bakıldığında yaygın kullanımda 'bilinç' terimi uyanık olmanın yanında ikinci anlamı 'farkındalık' veya 'bilinçli farkındalık' tır. "Bilincin içeriği", bilincinde olduğumuz, farkında olduğumuz veya deneyimlediğimiz her şeyi kapsar. Bunlar, yalnızca düşünceler, duygular, imgeler, rüyalar, beden duyuları vb. gibi kendimizle ortak olarak ilişkilendirdiğimiz deneyimleri değil, aynı zamanda vücut yüzeyinin ötesindeki deneyimli üç boyutlu dünyayı (olgusal dünya) da içerir (Velmans, 2009: 5). Esasen her iki kullanımda da bilinç bir farkındalık düzeyi içermektedir; ancak uyanık olmayı ifade eden bilinçli olma hali uyaranların farkına varmak manasındadır, ikincisi ise farkında olunan öznel deneyimlerdir (Alıcı, 2014: 12). Öznel deneyim meselesi, felsefi düzlemde bilincin anlaşılmasının, tanımlanmasının ortaya konmasının zorluğunun temelini oluşturur.

Chalmers (1995), "Facing Up to the Problem of Consciousness" adlı makalesiyle, bilinç tartışmalarında, bilincin problemlerini zor problem ve kolay problem olarak ikiye ayırmıştır. Zihin-beden sorununun bir yönünün "kolay" diğer yönünün "zor" olduğunu ileri sürmüştür (Solms ve Turnbull, 2015: 61).

Chalmers'a göre (1995: 9-10) bilinç, zihin bilimindeki en şaşırtıcı sorunları ortaya çıkarır. Bilinçli deneyimden daha yakından bildiğimiz hiçbir şey yoktur; ancak açıklaması daha zor olan hiçbir de şey yoktur. Bilinç sorunundan söz edildiğinde, tek bir 'bilinç' sorunu kastedilmez. Bilinç birçok farklı fenomene atıfta bulunan belirsiz bir terimdir. Her fenomen açıklamaya muhtaçtır. Ancak bu fenomenlerin kimisini açıklamak, diğerlerini açıklamaktan daha kolaydır. Bu nedenle aslında bilinç problemlerinden söz ederken, 'kolay' ve 'zor' olmak üzere iki kategorideki problemlerden söz edilir. Kolay problemler, hesaplamalı bilim veya sinirsel mekanizmalarla açıklanabilen, bilişsel bilimin standart yöntemlerine yanıt veren, bu şekilde çözülebilen problemi ifade etmektedir. Bilincin kolay sorunları, aşağıdaki fenomenleri açıklamayı içermektedir:

- çevresel uyaranları ayırt etme, kategorize etme ve tepki verme yeteneği,
- bilişsel bir sistem tarafından bilginin entegrasyonu,
- zihinsel durumların bildirilebilirliği,
- bir sistemin kendi iç durumlarına erişme yeteneği,
- dikkatin odak noktası,
- davranışın kasıtlı kontrolü,

- uyanıklık ve uyku arasındaki fark (Chalmers, 1995: 9-10).

Yukarıda listelenen tüm bu fenomenler bilinç kavramıyla ilişkilidir ve bunların açıklanmasıyla ilgili bir mesele yoktur. Hepsi, hesaplamalı veya sinirsel mekanizmalar açısından açıklamaya olanaklıdır. Eğer bilincin tamamı bu fenomenler olsaydı, o zaman bilinç pek sorun olmazdı. Henüz bu fenomenlerin tam bir açıklamasından söz edilemese de onların nasıl açıklayabileceğine dair net bir fikir söz konusudur. Bu yüzden bu sorunlar, kolay sorunlardır (Chalmers, 1995:10). Bu sorunların çoğu hali hazırda nörobilimin ilgilendiği hususlardır.

Bilincin gerçekten zor olan sorununa gelince bu, deneyim sorunudur. Düşünmek ve algılamak, bir bilgi işleme sürecidir. Ancak aynı zamanda bu sürecin öznel bir yönü de vardır (Chalmers, 1995:10). Bilincin bu öznel yönü, Amerikalı filozof Ned Block (2002: 206) tarafından fenomenalite veya fenomenal bilinç olarak da adlandırılır. Yazar burada belirli bir durumda olmanın nasıl bir şey olduğuna dair fenomenal bilinci, erişim bilinciyle karşılaştırır. Nagel'in bahsettiği fenomenal bilinç (ya da fenomenalite ya da öznel), bilinç sorununun özüdür (Blackmore, 2005: 8). Nagel'in (1974) sözünü ettiği deneyimin öznel karakteri, problemlerin zor kısmına atıf yapmaktadır. Başka bir deyişle, bilinç meselesi deneyimin öznel karakterini daha da karmaşık bir hâle getirmektedir. Bilincin zor problemi açıkça bu deneyim problemidir. "Bir organizma olmak diye bir şey vardır". Nagel'e (1974) göre bilinç olmadan zihin-beden sorunu çok daha az ilginç olurdu. Bilinç ile durum en çok da bu özneliğin tanımlanamazlığı nedeniyle çok daha umutsuz görünmektedir.

Nagel'in karamsarlığı yoğun bir karşılık bulmaz ancak onun yaklaşımı, bilinç hakkında konuşulduğunda, neyin tehlikede olduğunun altının çizilmesine yardımcı olmuştur. Tamamen fiziksel süreçler olarak algı, hafıza, zekâ veya problem çözme hakkında konuşmak ve sonra bunların bilinci açıkladığını ileri sürmek tam olarak doğru bir yaklaşım değildir. Eğer gerçekten bilinçten bahsediliyorsa, o zaman şu ya da bu şekilde öznelikle uğraşmak gerekmektedir (Blackmore, 2005: 9).

Searle'e göre (1993: 83) pek çok kavramda olduğu gibi, bilincin gerekli ve yeterli koşullara göre tür ve ayırım yoluyla tanımını yapmak mümkün değildir. Bununla birlikte, dairesel olmayan bir sözlü tanım gerçekleşemese de "bilinç" ile kastettiğini açıklamayı tam da bu çok anlamlılık açısından önemli bulmaktadır. Ona göre bilinç, rüyasız bir uykudan uyanıldığında, uyanık olunan sürece devam eden durumdur.

Uyku, genel anestezi altında olmak ya da ölüm hali bilinçli durumlar durur. Searle (1993: 83) rüyayı düşük yoğunluklu bilinçlilik olarak ele alır. Bilinç, uyanık olunan saatlerde bile, örneğin tamamen uyanık ve tetikte olmaktan uykulu veya uyuşuk halde olma veya sadece sıkılmış ve dikkatsiz olduğumuzda olduğu gibi, derece olarak değişebilir. Bilinç bir açma/kapama düğmesidir: bir sistem ya bilinçlidir ya da değildir. Block (1995) ise Searle'ün aynı anda çok farklı anlamlara gelen bir bilinci açıkladığını ileri sürerek bu şekildeki yaklaşımların kusurlu olduğunu ileri sürmektedir. Block (1995: 227) "On a Confusion about a Function of Consciousness" adlı makalesinde, "bilinç" kapsamına giren fenomenlerden biri için geçerli olan bazı öncülleri, diğer "bilinçler" için geçerli olan diğer öncülleri kullanarak "bilinç" hakkında akıl yürütmenin sorun yarattığının altını çizer. Başka bir deyişle, bilinci tek tanıma sığdırmak, onun farklı bağlamlarda anlaşılabilmesi anlamına gelmektedir. Bu sorunu çözmek için bilincin işlevlerine odaklanır ve onu işlevlerine göre Chalmers'in zor-kolay problemine denk düşen iki temel tipe ayrılabilirliğini belirtir. Bunlar, *fenomenal bilinç* ve *erişim bilinci*dir. Fenomenal bilinç (F-bilinç), deneyimdir. F-bilinçli özellikler deneyimsel özelliklerdir. F-bilinç deneyimsel özelliklerin toplamı, ona sahip olmanın "neye benzediği"dir. Duyduğumuz, kokladığımız, tattığımız ve acı çektiğimizde F-bilinçli hallere sahibiz. F-bilinçli özellikler, duyuların, hislerin ve algıların deneyimsel özelliklerini içermektedir, yazar F-bilincin aynı zamanda düşünceleri, istekleri ve duyguları da içerdiği görüşünü ekler. Bu Chalmers'ın zor problemine denk düşer. Erişim Bilinci (E-Bilinç), ise en genel ibareyle, fenomenal olmayan bilinçtir (Block, 2002: 206-208). Bir deneyimin rasyonel içeriği, enformasyon, davranışın kontrolü ve sözel bildirimde kullanılabilir biçimde erişilebilir durumda olduğunda buna E-bilinç denir. Bu bilinç türü, Chalmers'ın kolay problemler olarak belirttiği fenomenlere denk düşer.

Bilinci Block dışında da farklı türlere ayıran düşünürler olmuştur. Örneğin Armstrong'a (1979: 235-239) göre, insan yaşamının zihinsel işleyişinde bilincin her yerde bulunması, "bilinç" teriminin üç farklı fenomen için kullanıldığının gözden kaçmasına neden olabilmektedir. Çeşitli şekillerde ilişkili olsalar da bu fenomenler farklıdır ve onları ayırt etmek hem kavramsal hem de teorik olarak önemlidir. 'Bilinç' terimi, en sık olarak, yukarıda da ele alındığı gibi, insanların ve diğer canlıların uyanık oldukları ve duyuşal uyarılara yanıt verdikleri zamandaki durumuna atıfta bulunmak için kullanılır. Bu tür bilinç, varlıkların bir özelliği olduğu için, onu *varlık bilinci*

olarak adlandırmıştır. Bilinç dediğimiz ikinci önemli olgu ise bir canlının bir şeyin bilincinde olması ya da farkında olmasıdır. Varlıkların şeylerin bilincinde olmalarının iki yolu vardır. Bir kişi veya başka bir hayvan, bir nesneyi görerek, duyarak, dokunarak veya başka bir şekilde algılayarak onun bilincindedir; ama aynı zamanda kişi, o şeyi hissetmeden bile bir şeyin şuurundadır, eğer kişi onun kişide mevcut olduğu hakkında bir düşünceye sahipse, yani o şeyi kişinin yakın çevresinde olduğu gibi temsil eden bir düşünceye sahipse bunun farkında olacaktır. Bu fenomeni Armstrong, *geçişli bilinç* olarak ele almaktadır. Geçişli bilinci açıklamak, bir düşüncenin bir şey hakkında olmasının ve bir algı veya duyumun bir şeye ait olmasının ne olduğunu açıklamaktan ibarettir. Üçüncü bir fenomen, doğası gereği daha tartışmalıdır ve son zamanlardaki bilimsel ve felsefi literatürün konusudur. Onlarla ilgili algılarımız veya onlar hakkında düşüncelerimiz sayesinde çeşitli şeylerin bilincindeyiz; ancak bu algılar ve düşünceler bilinçli olabilir veya bilinçli olmayabilir. Bilinçaltı algı, bilinçsiz algılamanın bir örneğidir ve birçok düşüncenin bilinçsiz olarak da yani bilinç akışımızın dışında gerçekleştiği yaygın olarak kabul edilir. Bu fenomen, o hallerde bulunan yaratıklardan ziyade, zihinsel hallerin bir özelliği olduğu için, Armstrong (1979: 239) buna *hâl bilinci* demeyi uygun bulmuştur.

Hill (2009: 1) ise bilincin beş biçimini ayırt etmektedir. Bunları; *fail bilinci*, *önerme bilinci*, *içebakışsal bilinç*, *ilişkisel bilinç* ve *fenomenal bilinç* olarak sıralamıştır. Fail bilinci, yetişkin insanların uyanık yaşamları boyunca ve ayrıca rüya görürken sahip oldukları bir özelliktir. Bu tür bir bilinç deneyimlere sahip olma ve makul derecede yüksek seviyeli bilişsel aktivitenin çeşitli formlarına girme yeteneğini varsayar. Önerme bilinci, bilgi ile eş anlamlı bilinci ifade etmektedir. Buna göre birisinin p'nin bilincinde olduğunu söylemek uygunsa, p'yi bildiğini söylemek de birisinin p'yi bildiğini söylendiğinde, p'nin bilincinde olduğunu söylemek de uygundur. İçebakışsal bilinç ise bilincin, zihinsel durumların, aslında içebakışsal farkındalığın bir nesnesi olduğunu varsayan yönüdür. Failler, ya basitçe deneyimi yeniden düşünerek ya da “şuan deneyimlediğim nedir” diye doğrudan sorarak zihinsel durumun içsel yansımalarının farkına varırlar.

Rosenthal’a göre (2009: 160) ise bilinç terimi, bir kişiyi veya başka bir canlıyı uyanık ve duyarlı olarak tanımlamak, bir kişiyi veya başka bir canlıyı bir şeyin 'farkında' olarak tanımlamak ve zihinsel durumların bir özelliğine atıfta bulunmak gibi çeşitli

şekillerde kullanılır. Bu durumları bilinçdışı zihinsel durumlardan ayıran unsurlar algılama, hissetme ve düşünmedir. Ona göre bu farklı bilinç kavramlarını ayırt etmek, bir durumun bilinçli olmasının ne olduğuna dair temel teorileri değerlendirmede çok önemlidir. Rosenthal (2005: 45) *Consequence and Mind* adlı çalışmasında bilinci “varlık bilinci” ve “hâl bilinci” olarak sınıflandırmıştır. Bilinç tartışmalarında genellikle iki farklı konu birlikte ele alınır. Biri, bir zihinsel durumun bilinçli olmasının ne olduğu sorusudur. Tüm zihinsel durumların bilinçli olmadığını varsayarsak, bilinçli olanların olmayanlardan nasıl farklı olduğunu bilmek isteriz. Buna *durum bilinci* sorusu da diyebiliriz. Ancak, yalnızca zihinsel durumlar bilinçli ya da bilinçsiz olarak tanımlanmamaktadır; insan varlıkları da bilinç atfeder. Dolayısıyla ikinci bir soru daha vardır: bir kişinin veya başka bir varlığın bilinçli olmasının ne olduğu, yani bilinçli varlıkların bilinçli olmayanlardan nasıl farklı olduğu. Buna *yaratık bilinci* sorusu diyebiliriz. Bir yaratığın bilinçli olmamasının ne olduğu konusunda özel bir bilmece yoktur; yani bu durumda bilinçli olmak ve bilinçli olmamak arasındaki karşıtlık makul ölçüde şeffaftır. Buna göre, bu sorunun cevabı, en azından kabataslak olarak -kabul edilebilir derecede- açıktır: Bir kişinin veya başka bir canlının bilinçli olması için uyanık ve duyarlı olması gerekir.

Lycan (1996) ise *Consciousness and Experience* adlı çalışmasında, bilinçli olmanın sekiz farklı kullanımının söz etmiştir. 1) *Organizma bilinci*: Bir şey, ancak ve ancak düşünce, duyum, duygu vb. kapasitesine sahipse (bu kapasitenin uygulanıp uygulanmadığına bakılmaksızın) bilinçsiz bir varlığın aksine bilinçli bir varlıktır. 2) *Kontrol bilinci*: Bir yaratık, uyanıksa, meydana gelen zihinsel durumlara sahipse ve eylemlerini bu zihinsel durumlarla uyumlu bir şekilde kontrol ediyorsa, bilinçsiz aksine bilinçlidir. "kontrol" anlamında "bilinçsiz" olan bir kişi, rüyalarda olduğu gibi hâlâ şeylerin bilincinde olabilir ve ayrıca qualia'ya sahip olabilir. Kontrol bilinci, Ned Block'un (1995) "erişim" bilincinden, David Rosenthal'ın (1991) "varlık " bilincinden veya Roger Shepard'ın (1991) "nesnel" bilincinden çok farklı değildir. 3) *Bir şey bilinci*: Bir yaratık şeyin bilincindedir (veya farkındadır). Böyle bir bilincin nesnesi dışsal, soyut, fiziksel, içsel, somatik, zihinsel veya herhangi bir şey olabilir. Bunun bir şeyin olduğuna dair bilinç/farkındalıktan daha güçlü bir şeye işaret dikkat edin, çünkü kişi o anda x'in bilincinde/farkında olmadan da x'in F olduğunun farkında olabilir (Dretske 1993, 267). *Durum/olay bilinci*: Bir öznenin durumu veya özne içinde meydana gelen bir olay, özne bu durumda olduğunun veya olaya ev sahipliği yaptığını

biliyorsa, bilinçsiz veya bilinçaltı bir durum veya olayın aksine bilinçli bir durum veya olaydır. 5) *Raporlanabilirlik*: Yararlı bir anlamda, kişi tüm ve yalnızca hakkında kolayca sözlü bir rapor yayımlayabileceği öğelerin bilincindedir. Raporlanabilirlik bazen kullanışlı bir şart olarak kabul edilebilse de bunun "bilinç" teriminin sıradan bir anlamını ifade etmez çünkü hem çok kolay hem de tatmin etmesi çok zor. 6) *İçe dönük bilinç*: Bu, Locke'yu "iç duyu"nun "algısıdır". Bunun hafif ve tesadüfi dereceleri, daha bilinçli dereceleri ve hatta ciddi fenomenolojik araştırmalara varan çok kararlı dereceleri vardır. 7) *Öznel bilinç*: Bu (mecazi anlamda) bir "bakış açısına" sahip olmaktır. Bu anlamda bir öznenin bilinci, öznenin hangi zihinsel durumda olursa olsun olması "nasılsa"dır. Daha sıkı bir nitelendirme şöyle olabilir: eğer varsa, yalnızca birinci tekil şahısta ne tanımlanabilir. Bu bilinç türü, tamamen içe bakışsal bilinç tarafından açıklanabilir durumdadır. 8) *Özbilinç*: Bu, en azından, öznenin kendini diğer bireylerden ve çevresinin geri kalanından ayrı bir birey olarak hissetmesidir. Daha güçlü bir anlamda, kişinin benliğinin bilincidir.

Buraya dek, bilincin tanımlarından, onu zor kılan yönünden, bilinci tanımlama girişiminde açığa çıkan bilinç türlerinden söz ettik ve anlaşılan şudur ki bilinç en temelde iki meselede ele alınmaktadır. Bunlardan ilki, bilincin bilim tarafından ölçülebilen, somut veriler aracılığıyla ortaya konabilen yönü ve sorunun asıl kaynağı olarak ele alınan bilincin öznel yönü.

Bu çalışmada incelenecek olan seyircinin nöfenomenolojik seyirci deneyimi, bilincin fenomenal yönünü açıklamaya odaklanmaktadır. Çalışma için önemli olan, film seyircisinin film izleme deneyimde açığa çıkan öznel deneyimi başka bir deyişle hislerini soruşturmadır; ancak bunu gerçekleştirirken de her iki bilinç kapsamını birlikte ele almaktır. Görülebileceği gibi anlaşılması hususunda sorunlar içeren asıl mesele bilincin bu öznel yönüdür. Bilincin öznel doğası daha detaylı bir şekilde bir sonraki başlıkta irdelenecektir.

3.2. Bilincin Öznel Doğası: Qualia

Zihin-beden sorununun tam kalbinde, bilincin doğası sorunu vardır (Tye, 2009: 1-2). Bilinç biçimlerindeki yukarıda ele aldığımız muazzam çeşitlilik, sorunu çok karmaşık hâle getirir, ancak bilincin temel sorunu özneliliğin doğasına odaklanır (Nagel, 1974). Bilinç için ortaya çıkan bunca sorun, "koparılan yaygara", diğer sözü edilen bilinç türlerinden ziyade fenomenal bilinç hakkındadır (Tye, 1997: 289). Öyleyse asıl mesele

bu deneyim meselesidir. Belki de bilinç denilen, enformasyon işleyici, bilişsel süreçlerin sorumlusu olarak değil fenomenal bilinç olarak varlığını sürdürmektedir (Onur, 2019: 31).

Öznel deneyimler başkalarına aktarılmaz bir niteliğe sahiptirler, örneğin bakılan yeşil rengin yeşilliği, kahvenin kokusu, öznedir ve bir başkasına tam aktarım sağlanamaz. Bu tarif edilemez nitelikler, filozofların 'qualia' dediği şeydir (Blackmore, 2005: 4). "Qualia", şeylerin bize görünme biçimlerini ifade eder. Felsefi jargonda sıklıkla olduğu gibi, terimin tanımını vermektense örnekler vermek daha kolaydır. Gün batımında bir bardak sütün özel, kişisel, öznel görsel niteliği, o andaki görsel deneyiminizin niteliğidir. Bunun yanında sütün tadı başka bir tadımsal niteliktir ve yutarken çıkan sesin deneyimi işitsel bir niteliktir. Bu çeşitli "bilinçli deneyim özellikleri", qualia'nın başlıca örnekleridir.

Etimolojik olarak quale ve qualia, “ne tür” anlamına gelen Latince bir kelimeden türeyen bir terimdir. Qualia ile ilgili zorluk onların öznel doğasıdır: Qualia sadece içeriden bakıldığında var olur. Doğa bilimlerinde ölçülen diğer özellikler gibi nesnel olarak tespit edilemez veya karşılaştırılamazlar. Qualia'nın öznelliği, filozofların düşünce deneylerinde tartıştığı varsayımsal durumları kavramaya izin verir (Kanai ve Tsuchiya, 2012). Görünüşe göre özne hiçbir şeyi kendi qualia'sından daha yakından bilemez (Dennett, 1991: 620). Bu deneyimler gerçek, canlı, inkâr edilemez görünmekte ve yaşanan dünyayı onlar oluşturmaktadır. Öznenin sahip olduğu tek şey onlardır. Öte yandan, böyle bir yaklaşımla bu deneyimlere yol açan fiziksel bir dünyanın var olduğu kabul edilmiştir. Neyden yapıldığı veya daha derin doğası hakkında şüpheler söz konusu olabilir, ama var olduğundan şüphe yoktur (Blackmore, 2005: 4). O halde, qualia ancak bu zihinsel durumları yaşayan kişi tarafından doğrudan bilinebilir. Bu anlamda diğer fenomenlerde bulunmayan bazı özelliklere sahiptirler: öznel ve özeldirler. Benzer şekilde, içe dönük oldukları için deneyimlenmeden bilinemezler. Bu nedenle, bir yandan varlıklarını tamamen inkâr etmek, diğer yandan onlara fizikalist bir açıklama vermek zor olduğundan, zihin-beden problemini inatçı yapan şey qualia'dır (Arıkan, 2007: 12).

Duygular ve deneyimler çok çeşitlidir. Örneğin, parmakların zımpara kâğıdı üzerinde gezdirilmesi, kötü bir kokunun alınması, parmakta keskin bir ağrının hissedilmesi gibi vakaların her birinde, deneyimleyen çok farklı öznel karaktere sahip bir zihinsel

durumun öznesidir. Terimin bu geniş anlamıyla, qualia'nın var olduğunu inkâr etmek zordur. Ancak anlaşmazlık tipik olarak hangi zihinsel durumların qualiaya sahip olduğu, qualia'nın taşıyıcılarının içsel nitelikleri olup olmadığı ve qualia'nın kafanın hem içinde hem de dışında fiziksel dünyayla nasıl ilişkili olduğu üzerinde odaklanır. Qualia'nın statüsü felsefede hararetle tartışılır, çünkü bilincin doğasının doğru bir şekilde anlaşılmasında merkezi önem taşır (Tye, 2020: 2011).

Fenomenal niteliklerin çerçevesinin çizilmesi oldukça zordur. Bu niteliklerin farklı yaklaşımlardan açığa çıkan oldukça farklı iki anlamı vardır ve bu iki anlam qualia teriminin kullanımlarının talihsiz bir şekilde çoğalmasına yol açmıştır. İlk tanıma göre, qualia; fizikçilerin çalışma alanlarının dışında kalan fenomenal nitelikleri adlandırmak için kullanırlar, öyle ki qualia'ya inanmak, fizikçi olmayan bir zihin teorisini benimsemektir. “Bu tür filozoflara bazen qualia ucubeleri denir”. Bu kullanımda, qualia'yı reddetmek, fenomenal niteliklerin fizikalistlerin zihin resminin dışında kaldığını inkâr etmektir. İkinci tanıma göre ise içsel bir özelliği içerdiği düşünülen fenomenal niteliklerin yani zihinsel durumlarımızın işlevsel olarak yakalanamayan bazı özelliklerini adlandırmak için 'qualia' terimini kullanır. Başka bir ifadeyle qualia işlevsizdir. Bu yorumda, qualia'ya inanmak basitçe işlevselsizliği reddetmektir; fizikalizmi reddetmek zorunlu değildir (Braddon ve Jackson, 2006: 131-132).

Bu bağlamda, qualia'nın zihin-beden sorunun merkezinde yer almasının nedeni onun, bir yandan içgözlemsel olarak, birinci şahıs perspektifinden deneyimlenebilen apaçıklığa sahip olmasından ileri gelmektedir. Diğer yandan, üçüncü şahıs bakışından bilimsel olarak incelemeye imkân vermez. “Dolayısıyla qualia durumları, bir yandan açıkça deneyimlerimizin konusu olmakta diğer yandan da bilimsel incelemeye karşı direnmektedir” (Silifke, 2020). Görüldüğü gibi, qualia, aslında yukarıda belirtilen, fenomenal bilincin karakteristik özelliğini ifade etmektedir. Çağdaş zihin felsefesinde 'fenomenal bilinç' terimi, öznel ve deneyimsel bir karaktere sahip zihinsel durumları ifade eder. Fenomenal bilincin karakteristik özelliklerini tanımlamak için qualia, duysal özellikler, fenomenal özellikler ve deneyimin öznel karakteri gibi çeşitli kavramlar kullanılır ve bu özellikler ile zihinsel durumların diğer özellikleri arasındaki ilişki hakkında önemli tartışmalar vardır. Bu tartışmalarda kullanılan örnekler genellikle ağrı gibi bedensel duyular veya rengin görsel deneyimi gibi algısal deneyimlerdir. Duygunun öznel karakteri (duygular, duygulanım değerleri, ruh hâlleri)

tartışması ve bellek, zihinsel imgelem ya da düşünce tartışmalarda çok daha az sıklıkla yer alır (Thompson ve Zahavi, 2007: 274-75).

Ancak Husserl'e (2000: 54) göre, deneyimin fenomenal yönü duyusal ve hatta duygusal durumların yanında, aynı zamanda bilinçli düşünceyi de karakterize eder. O, bilinçli düşüncelerin deneyimsel niteliklere sahip olduğunu ve bilinçli düşünce bölümlerinin deneyimsel bölümler olduğunu savunur. Her yönelimsel deneyim, iki farklı, ancak ayrılmaz 'an'a (bağımlı yönler veya bileşenlere) sahiptir: (i) Her yönelimsel deneyim, ister yargılama, umut etme, arzulama, pişmanlık duyma, hatırlama deneyimi olsun, belirli bir türden bir deneyimdir. (ii) Her kasıtlı deneyim aynı zamanda bir şeye yöneliktir. Bu veçheyi deneyimin amaçlı meselesi olarak adlandırır. Açıktır ki, aynı nitelik farklı maddelerle birleştirilebilir ve aynı madde farklı niteliklerle birleştirilebilir.

Yukarıda ele aldığımız yaklaşımlar ışığında, öznelliğin, bilinçli deneyimin bir özelliği olduğunu ileri sürebiliriz. Bu, karşımıza bilinçli deneyimin diğer özellikleri nelerdir sorusunu çıkarır. Bilincin özelliklerini ele almak, onun ve hakkındaki tartışmaların anlaşılmasında kolaylık sağlar. Ortak bir bilinç tanımı olmasa dahi, bilincin özelliklerinin belirlenmesi bizi ideal bir bilinç tanımına götürebilir (Onur, 2019: 40).

Genel olarak bilincin üç temel özelliği olduğu konusunda ortaklaşmıştır. Bunlardan ilki, yukarıda sözünü ettiğimiz öznelliktir. Bilincin hususi bir karakteri vardır. Bilinç ancak bir deneyim sonucunda var olabilir. Bu nedenle de kaçınılmaz olarak özneldir. Bilincin ikinci özelliği, onun niyetliliğidir. Searle'e (2004: 167) göre her seferinde olamasa da çoğunlukla bilinç niyetlidir. Her bilinçli durum bir şeye yöneliktir. Bu durumda bilinç de bir şeyin bilincidir. Ancak tüm bilinçler niyetlilik içermediği gibi niyetler de her zaman bilinç içermemektedir (Searle, 2015: 75).

Bilincin üçüncü özelliği, *teklik ve bütünlük algısı ya da birlikir*. Bilinçli bir deneyim sırasında, farklı duyusal kanallardan gelen bilgiler içerisinde pek çok farklı öznel deneyimi barındırmaktadır. Ancak bu deneyim sırasında tek bir bilinç durumunda birleşip bütünleşir. Deneyimlenen “dışarı”, hiçbir zaman tek bir nesne değildir. Herhangi bir nesneye odaklanma durumu olsa dahi o nesne olayları, başka nesneleri içeren bir bütün içinde deneyimlenir (Alıcı, 2014: 13-14). Bilinç, aynı anda pek çok şeyin farkındadır. Örneğin “ben” bir diş ağrısı sırasında, hem diş ağrısının kendisini saran çevrenin özelliklerinin tüm deneyimlerine sahiptir (Searle, 2004: 166).

Deneyimin tüm katmanlarını aynı anda hissedebilmenin yanında bunları tek bir bilinç alanının parçası olarak deneyimler. Bu Kant'ın "tam algının birliği", Bergson'un "şuurun birliği" derken açıkladığı durum, nörofizyolojinin ise "bağlayıcı tertibat problemi" olarak çözülmeyi bekleyen sorusudur (Searle, 2015: 70, Searle, 2004: 167).

Edelman ve Tononi (2019: 35) her bilinçli durumunun sahip olduğu temel nitelikleri birlik ve bilgilendiricilik olarak ele almıştır. Onlara göre birlik "her bilinçli durumun bağımsız bileşenleri bir bütün halinde deneyimlendiği olgusu" iken, bilgilendiricilik, "her bilinçli durumun, milyarlarca ve her biri farklı davranışlar üreten mümkün bilinçli durumlar dağarcığından saniyenin bir parçasında seçildiğini" ifade etmektedir. Bilincin birlik halinde olması hususuna zamansal açıdan değinen William James (1950: 255), bilincin kesitler halinde görünmediğinin altını çizer ve zincir, dizi gibi sözcülerle bir analogi kurulamayacağını belirtir. Ona göre, bilinç eklemeli değil sürekli. Tıpkı akıp giden bir nehir gibidir. Bu yaklaşımını "bilinç akışı" yaklaşımıyla kavramsallaştırarak bilince de öznel deneyimler ırmağı demiştir. Bu durumda, bu teklik ve bütünlük meselesi sadece deneyim anıyla ilintili değil aynı zamanda geçmiş, an ve gelecek arasında da bir bütünlük sağlar. Bilinçli öznel deneyim, bir nehir gibi akar, bu ırmak ne durdurulabilir ne de tersine çevrilebilir. Bilincin üçüncü özelliği öznellik meselesidir. Bilinç içeren davranışlar, istemli, niyetlidir ve her şeyden önce deneyimi gerçekleştirecek bir özne olduğunda mümkündür (Alıcı, 2014: 14–16). Bu noktada bilincin öznel ve kesintisiz karakteri üzerindeki görüşler "otobiyografik ya da epizodik belleklere sahip olan ve geçmiş ve gelecek kavramları bulunan bireysel benliğe atıfta" bulunmaktadır. Bunun nedeni, öznenin, geçmiş ve gelecekte bağımsız bir bilinç durumuna girmesinin imkânsız olmasıdır. Özne, farkında olduğunun farkındadır. Planlarına ve geçmişine dayanarak var olur. Bu bağlamda bilinç, özel, seçici kesintisiz ancak sürekli değişime uğrayan bir süreçtir (Edelman ve Tononi, 2019: 36–43). Öyleyse yeniden ele alacak olursak qualia, bilinci oluşturan ve özne tarafından bütüncül bir şekilde deneyimlenen, niyetlilik içeren, öznel ve aktarılamaz unsurların her birine verilen isimdir.

Bilinçli deneyim olarak ele alabileceğimiz qualianın en açık nitelikleri gözlemlendiğinde bilinçli deneyimlerin kendisini "duyusal algılar, imgeler, düşünceler, iç konuşma, duygusal hisler ve irade, benlik, aşinalık hisleri vb." biçimlerde açığa çıkardığı belirlenebilir. Burada pek çok parametre aynı anda devreye

girer. Duyusal algılar, “bilinçli deneyimin paradigmatik kurucu” ögeleridir. Duyusal algılar pek çok farklı biçimde ortaya çıkabilir. Bu bir ağacın dalları gibi kendi içinde daha ince alt biçimlere de sahiptir. Örneğin görsel bir deneyim aynı anda, renk, görsel şekil, hareket, derinlik gibi pek çok farklı unsurla kendisini gösterir (Edelman ve Tononi, 2019: 39-40).

Bu çalışmanın ana konusu, fenomenal bilincin bir unsuru olan hislerin deneyimi olduğundan söz etmiştik. Zaten buraya dek tartışılanlardan gözlemlenebileceği gibi felsefenin de bilimin de asıl problemi budur. Bu soruna natüralist bir yanıt aramak çıkmaza yol açar. Bununla birlikte, biz insanlar gibi bilinçli hayvanlar için, qualia'nın varlığı gerçektir ve öznel bir bakış açısına göre açlık, acı ve algı qualia'ları varlığımızın merkezinde yer alır. Felsefi zombiler gibi olasılıkları tasavvur edebilmemiz gerçeği, qualia kavramsallaştırmamızın henüz erken olabileceğini düşündürmektedir. Kavramın kendisinin, qualia'nın nörobiyolojik araştırmasından elde edilen yeni gözlemlere dayalı olarak daha fazla revize edilmesi gerekmektedir (Kanai ve Tsuchiya, 2012: 392).

Bilinç özellikle fenomenal bilinç ya da kişinin farklı bir öznel fenomenolojiye sahip durumlara maruz kaldığında açığa çıkan bilinç türü ya da 'his', doğası gereği gizemlidir. Filozoflar ve psikologlar tarafından bilinci doğal terimlerle açıklamaya yönelik çok sayıda girişimde bulunulmuştur. Bu tartışmalar hem akademik camiada hem de daha geniş kitleler arasında büyük ilgi görmüştür (Carruthers, 2004: xiii). Bu görüşlere değinmeden önce zihin beden sorununa dair klasik felsefede ortaya çıkan konumlanma noktalarına değinmekte fayda vardır. Bir sonraki başlıkta bu hususlar ele alınacaktır.

3.3. Zihin-Beden Sorununa Yaklaşımlar ve Bilinç Kuramları

Bilincin nasıl tanımlanacağına dair yukarıda konu edilen belirsizlik, kısmen, bilinçle ilgili (hatta evrenin doğasıyla ilgili) küresel teorilerin tanımlara girme biçiminden kaynaklanmaktadır (Velmans, 2000: 6). Zihin-beden sorunu, Antik Çağ'a belki de çok daha eskiye dayanan felsefi bir açmaz olarak karşımızda durmaktadır ve zihin-beden, bilinç-beyin sorunu olarak adlandırabileceğimiz bilinç sorunu felsefede, iç dünya ile dış dünya arasındaki ilişki merkezinde binlerce yıldır tartışılmaktadır. Zihin-beden sorunu kapsamında, insan ruhu, zihin veya bilinç nedir? Bilincin fiziksel olanla (beden, beyin, madde) ilişkisi nedir? Bilincin doğası ile bedenin doğası farklı ise

bunların birbiriyle olan ilişkisi ve etkileşimi nasıl gerçekleşmektedir? Aynı ise bu nasıl var olmaktadır? Bilincin bu sorunları çözülebilir mi? gibi temel sorularla boğuşulmaktadır (Revonsuo, 2017: 36). Bu başlık altında her bir yaklaşımın ele alınması mümkün değildir. Burada amaç, çalışmanın asıl konusu olan nörofenomenolojik bilinç yaklaşımının konumlanma noktasını açığa çıkarmak ve bunu sağlamadan önce de bilinç tartışmalarına yalnızca konunun çerçevesini çizecek biçimde yer vermektir. Bu nedenle öncelikle zihin felsefesinin temel yaklaşımlarına daha sonra da zihin-beden beyin-bilinç sorularının çözümüne yönelik yaklaşımlara yer verilecektir.

3.3.1. Zihin Beden Olgusuna Yönelik Felsefi Yaklaşımlar

Felsefi zihin-beden yaklaşımları genel olarak ikici kuramlar ve tekçi kuramlar olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. İkicilikte, zihin-beden sorunu, özellikle zihin ve bedeni farklı türde varlıklar olarak gören düalist zihniyet anlayışından ortaya çıkar. Bu yaklaşıma göre öz, iki farklı malzemeden oluşmuştur ve bu iki malzeme asla birbirlerine indirgenemezler (Solms ve Turnbull, 2015: 65). Düalizmde bu iki olgudan hiç biri varlığını diğerine borçlu değildir. Bu yaklaşım, hem fizik bilimlerini kabul eder hem de öznel iç dünyaya gereken önemi gösterir (Revonsuo, 2017: 37). Tekçilikte ise dünyanın bir bütün, evrenin tek tip bir tözden oluştuğunu ileri sürülmektedir (Revonsuo, 2017: 387) Bu yaklaşıma göre zihin ve madde tek bir şeye indirgenebilir. Farklı bir deyişle, zihin-beden/bilinç-beyin aynı maddeden oluşmuştur. Monizm, bütün varoluşun temelini tek bir kaynaktan ileri geldiğini söyleyen felsefi bir öğretilerdir. Şimdi bu iki yaklaşımı daha ayrıntılı olarak kuramlar çerçevesinde ele alalım.

3.3.1.1. Düalizm

Düalizm, bugünkü felsefe anlayışında çok popüler olmasa da toplumda en çok bu anlayış yaygındır. Bu anlayışın kökeni, felsefedeki ilk maddi olmayan zihin veya doğal olmayan özelliklere sahip ruh anlayışına kadar da dayandırılabilir ve dünyada rağbet gören dinler içinde de yaygın bir anlayıştır (Churchland, 2018: 27). Başlıca dinlerin neredeyse tamamı düalisttir: Hristiyanlar ve Müslümanlar ebedi, fiziksel olmayan bir ruha inanırlar, Hindular Atman'a veya içlerindeki ilahi benliğe inanırlar. Dindar olmayan insanlar arasında bile, düalizm yaygındır. Popüler Yeni Çağ teorileri, sanki bağımsız bir güçmüş gibi, aklın, bilincin veya ruhun güçlerini ayırır. Terapistler, sanki

bunlar iki ayrı şeymiş gibi, zihnin beden üzerindeki etkisini savunurlar. Böyle bir ikilik dilimize o kadar derinden yerleşmiştir ki, sanki 'ben' 'onlardan' ayrı bir şeymişim gibi kolayca "beynim" ya da "bedenim"den söz edebiliriz (Blackmore, 2005: 4).

Düalist zihin yaklaşımı, birbirinden farklı birkaç kuramı kapsamaktadır. Bu farklı kuramların hepsi, “bilinçli zihnin özsel doğasının fiziksel olmayan bir şeye bağlı olduğunu kabul ederler”. Churchland (2018: 28-31) düalizmi kendi içerisinde töz düalizmi ve nitelik düalizmi olmak üzere ikiye ayırır. Töz düalizmi, her zihnin fiziksel olmayan ayrı bir şeye, "bağlı" olabileceği ve herhangi bir fiziksel bedenden bağımsız olan, fiziksel olmayan tözden oluşan bireye özgü bir "paket" olduğunu iddia eder. Bu görüşe göre, zihinsel durumlar ve etkinlikler özel karakterlerini bu bireye özgü ve fiziksel olmayan tözün durumları ve etkinliklerinden alırlar. Farklı bir ifadeyle, fiziksel olmayan töz, doğası itibarıyla zihinseldir ve fizikselin bir parçası veya bir türü değil ondan bütünüyle ayrı ve bağımsız bir tözdür (Revonsuo, 2017: 37).

Töz düalizmi, nitelik düalizmine göre daha katı bir yaklaşım olup kökeni Platon’a dayanmaktadır. Platon, (1997: 52-53) düalizmi açıklayan bir felsefi yaklaşımı olduğunu şöyle dile getirmiştir: “Ruh en çok tanrılık olana, ölümlü olmayana, düşünülebilene, yalın olana, dağılmayana, her zaman aynı kalana benzer; ten de en çok insanlık olana, ölümlü olana, düşünilemeyene, çok şekilli olana, dağılana, asla kendisinin aynı kalmayana benzer”. Görüldüğü gibi beden ile ruh üzerinden düalistik bir yaklaşım söz konusudur.

17. yüzyılda Fransız filozof René Descartes, bu düalist teoriyi önermiştir. Kartezyen düalizmi olarak bilinen bu yaklaşım, zihin ve beynin farklı maddelerden oluştuğu fikridir. Descartes'a göre, zihin fiziksel ve uzamsal değildir (yani yer kaplamaz veya konumu yoktur), beden ve fiziksel dünyanın geri kalanı fiziksel veya uzamsal maddeden yapılmıştır (Blackmore, 2005:4, Alıcı, 2014: 23). İnsan iki tözden meydana gelmiştir¹¹. Descartes (2015: 44) *Yöntem Üzerine Konuşmak* adlı eserinde bundan şöyle söz eder:

¹¹ Descartes'ın "töz" ile ne demek istediğini anlamamız gerekir. Descartes burada bütün özü veya doğası düşünceden oluşan bir töz olduğunu söylüyor. Töz kavramı, yine Orta Çağ'da popüler olan ve aslı Aristoteles'ten gelen bir kavramdır. İki ana şekilde tanımlanabilir. İlk olarak, bir şey, özelliklerin veya özelliklerin taşıyıcısı veya sahibiyse, ancak kendisi bir özellik veya özellik değilse, maddedir; ikinci olarak bir şey kendi varlığı için başka bir şeyin varlığına bağlı değilse -bağımsız olarak var olabiliyorsa-tözdür. Descartes iki ve yalnızca iki tür töz olduğunu düşünür: zihinsel ve fiziksel. Zihin veya ruh, zihinsel bir maddedir çünkü özellikleri veya özellikleri olarak çeşitli düşünceleri vardır. Bu düşüncelerle

Sonra, ne olduğumu dikkatle inceleyerek, hiçbir bedenim olmadığını, bulunabileceğim hiçbir dünya, hiçbir yer olmadığını varsayabileceğimi, ama buna göre var olmadığını varsayamayacağımı, tersine başka şeylerin doğruluğundan kuşulanmayı düşünüyorum oluşumdan var olduğum sonucunun apaçık ve kesin bir biçimde ortaya çıktığını, oysa düşünmeyi bıraksaydım tasarladığım tüm başka şeyler doğru olsalar bile var olduğuma inanmam için elimde hiçbir neden bulunmadığını görerek, tüm özü ya da doğası düşünmekten başka bir şey olmayan ve var olmak için herhangi bir yere gereksinimi olmayan, herhangi maddesel bir şeye bağımlı olamayan bir töz olduğumu anladım. Öyle ki bu ben yani kendisiyle neysem o olduğum ruh, bedenden tümüyle ayrıdır, hatta bedenden daha kolay tanınır ve beden olmadığına bile o kendisi olmaktan çıkmaz.

Görüldüğü gibi, esasen bu ayrım Descartes'in şüphecililiğinden ortaya çıkmıştır. Bu alıntının ilk kısmı, bir cismin olup olmadığından şüphe edebileceği ancak varlığından şüphe edemeyeceği argümanının tekrarıdır; ama öte yandan, düşünmeyi bırakırsa var olmaya devam edip etmeyeceğinden şüphe duyabilir. Bunlar onun esasen düşünen bir şey olduğunu ancak fiziksel bir nesne olmadığını düşünmesinin başlıca nedenleridir.

Kartezyen düalizm, bir kişinin on dokuzuncu yüzyıl spiritüalistlerinin sevdiği "ektoplazma" gibi bir tür hayaletimsi, maddi olmayan şey olduğunu veya bunlardan yapıldığını ileri sürmez. Aksine, bir kişinin ya da benliğin, hiçbir şeyden 'yapılmamış' ve hiçbir parçası olmayan tamamen basit, bölünmez bir şey olduğunu iddia eder. Sizin ve benim çok basit şeyler olduğumuzu ve bedenlerimizden veya beyinlerimizden ziyade bizim deneyim özneleri olduğumuzu bunun yanında ise düşünce ve hislere sahip olduğumuzu iddia eder. Aslında, sahip olduğumuz özellikler bakımından bizim ve bedenlerimizin birbirimizden tamamen farklı olduğunu ileri sürer. Bedenlerimizin uzamsal uzantısı, kütlesi ve fiziksel uzayda bir yeri varken bizde bunların hiçbirisi yoktur. Öte yandan, düşüncelerimiz ve duygularımız -bilinç hallerimiz- varken, bedenlerimiz ve beynimiz bunlardan tamamen yoksundur (Lowe, 2000: 9). Bu noktada ortaya cevaplanmaya muhtaç bir soru çıkar; İkisi (zihin ve beden) nasıl etkileşir? Ya da etkileşir mi?

Kartezyen ikiciliğe göre, zihinler ne tamamen ruhsaldır ve ne de kökten uzamsaldır. Bu görüşe göre, yaşayan bir insan ya da kişi bir ikiliktir, bir zihin ve bir beden çiftidir (ancak zihinsiz bedenler olabilir ve zihinler karşılık gelen bedenlerinin yok

özdeş değildir, onlara sahip olan odur. Fiziksel bir nesne, çeşitli boyut veya şekil özelliklerine sahip olduğu için fiziksel bir maddedir. Bu özelliklerle özdeş değildir, onlara sahip olandır. Zihinler ve fiziksel nesneler de başka hiçbir şeyin özellikleri veya özellikleri değildir. Descartes da birbirlerinden bağımsız olarak var olabileceklerini düşünür. Bununla birlikte, Descartes'ın 'töz'ün ikinci tanımını hakkında önemli bir çekincesi vardır. Kesin olarak söylemek gerekirse, Tanrı, kendi varoluşu için başka hiçbir şeye bağlı olmayan anlamında tek tözdür. Akıllar ve fiziksel nesneler varlıkları için Tanrı'ya bağlıdır çünkü hepsini Tanrı yaratmıştır ve Tanrı prensipte hepsini yok edebilir. Dolayısıyla zihinler ve fiziksel nesneler, varlıkları için Tanrı'dan başka hiçbir şeye bağlı olmadıkları anlamında tözlerdir (Copleston, 2022).

edilmesinden sonra hayatta kalabilir). Zihinlerin bedenlerden kökten farklı olmasına rağmen, nedensel olarak etkileşime girerler: bedensel olaylar, kişinin zihninde duyumlara, deneyimlere ve düşüncelere neden olur; tersine, zihinsel aktivite, uzuvların veya dudakların fiziksel hareketine neden olarak eyleme ve konuşmaya yol açar. Kartezyen düalizm, güçlü bir sezgisel çekiciliğe sahiptir, çünkü insan zihninin varlığını fiziksel olarak hissedemez bu nedenle de onların bedensiz olarak var olduklarını veya aslında herhangi bir fiziksel dünyanın yokluğunda var olduklarını ileri sürer (Lycan, 2003: 48).

Buraya kadar ortaya konan yaklaşımlar değerlendirildiğinde, Descartes'ın bir yandan açık seçik bir şekilde anlık (zihin/bilinç/ruh) ile beden arasında ayırım yapmakta olduğu ama bunu yaparken, diğer yandan da “ben” olarak, bütün doğası düşünmek olan bir tözden söz ettiği ortaya çıkmaktadır. Oysa beden düşünmemektedir. Öyleyse, “ben” bedende konaklayan bir ruhtur. Bunun yanında eğer “ben” bedeni devindirilebiliyor, bedenin etkinliklerinden bir kısmını yönlendirebiliyorsa bu iki töz arasında bir ilişki söz konusudur (Copleston, 2010: 130-131)

Descartes (2002: 22), bu iki tözün beynin merkezindeki minik epifiz bezi sayesinde etkileştiklerini öne sürmüştür:

Öyleyse, ruhun asıl yerinin beynin ortasında bulunan küçük bezde olduğunu kabul edelim. Oradan, hayvan ruhu, sinirleri ve hatta ruhların izlenimlerini alabilen ve onları atardamarlar yoluyla tüm uzuvlara taşıyabilen, kan aracılığıyla vücudun geri kalanına yayılır. Vücudumuzun mekanizması hakkında daha önce söylediklerimizi hatırlayalım. Sinir lifleri vücudun tüm kısımlarına o kadar dağılmıştır ki, duyu nesneleri bu kısımlarda farklı hareketler ürettiğinde, lifler zaman zaman beynin gözeneklerini farklı şekillerde açmak üzere görevlendirilirler. Bu da bu boşluklarda bulunan hayvan ruhlarının çeşitli şekillerde kaslara girmesine neden olur. Bu şekilde ruhlar uzuvları hareket ettirebilecekleri tüm farklı şekillerde hareket ettirebilirler. Ve ruhu farklı şekillerde hareket ettirebilen diğer tüm nedenler, onları farklı kaslara yönlendirmek için yeterlidir. Buna şimdi, ruhun ana koltuğu olan küçük bezin, bu ruhları içeren boşluklarda asılı olduğunu, böylece nesnelerde algılanabilir farklılıklar olduğu kadar çok farklı şekillerde hareket ettirebileceğini ekleyebiliriz. Ama aynı zamanda, doğası gereği, ne kadar farklı izlenim alırsa, yani bu bezde ne kadar farklı hareketler meydana gelirse, o kadar farklı algılara sahip olan ruh tarafından da çeşitli şekillerde hareket ettirilebilir. Tersine, vücudumuzun mekanizması öyle yapılandırılmıştır ki, bu bezin ruh tarafından veya başka herhangi bir nedenle herhangi bir şekilde hareket ettirilmesiyle, çevredeki ruhları beynin gözeneklerine doğru iter ve bu da onları sinirler yoluyla beyne yönlendirir. Kaslar ve bu şekilde bez, ruhların uzuvları hareket ettirmesini sağlar.

Ancak, bu husus etkileşimin nasıl gerçekleştiği sorunu biraz olsun ortadan kaldırırsa bile epifiz bezi fiziksel bir yapıdır ve Kartezyen ikicilik onun tek başına neden zihinsel âlemlerle iletişim kurabildiğine dair hiçbir açıklama sağlamaz (Blackmore, 2005: 4). Epifiz bezi açıklaması sayesinde Descartes etkileşimli bir düalisttir demek yanlış olmayacaktır.

Etkileşimcilere göre, fiziksel etkileri olan zihinsel nedenler ve zihinsel etkileri olan fiziksel nedenler olabilir. (Priest, 1991: 3) Etkileşimcilik temelinde, fiziksel dış gerçeklik ile öznel psikolojik gerçeklik arasında veya ilerde de göreceğimiz gibi beyin ile bilinç arasında, iki yönlü bir nedensel etkileşim bulunduğu düşüncesi vardır. Etkileşimcilik, ikiciliğin temel sorununa yanıt verme girişimidir (Revensuo, 2017: 38).

Bu bağlamda ele alındığında, etkileşimci yaklaşımın yanında Descartes, bilincin sinirsel bağıntıları hakkında ciddi olarak düşünen ilk kişi olduğu ileri sürülebilir. Descartes (2013:187) *Metafizik Üzerine Düşünceler* adlı yapıtında bundan şöyle söz etmektedir:

... Zihnin bedenın diğer organlarının değil de, salt beynin doğrudan tesiri altında olduğunu görüyorum, ya da belki beynin küçük bir parçasının, yani sağduyunun bulunduğu söylenen kısmının. Beynin bu kısmı ne zaman bir ileti alsın, aynı anda bedenın diğer azaları farklı iletiler almış olsa bile, o iletiyi doğrudan zihne gönderiyor (Descartes, 2013: 187).

Descartes beynin duyuşal girdi ve motor çıktı için kilit bir rolü olduğunu kabul etmiştir ancak bu onu zihnin temeli yapmadı. İnsan olmayan hayvanların zihinleri olmadığını, ancak bir beynin yeterli olduğu düşünmeyen otomatlar olduklarını düşünmüştür. Burada bilinçli ve bilinçsiz süreçler arasındaki mevcut ayrımlarla ilginç bir paralellik vardır. Descartes için bilinç, beynin bilinç dışı süreçlerle sınırlı role sahip olduğu bir zihin durumudur. Yine de beyin, madde ve zihin arasında bağlantı kurmada kilit bir role sahiptir. Dünyadaki fiziksel bedenlerin duyu organları üzerinde etkisi vardır. Bu etki, vücudun sinir sisteminde bir şekilde zihnin renk, ses ve diğer duyumlar deneyimine çevrilen bir hareket yaratır. Bu hareketler, akılcı ruh için ipuçları olarak hareket ettikleri epifiz bezine iletilir ve bunun belirli tipte bilinçli deneyim veya fikirlere sahip olmasını sağlar. Artık Descartes'ın epifiz bezinin önemi konusunda yanıldığını biliyoruz. Ancak onun yaklaşımının beyin ve bilinç ilişkisine yönelik ilk görüşleri taşıdığının altını çizmek gereklidir (Frith ve Rees, 2017: 9-10).

İkinci ayrım Churcland'ın (2013: 31) nitelik düalizmidir. Nitelik düalizminde, töz düalizminden farklı olarak, tek töz söz konusudur ancak bu tek tözün fiziksel ve fiziksel olmayan nitelikleri vardır. Nitelik düalizminin en eski örneği epifenomenalizmdir. Epifenomenalizm, etkileşimci düalist görüşlerin yanıtsız bıraktığı fiziksel olmayan tözün fiziksel olana olan etkisinin nasıl gerçekleştiği sorusundan kurtulmayı hedefleyerek, bilinçte gerçekleşen olayların fiziksel dünyada etkilere neden olduğunu ileri süren zihinsel neden oluş meselesini ret eder (Revensuo, 2017: 46). Epifenomenalizm, zihinsel olayların beyindeki fiziksel olaylardan

kaynaklandığı, ancak herhangi bir fiziksel olay üzerinde hiçbir etkisinin olmadığı görüşüdür. Davranış, sinirsel uyarıları aldıktan sonra kasılan kaslardan kaynaklanır ve sinirsel uyarılar, diğer nöronlardan veya duyu organlarından gelen girdilerle üretilir. Epifenomenalist görüşe göre, zihinsel olaylar bu süreçte nedensel bir rol oynamaz (Robinson, 2004: 158). Başka bir deyişle, bu yaklaşım, zihinsel olayların fiziksel olaylardan farklı olduğu noktasında diğer düalist görüşlerden uzlaşır ancak fiziksel olayların zihinsel olayların tek gerçek nedeni olduğunu ileri sürer (Edelman ve Tononi, 2019: 20).

Epifenomenalistler, dualizm karşıtlarının yaptığı gibi, insan davranışını bu tür fiziksel bedensel süreçlere başvurarak tamamen açıklayabileceğimize inanırlar; bu nedenle, maddi olmayan zihinsel süreçlerin bedenle nasıl etkileşime girdiğini açıklamaya çalışmaya gerek yoktur, çünkü öyle değildirler. Bununla birlikte, düalistlerin yaptığı gibi, zihinsel süreçlerin fiziksel olmadığını da kabul ederler. Epifenomenalizm, bu nedenle, düalistler ve karşıtları arasında bir tür uzlaşma oluşturur (Feser, 2006: 44).

3.3.1.2. Monizm

Descartes'n bu kartezyen görüşünde yer alan etkileşim sorunu, kimileri için herhangi bir düalist teori inşa etme girişimini engeller, bu yüzden çoğu filozof ve bilim insanı, bir tür monizm lehine tüm düalizm biçimlerini tamamen reddeder (Blackmore, 2005: 4). Frith ve Rees'e göre, (2017: 9-10) Descartes'tan beri fiziksel ve zihinsel olanı yeniden bir araya getirmeye çalışmak için çok çaba harcanmıştır. Baruch Spinoza zihinsel ve fiziksel olanın aynı tözün farklı yönleri olduğunu öne sürerken (ikili görünüm teorisi), Gottfried Leibniz zihin ve bedenin ayrı maddeler olduğunu, ancak inşa edildiğini öne sürmüştür (psikofiziksel paralelizm). George Berkeley, akılsız maddi tözlerin (materyalizm) olasılığını reddetmiştir.

Monistik model, insanın parçalara ayrılmasını reddeder ve onu büyük karmaşıklığa ve çeşitli işlevlere sahip birleşik bir organizma olarak görür. Bu görüş, insanın etkileşen bir zihin ve bedenden oluştuğu fikrini reddeder, daha çok insanın mutlak temel birliğini vurgular. Bu hususu bir benzetmeyle açıklamak gerekirse, bir şimşek çakması esasında bir elektrik boşalmasıdır. Şimşek çakması olayında flaş ve deşarj olarak iki farklı şey yoktur. Tek bir şey vardır: flaş elektrik boşalması. Bunlar aynı olayı karakterize etmenin iki farklı yoludur. Benzer şekilde, monistik teoriye göre, fizyolojik

olaylarla ilişkilendirilen zihinsel olaylar yoktur; daha ziyade "zihinsel" bir olay esasında "fizyolojik" bir olaydır (Berecz, 1976: 288).

Monizm, bütün varoluşun temelinin tek bir kaynaktan ileri geldiğini söyleyen felsefi bir öğretilerdir. Monistler, düalizmi reddederler, ancak dünyanın temel doğası ve onu nasıl birleştirecekleri konusunda anlaşılamazlar (Blackmore, 2005: 4). Onlar arasında bu tek kaynağın ne olduğu değişkenlik göstermektedir. Bu kaynak materyalistler için maddeyken, idealistler içinse tam aksi, maddi olmayan ideallerdir (Çalışlar, 1999: 343). Zihin-beden sorunu tartışıldığında belki de en temel ayrım, materyalistler ile idealistler arasındaki ayrımdır. Materyalist, bu hususun en nihayetinde maddeye indirgenebileceğini ifade eder, soyut olan düşünce yoktur ve esasen varlığı bir yanılsamadan başka bir şey değildir. Zihin denilen gerçekte maddenin bir işlevidir. İdealist yaklaşıma göre ise madde yoktur zihin vardır. Bütün fiziksel maddelere rağmen, zihinsel süreçlerin ürünlerinden öte bir şey değildirler.

Felsefi idealizm, gerçekliğin doğası hakkında metafizik bir teoridir ve bu nedenle, görünüş ve gerçeklik arasında sağduyudan farklı bir şekilde çizilmiş bir ayrımı varsayar. Genel olarak, gerçek olanın bir şekilde kendi zihnimizin içeriğiyle sınırlı veya en azından onunla ilgili olduğunu savunur (Honderich, 2005: 414). İdealizm basitçe maddeciliğin karşıtıdır ve zihinsel gerçekliğin temel gerçeklik, maddesel gerçekliğinse tümüyle yanılsama olduğunu savunur (Revonsuo, 2017: 77). Başka bir deyişle idealizm “bilgide insan zihninden bağımsız bir gerçekliğin varoluşunu yadsıyan, nesnelerin varoluşunu onların insan tarafından algılanmalarına ya da bilinmelerine indirgeyen görüş; nesnenin, bir özne olmadan var olamayacağını savunan” felsefi bir yaklaşımdır (Cevizci, 2005: 173). İdealistler için zihinlerin, fikirlerin, algıların, duyumların ve diğer deneyimlerin ötesinde hiçbir şey yoktur (Headman, 2017: 112). Bu görüşe göre, idealar hem metafizik hem de epistemolojik olarak önceliğe sahiptir ve bildiğimiz gibi dış gerçeklik zihinsel işlemleri yansıtır. İdealizm, zihnin maddeyi veya maddi dünyayı maddi anlamda yarattığını öne sürmez. Bu görüş ideayı düşünce nesnesiyle de karıştırmaz, daha ziyade dış dünyanın ancak fikirlerin çalışmasına referansla kavranabileceğini ve dış dünya hakkında söyleyebileceğimiz her şeyin zihnin işlemleri tarafından dolayımlandığını iddia eder. Kendi içinde dünya kesinlikle zihinden bağımsızdır ancak bizim tarafımızdan

tasarlanan dünya zihin tarafından inşa edilmektedir (Bunnin ve Yu, 2004: 322-323). Toparlamak gerekirse Revonsuo'ya (2017: 78) göre idealistler şunu savunur:

Moleküllerden, atomlardan, galaksilerden ve kuantum alanlarından oluşan fiziksel dünya, bilinçli algıların kendilerinde görünmeyen arka plan nedenlerini açıklamakta kullandığımız farazi bir yorumdan başka bir şey olmayabilir. Doğrudan sahip olduğumuz tüm algılarda, deneyimin yalnızca öznel nitelikleri bulunur: Renk ve ışığın görsel örüntüleri; sertliğin, düzlüğün ve yumuşaklığın dokunsal duyusu; seslerin ve sözlerin işitsel örüntüleri. Normalde dış dünyayı doğrudan "orada" gördüğümüzü düşünürüz. Oysaki doğrudan deneyimlediğimiz şey aslında sadece katı, fiziksel bir "dünya" gibi görünen karmaşık öznel deneyim örüntüleridir. Bu yüzden fiziksel diye bildiğimiz her şey en sonunda büyük bir yanılsamaya dönüşebilir. Dolayısıyla, belki de zihinsel olan değil de fiziksel olan bilimden dışarı atılmalı veya en azından bilinçli deneyim örüntülerine (varlığı her türlü şüpheden arınmış olan tek şey!) indirgenmelidir.

İdealizm, evrenin tamamen zihinsel veya ruhsal olduğunu söyler; kelimenin teknik anlamıyla "düşünceden"den başka bir şey yoktur, buna göre herhangi bir zihinsel fenomen bir fikirdir (Searle, 2004: 49). Kimileri Platon'un Formlar teorisinin idealist olduğunu ileri sürer ancak o, bu varsayımı açıkça reddeder, kimileri içinse Descartes'ın kendi zihinlerimize erişimin epistemolojik önceliğini tartışmadan önce ortaya çıkamayacağını ileri sürmüş olması onu idealist yapar. Descartes'in kendisi bir idealist değildir. İlk gerçek idealist olan Berkeley renk, tat ve sıcaklık gibi niteliklerin algılanmasının algılayana bağlı olduğunu ve bu nitelikler şeylerin gerçek özellikleri olamayacağını ileri sürer (Honderich 2005: 414). İdealizm, yüzyıllar boyunca felsefede olağanüstü bir etkiye sahip olmuştur ancak zaman içerisinde etkisi azalmıştır. Berkeley'in yanında, Hegel, Bradley ve Royce en ünlü idealistler olarak felsefi tartışmalarda yerlerini almışlardır (Searle, 2004: 49). Uzay, zaman ve yaşam içerisinde öğrenilen yeni bilgiler, idealizmi bilimsel olmayan bir şekilde gizlemleri bir görünüme bürümüş ve alternatif olarak materyalizmin çeşitli biçimleri daha umut verici bir konuma gelmiştir (Headman, 2017: 112).

Kartezyen düalizm bugün zihin felsefesinde azınlık olan bir görüş olsa da Descartes'in zihin-beden sorunu ve özellikle materyalizm hakkındaki çağdaş düşünce üzerindeki muazzam etkisi tartışmasızdır. Descartes, dünyanın iki temel töz türünden oluştuğuna inandığından söz etmiştik: *res cogitans* ve *res extensa*. Modern materyalist yaklaşım bu tözlerden ilkinin reddeder, ancak ikincisini onaylar. Descartes'in en azından yarı haklı olduğu düşünülür: onun *res cogitans*'ı, materyalistlerin hesabına göre bir kurgudur, ama onun *res extensa*'sı ise kesinlikle değildir (Feser, 2006: 49).

Materyalizme göre, zihnin doğası hakkında bir yanılsama altındayızdır. Tıpkı düz bir çubuğun suda yanıltıcı bir şekilde bükülmüş görünmesi gibi, içe dönük olarak

baktığımızda zihin de beyinden yanıltıcı bir şekilde farklı görünür. İçgözlem, düz beyni, titrek bir fenomenoloji serabına bükten bir tür çarpıtıcı mercektir. Gerçekte zihnimizde nöronlardan ve onların elektrokimyasal tuhaflıklarından başka bir şey yoktur. Doğa (ya da Tanrı) nöronları kafamıza yerleştirdikten sonra, bize bilinç vermek için yapacak bir iş kalmamıştır. Bunun nedeni, sinirsel süreçlerin yalnızca bilinçli süreçlere neden olması değildir; çünkü sinirsel süreçler bilinçli süreçlerdir. Bununla beraber zihinsel süreçler sinirsel süreçlerin bir yönü değildir; daha ziyade bilinçli bir durumun, sinirsel bağıntısından başka bir şey yoktur. Örneğin bir ağrı, beyindeki belirli liflerin ateşlenmesinden başka bir şey değildir. Acı hissi basitçe bu tür fiziksel süreçlere indirgenir. İkisi sadece ilişkili değildir; özdeşirler. Kabul etmek gerekir ki içebakışla bakıldığında acı öyle görünmüyor, ancak içgözlem bir hata ve yanılsama kaynağıdır ve bilincin gerçek doğasını ortaya çıkarmada güvenilmez. Materyalist, acılarımızla ilgili kendi farkındalığımızın onları yalnızca sinirsel aktivite olarak temsil etmediğini kabul eder, ancak bu bir algı hatası olarak görülür (McGinn, 1999: 18-19).

Materyalizm, kendi iç Elsaesser ve Hagener (2011: 275)

erisinde eliminatif ve indirgemeci olarak ikiye ayrılmaktadır. Eliminatif materyalizm (ya da eliminativizm), zihne ilişkin sıradan, sağduyu anlayışımızın son derece yanlış olduğu ve sağduyu tarafından ortaya konan zihinsel durumların bir kısmının veya tamamının gerçekte var olmadığı yolundaki radikal iddiadır (Ramsey, 2021). İndirgemeciler ise bir teoriyi veya fenomeni başka bir teori veya fenomene indirgenebilir olarak kabul edenlerdir. Örneğin, matematikle ilgili bir indirgemeci, herhangi bir matematiksel teoriyi mantığa veya küme teorisine indirgeyebilir veya hücreler gibi biyolojik varlıklar hakkında bir indirgemeci, bu tür varlıkları atomlar ve moleküller gibi fiziko-kimyasal varlıkların koleksiyonlarına indirgenebilir olarak kabul edebilir. Şu anda metafizik ve zihin felsefesinde en çok ilgi gören indirgemecilik türü, tüm bilimlerin fiziğe indirgenebilir olduğu iddiasını içerir. Bu genellikle tüm fenomenlerin (bilinç gibi zihinsel fenomenler dâhil) fiziksel fenomenlerle aynı olduğu anlamına gelir.

Dünyadaki tüm nesnelerin fiziksel varlıklar olduğunu iddia eden fizikalizm, materyalizmin popüler bir çağdaş versiyonudur, çünkü tüm fiziksel varlıklar maddi değildir. Hem materyalizm hem de fizikalizm soyut varlıkları reddeder ve tikellerin

gerçekliğini kucaklar (Bunnin ve Yu, 2004: 500). Fizikalizm, zihinsel olanın tamamen fiziksel terimlerle anlaşılması gerektiğini iddia eden bir materyalist konumlar ailesi üyesidir. Fizikalizmin yaygın bir biçimi özdeşlik teorisi yani zihinsel olanın fiziksel olanla aynı olduğu teorisidir (Headman, 2017: 112). Doğan'a göre (2018) materyalist teorilerin temelinde yer alan üç farklı yaklaşım söz konusudur. Bunlardan ilki bilincin, gündelik dil ve düşünüş tarafından üretildiğinin altını çizer ve bu yaklaşımıyla bilincin varlığını tamamen reddeder. İkinci yaklaşım, bilincin varlığını kabul etmekle beraber oldukça indirgemeci bir yaklaşımla bilinci nörolojik faaliyetlere eşitler. Üçüncü yaklaşımda ise bilinç beynin özel ya da üst düzey bir etkinliği olarak ele alınarak, fiziksel ancak indirgemeci olmayan bir tavırla yer alır. Materyalizm, insanların diğer fiziksel nesnelerden yalnızca fiziksel organizasyonlarının özel karmaşıklığı nedeniyle ayırt edildiğini savunur. Bu teorinin iki ana versiyonu vardır: Davranışçılık, bir zihne sahip olmanın fiziksel olarak belirli bir şekilde davranma eğilimine sahip olmak olduğunu iddia eder ve merkezi durum materyalizmi veya kimlik teorisi, zihinsel olayların beyindeki belirli fiziksel olaylarla özdeş olduğunu iddia eder.

Bilinç-beden tartışmalarının temel yaklaşımlarını ele aldığımız bu başlıkla görüyoruz ki tüm açıklamalara ve yaklaşımlara rağmen kadim problemler olduğu gibi durmaktadır. Evren tek bir şeyden mi (monizm) oluşuyor yoksa iki tane mi (düalizm)? Dünyanın gözlemciden bağımsız bir varlığı var mı (gerçekçilik) yoksa varlığı bir şekilde kendi zihinlerimizin işleyişine mi bağlı (idealizm)? Dünyanın bilgisi "kamusal" ve "nesnel" ve kendi deneyimimizin bilgisi "özel" ve "öznel" midir? Eğer öyleyse, bilincin çalışmasını bir bilim olarak kurmak nasıl mümkün olabilir? (Velmans, 2000: 3).

Bugün zihin-beden sorununa yönelik felsefi yaklaşımlar bu sorulara yanıt bulmaya hâlen çabaladığından oldukça karmaşık bir hal almıştır. Edelman ve Tononi (2019: 21) bu durumu şöyle ifade etmişleridir;

Zihin-beden sorununa dair felsefi tartışma şimdilerde aşırı karmaşık bir hal almış durumda ve çeşitli güncel tartışmalardan bir kısmı, Descartes sonrası filozoflar arasında neşvünema bulanlar ile yarışmaktadır. Spinoza'nın çift-yön kuramı [dual-aspect theory], Melebranche'in vesileciliği [occasionalism], Leibniz'in paralelciliği [parallelism] ile önceden-kurulu uyum öğretisine [doctrine of preestablished harmony] sahip olduğumuz gibi, şimdi de elimizde özdeşlik kuramı [identity theory], merkezi durum kuramı [central state theory], tarafsız tekçilik [neutral monism], mantıksal davranışçılık [logical behaviorism], örnek fizikselciliği [token physicalism], tür fizikselciliği [type physicalism], örnek epifenomenalciliği [token epiphenomenalism], anomal tekçilik [anomalous monism], belirimci maddecilik [emergent materialism], eleyici maddecilik [eliminative materialism] ve işlevselciliğin [functionalism] birçok şubesi ve diğerleri bulunuyor (Edelman ve Tononi (2019: 21).

Buradan da anlaşılacağı gibi, bilinç yaklaşımlarının tamamını tüm özgüllükleri ile bir çalışmada ele almak imkânsızdır. Bunun için bu başlıkta ele aldığımız temel konumlanma noktaları bize bilinç ve beden hususunda genel bir haritalandırma yapmayı amaçlamaktadır. Bugün süregelen tartışmalar, bu sorunun çözülebileceğine veya çözülemeyeceğine dair geniş yanıtlar düzlemi içermektedir. Bir sonraki başlıkta, bizim için temel mesele olan bilincin öznel yönünün “nasıl” olabiliyor da var olabiliyor temel sorusunun yanıtlanabilirliğine dair görüşlere yer vererek bir nebze olsun bizi nörobilim ve bilinç ilişkisini içeren kavşağa getiren yolları ortaya çıkarmaya çalışacağız.

3.4. Zihin-Beden Probleminin Açıklanabilirliğine Dair Yaklaşımlar

Bilinç söz konusu olduğunda, getirilen açıklamalar kadar ortaya konan sorular da eş değerde önemlidir. Bu nedenle burada, bu sorulara derli toplu şekilde yer vermek de bilincin tanımlamak ve anlamak için önemlidir. Bir probleminden söz edildiğinde, sorulardan ve aranan yanıtlardan söz edilmiş olunur. Zihin beden sorununu hem açığa çıkaran hem de konumlanma noktası belirleyen görüşlere yukarıda kısaca değinilmiştir. Bu çalışmanın temel metodolojisini oluşturan ve aşağıda ayrıntılı olarak ele aldığımız nörofenomenoloji, kendisini bu problemin çözüm önerisi olarak sunmuştur¹². Onun çözüm niteliğine değinmeden önce, problemi farklı sorular içeren yönleriyle yeniden gözden geçirmek faydalı olacaktır.

Van Gulick (1995), bu sorunları, tanımlayıcı soru, açıklayıcı soru ve işlevsel soru olmak üzere üç temel düzlemde sınıflandırmıştır. Tanımlayıcı Soru: *Bilinç nedir?* Başlıca özellikleri nelerdir? Hangi yollarla en iyi keşfedilebilir, tanımlanabilir ve modellenirler? Açıklayıcı Soru: *Bilinç nasıl var olur?* Bu, gerçekliğin ilkel bir yönü müdür ve eğer değilse, ilgili açıdan bilinç, bilinçsiz varlıklar veya süreçlerden nasıl doğar veya neden olabilir? İşlevsel Soru: *İlgili türden bilinç neden var?* Bir işlevi var mı, varsa nedir? Nedensel mi ve öyleyse ne tür etkilerle hareket ediyor? İçinde bulunduğu sistemlerin işleyişinde bir fark yaratır mı ve eğer öyleyse neden ve nasıl?

Bu sorulara şimdiye kadarki açıklamalarda yer vermeye çalıştık. Ancak çalışmanın bu kısmında, bilincin nasıl var olduğu sorusuna yeniden eğileceğiz. Bunun amacı bu soruya yanıt aramak değil, daha çok bu sorunun yanıtlanabilirliğini tartışan görüşlere

¹² Nörofenomenolojinin hem felsefi çerçevesine hem de metodolojik konumlanışına bu çalışmanın 6. Bölümünde detaylıca yer verilecektir.

yer vermektir. Aşağıda göreceğiz ki, kimi düşünürlere göre, fenomenal bilincin öznel yönünün nasıl olup da var olduğu çözülemez bu nedenle de bunun yanıtı bir boşluktur. Onlara göre deneyimler ve duygular, indirgenemez biçimde öznel, fiziksel olmayan niteliklere sahiptir (Jackson 1993; Chalmers, 2005). Kimileri ise bu sorunun açıklanabileceğini ileri sürüyor ancak şu anda öznel ve nesnel bakış açılarını bir araya getirecek kavramlara sahip değiliz. Bu görüşe göre, qualia'nın fiziksel olduğu ortaya çıkabilir, ancak şu anda nasıl olabileceklerine dair net bir fikrimiz yok (Nagel 1974: 437). Yine de diğerleri, bu düğümün, prensipte, bizim tarafımızdan veya bizim gibi yaratıklar tarafından çözülemeyeceğini ileri sürüyor. Onlara göre gün gelip de deneyimlerin ve duyguların, sindirim, DNA gibi fiziksel, doğal dünyanın bir parçası olduğunun ortaya çıkacağını ancak sahip olduğumuz ve oluşturabileceğimiz kavramlarla, zihnimizin yapısıyla tam bir açıklamaya bilişsel olarak kapalıyız (McGinn, 1991: 32).

Aslında mevcut bilgilerle bu sorunun bir yanıtına ulaşmak mümkün değildir. Ancak yine de de bu görüşleri sıralamak, bu bölümün açıklama gayesini taşıdığı nörofenomenolojiyi ele alırken, onun açıklanamaz olana verdiği yanıtın önemini ve konumunu anlamada bize yardımcı olacaktır.

Bilincin açığa çıkışını imleyen “nasıl” sorusu, esasen tek bir soru değil pek çok soruyu içerisinde barındıran bir şemsiye sorudur (Van Gulick, 1995). Biz burada nasıl sorusuna yanıt verenlerin yanıtlarını sıralamayacağız -ki bu pek de mümkün değil-. Burada yukarıda değindiğimiz gibi, bu sorunun çözülebilirliğine yönelik yanıtlara dair bir tartışma yürüteceğiz. Bu yanıtlardan ilki, bu sorunu yanıtını, ancak özneliliğin ve qualia'nın anlaşılması koşuluyla açıklanabileceğini ileri süren *açıklayıcı boşluk* yaklaşımıdır.

Joseph Levine artık klasikleşmiş olan “Materialism and Qualia: The Explanatory Gap” (1983) adlı makalesinde zihinsel durumların qualia yönü ile karşılaştığında fizikalizm gibi materyalist metafiziğin karşılaştığı zorlukları adlandırmak için “açıklayıcı boşluk” kavramını ortaya atmıştır. Bu esasen bugün Chalmers'ın (1995) “bilinçle ilgili zor problem” olarak adlandırdığı şeye dönüşmüştür. Yaklaşımında beynin bu özneliliğe nasıl ulaştığına dair bir açıklamanın olmaması “açıklayıcı boşluk” olarak adlandırılır. Searle (2004: 40) buna “yönelimsellik” meselesini de eklemiştir. Ona göre, “yönelimsellik nasıl var olabilir” sorusu da aynı şekilde zordur ve boşluk içerir.

Nagel (1974) ünlü “*Yarasa olmak nasıl bir şeydir?*” adlı makalesinde, açıklayıcı boşluğun bir gün kapatılabileceğini iddia etmiş, ancak şu anda öznel ve nesnel bakış açılarını bir araya getirecek kavramlara sahip olmadığımızı öne sürmüştür. Bu görüşe göre, qualia'nın fiziksel olduğu ortaya çıkabilir, ancak şu anda nasıl olabileceklerine dair net bir fikrimiz yoktur. Başka bir deyişle Nagel, mevcut bilimsel dünya görüşümüzde öznel deneyimleri tamamen açıklayamaz görmektedir. Bilinci açıklamak için mevcut sınırlı bilimsel modelleri, teorileri ve uygulamaları daha fazla zorlamanın yetersiz olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre bilinci açıklamak için radikal bir paradigma değişikliğine ihtiyacımız vardır.

Gizemciliğe göre ise bilinç sorunu prensipte bile çözülebilecek bir sorun değildir. Bu nedenle bilinç bir gün asla çözülemeyecek olan gerçek bir gizemdir. Epistemolojik ve ontolojik olmak üzere iki tür gizemcilikten söz edilebilir. Ontolojik gizemciliğe göre bilinç, doğası gereği gizemli (belki de doğüstü) bir fenomen olduğu için, gizemden arındırılmaz. Epistemolojik gizemciliğe göre ise bilinç doğası gereği gizemlidir ve insanlar bu sorunu çözmek için gerekli olan bilişsel kapasitelerden yoksundur. Epistemolojik gizemcilik, çağdaş Batılı filozoflar tarafından takip edilmiştir. Bunun en kapsamlı gelişimini Colin McGinn'in görüşlerinde bulmak mümkündür (Kriel, 2007: 36). McGinn (1989: 349-350), "Uzun zamandır zihin-beden sorununu çözmeye çalışıyoruz. En iyi çabalarımıza inatla direndi. Gizem devam ediyor. Sanırım bu gizemi çözemeyeceğimizi samimiyetle kabul etmenin zamanı geldi" diyerek görüşlerini açıklamakta ve "beyinlerin bilincin fiili nedensel temeli olduğunu biliyoruz ancak bilişsel yapımız tarafından, beynin (ya da bilincin) psikofiziksel durumu açıklayan doğal özelliği hakkında bir kavrayışa ulaşmaktan kopmuş durumdayız" diye eklemektedir. McGinn (1999: 5) zihin ve beyin arasındaki bağda derin bir gizem olduğunu da ileri sürer. Üstelik bu gizem, insan zekâsının asla çözemeyeceği bir gizemdir. Bilinç şüphesiz vardır ve beyne anlaşılır bir şekilde bağlıdır, ancak bu bağlantının doğasını anlamamız mümkün değildir. Ona göre insanın bilinci çözemeyişi, bir maymunun görelilik teorisini anlayamaması gibi bir şeydir.

Burada ele alınması gereken bir başka yaklaşım ise Dennett'in (1991, 2001), birinci şahıs bakış açısını üçüncü şahıs verilerine indirgeyerek ve onu deneysel bilimden elde edilen diğer üçüncü şahıs verileriyle bütünleştirdiği yaklaşımı olan *heterofenomenolojidir*. Bununla birlikte, Heterofenomenolojinin kendisi, Dennett'in

birinci şahıs bilimi için kullandığı terimi kullanmak için bir tür fantezi içerir. Buradaki fantezi, bilimin birinci şahıs bakış açısını geride bırakabileceği veya onu etkisiz hale getirebileceğidir. Birinci şahıs verilerinin istatistiksel özetlerde ortalaması alındığı ve üçüncü şahıs gerçekleri olarak ele alındığı varsayılır. Bu yaklaşıma göre, bir olgu birinci şahıs verisi olan “Özne X deneyimliyor” değil, üçüncü şahıs verisi “Özne X deneyimlediğini bildiriyor” olacaktır. Bu haliyle, bilinç sorunu zaten açıklanmış hatta artık sorun olmaktan çıkmıştır. Revonsuo’ya (2017: 275) göre Dennett’in öğrencileri olan O’Regan ve Noë (2001: 963) de fenomenal deneyim yerine, “dünya ile kurulan bedenlenmiş duyu motor yaklaşım”ını ileri sürmüş ve fenomenal bilinci reddederek, bu sorunun çözülmüş olduğunu belirtmişlerdir.

Bir başka yanıt, Searle’nin *biyolojik doğalcılık* yaklaşımıdır. Searle (2007: 239), geleneksel kategorilerden kurtulabilirsek bu soruya bir yanıt geliştirebileceğimizi ifade etmiş ve görüşünü şöyle açıklamıştır.

Tüm zihinsel süreçlerimizin nörobiyolojik süreçlerden kaynaklandığını biliyoruz ve bunların beyinde ve belki de merkezi sinir sisteminin geri kalanında devam ettiğini de biliyoruz. Altta yatan nörobiyolojininkilere ek olarak hiçbir nedensel güçleri olmamasına rağmen, nedensel olarak işlev gördüklerini biliyoruz ve birinci şahıs ontolojisine sahip oldukları için ontolojik olarak üçüncü şahıs fenomenlerine indirgenemeyeceklerini biliyoruz. Öyleyse neden bu bariz çözüm bu kadar çok dirençle karşılaşıyor?

Searle’a (2007: 340) göre, tüm bilinçli durumlar, beyindeki düşük seviyeli nöronal süreçlerden kaynaklanır. Bilinçli düşünce ve duygularımız beyindeki nörobiyolojik süreçlerden kaynaklanırlar ve beyin sisteminin biyolojik özellikleri olarak var olurlar. "biyolojik natüralizm" geleneksel "zihin-beden sorununa" doğalcı bir çözüm sunmakta ve zihinsel durumların biyolojik karakterini vurgulamaktadır. Bu haliyle de hem materyalizm hem de düalizmden kaçınmaktadır.

Bu şekilde *nasıl* sorusunu açıklama çabaları, bilinç çalışmalarını bilimselliğe, özellikle de nörobilime yakınlaştırmıştır. Bu çalışmanın konusu olan nörofenomenoloji esasen burada ele alınan çözüm önerilerinden birisidir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde bu hususa daha derinlemesine değinilecektir. Ancak öncelikle bu bilinç tartışmalarının film ve seyirci üzerinden nasıl ilerlediğini ve bilincin film deneyimi ile ilintisini ele almakta fayda vardır. Bir sonraki başlıkta bu konular değerlendirilecektir.

3.5. Film ve Seyirci Bilinci

Film ve seyirci arasındaki ilişkiyi irdeleyen çalışmalar oldukça erken dönemlerde ortaya çıkmıştır. Bu erken dönem çalışmaların seyircinin film izleme deneyiminde

zihinsel süreçlerini ele aldıkları gözlenmektedir (Casetti, 1998: 21). Bu bağlamda film 1890'larda ortaya çıkmasıyla birlikte, kimi zaman insan algısı kimi zaman rüyalar kimi zaman ise bilinçaltı ile analogiler kurularak zihinle bir karşılaştırılma sürecine müdahil olmuştur. Bilim insanları, filmin insan hayal gücü üzerinde yarattığı şok etkisini zihin-film arasında bir bağlantı bulmaya çabalarak ele almışlardır. Bu nedenle de sinemaya verilen ilk tepki felsefi bir zemine yaslanmıştır (Frampton, 2013: 31). 1916 gibi erken bir tarihte, Hugo Münsterberg, sadece bir filmin seyirciyi konumlandığı "zihinsel süreçleri" analiz etmekle kalmamış, aynı zamanda izleyicinin filmin işleyebilmesi için üstlenmesi gereken faaliyette de ısrar etmiştir (Casetti, 1998: 21).

Film bilinci üzerine gelişen tartışmalar, bir kurama dönüşmek yerine çeşitli film ve felsefi söylemler etrafında dönen kavramsal bir nitelik taşımaya eğilimli olmuştur (Shaw, 2015: 21). Bu açıdan değerlendirildiğinde film, seyirci ve bilinç üzerine farklı hatlarda gelişen tartışmalar mevcuttur. Elsaesser ve Hagener (2014: 275), zihin-beyin ile sinema arasındaki ilişkinin beş farklı bağlam çerçevesinde ele alınabileceğinden söz etmektedirler. Bunlardan ilki, bir görüntünün fiziksel özelliklerinden soyutlandığı ve metaforik bir anlam ürettiği anlara atıfta bulunur. Bu noktada, seyircinin zihni karşılaştığı metaforlara yönelik aktif bir sürece girer. İkinci olası bağlantı, sinema ile zihin arasında kurulan kökten bir analogidir. Yazarlar burada Münsterberg'in bu analogik yaklaşımın öncüsü olduğunu ifade etmişlerdir. Münsterberg filmleri zihinsel süreçlerle kıyaslamıştır ve bu yaklaşımında "geleceğin hareketli görüntülerinin diğer sanat biçimlerine oranla zihnin çalışma şeklini analiz eden psikologların yetki alanına gireceğini" ifade edecek kadar ısrarcıdır. Sinema ile zihin arasındaki bir diğer bağlantı, özdüşünümsel ya da meta sinema aracılığıyla ele alınan yaklaşımlardan gelişmiştir. Özdüşünümsel filmler, basitçe seyircinin film yapım süreçlerinin farkındalığına yol açan, kendine dönük, kendisinin farkında olan, var olduğu varsayılan dördüncü duvarı, seyircisi ile konuşarak yıkan filmler olarak tanımlanabilir (Özbulduk Kılıç, 2018: 127). Burada, seyircinin görüntüyü algılama ediminin farkına varması, bilinç sürecinin kendisinin bilincine varması anlamına gelmekte ve geleneksel özdeşleşme ve saf tutma bağlamında özdeşleşme kuramlarıyla bağdaşmayan bir seyirci deneyimini açığa çıkarmaktadır (Elsaesser ve Hagener, 2011: 275). Yazarların sinema ile zihin arasında kurdukları dördüncü bağlantı "kendini hiçbir bakış açısına bağlamayan bir temsildir (örneğin, sahneyi veya gösterilen nesneyi bakış açısında tutmayan hiçbir özne veya izleyici ile ilişkilendirilemez) çünkü iç anlatım veya dış anlatımla farkına

varabileceğimiz bir algılayıcı özne yoktur”. Yazarlar bu yaklaşımlarını, Zizek’in *zihinsel imge* mefhumu ve Deleuze’ün *kristal imgesi bağlamında* ele alarak değerlendirirler. Yazarların sinema ile zihin arasında kurdukları beşinci ve son bağ ise *temassal (haptic)* bir temelden ilerler. Bu yaklaşım bedenlenmiş film deneyimi bağlamında yürütülen tartışmalara değinmektedir. Bu yaklaşımın öncülerinden biri olarak Deleuze’ü incelerler. Yazarlara göre, Deleuze ve Michelson sinemanın beden ve zihinle aynı anda bölünmez bir bütün olarak nüfuz ettiğini ileri sürmektedirler. Böylesi bir yaklaşım beden-zihin ayrımını tartışma dışında bırakmıştır. Bunun yanında film zihin tartışmalarının haptik bir deneyim olan yaklaşımların en sistematik olanlarından bir diğeri ise bilişsel sinemada karşılık bulmaktadır. Bilişselciler bu tartışmaya duyguları, duygulanımları ve nöral ağlar olarak beyni da dâhil etmişlerdir. Ayrıca dokunma ve film arasındaki ilişkiyi irdeleyen film fenomenolojisi de yazarların tartışmayı sürdürdükleri bir diğer damar olmuştur. Bu tartışmaların böylesi bir kesişimde bulunması bu çalışmanın son bölümünde ele alınacak olan nörofenomenolojik yaklaşımın da zeminini hazırlamıştır (Elsaesser ve Hagener, 2011: 275-290). Yazarların bu bağlamlarda öne sürdükleri analogilere bölümün ilerleyen kısımlarında daha detaylı değinilecektir. Ancak burada altı çizilmesi gereken mesele bilinç ve film arasındaki ilişkiye dair tartışmaların ilerlediği farklı hatların bulunduğuudur.

Bu çalışmada bu tartışma hatları üç farklı şekilde sınıflandırılmıştır. Bunlardan ilki, film, bilinç ve seyirci ilişkisini, zihin-film benzerliği üzerinden kurgulayan yaklaşımlardır. İkincisi, seyirci-bilinç olarak sınıflandırılan ve seyircinin bilincini merkeze alan bilinç tartışmalarından söz etmektedir. Burada bir yandan filmin farkındalığı olarak film bilincinden söz edilirken bir yandan da filmin öznel deneyiminin altı çizilmektedir. Film-bilinç olarak sınıflandıracağımız film merkezli bilinç tartışmaları içeren üçüncü hatta ise film, bir yandan bilincin dışsallaşması olarak ele alınırken bir yandan da kendisinin bizzat bir bilince sahip olduğunu ileri süren tartışmalar söz konusudur. Bu üç yaklaşım farklı odak noktalarına yönelmiş gibi görünse de her biri esasen film-seyirci ilişkisi üzerine düşünmekte ve zihnin bu ilişkideki konumunu değerlendirmektedir. Aşağıda bu yaklaşımların bir incelemesi sunulacaktır. Bu noktada film ile seyirci ilişkisinde seyircinin bilincine bir dönüş yapmak, varmak istediğimiz nörofenomenolojik film deneyimine dair bir basamak oluşturmaktadır.

Sinema doğuşundan bu yana, bir yandan eğlence ve yenilik olarak kitlelerin dikkatini çekmiş, teknisyenler, girişimciler ve sanatçıların odağında bulunmuş bir yandan da zihnin çalışma şekliyle ilgilenen bazı çağdaş bilim insanlarını ve düşünürlerini meşgul etmiştir (Blassnigg, 2006: 106). Film çalışmalarında, sinema ve insan zihni arasında analogi kurarak sinemayı kavramsallaştırmaya çalışan, bir gelenek söz konusudur. Bu gelenek, sinematik süreçleri zihinsel süreçlere göre modellendiğini ileri sürer (Carroll, 1988: 489). McGinn (2007: 37) seyircinin filme olan eğiliminin zihin ile olan tanışıklığına dayandığını ileri süren yaklaşımları *film mentalizmi* olarak kavramsallaştırmıştır. Film mentalizmi ya da film akılcılığı basitçe ekran görüntüsü ile zihin arasında belirgin bir benzerliğin olduğunu ifade etmektedir.

Film/zihin analogisinin ilk kez Hugo Münsterberg'in çalışmalarında açığa çıktığı söylenebilir (Carroll, 1988: 489, McGinn, 2007: 29). Münsterberg (1970: 72) filmlerin insan zihni gibi çalıştığını savunmaktadır. Münsterberg (1970: 79), sinemadan “Büyük dış dünya ağırlığını yitirdi, mekân, zaman ve nedensellikten kurtuldu ve kendi bilincimizin biçimlerine büründü” şeklinde söz eder. Onun Kant-sonrası estetiği, yalnızca sinema ve bilinci birbirine bağlamakla kalmamış, sinemayı özellikle modernleşmiş bir bilincin yansıtıcısı olarak sunmuştur. Ona göre sinema, fenomenal dünyaya bilincin armağanı olarak, yalnızca 'zihinsel mekanizmamız' aracılığıyla açığa çıkan derinlik ve doluluk yüklüdür (Marcus, 2014: 180). Münsterberg sinemanın maddi nedenini "zihin" olarak görmez. Sinemayı, deneyime ve diğer zihinsel eylemlere karşılık gelen işlevlerine odaklanan bir zihin sanatı olarak görür (Motamedi, 2019: 179). Münsterberg filmdeki derinlik ve hareket izlenimlerini tiyatro ile karşılaştırarak filmin özgüllüğünü açığa çıkarır. Ona göre tiyatro, öznel yardım olmaksızın hem derinliğe hem de harekete sahip iken filmde derinliği ve sürekliliği seyirci kendi zihinsel mekanizması aracılığıyla yaratır. Tiyatroda seyircinin yaptığının, filmde otomatik olarak yapıldığı söylenebilir (Carroll, 1988: 480). Münsterberg'in temel argümanı, filmin zihinsel süreçleri taklit etme kapasitesine sahip olduğudur. Sinema, yeni kurgulama ve çerçeveleme teknikleri sayesinde ekrandaki görüntü akışı aracılığıyla insan zihninin çalışma şeklini taklit etmektedir (Bordwell, 2013: 36). Bu taklit de ikisi arasında bir “aynılık” yaratmaktadır.

Münsterberg (1970: 36) diğer zihinsel faaliyetlerin film tarafından modellendiğini iddia ederek argümanını genişlemiştir. Tiyatroda daha önce tanık olduğumuz bir sahne

hakkında konuşmak için onu hatırlamaya çalışmalıyız. Ama bir filmde, hızlı bir geri dönüş bize o sahneyi hatırlatabilir veya bir karakter, kelimelerle bir fanteziyi çağrıştırabilir; film bunu gerçekleştirebilir. Sahnedeki aktörler duyguları yansıtır, ancak film, yalnızca performansla değil, aynı zamanda doğa veya yapılı çevre görüntüleri aracılığıyla da onları doğrudan izleyicide tetikleme olanağına sahiptir. Kurgu, zihnimizin farklı yerlerde iki veya daha fazla olay arasında gidip gelme şeklini taklit eder. Hafıza, hayal gücü, duygusal uyarılma ve “her yerde var olma” özlemimiz sinema ekranında somutlaştırılır. Filmde “nesnel dünya zihnin çıkarlarıyla şekillenir” (Bordwell, 2013: 36). Münsterberg film-zihin analojisini kurarken filmi, dış dünyadaki maddi olanla karşılaştırır ve ondan ayırır. Bu yanıyla da gerçeklikten uzaklaşarak zihne yaklaştığını ileri sürer (Frampton, 2013: 42).

Münsterberg’e tersten bir paralellik çizen Henri Bergson (1944: 323) “sıradan bilginin mekanizması sinematografik türdür” diye açıklar. Bergson’a göre, insan dünyaya ilk gözünü açtığı andan itibaren birbirlerinden ayrı ayrı cisimleri fark eder. Bir rengi bir renk taklip ederken, bir sesi bir ses takip eder. Onları değişime uğramış tek bir şeymiş gibi gösteren ise harekettir. Bu bağlamda hayat “bir tekâmüldür” ve insan bu tekâmülden bir hat belirleyerek *şekil* olarak ifade ettiği, istikrar içeren bir görüşe toplar. Oysa *şekil* bir hareket içermemelidir ki *şekil* olabilsin. Bu bağlamda değerlendirildiğinde esasen *şekil* yoktur ancak insan bilinci bu art arda gelen her bir cismi bilincinde birleştirerek idrak eder. Bu hareketi ise cisimlerin *şekil* değiştirmesi olarak yorumlar. Çünkü gerçek olan hareket ve bundan dolayı *şekilsizlik*dir (Bergson, 1944: 385-392). Sinema, tıpkı insan bilgisi gibi, iç oluşa bağlanması gerektiğinde, bu oluşu yapay olarak yeniden düzenler ve bu yeni düzenlemeyi maddi dünyaya aktarır. Algılama, düşünme, dil geçip gitmekte olan gerçeklikten anlık görüntüler alır ve onları o gerçeklik için karakteristik olduklarından, soyut, tek-biçimli, görünmez, bilinç aygıtına yerleştirir. İnsan oluşu düşündüğünde ya da açıkladığında içinde bir tür sinematografi işler (Bergson, 1998: 306). “Sinematografik metot biricik pratik metottur” (Bergson, 1944: 393). Bergson, duygusal izlenimlerimizi, zihnimizin bir film şeridindeki çerçeveler gibi bir araya getirdiği gerçekliğin anlık görüntüleri ile karşılaştırmıştır. Ona göre, sinema bilinç akışına benzeyen bir makinedir (Bordwell, 2013: 36). Bu bağlamda değerlendirdiğimizde Bergson, insan bilincinin filmlere benzer bir düzeneğe sahip olduğunu ileri sürer. Böylece film ve bilinç benzerliği üzerinde bir nevi Münsterberg’in sağlamasını sunar.

Frampton (2013: 35) da zihin gibi çalışan film analogisinin tersine çevrilebileceğini ve zihinde bir film gibi olan sine-beyin'den söz etmenin mümkün olduğunu ileri sürerek film yapımcısı Alain Robbe-Grillet'den şu alıntıya yer verir: “film sürekli olarak zihnimize yansıtılan bir iç film gibidir... görme ve işitme tarafından önerilen gerçeklik parçaları ve geçmişin parçaları veya gelecekteki parçalar veya tamamen hayali olan parçalar”. Film ve zihin benzerliği ile şekillenen çalışmalara kimi zaman da *beyin* dâhil olur ve bu analogi film-beyin olarak sürdürülür. Shaw (2015: 88), film ile insan beyni arasındaki benzerliği bilinçle ilişkili olarak sunan bir yaklaşım ortaya koymuştur. Yazara göre, film bilinci, insan bilinci gibi, hem pasif hem de aktif bir duruma sahiptir. İlkeliği içinde pasif mevcudiyet, değişen, pasif bir egoya tekabül eder. Filmin izleme görünümünde ve insan bakış açısının aynasında yansıtıldığı gibi bilincinin yasalarını taşır. Bu, yeniden üretilecek olanın yapısı için parametreleri verir ve düzenlemeden sonra algılaması için gerekli şartları oluşturur. Film çalışmasının kendi aşkın konumu, saf bir hatırlama kaynağı olarak, zaman içindeki bu sürekli değişimin saf biçimini sağlar. Bu, ontolojik bilinçdışının ve filmin tinsel otomatının belirsiz ve nedensel olmayan durumları tezahür ettirmek için çakıştığı Bergsoncu anlamda belleğe dönüşüdür. Burada sürekli bir dalgalanma vardır (Shaw, 2015: 93)

Bilinç tartışmalarına nörobiyolojik açıklamalar sunan Damasio (1999b: 72), bilinci tartışırken, benzer şekilde bilinç-film arasında analogik bir yaklaşım ortaya koyar. ‘Nörobiyoloji perspektifinden bilinç sorunu nedir?’ sorusunun yanıtını, birbiriyle yakından ilişkili iki sorunun birleşimi olarak verir. Birincisi, insan organizmasının içindeki beynin, bir nesnenin imgeleri olarak ifade edilen zihinsel kalıpları nasıl meydana getirdiğini anlama sorunudur. *Nesne* ile bir kişi, bir yer, bir melodi, bir dış ağrısı, bir mutluluk gibi geniş yelpazesi bulunan yapılardan söz etmektedir. *İmge*, ile ise herhangi bir duyuşal modalitedeki zihinsel bir kalıbı ifade etmektedir. Damasio’nun ileri sürdüğü bu bilinç sorunu, filmin sinir sistemimizin duyuşal portalları kadar çok duyuşal izi olduğunu fark etmemiz koşuluyla, "beyinde bir film"i nasıl elde ettiğimiz sorunudur. Bu sorunu çözmek, zorunlu olarak, qualia'nın felsefi sorununu ele almayı kapsar.¹³ Morin'e (2005: 207) göre ise film izleme,

¹³ Damasio’ya (2020: 54) göre qualia, gökyüzünün maviliğinde veya bir çello tarafından üretilen ses tonunda bulunabilecek basit duyuşal niteliklerdir ve film metaforundaki görüntülerin temel bileşenleri bu nedenle qualia'dan yapılmıştır. Bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde, sinemanın insan ruhunun sanal yetenekleriyle olduğu kadar insan vücudunun duyuşal aygıtıyla da benzer şekilde çalıştığı iddia edilebilir.

duygulanımsal-büyüsel bir akıştır: “Sinema sadece tiyatroyu, şiiri, müziği değil, aynı zamanda ruhun iç tiyatrosunu da anlamamızı sağlar: rüyalar, hayaller, temsil: zihnimizde var olan o küçük sinema”.

Eikhenbaum (1982) ise film izleme ediminin gündelik zihinsel aktivitelerden daha zorlayıcı bir yapısı olduğunu ileri sürer. Yazara göre filmin algılanmasının ve anlaşılmasının, tıpkı montaj gibi, seyircinin zihninde oluşan ve ayrı çekimleri birbirine bağlayan bir *iç konuşmanın* oluşumu ile gerçekleşebileceğini ileri sürer. Film seyircisinin, filmi zihninde birleştirmek için karmaşık zihinsel görevleri, yerine getirmesi gerekmektedir. Bu sürecin gündelik yaşamda gerekmediğini, bu nedenle de bazı seyircilerin bu sinematik zihinsel görevi zor, yorucu, alışılmamış ve hoş olmayan bir deneyim olarak tanımladığını ifade etmektedir. Filmin anlaşılması, bu iç konuşmanın gerçekleşmesiyle ortaya çıkabilmektedir. Bu bağlamda Eikhenbaum, film ile zihin arasında bir benzerlik kurmaktan ziyade, filmin seyirciye zihinsel görevler dizini sunduğunu ileri sürer.

Sinemanın insan zihni ile analogik bir benzeşimi bulunduğu kabul etmek onun felsefe olan bağına da kurgulamak anlamına gelmekte ve film felsefesinin temelini oluşturmaktadır. Burada sözü edilen felsefi yönelim bir “sanat felsefesi” değildir. Daha ziyade bu sinemanın insanının algısına ve bakışına dair yeni olanaklar geliştirmesiyle ilintilidir (Colebrook, 2001: 76).

Deleuze ise film-seyirci ilişkisinde bilince çok daha farklı bir noktadan yaklaşır; Seyircinin filmle ilişkisi, bir filmde olup bitenlerin bilincine varma süreci değildir, daha çok seyircinin bilinci sinemada olup bitenler tarafından şekillendirilir. Deleuze için seyirci filme karışır. Bir filmi izleyen (ve dinleyen) bir seyirci yoktur çünkü izleyici yalnızca bir filmi izleyerek (ve dinleyerek) oluşur. Ona göre, ekran formlarının yarattığı sanal dünyaların, ekrandaki sunulan dünyadaki şeylere ve o ekranın dışındaki dünyadaki bedenlere tüm yönleriyle müdahale etmektedir. Deleuze için sinemaya giden özne yoktur denilebilir; sinemaya gitmeyi düşünenlerin kimlikleri, geçmişleri, zevkleri ve tercihleri önemsizdir. Daha ziyade yalnızca sinemanın, sinemaya gitme ve bir filmi deneyimleme eylemiyle oluşturduğu öznellikler vardır. Onun “beyin ekran” olarak ifade ettiği hususun temelinde de bu vardır. Deleuze, filmi, beynin biyolojisi ile ilintili olarak ele alır ve şu şekilde açıklar

Sanıyorum ki, özellikle önemli olan bir ölçüt var oda beyin biyolojisi yani mikro-biyoloji. Tam bir mutasyon halindedir ve sıra dışı buluşlar biriktirmektedir. Ölçütleri sağlayacak olan ne psikanaliz ne de dilbilimdir, beyin biyolojisidir, çünkü diğer iki disipline ait olan dezavantaja, hazır kavramları uygulama dezavantajına sahip değildir. Beyin nispeten farklılaşmış bir madde olarak düşünülecek ve hareket-imgenin ve zaman imgenin hangi devreleri, ne tipte devreler çizdiği, icat ettiği sorgulanacaktır, çünkü devreler önceden var değildir (Deleuze, 2013: 68).

Bu açıdan, Deleuze'ün ekran ve beyin arasındaki karşılaştırmasının salt bilişsel bir yeti olarak anlaşılmadığını açıkça belirttiğini kabul etmek önemlidir. Sinemanın tamamı, sadece hareketli bir görüntü olduğu için kurduğu beyin devreleri açısından değerlendirilebilir (Deleuze 1995: 60) Bu, Bergson'un maddenin bütününe bir sanal imgeler çokluğu olarak temel anlayışına dayanmaktadır. Sinemanın dünyayı nasıl algıladığımızı ve dünyayla nasıl etkileşime girdiğimizi değiştiren yeni kavramlar üretebildiğini araştıran Deleuze, sinematografik bilinci yeni bir felsefe türü olarak tanımlar (Colman, 2011: 178).

Kawin (1978: 88) *Mind-screen* adlı çalışmasında benzer bir yaklaşım geliştirmiştir. Ona göre, filmler gerçek olanı temsil etsin ya da etmesin zihinsel bir sunuma dayalıdır. Zihin filme yönelir ve onda kendi perspektifinin ve kendi sürecinin bir versiyonunu bulur. Film ve bilinç bir araya geldiğinde, bu bir zihnin bir diğerini bulması gibidir. Bu bağlamda bakıldığında film ekranı şeyleştirilmiş, dışsallaştırılmış bir bilinçtir. Burada sanki sinemanın kendine ait zihni var gibidir. Bu yaklaşım hem bilinç ile film benzerliğinin hem de buna bağlı olarak filmin bir bilinci olduğu vurgusunu içermektedir. Buraya dek ele alınan hususlar değerlendirildiğinde, film ve bilinç tartışmalarının çalışmada ele alınan ilk odağını, film-bilinç analojisi oluşturmaktadır. Bu analojide dikkat çeken husus, filmlerin bilincin dışsallaşması üzerine yapılan vurgudur. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, filmin bir bilincin dışı yansıması olduğuna dair yaklaşımlar da söz konusudur ki bu da film zihin ilişkisini ele aldığımız hatların ikincisini oluşturmaktadır. Bu husus, filmin yaratıcısının bilincine yansıyan öznel durumların dışsallaştırılması olarak ele alınabilir. Bu, görünmez ve dokunulmaz olan birinci şahıs perspektifiyle bilinen fenomenal deneyimin somutlaşması anlamına gelmektedir. Parker Tyler'a göre filmler, zihnin izleyişinin dışsallaşarak somutlaşmasıdır. “beynin süreçlerini imaj imaj kaydedebilecek bir makine icat edilene dek dünyanın çıplak mevcudiyetine en fazla yaklaşmamızı sağlayabilecek mecra” sinemadır. Ona göre film, beynin içeriğini somutlaştırır. Film düşünme yetisine sahiptir ve bunu kamera ve montaj aracılığıyla değil karakterlerin öznel eylemleri üzerinden gerçekleştirir (Tyler'dan Akt. Frampton, 2013: 34).

Sinemayı, bilincin dışsallaşması olarak ele alan yaklaşım, zihnin bazı işlevsel yapılarının filmlerle ortaya çıkardığını varsayar. Bu, dünya, beden ve beyin ile sürekli bir etkileşim içinde olur. Kültürel alan biyolojik alanı şekillendirir ve bunun tersi de karşılıklı olarak gelişir. Benzer şekilde, insan organizmasının nöral ve deneyimsel seviyeleri, bireyin ihtiyaçlarını ve ilgilerini ve onun dünyadaki daha sonraki canlandırmalarını şekillendirir. Burada açıkça ortaya konan iddia, film yapım sürecinin ve sinematik düşüncenin duygusal-bilişsel karmaşık mekanizmalarının, insan zihnini daha genelleştirilmiş bir kapsamda analiz etmeye yardımcı olabileceğidir (Tikka, 2006: 139). Film bilinci, yaşam dünyasının bulanıklığını ortadan kaldırmaya çalışan yansımadan yoksun olabilir ancak yaşanan deneyimin karmaşık zihniyetini yeniden yapılandırılmış bir şekilde korur. Film, biçimlendirilmiş bilinç olarak imgeler üretir (Shaw: 2015: 29).

Bilinçli zihnin temsili ve keşfi için en belirgin zemin, sanat sineması geleneği olmuştur (Kawin 1978; Bordwell 1985). Bu tür sinemanın tanımlayıcı özelliklerinden biri ve kökleri 1920'lerin Alman dışavurumculuğu ve Fransız izlenimciliğine kadar uzanan özelliklerinden biri, öznel deneyimin yorumlanmasına yapılan vurgudur. Smith'e (2017, 34) göre, bilincin dışsallaşması olarak sinema anlayışı en çok sanat filmlerinde somutlaşmaktadır. Genel olarak konuşursak, sanat sineması aynı zamanda öznelliğin temsil edilebileceği teknikleri de genişletir ve çoğu zaman onları oldukça belirgin kılar. Klasik film yapımı geleneğinde bu tür teknikler tamamen yok değildir; gerçekten de belirli dönemlerde ve türlerde oldukça görünür olmuşlardır. Genel olarak, öznelliğin kendisinin dramatize edildiği yer sanat sinemasıdır. Türkiye'deki çağdaş sanat yönetmenlerinin film çekmelerindeki temel motivasyonlarının irdelendiği "Türkiye'de 2000 Sonrası Sanat Sinemasında Yönetmen-Seyirci İlişkisi" başlıklı çalışmada yönetmenler, kendilerini film çekmeye yönlendiren "gücü" bir itki olarak nitelendirmişlerdir. Çalışmaya göre, bu temel itki ikiye ayrılmaktadır; bunlardan ilki bir başkasına yani seyircisine yönelmeyi içerirken, diğeri ise yönetmenin kendi benliğindeki bir duygu açığa çıkarma isteğidir. Çalışmada kimi yönetmenler bunu "seyirci ile duygudaşlık kurmak" olarak açıklamış ve bu husus "hissi bir başkasına hissettirme" arzusu olarak nitelendirmişlerdir. Kimi ise kendisini rahatsız eden hususları filmlere yansıtarak "derdini aktarmak" olarak açıklamıştır (Özbulduk Kılıç, 2020: 102-105) Tüm bu yaklaşımlar esasen bir bilincin dışsallaşması olarak film bilinci olgusuna dair somut örnekleri içermektedir. Filmler bir yandan yaratıcılarının

bilinçlerinin dışsallaşmasını sağlarken bir yandan da film dünyaya ait olan karakterlerin fenomenal deneyimlerini seyirciye sunabilmektedirler. Bu sayede filmler yine bilincin dışsallaşması olarak görev almaktadırlar (Özbulduk Kılıç, 2022: 108).

Vivan Sobchack (1992: 7) *The Address Of The Eye A Phenomenology Of Film Experience* başlıklı ses getiren çalışmasına Merlau-Ponty'nin görüşlerine atıfta bulunarak, "Film "deneyim yoluyla deneyimin ifadesi" değilse, başka nedir? ve "film teorisinin birincil görevi, bu deneyim ve onun ifadesi üzerine düşünme yoluyla, sinema filminin orijinal anlamlandırma gücünü bize yeniden kazandırmak değilse, başka ne olabilir?" diye sorarak başlar. Film, deneyimin dışsallaşması ile deneyimin deneyimlenmesi bağlamında iki yönlü bir bilinç düzlemi içermektedir. Yazara göre, seyirci bir filmi izlemeye başladığında, bir dünyaya ve görsel bir varlık etkinliğine dalmış olur. Deneyim yoğunudur ve aynı zamanda bir başkasının deneyiminin dışavurumunu içermektedir.

Film deneyimi bir yandan yaratıcısının önceden edindiği deneyimin yansıması olurken bir yandan da algısal ve dışavurumcu bir varoluşun doğrudan ve yansıtıcı deneyimini sunar. Bu yanıyla film, yaratıcısının deneyimini aşar. O halde, iletişimsel bir sistem olarak tanımlanan "film deneyimi", doğrudan deneyimin yerleşik alanını tekil bir cisimleşme koşulu olarak benzersiz bir şekilde açar ve açığa çıkarır. Bu sayede onu yaşayan tek bilinçten daha fazlası için erişilebilir ve görünür kılar. Yani sinemadaki doğrudan deneyim ve varoluşsal mevcudiyet hem filme hem de izleyiciye aittir (Sobchack, 1992: 8-9).

Film, yaratıcısının deneyiminden gelişir ve seyircinin deneyiminde kendini gösterir. Filmin bir bilincin dışsallaşması olduğunu ileri sürmenin iki sonucu söz konusudur. Bunlardan ilki, filmin, bir bilincinin olduğundan söz etmektir. Film bağımsız bir bilinç ile seyircinin zihnine yönelir. Bu düşünce sinema felsefesinin de temelini oluşturur. İkinci husus ise filmin yaşayan birinin fenomenal deneyiminin dışsallaşması ve somutlaşması anlamına gelmektedir ki bu husus ilkinden özünde farklı değildir. Bu bilinç dışsallaşması doğrudan filmin bir bilince sahip olmasının nedeni olarak da görülebilir.

Öyleyse, sinemasal bilinç, film bilinci, dediğimiz mesele, bir organizma ile çevresi arasındaki bütünsel etkileşimden ortaya çıktığı anlaşılan, özellikle anlatı yönleriyle çerçevelenen bir "minyatür" bilinç olarak tanımlanabilir. Tanımı gereği sinema seyircide bir daldırma deneyimi seyircinin duygusal bilişsel deneyimlerini filmdeki olayların akışıyla, izleyicinin anlık olarak algılayabileceği şekilde ilişkilendiren bilinçli bir durum olan, yaratılmış hareketli görüntü temsilleriyle ilgilidir. Bunun yanında bu bilinç devredeyken, etrafındaki diğer olaylar hakkında tam olarak bilinçli

olunmaz. Bilinç, sadece sinema ile ilgili olarak sınırlandırılrsa bile, hâlen çok karmaşık bir konudur. Bu nedenle burada sözü edilen fenomenal bilinçtir ve iki yönlüdür (Tikka, 2006: 142).

Film ve zihin ilişkisine film merkezli bir yaklaşım sunduğumuzda, film çalışmalarında *filmin gücü* olarak nitelendirilen hususa değinmekte yarar vardır. Sinemanın izleyicinin algısını, diğer sanat biçimlerinin şimdiye kadar elde ettiğinden bir dereceye kadar daha yoğun bir şekilde geliştirme yeteneği, bazı durumlarda ontolojik olarak sinemanın 'büyülü' niteliği (Cavell, 1979: 3-7) olarak ele alınmış ve ona bir güç atfedilmiştir. Filmler, diğer tüm sanatsal ortamlardan daha büyük bir kitle çekiciliğine sahiptir. Hiçbir şey milyonlarca insanı yeni bir film kadar çekemez ve bu erken dönemlerden beri böyledir. Bu diğer sanatlardan daha fazla olan kitlesel çekicilik aynı zamanda kültürler arasındır. Dünyanın her yerinden insanlar filmlere yoğun ilgi göstermektedirler (McGinn, 2007: 4). Alan Badiou (2013: 207) bu hususu şu şekilde kaydeder:

(...) sinemanın bir “kitle sanatı” olduğu gerçeğiyle başlamak istiyorum. Bir sanat, başyapıtları¹⁴ -büyük, tartışılmaz sanat eserleri- yaratıldıkları anda milyonlarca insan tarafından görülüyor ve seviliyorsa, bir "kitle sanatı"dır. “Yaratıldıkları anda” eklemek önemlidir çünkü geçmişliğin bir etkisi olabileceğini biliyoruz. Milyonlarca insan müzelere gidebilir çünkü insanlar hazineleri sever ve turizm aynı zamanda hazine turizmidir. Ama bahsettiğim şey bu değil. Bir sanat eserine yaratıldığı zamandaki sevgiden, milyonlarca insanın bir başyapıtı ilk ortaya çıktığı anda sevdiği zamandan bahsediyorum. Bunun sinemada tartışılmaz örnekleri var (Badiou, 2013: 207).

Filmin gücü iki farklı anlama sahiptir. Bir yandan filmlerin bireysel seyirciyi etkileyebilme gücünü imlerken bir yandan da daha geniş bir topluluk üzerinde toplumsal ve politik etkilere sebep olarak değer ve inanç değişikliği yaratma yeteneği açıklanır (Cox ve Levine: 2018: 514). Başka bir ifadeyle filmin gücünün, kendisini demografik kitlesel ile bireysel olarak gösterdiği söylenebilir. Bu hususu bir güç veya bir sihir demesek bile yukarıda da değindiğimiz gibi filmler, diğer tüm sanatsal ortamlardan daha büyük kitleleri kendisine çekme gücüne sahiptir. Bu kitlesel ilgi kültürlerarası belki de kültürler üstü bir niteliğe sahiptir. Dünyanın her yerinden insanlar filmlere yoğun ilgi göstermektedirler. McGinn’e (2007: 3-4) göre kitlesel gücün yanında film izleme deneyiminin katıksız yoğunluğu neticesinde birey üzerinde

¹⁴ Öztürk (2018: 197) Badiou’nun sinemadan söz ederken “Başyapıt” ifadesini kullanmasını sorunlu bulmaktadır. Burada kitleler tarafından izlenen her filmin başyapıt olmadığı, başyapıt olarak konumlandırılacak filmlerin ise kimi zaman büyük kitlelere ulaşmadığı gerçeği ile karşılaşılmaktadır.

bir tesiri de söz konusudur. Bu bireysel etki, McGinn (2007: 30) tarafından “değişmiş bilinç durumu” olarak ifade edilmektedir. Bu tanımlama film-seyirci ve bilinç bağlamında gelişen tartışmaları için oldukça önemlidir. Ona göre seyirci “filmin deldiği karanlıkta” sessizce ve hareketsizce oturma durumunda bir büyülenme duygusu yaşar. Bu zihinsel angajmanın niteliği sinemanın erken döneminden beri söz konusudur ve seyirci tarafından öğrenilmiştir. McGinn, seyircilerin filmlere neden böylesi bir ilgi duyar?, filmlerin insan zihni üzerindeki şaşırtıcı etkisini açıklayan şey nedir? gibi sorular sorar, “Açıkça, bir yanda selüloit yoluyla bu ışık projeksiyonları, diğer yanda insan zihninin doğası, aralarında var olan görünüşte önceden belirlenmiş eşleşmeyi açıklayan bir şeyler olmalı. Bu kadar doğal, sorunsuz ve ezici bir şekilde ağ oluşturmayı nasıl başarıyorlar?” diye ekler ve bu sorulara yönelik yanıt arayışlarını felsefi bilinç-beden problemine benzeterek bunu "bilinç-film problemi" olarak sunar. Zihin-film sorunu, tipik bir uzun metrajlı filmde deneyimlediği iki boyutlu hareketli görüntünün, seyircinin bilincine olduğu gibi bağlamayı nasıl başardığını açıklama sorunudur. Filmler ve zihin bir şekilde birbirine uygundur, karşılıklı olarak uyarlanmıştır ve bunun nasıl olduğu üzerine düşünmek bu bölümün temel sorunsalını oluşturmaktadır.

McGinn (2007) filmin gücünün nedeni olarak ortaya konabilme olasılığı taşıyan ve gerçekçilik, anlatısal nitelik, ideolojik içerik, hareket tasvirine yönelik ilgi, kolay alımlanabilirlik şeklinde sıralanabilen beş farklı unsuru tartışır. Ancak bunların hiç birinin tam anlamıyla yanıt olmadığını da ortaya serer. Ona göre bunların her biri “şüpheli önerilerdir”. Aşağıda uzunca bir kesiti kapsayacak biçimde McGinn’in bu yaklaşımı ele alınacaktır.

McGinn’in (2007: 20) önerilerinden ilki, seyirciyi film izlemeye yönlendiren nedenin, onun *gerçekçi yapısından*¹⁵ ileri geldiğini öne sürer. Bu bakış açısına göre kamera, daha erken bir zamanda kendisinden önce gerçekleşen aynı dünyevi olayları daha sonra tüketmek üzere kullanıma sunan bir cihazdır. Buna göre, filmler, zamanda geriye gitmeden ve olaylara bizzat tanık olmadan ya da gerçek oyuncuların oluşan ordularla karşı karşıya kalmadan bu deneyimi yaşamamızı sağlar. Filmler kelimenin tam anlamıyla dünyevi olayları gözlerimizin önünde yeniden yaratarak gerçeği

¹⁵ Filmlerin gerçekle olan ilişkisi, erken dönem film kuramlarının da temel meselesi olmuştur. Burada bu kuramsal tartışmalara yer vermek yerine film sanatının gücünün kaynağı olarak gerçekçilikten söz edilmektedir.

çoğaltmaktadırlar. Film izlemek, gerçekliğin filme alındığını görmek gibidir ve gerçeklik kesinlikle dikkatimizi çekme gücüne sahiptir. Bu niteliğin, kimi zaman seyircinin bilincini zayıflattığı (Kracauer, 2015: 273), kimi zaman ise ona belli hususlarda bir bilinç kazandırdığı ileri sürülmüştür (Charlebois, 2008). Kracauer, bilinç üzerindeki azalan etkisini üç nedene bağlamıştır; bunlardan ilki, filmlerin bir fiziksel gerçekliği kaydetmesinin sonucunda ortaya çıkan gerçekçi niteliğinin seyirci üzerindeki etkisidir. İkincisi, seyircinin bedeni üzerindeki etkileri içerir. Buna göre, ontolojik olarak hareketin bir yansıması olan filmler, seyirci bedeninde “kas refleksleri, motor itkileri içeren kinestetik yansımalar yaratmaktadır. Ona göre hareket “büyüleyici”dir. Hareketin bu yansıması, seyircinin bedeninde yansımalar yaratır. Film seyirciyi duyular aracılığıyla “oyuna çağırır”¹⁶ (Kracauer, 2015: 274). Üçüncü neden ise filmin seyircinin akıl yürütme gücü ve doğuştan gelen merak duygusundan faydalanarak duyu izlenimlerinin öne çıktığı boyutlarda etki göstermesidir. Seyircinin özdeşleşme refleksi, sinemada film izleme koşulları seyircinin bilincini bastırır ve ele geçirir. Dahası, seyirciyi harekete geçiren asıl içgüdü “film seyretmek veya hoşça vakit geçirme arzusu değildir; asıl özlem duydukları şey bir süreliğine bilincin kısılcısından kurtulmak, karanlıkta kendi kimliklerini kaybetmek ve duyuları özümsemeye hazır bir halde ekranda birbirini takip eden görüntülere dalmaktır” (Kracauer, 2015: 276). Burada Kracauer (2015: 274), seyirciyi “uyuşturucu müptelalarına” benzetmektedir.

Film, zaman, mekân ve seyirciyi merkeze alarak üç boyutlu bir bakış açısı oluşturması yoluyla “gerçeklik” izlenimi yaratmaktadır. Sinematografinin gerçeğe olan bu benzerliği, onun gücünün de kaynağıdır (Ünal, 2008: 151). Filmleri gerçekçi kılan belli başlı nitelikleri vardır, bunların en önemlileri ise kurgu ve devinimdir. Metz’e göre (2012: 21) filmin gerçeklik duygusunu yaratan ve seyircinin algısal ve duygusal katılımını sağlayan öge “devinimdir”. Devinim “gerçekliğiyle biçimsel bölünme arasındaki bağ algılama açısından somut bir yaşam duygusuyla birlikte nesnel bir gerçekliği beraberinde getirmektedir”. Sinemada gerçekliğin izlenimi aynı zamanda izlenimin gerçekliğidir. Sinema devinim ve bu devinime ritim kazandıran kurgu

¹⁶ Kracauer’in bu yaklaşımı, film ve beden arasında bir bağ kurması açısından önemlidir. Dahası Kracauer burada, sinemanın seyircinin bedeni, tiyatronun ise seyircinin zihnini harekete geçirdiğini öne sürerek kadar net bir ayrım yapmıştır. Bunu çalışmanın son bölümünde ele alacağımız “seyircinin bedenleşmiş deneyimi” hususunda erken bir yaklaşım olması nedeniyle oldukça önemlidir.

aracılığıyla güçlü bir gerçeklik duygusu yaratmaktadır ve bu da kimilerine göre filmin kendi özgünlüğünden kaynaklanan “gücünün” nedenidir.

Alan Badiou (2013: 206) sinema ile gerçeklik ilişkisi açıklarken şu ifadelerle yer verir: “Sinema, toplam yapaylık ile toplam gerçeklik arasındaki benzersiz bir ilişkidir. Sinema aslında hem gerçekliğin bir kopyasının imkânı hem de o kopyanın tamamen yapay boyutudur.” Bu bağlamda da sinemanın bir paradoks olduğunun altını çizer. Öztürk’e göre de (2018: 190) gerçek deneyim gerçek hayatın içinde yaşanır oysa sinemada gerçek, zaman ve hareket bloklarıyla ve sinematik tekniklerle seyirciye sunulur. Bu da filmin seyircisini gerçek yaşamın deneyiminden daha farklı bir düzeye taşıma potansiyelini ifade eder. “Yeni çoğul deneyimler motor-duyu mekanizmamızın dışındaki farkı ve oluşu hissetmede hayatidir”. Öztürk (2018: 195) sinemanın gerçekle ilişkisinin Bergson’dan açılanan “imaj/görünüş ve reddeden çizgide” anlaşılması gerektiğini ileri sürer. Yazara göre sinema gerçeğin kopyası ya da temsili değildir. McGinn’e (2005: 72) göre de filmin gücünün “gerçeklik imgesiyle açıklanması yetersizdir. Ona göre seyirci bir film ile bir gerçek görüntüyü asla bir tutmamaktadır. Bundan ziyade seyirci film izlediğinin farkındadır. Bunun yanında seyirci gerçekliği büyüleyici bulmayabilir. Gerçekliğin kendisine karşı sıkılmış ve kayıtsız bir tavır geliştirebilir. Ancak bir film görüntüsü biçiminde sunulduğunda canlılık ve anlam kazanabilir. Örneğin, gerçek hayatta birinin sigara yakmasını izlemek oldukça sıkıcı olabilir ancak film ekranına yansıtılan bir hikâye bağlamında olduğunda daha çekicidir. Film gerçeğe bir şeyler katar ve asıl soruşturulan bunun ne olduğudur. İkinci olarak öne sürülen öneri, filmlerin *kurgular sunan anlatı niteliği* nedeniyle seyirci tarafından izlendiğini ifade eder. Buna göre insanın doğası gereği hikâyelere ilgi göstermesinden ve anlatıların hayal gücünü harekete geçirici etkisini talep etmesi nedeniyle filmlere yönelmektedir. Ancak bu öneri, diğer kurgulara aynı ilgiyi gösterilmediğinden zayıf kalmaktadır. Seyirciyi “büyüleyen” hikâyenin ona geldiği biçimdir. Sinemanın özel gücünü yaratan, sadece şu veya bu mecrada anlatılan bir hikâye değil, film üzerine bir hikâye olmasıdır. Bir başka öneri ise filmlerin *ideolojik arka planını* kendisine temel olarak almaktadır. Filmlerin, içinde yapıldıkları ve izlendikleri toplumun hâkim ideolojisini desteklediği ve güçlendirdiği ileri sürülür ve seyirci ideoloji tarafından sinemanın ile büyülenmiştir. Böylece filmler, izleyicinin ruhunun daha derin katmanlarına çoktan nüfuz etmiş olan egemen ideolojiyle işbirliği yapmaktadır. Örneğin, bir romantik komedi, izleyicide zaten mevcut olan tutumlarla

bağlantı kurarak cinsel klişeleri güçlendirebilir. Sinemanın gücü bu nedenle ideolojinin gücüdür. Yazar burada, filmlerin -diğer herhangi bir sanat formunun yapabileceği gibi- ideolojik varsayımlar ve önyargılar barındırabileceğini ve bunların izleyicinin zihnindeki benzer varsayımları ve önyargıları iyi yansıtip destekleyebileceğini inkâr etmek istemediğini. Ancak bunun, sinemanın gücünün pek inandırıcı bir açıklaması da olmadığını belirtir.

Bir diğer yaklaşımda ise seyircinin filme olan yönelimi ve onun da seyirci üzerindeki etkisi, seyircinin hareketin tasvirine yönelik ilgisinden kaynaklanmaktadır. Carroll’a göre de (1985: 81) filmin gücünün, gerçeklik ile olan ilişkisine dayanmayan bir açıklaması olmalıdır. Filmin gücünü gerçeklikle kurduğu bağ üzerinden ele almak çıkmaz bir sokağa girmek gibidir. Eğer seyirci filmleri gerçek olarak değerlendirmiş olaydı, iri cüsseli hayvanlar üzerlerine koşarken veya karakterler derin duygusal bir deneyim yaşarken öylece yerlerinde otururlar mıydı? Sorusu kaşımıza çıkar. Bu bağlamda yazara göre gerçekçi etki üzerinden geliştirilen tüm bu varyasyonlar şüphelidir.

Carroll, filmlerin seyirciye sinematik aygıtları aracılığıyla alışılmadık derecede açık ve anlaşılır bir ortam sunduğu argümanıdır. Carroll (1988: 209) “filmlerin gücünün -rakipsiz yaygın ve yoğun tepki uyandırma kapasitelerinin- her şeyden önce, resimsel temsil, kışkırtıcı anlatım ve değişken çerçeveleme konuşlandırmalarının bir sonucu olduğunu” savunmaktadır. Tüm bu özellikleri aracılığıyla filmler seyircinin dikkatinin üzerinde daha yüksek kontrol gücüne sahiptir. Örneğin film seyircisi bakması gereken yere bakar ve bunu gerçekleştirirken yoğun bir çaba harcamak zorunda kalmaz. Böylece filmler, izleyen zihin için benzersiz bir şekilde erişilebilir niteliktedir bu da ona *bilişsel anlaşılabilirlik* sağlar (Carroll, 1985: 84). Cox ve Levine’e (2018: 63-64) göre filmin gücünü bu şekilde açıklamak doğru değildir. Böylesi bir açıklama ancak bir filmin “anlatısal cazibesini” açıklamak için yeterlidir. Yazarlara göre burada asıl etken anlatının bilişsel ilgi uyandırışına dair açıklamada yer almayan *duygusal bağlılıktır*. Burada Carroll’un tezinin sorunlu olmasının asıl nedeni duygusal olandan ziyade bilişsel olanı merkeze almış olmasından ileri gelmektedir. McGinn’e (2007: 91) göre filmlerin bu tür anlatı netliğini sağlamak hususunda diğer sanatlardan daha önde olduğu kabul edilebilir olsa da bu onların güçlerini açıklamamaktadır. Yazara göre bir

şeyi takip etmek bir yanıyla kolay olurken bir yandan da son derece sıkıcı olabilir. Burada *anlaşılır bir şey neden seyirciyi büyülesin ki* sorusunun yanıtı yoktur.

Film fiziksel gerçekliği bir yandan kaydeder bir yandan da keşfeder. Bu da onun kimi zaman daha önce hiç görülmemiş olan örneğin “Poe’nun çalınan mektubu gibi” erişimi zor olan kimi zaman ise aksine zaten herkesin erişimine fazlasıyla açık olduğu için görmenin körelmesi nedeniyle artık görülemeyen dünyayı gözler önüne serer. Bu sayede alışıldık fiziksel çevrenin örneğin kent meydanlarının, sokakların, yüzlerin ideolojiler tarafından sürekli üzeri örtülen varlığı filmler aracılığıyla açığa çıkar. Filmler bu dünyanın kamera ile deneyimlenmesini sağlayarak onu “uyku halinden, fiili namevcudiyetinden” kurtarır. Filmleri güçlü kılan ona farklılık atfeden budur (Kracauer, 2015: 516-518). Filmi özgün kılan ve ona gücünü atfeden bir diğer nitelik ise “harekettir”. Hareket, seyirci ile film arasındaki ilişkide filmi güçlü kılan unsurlardan yadsınamayan bir unsur olarak karşımızda durmaktadır. Deleuze (2014: 16) için sinema “hareketi anın, yani bir süreklilik izlenimi oluşturacak şekilde seçilmiş eşit aralıklı anların işlevi olarak yeniden oluşturan bir sistemdir. Bu hareket aynı zaman da “zamanın” da nedenidir. Ancak tüm bunlar filmlerin insan zihni ile olan ilişkisini veya onun seyirci üzerinde oluşturduğu etkiye dayanan gücünü tam anlamıyla ortaya koymaya yeterli olmamıştır. Genel olarak değerlendirildiğinde tüm bu öneriler çürütülmüştür. Öyleyse filmin sahip olduğu varsayılan gücün kaynağı ve onun insan zihnine bağlayan yol nedir?

Bu bölümde, bu sorgulamayı sürdürmek üzere ilerleyeceğimiz üçüncü hat, seyirci-bilinç olarak belirlenen hattıdır. Böylesi bir bakış film merkezli yanıt üretmediğimiz soruların yanıtlarını, meselenin diğer muhatabı olan seyircide incelemeyi mümkün kılacaktır.

Seyircinin film bilincine dair problemini de tıpkı bilincin zor sorusunda olduğu gibi ikiye ayırmak mümkündür: *Seyircinin film bilincinin zor problemi* ve *seyircinin film bilincinin kolay problemi*. Seyirci bilincinin kolay problemi, seyircinin film farkındalığı çerçevesinde gelişmektedir. Burada seyirci algısı ve dikkati rol oynar. Bu husus daha çok bilişsel film teorisindeki seyirci konumunu ifade etmektedir. Kısaca değinmek gerekirse, film farkındalığı olarak film bilincinin farklı boyutlarından söz edilebilir. Bu kategorileri Hildago (2015: 2) şu şekilde sıralamıştır; birincisi, bir filmi oluşturan farklı estetik unsurların (kurgu, çerçeveleme vb.) farkındalığıyla ilgili olan

film estetiği farkındalığıdır. İkinci olarak, bir filmin yapılmasıyla sonuçlanan teknoloji ve prosedürler hakkında farkındalıkla ilgili olan *film yapım bilinci* gelir. Üçüncü kategori olan *film kültürü farkındalığı*, filmin tarihi ve toplumsal değeri hakkındaki farkındalığı tanımlar. Bu "film farkındalığı" örneklerinden her birinin bir "film bilinci" örneği olduğuna dikkat etmek önemlidir. Bu çalışmada seyirci bilincinin kolay problemi "film farkındalığı", zor problemi ise "filmin fenomenal deneyimi" şeklinde açıklanacaktır.

Film farkındalığını açıklamaya dayanan ve seyirci bilincinin film izleme deneyimi sırasındaki işleyişini ele alan tartışmalar da ister istemez film izleme mefhumunu tanımlamak için analogilere başvurmuşlardır. Bu nedenle filmlerin seyircilerin zihni ile nasıl bir ilişkide olduğunu sorgulayan pek çok analogi ya da metafor kurulmuştur. Bunların en yaygın olanları "çerçeve olarak film", "pencere olarak film" ve "ayna olarak film" şeklinde sıralanabilir (Sobchack, 1992: 12). Bu üç metafor, klasik sinema kuramlarının da bir özetini içermektedir. Pencere, gerçekçi kuramların tanımladığı seyirciden söz ederken, çerçeve biçimci kuramların ve ayna ise psikanalitik yaklaşımların seyircisinin filmle kurduğu ilişkiyi imgeler (Erkılıç, 2017: 60) Bu metaforların her biri seyirci bilincinin tanımını da değiştirmektedir (Sobchack, 1992: 12).

Yukarıda da söz ettiğimiz gibi film kuramcıları, filmi kimi zaman bir sanat nesnesi, kimi zaman hakikat, kimi zaman ise bir silah olarak tanımlamışlardır. Pencere, çerçeve, ayna gibi metaforlar da bunun göstergesidir. Ayrıca rüya olarak, dil olarak veya metin olarak da tanımlanan filmin, her bir tanımda seyircisiyle farklı bir bağlamda iletişim kurduğuna dair yaklaşımlar geliştirilir. Genel ve kesin bir anlamda, "dil olarak film" gibi modeller ve "pencere olarak film" gibi metaforlar oldukça farklı fenomenlerdir, ancak hepsi belirli soyutlama türleridir. Tüm bu paradigmlar, film hakkındaki bilgimizi metaforlar veya mecazlar olarak genişletmiş olsa da film kompleksinin gerçeklerini asla basitçe açıklamazlar. Bunun yerine, film deneyiminin belirli yönlerini açığa çıkarmayı hedefleyen söylemsel oluşumlardır (Stadler, 2018: 87).

Belirtildiği üzere yaygın kullanılan üç metafordan ilk ikisi birbiri ile karşılaştırmalı olarak açıklanan *pencere* ve *çerçeve*dir. Pencere ev veya insan dünyası ile doğa dünyası arasındaki bir arayüzdür. Penceresiz bir oda kasvetli bir yerdir. Ancak, sıklıkla

belirtildiği gibi, film ekranı pencere benzeri bir yapıdır: karanlık bir duvarda büyük, parlak bir pencere olarak görünür ve onun aracılığıyla yepyeni bir dünyanın izleyicileri olabiliriz. Yine de bu tek yönlü bir penceredir, çünkü diğer taraftaki hiç kimse bizim onları izlediğimizi göremez. Seyircinin karşısındaki perde, bir pencerenin üzerindeki perde gibidir ve projektör sadece ışığın içeri girmesi için bir cihazdır. Film ekranı, sadece mahallenin belirli bir kesimine değil, tüm dünyaya açılan bir pencere gibidir, çünkü kamera bu sihirli pencereden sunabileceği şeylerde sonsuz derecede esnektir. Pencere gibi olan ekran, gözü içeri çeker ve ilgi çekici nesneleri aramaya gönderir (McGinn, 2007: 10).

Çerçeve ise pencere ile kimi benzerlikleri olan bir metafor olarak karşımıza çıkar. Bu benzerliklerden ilki, her ikisinin de bir bakışın hedefi olan ve gözle erişilebilen bir içerik sunmasıdır. İkincisi her ikisi için de iki boyutlu olanın üçüncü boyutu hayali olarak tamamlamasıdır. Üçüncüsü ise hem pencere hem de çerçeve seyircisini olayların dışında ve güvenli bir alanda tutarak bakma eylemine davet eder. Hem pencere hem de çerçeve seyirciden bir müdahale, müdahil olma ve bir eylem talep etmez. Bu manada pencere ve çerçeve metaforu ile tanımlanan “sinema gözsel-yansıtmalı (ocular-specular) yani optik erişime dayalıdır, geçişli (bir nesneye bakarız) ve cisimsizdir (izleyici güvenli bir mesafede durur)”. Bu iki yaklaşımın benzerlikleri olduğu kadar farklılıkları da mevcuttur. Örneğin “pencereden bakarız ancak çerçeveye bakarız”. Pencere, gerçekliği sunarken, çerçeve yapay ve kurgulanmış olan kompozisyonları içermektedir. Pencere bakanın gözünde yok olurken çerçeve kendi maddi varlığını görme alanına dâhil eder (Elsaesser ve Hagener, 2011: 31-38). Bazin (2005: 105) “Ekran, resimdeki gibi bir çerçeve değil, hareketin sadece bir kısmının görülmesine izin veren bir maskedir. Bir karakter ekrandan ayrıldığında, onun görüş alanı dışında olduğu gerçeğini kabul ederiz, ancak dekorun bizden gizlenen başka bir yerinde kendi kapasitesiyle var olmaya devam eder” diye açıklar. Bu pencere olarak ekran teorisi, Bazin’in tüm realist teorisinin temelini oluşturur. Genellikle biçimci ve gerçekçi konumlar arasında bir diyalektik olarak görülen film eleştirisi ve teorisinin tüm tarihi, aynı şekilde perde için bu iki metafor arasındaki bir diyalektik olarak da görülebilir (Altman, 1977: 260-261). Andre Bazin ve realistler, ekranın dünya üzerinde bir "pencere" olduğu fikrini savunmuşlardır, bu da geniş bir alanı ve sınırlarının hemen dışında sayısız nesneyi ima etmiştir. Ancak Eisenstein, Arnheim gibi biçimciler için ekran, sınırları üzerinde görünen görüntüleri şekillendiren bir

çerçevedir (Andrew, 1984: 134). Pencere ve çerçeve metaforları birbirlerini reddediyor gibi görünse de ekranın üretim ve tüketim süreçlerinden bağımsız olduğu varsayımını paylaşırlar. Ayrıca seyircinin nesneleri ve insanları tanıma yeteneği kesin kabul edilir ve asla analiz edilmez. Görüntüyü üretmek için aparatı (projektör, karanlık oda, parlak ışık kaynağı, düz yansıtıcı yüzey), üretilen imajları, o imajın seyirci tarafından anlamlandırılmasını ihmal eder (Altman, 1977: 263). Bu bölüm bağlamında ele aldığımızda çerçeve ve pencere metaforları ile kurulan seyirci-film ilişkisinde seyircilerin bedensiz ve cisimsiz bir biçimde konumlanan güvenli bir noktada duran tanıklar olmaları, onların bilinçleri ile film arasındaki ilişkiyi anlamada önemli bir nüanstır. Ancak bu ilişkiyi açıklamak için yeterli değildir. Bu yetersizlik film kuramlarında da farklı arayışların sebebi olur. Klasik film teorisi pencere ve çerçeve metaforlarına farklı bakışlar katamamıştır. Sinema hem çerçeve hem penceredir. Modern teori gelişim sağlamak için söylemi başka bir düzleme kaydırmalı ve başka bir sisteme başvurmalıdır (Andrew, 1984: 134).

Anlamlandırma sürecinin kendisini hesaba katacak yeni bir metafor yaratma girişimini ilk olarak Jean-Louis Baudry tarafından önerilmiştir. Bu metafor *aynadır* (Altman, 1975: 263). Bu girişimle ortaya çıkan ayna metaforu, 1970'li yılların film kuramlarında sıkça başvurulan bir metafordur. Ayna metaforunun film kuramlarına dâhil olması sayesinde film ve seyirci arasında yeni ilişkiler ortaya çıkmış ve ilk kez sistematik araştırmaya açık olmuştur. Sinemanın gerçeklikle ve sanatla (sırasıyla pencere ve çerçeve) kurduğu ilişkilere ilişkin sorular, sinemanın izleyiciyle olan ilişkisi göz önünde bulundurularak ele alınmıştır. Yeni bir yeti, bilinçdişi, herhangi bir kapsayıcı film teorisinin anında zorunlu bir parçası haline gelmiş ve daha önce pek önemli olmayan şeyi, arzunun gerçeğini ve gücünü açıklamak için yeni bir söylem olarak psikanaliz de görünür olmuştur (Andrew, 1984: 134). Ayna metaforu, pencere ve çerçeveden farklı olarak içerisi dışarısı ayrımını ortadan kaldırır ve seyircinin filmle olan ilişkisi daha karmaşık bir hal alır. Bu yaklaşım için seyirci kendi benliğini ekranda özdeşleşme aracılığıyla görür (Elsaesser ve Hagener, 2011: 110). Bu yaklaşımda ortaya seyircinin yüzünü yansıtmaktan aciz olan sinema perdesi nasıl bir ayna olabilir? Sorusu çıkar ve bu sorunun yanıtı ayna metaforunun anlamında yatar. Bu metaforda kast edilen anlamıyla ayna, çalışmanın ilk bölümünde ele alındığı gibi Lacan'ın kullandığı "ayna" kavramına işaret eder. Ayna metaforu özellikle film deneyiminin pencere/çerçeve diyalektiği için erişilemeyen yönlerinin anlaşılmasına olanak sağlar.

Ayna-görüntü ilişkisinin kendi başına bir diyalektik oluşturduğu gerçeği: özne ile ayna görüntüsü arasında aynı anda hem bir özdeşlik hem de bir fark kurar. Bu yokluk ve mevcudiyet oyunu, pencere metaforunun ima ettiğinden kökten farklıdır: Orada maskeleye kavramının önerdiği yokluk/mevcudiyet diyalektiği tamamen gösterilenin içinde yer alırken, ayna diyalektiği anlam sürecini gösteren ve gösterenin bakış açısından ele alır (Altman, 1977: 262-264).

Seyircinin, filme yönelik farkındalık biçiminin ifadesi sadece pencere, çerçeve ve ayna olarak sınıflandırılmamıştır. Bunun için süregelen tartışmalara konu olan pek çok farklı metafor da söz konusudur. Bu paradigmaların birisi rüya-film anolojisi. Rüya ya maddi olarak o sırada var olmayan ya da hiç var olmayan zihinsel imgelerden oluşur bu nedenle film görüntülerinin analogu olmaya uygun adaylardır. Bu yaklaşıma göre film görüntüleri rüya görüntüleri gibidir (McGinn, 2007: 96). Altman (1977: 265), film ve rüya arasında kurulan anolojinin bağlamlarını ele alır ve seyircinin pasif durumu, anonimliği, alıcı konumda oluşu gibi unsurların altını çizer. Bunun yanında yazar bu görüşün oldukça erken dönemde ortaya çıktığını ileri sürer. Buna kanıt olarak ise Münsterberg'in filmlerin hayal dünyamızı yansıttığını ifade eden erken dönem görüşlerini alıntılar. Ayrıca Altman (1977: 265) 1940'larda Mauerhofer'in, iki etkinliği birbirinden ayıran önemli bir farkı bile yakaladığını açıklayarak Mauerhofer'den şu alıntıya yer verir: "Uykuda kendimiz rüyalarımızı üretiriz, sinemada bize hazır olarak sunulurlar."

Film-rüya analogisi genellikle filmlerin bilinçle değil de bilinçaltı ile olan ilintisi üzerinden işlerlik kazanmaktadır (Perkins, 1972: 140). Kawin'e (1978: 9) göre de film bir rüyadır ama sorulması gereken bir soru vardır; bu rüya kimin rüyasıdır? Film ister kurgu ister belgesel olsun, ister bir hikaye anlatsın, isterse sadece ışığı örsün, kendisini izleyiciye zihninin arayabileceği bir görüntü, yadsıması ya da kabul etmesi gereken bir bilgi olarak ayrıcalıklı bir vizyon biçiminde sunar. Film yapımcısı kimi zaman tek başına kimi zaman kolektif olarak, gün ışığında hayaller kurar. Bunu yaparken her zaman karanlık için yarattığı görüntüye referansla hareket eder. Film, yeniden üretim araçları onu herkese açık hale getirene kadar göz kapaklarının altında yaşar. Rüya gören sanatçı ile rüya gören seyirci arasında eser aracılık eder.

Langer'e (2006, 80) göre de sinemanın, gösterim biçimi "rüya" gibidir: sanal bir şimdi, bir doğrudan görünüm düzeni yaratır. Rüyanın en dikkat çekici biçimsel özelliği,

rüyayı görenin her zaman onun merkezinde olmasıdır. Yerler değişir, insanlar hareket eder ve konuşur, belirir ya da kaybolur. Düşleyen her zaman oradadır ve tüm olaylardan eşit uzaklıktadır. Etrafında olaylar olabilir veya gözlerinin önünde yuvarlanabilir; hareket edebilir veya hareket etmek isteyebilir, acı çekebilir veya tefekkür edebilir; ama rüyadaki her şeyin dolaysızlığı onun için aynıdır. Bu estetik özellik, algılanan şeylerle olan bu ilişki, rüya modunu karakterize eder. Hareketli resmin devraldığı ve sanal bir şimdinin yarattığı budur. Öyküyü oluşturan imgeler, eylemler, olaylarla ilişkisi içinde kamera, düş görenin yerindedir ama kamera bir hayalperest değil zihnin gözüdür. Filmin rüya olduğu görüşlerine yaslananlar için film, tıpkı rüya gibi, tüm duyuları büyüler ve birbirine karıştırır (Langer, 2006: 81). Filmin yabancılaşmış uzamı, seyircinin temassız katıldığı ve aynı anda hem belirli hem de belirsiz ya da imkânsız olan bir bakış açısından gözlemlediği tek deneyimlenen uzam değildir. Farklı insanlar çok farklı rüya algılarına sahip oldukları için, sadece benim rüya dünyalarımla olan uzamsal ilişkimin, film dünyalarıyla olan ilişkim kadar uyanık gerçeklikte hiçbir şeye benzemediğini söylemeliyim. Rüyalarım da olmadığım yerden görüyorum, doğası gereği değişken bir boşlukta çaresizce hareket ediyorum ve algılarını paylaştığım varlığı yanımda görebilirim. Bu belirsizlik, zamansal bir sıçrama olduğunda keskinleşir; Ancak film ve rüya bir yanıla benzerken bir yanıla da keskin farklılıklara sahiptirler. Filmler, rüyalar gibi, bizi kontrol edemediğimiz bir dünyaya dâhil eder; ama hayallerimizdeki gibi onların dünyasında da hiçbir çaba ve katılım duygusuna sahip değiliz. Filmde, algının kendisi, filmdeki başka bir şey ya da mevcut uzlaşım tarafından önerilmediği sürece yorum yapılamaz. Rüya yorumu a priori olarak empoze edilir ve rüyayı gören kişi kanıt olmadan iki şeyin aynı olduğunu bilir (Sparshott, 2006: 83-85).

Carrol and Choi'a göre (2006: 59) hem Langer'in sistematik felsefi argümanlarıyla oluşturduğu hipotezinde hem de Sparshott gibi bir anomaliyi açıklamak için rüya olarak film hipotezinde, argümanın mantıksal yapısı aynıdır. Film ve rüya arasında, onları aynı fenomenler olarak görmeyi makul gördüğü noktaya kadar bir dizi benzerlikler toplamaya dayanır. Langer, üç benzerlik düğümü bulur; Sparshott bir başkasını ekler. Ona göre filmde mekânla bağlantımız kopuk; bir filmde gördüğümüz boşluklar, bedenlerimizin içinde bulunduğu boşlukla süresizdir. Sparshott, bunun ancak bir rüyada olabilecek bir şey olduğunu gözlemler. Filmde bu her zaman

böyledir; film izlemeyle, her zaman ontolojik olarak yabancılaştığımız bir dünyaya bakıyoruz.

McGinn'a (2007: 180) göre, filmler izleyicide rüya görme durumunu karakterize eden aynı türden psikolojik mekanizmaları ve süreçleri uyandırır. Ancak filmlerin rüya gibi olduğunu varsaymak doğru değildir. Bunun pek çok farklı bağlamlardan oluşan nedenleri vardır. Bunlardan en temel olanı, film izlerken uyanık, rüya görürken uykuda olunmasıdır. Burada altı çizilmesi gereken temel husus, rüyanın uykuda görülme zorunluluğu olmamasıdır. Uyanık iken görülen rüyalar da mevcuttur ve bunlar kimi zaman hayal kimi zaman ise haddinden fazla ilgilenildiğinde “delilik” olarak adlandırılır. Bu durumda uyanık görünen rüya yani hayaller ile filmlerin bir analogisi kurulabilir mi sorusu kaşımıza çıkar ancak burada da önemli farklılıklar vardır. Bunlardan en önemlisi, hayallerin, hayalperestin bilinçli iradesi tarafından yönlendirilmesidir. Hayallerini kontrol eden kişidir ancak konu film olduğunda bu şekilde bir işleyiş söz konusu değildir. Başka bir bağlam değerlendirildiğinde film izleme esnasında ekrandaki görüntüleri görüyoruz ancak rüyalar söz konusu olduğunda gözlerimiz kapalı ve derin bir uykudayız. Film kelimenin tam anlamıyla bir görüş nesnesidir, ancak rüya en iyi ihtimalle zihin gözünün bir nesnesidir. Ayrıca Rüyalar sanat değildir, filmler ise sanattır. Rüyalar yapmacıktır -hayal gücüyle yapılan insan yapılarıdır- ama rüyalar şekilsizdir, kaotiktir, anlamsızdır, sanatsallıktan uzaktır. Kısacası filmler rüyaları geliştirir; bir film, sanatsal olarak şekillendirilmiş ve kurgulanmış bir rüyadır. O halde sinemada yaşadıklarımız, tipik bir rüyanın kaba kurgusu değil ancak sanata dönüştürülmüş haliyle bir rüya olabilir. Buna göre, karşılık verdiğimiz ve takdir ettiğimiz şeyin bir kısmı, rüyanın daha yüksek bir seviyeye yükseltilmesidir.

Sinemanın ne olduğuna yanıt olarak üretilmiş farklı analogiler de mevcuttur. Bu analogilerin en sistemli aktarımı Elsaesser ve Haganer'in daha önce de söz ettiğimiz *Film Kuramı* (2014) isimli kitaplarında gerçekleşir. Bunlar, pencere ve çerçeve, kapı, ayna ve yüz, göz, ten ve dokunma, kulak ve beyin olarak sıralanabilir. Bunlardan pencere, çerçeve ve ayna benzeşimlerine yukarıda yer verilmiştir. Yazarların kurdukları diğer benzeşimleri ise burada kısaca ele almak anlamlıdır. Yazarlar ele aldıkları analogilerden yer vereceğimiz ilk örnek *Kapı* ya da *eşiktir*. Bu yaklaşımda perde bir eşiktir. Eşik hem içeri hem dışarıdır, hem iki tarafı ayırandır hem de

birleştirendir. Mesele filmin eşiğinin neresi olduğudur. Bu yaklaşımda sinema farklı bir dünyayı imlediğinden seyirci ile film arasında çerçeve ve pencere metaforları tarafından kurgulanan mesafe aşılmış olmaktadır. Burada fiziksel farklı ifade eden perden eşiğinin dışında seyirci deneyimini açıklayan semantik ve simgesel eşikler de söz konusudur. Kapı, sinema deneyimini bir başka dünyaya geçiş olarak irdelendiğinde anlamlı bir metafordur. Bu açıdan kapı olarak sinema anlayışı bedensel bir kavramdır. Seyirci bu “başka dünyaya geçiş” sürecinin farkındadır. Pencere metaforundan farklı olarak seyircinin dikkatini imgelerin kısmi geçirgenliğine çeker (Elsaesser ve Haganer, 2014: 69-104). Göz sinemasal lens, erken dönemlerden itibaren protez göz görevini üstlenerek insan algısının mekanik bir uzamına dönüşmüştür. Sinema, doğduğu çağa esnek, dizginlenemeyen, nedene bağlı olmayan, mobil, kimi zaman görünmez olabilen, engellenemeyen, zamanda yolculuk edebilen bir mekanik bir göz olarak dâhil olmuştur. Artık bedenden özgürleşmiş, hiçbir yerde girişi engellenmeyen her yerde bulunabilmenin yanında zamanlar arası da yolculuk yapabilen bir unsurdur. Vertov’un sinema gözü bu metaforun en net kullanıldığı yaklaşımı ifade eder. Yazarlar burada aygıt kuramlarını da anarlar ve bu kuramın ilk olarak, “(bedensizleştirilmiş, tutsak, kolay etkilenen seyircilerin), (sabit) perdenin ve (gizli) yansıtıcısının sabit ve değiştirilmez düzenlenişimin çözülmesini” ele aldığını ifade ederler (Elsaesser ve Haganer, 2014: 157-164).

Yukarıda ele aldığımız analogiler filmlerin seyirci bilinci ile ne tür bir ilişki kurduğunu açıklama yollarıdır. Her biri eksik yönlere sahiptir. Ancak onları bir bütün olarak ele aldığımızda, her bir analoginin, zihnin bir sürecini ifade ettiğini gözlemleriz. Bu sorunu çözmek film ve bilinç ilişkisi açıklamak anlamına gelmektedir. Bu açıklamayı sağlamak amacıyla yürütülen çalışmalara farklı bir analogi ile adım adan Frampton (2013: 31), Deleuze’den yola çıkarak filmin düşünce olduğunu ileri sürer. Yazara göre film seyirciye kameranin *başka* deneyimine dair bir deneyim sunar. Bu ikili niyetin sonucu gerçekleşir. Bu filmin seyirciye dair algı ile seyircinin filme dair algısını içeren ikili bir fenomenolojidir. Bu yeni deneyim biçimi insanın düşünce yapısı üzerinde tesirler yaratarak farklılıklara yol açma potansiyeline sahiptir. Bu nedenle filmi düşünceye benzetmek farklı bir yol sunabilir.

Başlangıcından itibaren, sinema filmi yalnızca tarihsel ve kurgusal olayların, nesnelerin ve karakterlerin dış dünyasını değil, aynı zamanda zihnin gözünün çok daha

erişilmez alanını da tasvir etmeyi seçmiştir: fantezi, hayal, rüya, hafıza, vizyon, hayal gücü Edward Small'a (1980: 3-5) göre filmler zihin gibi davranmak yerine zihnin hallerini gösterme gücüne sahiptir.

Jones, film ile zihin arasındaki bağı düşünce ile olan ilişkide harmanlayarak aşağıdaki gibi açıklamıştır:

Bugün, sinema filmlerinin temel doğasına ilişkin ilginç bir yanlış anlama var. Onları düşünmeden yaşamın nesnel kopyaları olarak kabul ediyoruz, oysa gerçekte onlar yaşamın öznel görüntüleridir. Ünlü bir sinema yıldızının bizzat sahnede belirdiğini ve sonra aynı yıldızın ekranda belirdiğini, bedensiz bir yankıyı, bir anıyı, bir rüyayı düşünürsek, bu gerçek hemen ortaya çıkar. Her benliğin kendi gerçekliği vardır, ancak biri nesnel, diğeri öznel. Hareketli resimler, görünür ve sesli hale getirilen düşüncelerimizdir. Tam da düşüncelerimizin yaptığı gibi hızlı bir görüntü dizisinde akarlar ve geri dönüşleriyle hızları - hafızanın ani yükselişleri gibi - ve bir konudan diğerine ani geçişleri, düşünme hızımıza çok yakındır. Düşünce akışının ritmine ve bilinçli zihnin rasyonelleştirmeleri tarafından engellenmeden uzayda veya zamanda ileri veya geri hareket etme konusunda aynı esrarengiz yeteneğe sahiptirler. Saf düşünceyi, saf rüyayı, saf içsel yaşamı yansıtır (Jones, 2004: 18).

Perkins'e (1993: 138) göre ise filmler genellikle 'ikinci el' deneyim paylaşılabilir. Girdiğimiz hayali dünya, film yapımcısının dünya görüşünü yansıtabilir. Sinemada yaşadığımız deneyim, onun yaşam deneyimi olabilir. Bizim rüyamız onun gerçekliği olabilir. Film, deneyimin, vizyonun sunulduğu doğrudanlıkla ayırt edilir. Sanatçının ifadesi ile bizim tepkimiz arasında bir ara aşama yok gibidir. Filmlere üretilen bu doğrudan yanıt iletişime izin verir. Seyircinin filme yönelik geliştirdiği dolaysız tepkileri filme katılım için esastır. Görünür bir irade veya hayal gücü çabası olmadan ve tutumları bilinçli bir şekilde ayarlamadan, seyirciye yabancı olan bakış açılarını, görme biçimlerini paylaşabilir. Filmler, seyirciye ait olmayan tutumlarla, normal sınırlar dışında kalan düşünce, duygu ve tepkilerle ilişkilendirilmelerini sağlayabilir. Filmin içerisinde insan barındırması bir nevi kendi düşünce ve algılarını “insan algısı ve düşüncesi” olarak dönüştürüp sunma olanağı sunar. Bu hususu insanın rüya görme, hayal etme, hatırlama, görme edimleriyle de genişletmek mümkündür. Bu yaklaşım, filmlerin kurmaca karakterler aracılığıyla bir zihne sahip olduğu görüşünden yola çıkar. Karakterlerin fenomenal deneyimlerinin somutlaştırılması, Metz'in deyişi ile “saf zihinsel imaja” denk gelir ve bu sayede fenomenal olan maddileşerek ulaşılabilir olur (Frampton, 2013: 39). Ayrıntı düzeyinde, anlatı, kavram ve duygunun en tamamen kaynaştığı anların çoğuna değer verebiliriz. Resmin tamamında genişleyen ve şekillendirilen bu tür anlar, kayıt, ifade ve deneyim arasında bir birlik oluşturur. Bu düzeyde de, sürekli uyum ve denge, olaylar örüntüsünde yer alan görüşün bizim katılım örüntüsü ile zenginleştirilmesini sağlar. Böyle bir birlik sağlandığında, gözlem,

düşünce ve duygu bütünleşir: film zihinsel bir evrenin izdüşümü olur ve bir zihin kaydedici konumuna gelir. (Perkins, 1972: 132). Frampton'a (2013: 35) göre burada Perkins, "benzersiz olabilecek bir şeye, zihin evrenine ulaşabilecekken, işini gücünü bırakır ve içine girilmeyecek nüfuz edilmeyecek olan bir şeye (tabii sonuçta böyle bir şey varsa) geçiş yapar: zihnin kaydı".

Carroll'a (1988: 490) göre film-zihin analogileriyle ilgili problem, bunun analogi olmamasıdır. Bunun nedeni, insan zihni hakkında film-zihin analogisi kuracak denli bilgiye sahip olunmamasından kaynaklanmaktadır. Bu haliyle film-zihin yaklaşımları ancak karşılaştırma biçimde olabilir. Örneğin zihni bir bilgisayarla faydalı bir şekilde karşılaştırabilirim çünkü bilgisayarların nasıl çalıştığını, nasıl programlandıklarını vb. biliyoruz; dolayısıyla bilinç ve yapay zekâ arasındaki bilişsel bilim analogisi teorik olarak aydınlatıcı olabilir. Ancak bir bilgisayarın zihin gibi olduğunu söylemek gerçekten doğru bir şekilde aydınlatıcı değil, çünkü bilgisayarların nasıl çalıştığını çok iyi biliyoruz ama zihnimizin nasıl çalıştığını gerçekten bilmiyoruz, analoginin göstermesi gereken de bu. Bu nedenle, Carroll, Münsterberg'in yaptığı gibi, filmin zihin benzeri olduğunu söylemenin benzer şekilde yararsız olduğu sonucuna varır, çünkü analogiyi teorik olarak yararlı kılmak için bilinç (bellek, dikkat, hayal gücü vb.) hakkında gerçekten yeterince bilgimiz yoktur (Carroll, 1988: 491, Sinnerbrink, 2014: 29).

Bordwell'e (2013: 39) göre de insan zihni bir film gibi değildir; film zihni meşgul etmek için tasarlanmıştır. Bunu, insanın bir şeyleri fark etme, geçmişi hatırlama, duygulara yatırım yapma vb. gibi ortak faaliyetlerini taklit ederek yapmaktadır. Bordwell bu hususu açıklamak için erken dönem film kuramcılarının ve yönetmenlerinin film ve zihin üzerine düşüncelerinden örnekler sunarak şu şekilde ifadelerde bulunur; Örneğin *Potemkin Zırhlısı* (1926) ve *Ekim* (1928) filmlerinde ve teorik yazılarında Eisenstein, çok çeşitli düzenleme olanakları üzerine çalışmıştır. Hiçbir zaman sistematik bir düşünür olmayan Eisenstein, yine de temel bir fikre bağlı kalarak, filmlerinin seyirci üzerinde maksimum etkiye sahip olmasını talep etmiştir. Her seyircinin duyularını, zihnini ve duygularını uyandırmak istemiştir. Kuleshov ve Pudovkin sinemanın temel malzemesini film şeritleri olarak kabul ederken, Eisenstein temel malzemenin "seyirciden türediğini" ilan etmiştir. Her film, izleyicinin fizyolojik etkinliği üzerinde oynar (Bordwell, 2013: 39).

Burada ifade edilen, filmlerin insan zihnini değil, insan hislerini taklit etmesidir. Film seyircisi, etkilenmeyi, merakının uyanmasını veya büyülenmeyi, daha sonrasında ise ne olacağını tahmin etmeyi ve ana karakterlerin durumuna duygusal olarak yatırım yapmayı bekler. Film izleyicileri, artan solunum ve kalp atış hızı gibi fiziksel tepkilere ve göz kırpmaya, ürkme ve istemsiz yüz ifadeleri gibi refleksif vücut hareketlerine sahiptir. “Kıkırdarlar, ağlarlar, çığlık atarlar, mırıldanırlar, alay ederler ve alayla gülerler. Filmlerin duygulanım gücünün incelenmesi hayati önem taşır, çünkü duygulanım tepkisi filmlerin insan yaşamındaki yerinin incelenmesinin merkezinde yer alır” (Plantinga, 2009: 94).

Seyirci, film ekranında, doğrudan duygularını harekete geçirmeye yönelik düzenlenen süreçlerle karşılaşır. Bu, duyguların duygusal manipülasyonudur. Film, görüntüler, aydınlatma, yakın çekim ve kurgu yoluyla karakterlerin duygularını aktarır ve ardından seyirci tüm bunlara duygusal tepkisini deneyimler. Film duygusal/duygusal füzyon sergilemek için tasarlanmıştır. Bu, duyguların yalnızca sözcüklerle üretildiği bir romana benzemez, örneğin sayfada adını görünce Anna Karenina'nın çektiği acıyı okuyucu göremez, Ancak, ekranda acı çeken kahramanın yüzünü gördüğünüzde, duyguları onun niteliği haline gelecek şekilde derinleşir. Dahası, sinemanın ayırt edici teknikleri bu duygusal ve duygulanımsal bütünleşme sürecine büyük ölçüde yardımcı olur. “Ekran, zihni görsel olarak önerme yeteneği nedeniyle duyguyla canlanır. Sinemada deneyimlediğimiz görme türü duygusal görmedir - duyguların duygularla görülmesi. Göz ve kalp, tıpkı rüyalarda olduğu gibi, ayrılmaz bir şekilde birbirine kilitlenir. Bu klinik görme değil, duygu yüklü görmedir”. Hareketli resimlerin icadı aynı zamanda büyük ölçüde, tüm hareketlerinde ve değişimlerinde insan hissinin nasıl tasvir edileceğinin keşfidir (McGinn, 1991: 89).

Öyleyse, filmlerin zihinlerle kurduğu ilişkinin temelinde “hislerin” olduğundan söz etmek yanlış olmaz. Zihnin hissetme mekanizmasını kullanan filmler yeni bir his yaratarak bilincin deneyim yaşamasının önünü açar. Bu durumda geldiğimiz nokta şudur: filmler insanların bilinçlerine onlarda hisler yaratarak deneyim üretme yoluyla erişirler. Başka bir ifade ile filmler bilinçli deneyimlerin üretilmesi yoluyla seyirciyi filme dâhil ederler. Burada bir “film bilinci”nden söz edilebilir. Film bilinci hisler, deneyimler yoluyla düşünce de oluştururlar.

Seyirci ve film arasında gerçekleşen deneyimde açığa çıkan ve yalnızca sinematik deneyime has bir film bilincinden de söz edilmektedir. Filmin aşkın mevcudiyeti, üretilen bütünlük, otomatik kaydın genel vizyonu, resmedilmiş dünya görüşüdür. Aynı zamanda, filmin aşkın bakış açısıyla süzülerek, pasif öznellik değil, imgelerde aralıklar yoluyla ortaya çıkan makinevari bir bilinç olan aktif bir "Ben" vardır. Filmin yeniden yapılandırılması aşamasında, yansıtılan ve seyirci bakışının kaynaşmasını içeren kasıtlı eylemde bellek ve sanallık her şeyden önemlidir. Seyirci, filmin zamansallaştırılmış, bölünmüş görüntüler olarak kristalleşmesi için katalizör görevi görür. Görüldüğü gibi yalnızca film ve seyirci etkileşimiyle açığa çıkan bir “filmsel bilinç” söz konusudur (Shaw, 2015: 98). Bu film bilincinin hisler ile olan bağıntısı ise yukarıda da ele aldığımız film deneyiminin qualiası aracılığıyla gelişir.

Qualia tarafından verilen bilinçli deneyimin karakteri, nevi şahsına münhasırdır. Tüm sanat formları gibi, film de fenomenal deneyim alanında işlem görür. Görsel sanatlar bize yeni görsel deneyimler sağlar; ses sanatları bize yeni işitsel deneyimler sağlar ve edebi sanatlar, doğrudan yeni algısal deneyimler sunmamakla birlikte, gerçek ve kurgusal failerin, alanların ve durumların yaratıcı bir şekilde yerleştirilmesi yoluyla fenomenal deneyimleri uyandırır. Filmler karakteristik olarak tüm bu cephelerde çalışır. Sanat deneyimimizin bilinçli, fenomenal karakterine yapılan bu vurgu, birçok çağdaş edebiyat ve sanat teorisyeninin tuhaf, hatta naif ve zararlı olduğunu düşündürebilir (Smith: 2003: 49).

Bu bölümün başında da ele aldığımız üzere öznel deneyimlerin temel sorunu bunun yalnızca birinci şahıs bakış açısıyla açıklanabilmesidir. Film deneyiminin ürettiği “bilinçli fenomenler”, 'film deneyiminin' öznel deneyime yaptığı gönderme ve "duygular", "fanteziler", "imajlar", "hayaller", "düşünceler", "duyumlar" ve "duygular" dâhil olmak üzere film izlerken meydana gelen fenomenal olayları içermektedir. Bu bilinçli fenomenleri “ham deneyim” olarak yorumlamak mümkündür. Onun ham olarak adlandırılması, henüz bilinçli olarak bir fikir, yansıma, bilgi veya yorum gibi herhangi bir şeye dönüştürülmemiştir olmasından ileri gelir.

Öznenin veya seyircinin amaçlanan nesnenin, filme alınmış yansımasını bilinçli olarak belirleyebiliriz. Aynı zamanda, yaşam dünyasının filme alınmış yeniden üretimi yoluyla benzersiz bir sunumundan kaynaklanan algı yapısını analiz etmek de mümkündür. Film görüntülerinin deneyimi karmaşıktır. Eşsiz bir karışım, görme

eyleminin kendisinin görselleştirildiği bir gösteri yeri ve filme almanın zaman algısının benzersiz bir zamansallık yarattığı bir gösteri zamanı içerir. Dolaylı olarak, film çekmenin benzersiz bir uzam-zamansal vizyon verdiğine dair herhangi bir iddia, film bilincinin yalnızca estetik bir deneyimin anlaşılmasını değil, aynı zamanda dünyayı deneyimlemenin örnek bir yolunu da içerdiği anlamına gelir. Film ve filmin büyüleyici bakış gücüne sahip seyirci kitlesi arasında bir değiş tokuş girişimini, iki benzer duyarlılık arasında bir tampon dünya oluşturur “dünyaya kazınmış film ve filme kazınmış insan failliği” (Shaw, 2015: 24).

Bir film yapma süreci, duygular veya anlamlılık gibi olgular üzerinde ampirik deneyler için ideal bir nesnedir. Sinematik ifade katı bir çerçeveye oturtulmuş olsa da, gündelik hayatın tüm unsurlarını manipüle ve ihtiva eder: hem görsel hem de edebi, sözlü ve yazılı, geleneksel ve yeni ortaya çıkan işaret sistemleri. Sinemasal bilinç kavramı, bir organizma ile çevresi arasındaki bütünsel etkileşimden ortaya çıktığı anlaşılan, özellikle anlatı yönleriyle çerçevelenen bir “minyatür” bilinç olarak tanımlanabilir. Tanımı gereği sinema, izleyicide bir deneyimine yol açan, yaratılmış hareketli görüntü temsilleriyle açığa çıkan ve izleyicinin duygusal-bilişsel deneyimlerini filmin olay akışıyla ilişkilendiren bilinçli bir durumdur (Tikka, 2006: 141-143).

Bu bağlamlar açısından ele alındığında yukarıda sırlanan tüm metaforlardan ziyade en gerçekçi yaklaşımın “deneyim olarak film” yaklaşımı olduğu ileri sürülebilir. Deneyim olarak film formülü, yukarıda sıralanan metaforlar, örneğin "ayna olarak film" in bir metafor olması anlamında bir metafor olmama avantajına sahiptir. Deneyim olarak film paradigması ile kişinin izleme eylemini aşkın bir bakış açısından değil içkin bir bakış açısından inceleyebileceğini savunmaktadır. Filmi deneyim olarak gören bir yaklaşım, nicel kitle iletişim analizlerini, fenomenolojik yöntemleri, Marksist teori kavramlarını, psikanaliz vb. çeşitli alanlarda kullanabilir (Stadler, 2018: 89) Ayrıca, ilerleyen bölümlerde bunun için oldukça elverişli bir yöntem olan nörofenomenolojik yaklaşımların da temelinde deneyim bulunmaktadır.

Deneyim olarak film formülünün odağında yer alan seyircide oluşan deneyim duygusu, duygusal etkileşimle ilişkilendirilmektedir. Duyguyu, bedenleşmiş deneyimler olarak tanımlayan Denzin, duygunun kaynağını insanın bedeninden, bilincinden ve yaşadığı çevreden alan etkileşimli, sosyal, dilsel ve fizyolojik bir süreç olarak tanımlamaktadır. Duygu insan bedeninin altıncı duygusu gibi işlev görmektedir.

Ancak diğer dışsal yönelimli duyu modalitelerinden çok farklı bir örgütlenişi vardır. Bunun nedeni onu duruma-bağılı bir işlevinin olması ve içsel yönelimli olmasıdır. Öznel olan yalnızca duygunun algılanması değil, aynı zamanda duygunun algıladığı şeydir. İnsanın bir duyguya karşı geliştirdiği his, öznenin durumuna bağlıdır. Bu noktada somut deneyimsel verileri bu kavramlara dönüştüren “beyin” de merkezi bir konumda bulunmaktadır. Psikolojik olan her şey aynı zamanda nörolojiktir de. İnsan aynı anda iki dünyada yer kaplar (Solso vd., 2009: 41). Duyularımız aracılığıyla deneyimlediğimiz somut evrenin bedene yansıması aslında tamamen beynin görev kontrol merkezinde ortaya çıkmaktadır (Eagleman, 2016: 22). Beynin, nöral aktiviteleriyle, bu aktivitelerin ortaya çıkardığı bütünsel fenomenal yaşantının, beynin nöral faaliyetlerle birlikte ortaya çıkan bütünsel deneyime, “beynin fenomenal dünyası” demektedir. Bu faaliyet, beynin nöral faaliyetleriyle birlikte ortaya çıkan, diğer deneyimler gibi bir deneyim, bir algı olarak ele alınır.

Bu noktada film hem bedensel hem de içsel bir sanat biçimi olarak deneyimdir. Sinclair (2003), ileri giderek izleyici, seyirci kavramları yerine “deneyimci (experiencer)” terimini kullanmıştır. Bu "deneyimci" terimini, "filmlerden pay alan" birini tanımlamak için garip ama uygun şekilde çok-duyulu ve yine de duyu-nötr bir yapıya sahip olduğunu ileri sürer. Burada algı söz konusudur ancak bu yerleşik “algılayıcı” kavramından biraz farklıdır, çünkü bu terim aynı zamanda çok-duyulu katılımı öne sürerken, anlamsal olarak deneyim önce gelir, algı ikinci sıradadır. Deneyimleyeni, bir yandan görsel olarak odaklanmış izleyiciden daha ilgili bir katılımcı olarak görürken, bir yandan da onu bir algılayıcı olarak nitelendirmek için film deneyimine her zaman çok aktif olarak katılmadığını ileri sürer (Sinclair 2003: 18-19) Görüntü ekran dışında ve gözden uzak kaldığı için, her deneyimcinin kendi fantezi/korkusunun ısmarlama bir örneği olarak sürekli olarak yeniden yaratılır, onu metne yaklaştırır ve ona anlatı aracı verir. Filme yönelik gelişen yanıt her zaman öznel ve her zaman çok duyusaldır. Bu bir filmi deneyimlemenin neden çokanlamlı bir deneyim olduğunu açıklar.

Buradan yola çıktığımızda sinema ve deneyim ifadeleri birlikte kullanıldığında bir deneyim türüne atıfta bulunurlar. Bu da film çalışmalarının büyük ölçüde içinde geliştiği edebi, dilbilimsel kökenine dayanan metin merkezli yaklaşımlardan ayrılmayı ifade eder (Nichols, 2017: 22). Seyircinin film deneyimi tartışmalarına en önemli

katkılarından birisi Vivan Sobchack tarafından sunulmuştur. Sobchack'ın (1991) çalışması, film izlemeyi tartışırken, seyircinin bedeninin de hesaba katılmasını gerekliliğinin altını, bir kuramsal çerçeve olarak ileri sürmesi açısından oldukça önemli bir noktada durmaktadır. Sobchack, filmi bir görme nesnesine ve seyirciyi deterministik bir sinema aygıtının kurbanına indirgeyen film teorisinin temel varsayımlarına meydan okur (Nichols, 2017: 22). Sobchack'a göre seyirci, ekranda ne izlediğini görebilen, duyabilen ve hissedebilen kişidir ve bu bedensel deneyimler aracılığıyla seyirci de önünde oynanan hikâyeyi deneyimler. Sobchack'ın hem izleyicinin hem de filmin yaşayan bedenine ilişkin analizinde odaklandığı ve genişlettiği şey, izleyicinin bedeni üzerinden işleyen bu film duygusudur. Ancak seyirci bedeni üzerine yapılan vurgular genellikle beyini, onun bu deneyimdeki konumunu tartışma dışında bırakmıştır.

Film tarihi alanında öznel film deneyiminin ilk yazılı anlatımı, Maxim Gorky'nin 4 Temmuz 1896 tarihli “Gölgeler Krallığına Ziyaret Üzerine” adlı eseridir. Gorky, ilk film deneyimini anlatırken şöyle yazar:

Dün gölgeler krallığındaydım. Orada olmanın ne kadar garip olduğunu bir bilseniz. Ses yok, renk yok. Orada her şey - toprak, ağaçlar, insanlar, su, hava - gri bir monotonda renklendirilmiştir: gri bir gökyüzünde gri güneş ışınları vardır; gri yüzlerde, gri gözlerde ve ağaçların yaprakları kül gibi gridir. Bu hayat değil, hayatın gölgesidir ve bu hareket değil, hareketin sessiz gölgesidir. (... Bu sessiz, gri hayat sonunda sizi rahatsız etmeye ve üzmeye başlar. Kalbinizin sıkılmasına neden olan belirsiz ama uğursuz bir anlamla dolu bir uyarı taşıyormuş gibi görünüyor. Nerede olduğunuzu unutuyorsunuz. Garip hayaller zihninizi istila eder ve bilinciniz azalmaya ve kararmaya başlar (Gorky, 1988: 25).

Gorky'nin film deneyimi bize bilinçte kalan hissin öznel film deneyiminin bir tanımı olduğunu göstermektedir. Film, bilinçli bir deneyimdir. Bu noktada “belirli bir duygu”nun hissi önemli bir unsur olarak karşımızda durmaktadır. Asıl mesele bu öznel tanımın tespit edilebilmesi zorluğudur. Film çalışmalarında öznel film deneyimine yönelik yaklaşımların başında fenomenoloji gelir. Ancak yukarıda kısaca da olsa ele alışımız üzere insan beyni de bu süreçte merkezi bir rol üstlenmektedir. Genel olarak baktığımızda, seyircinin bilinci ile filmin bilinci arasındaki iletişimin çok da net bir çerçevesinin çizilemediği ve her açıklamanın bir boşluk taşıdığını gözlemlemek zor değildir. Öyleyse tıpkı beden-bilinç problemi gibi bir film-seyirci bilinci problemi de ortada durmaktadır. Bu tartışmalar sonucunda varılan yargı; “deneyim” meselesinin oldukça önemli bir noktada durduğu ve deneyimin bedensel bir tesiri, beyinde bir karşılığı ve aynı zamanda fenomenal bir hissi söz konusu olduğudur. Çalışmanın bundan sonraki bölümleri esasen bu bölümde yanıtı bulunamayan soruların yanıtını

aramak üzere nörobilim ve fenomenolojiye başvurulduğunu bunların ise tekil olarak yine eksik kaldığını açıklamanın ardından bu soruları çözmeye aday olabilecek nörofenomenolojik yaklaşımın gerekliliğini ortaya çıkarmayı hedeflemektedir.

Burada ele aldığımız üzere film bir öznel deneyimdir. Bu öznel deneyimi oluşturan ise onun izleyende yarattığı bilinçli hislerdir. Bir sonraki başlıkta filmlerin hislerini yaşayan beden üzerinde irdeleyen film ve fenomenoloji ilişkisi bu bağlamda çok daha açıcı bir rol üstenecektir. Bu sayede son bölümde irdedeceğimiz filme yönelik nörofenomenolojik bir bakışın geliştirilmesi meselesi için de bir girişim olacaktır.





4. BEDENSEL DENEYİM VE SİNEMA: FİLM VE FENOMENOLOJİ

4.1. Bilinç, Beden ve Dünya: Fenomenoloji

18. yüzyılda “fenomenoloji”, ampirik bilgi için temel olan görüşler teorisi, özellikle de duyuşsal görüşler anlamına geliyordu. Latince "Fenomenologia" terimi, 1736'da Christoph Friedrich Oetinger tarafından tanıtılmıştır. Daha sonra, Almanca "Phänomenologia" terimi, Christian Wolff'un bir takipçisi olan Johann Heinrich Lambert tarafından (Smith, 2018), bir görüşler kuramı, bir fenomenler teorisi anlamında, *Neues Organon* adlı eserinde kullanılmıştır (Cevizci, 2005: 700). Lambert, birkaç erken mektupta 'fenomenoloji' terimini nadiren kullanan Immanuel Kant'a (1724-1804) ilham vermiştir. Örneğin, 2 Eylül 1770 tarihli Lambert'e yazdığı bir mektupta Kant, "metafiziğin önünde oldukça farklı, ancak yalnızca olumsuz bir bilimin (Phaenomenologica generalis) bulunması gerektiğini" söyler. Benzer şekilde, Marcus Herz'e 21 Şubat 1772 tarihli mektubunda, Kant, sonunda *Saf Aklın Eleştirisi'nin Aşkın Estetik* bölümüne dönüşen “genel olarak fenomenoloji”den (die Phänomenologie überhaupt) söz etmiştir. *Doğa Biliminin Metafizik Temelleri* (1786) adlı eserinde ise dış duyuşlarımızla olan görüşleriyle ilişkili olarak hareket veya dinlenme alanıyla ilgilenen “Fenomenoloji” adlı tam bir bölüme sahiptir (Moran, 2000: 6). “Kant'ta tasarımlar arasındaki ilişkiye dair bir incelemeye tekabül ederken, Hegel'de ise tinin bireysel duyumdan mutlak bilgiye dek olan yükselişini resmeden etkinliği” tanımlanmıştır (Cevizci, 2005: 700). Sonrasında ise Bretano tarafından ilk temel kavramları ortaya atılmış, ardından da öğrencisi Husserl tarafından temel bir yaklaşım olarak ortaya koyulmuştur (Tepe, 2003: 7). Bu bağlamda burada konu edinilen fenomenoloji, 1890'larda Edmund Husserl ile başlayan ve günümüzde hâlâ uygulanmakta olan sınırları çok net çizilmemiş felsefi gelenektir. Husserl'in ilk çalışmalarından buyana yarım yüzyıldan daha fazla bir süre geçmiş olmasına rağmen “fenomenoloji nedir” sorusunun yanıtı net değildir (Merleau-Ponty, 2016: 9). Ancak tanımlamak gerekirse, “her tür doğrudan deneyimi analiz edip betimleyen felsefe anlayışı, deneyim ya da tecrübemizi, kökenlerinden ve gelişiminden ayrı ve tarihçi, sosyolog ya da psikologların sunduğu nedensel açıklamalardan bağımsız olarak, gerçekte olduğu şekliyle ve dolaylımsız bir tarzda betimleme teşebbüsü” dür demek mümkündür (Timuçin, 1972: 132).

Fenomenoloji, fenomen bilimidir. Burada sözü edilen fenomen “görünen şey”, görünüş anlamına gelmektedir. Fenomenoloji görünüşün doğası hakkında sorular sorar. Bu sorular, bu görünüşün hakkında mutlak kesinliği olan yanıtlara ulaşmak mümkün mü? görünene ait genel nitelikler söz konusu mu? Görünmenin, tezahür etmenin özü var mıdır? şeklinde sıralanabilir. Fenomenoloji bu sorularla, görünenin kendisini değil, onun nasıl görüldüğünü sorgular. Bu durumda, nasıl sorusunun yanıtını verecek bir şeye ihtiyaç vardır. Başka bir deyişle fenomenoloji için görünüş, bir şeye görünmelidir. Görünüşün görüldüğü şey ise “bilinç” olarak kabul edilir. Bu durumda görünüş bir verme biçimi olup, bilince verilir (Levis ve Staehler, 2019:16). Fenomenolojinin özünde, “algılanan, düşünülen, sözü edilen “şeyin kendisini”, gerek fenomenin görüngüsü olduğu varlığa bağlayan, gerek kendisi için fenomen [görüngü] olduğu özne-ben’le birleştiren ilişkiler üstüne varsayımlar kurmaktan kaçınarak, derinlemesine araştırmak” vardır (Lyotard, 2007:19).

Yukarıda da ele alındığı gibi fenomenoloji, nesnelerin *neliği* ile ilgilenmek yerine *nasıllığıyla* ilgilenmektedir. Örneğin, ağırlık, az bulunurluk ya da kimyasal bileşime odaklanmak yerine onun kendini gösterme biçimiyle ve nasıl görüldüğü ile ilgilenir. Bu bir fiziksel nesne, bir gereç, bir sanat eseri, bir sayı, bir başka insan olabilir ve bunların kendilerini sunmaları arasında önemli farklılıklar bulunmaktadır. Ek olarak aynı nesnelerin farklı görünümlere sahip olması da mümkündür. İşte fenomenoloji bu farklı veriliş ve görünümlerin felsefi analizini yapar (Zahavi, 2020: 19-20). Fenomenoloji, bu görünümlerin özlerini inceler, örneğin algının ve bilincin özünü tanımlar. Bunun yanında, özleri varoluşa yerleştirir. Fenomenoloji, deneyimleri, oldukları biçimde, doğrudan deneyimleme biçimidir (Merleau-Ponty, 2016: 9). Başka bir deyişle, fenomenoloji nesnelerin görünümleri, nesnelerin deneyimleyeni ve deneyimleyenin konumunu incelemektedir. Husserl’e göre, bilincin yaşamı olan fenomenoloji, karar vermek, duysal farkındalık, algılama, bellek, hayal, duygu, duyumsama, ruh hali, özgür irade, zaman bilinci, karar verme, muhakeme, sembolik düşünme, özbilinç farkındalığı, bilinçaltı dürtüleri gibi uzun bir listenin tüm durumlarını içermektedir (Zahavi, 2008: 55-56).

Bir nesne ile karşılaştığımızda, o nesne bize görünür, ancak bu görünüş mahrem bir görünüşten ziyade, umumdur, yani başkalarının da gözlemleyip yararlanabileceği bir şey olarak orada durmaktadır. Görünüşte bir perspektif söz konusudur. Nesnenin bana

görünen bir yüzü varken başkaları aynı anda bana görünmeyenleri algılayabilirler. Zahavi (2020: 23) bu yaklaşımı somutlaştırmak için bir çalar saat örneğinden yola çıkmaktadır. Bir çalar saat, öncelikle aydınlatmaya bağlı olarak farklı görünecektir. Bunun yanında bir bakışta hiçbir zaman bir çalar saati tüm yönleriyle görmek mümkün değildir. Nereden bakılırsa bakılsın alarm saati perspektifsel olarak görünüm alacaktır ve yeni görünümler ortaya çıktığında eski görünümler ortadan kaybolacaktır. Bu nedenle, Algısal deneyim *mevcudiyetin* (presence) ve *namevcudiyetin* (absence) bir karşılıklı etkileşimini içerir. Bir nesne algılandığında kaçınılmaz olarak algıladığımızın daha fazlasını deneyimleriz. Farklı bir ifadeyle “gördüğümüz şey hiçbir zaman soyutlanmış olarak verilmez, ancak gördüğümüz şeyin anlamını etkileyen bir ufukla çepeçevre sarılır ve o ufukta konumlanır.” (Zahavi, 2020: 23) Üstelik bir alarm saatini tek başına algılamam onu çevresindekilerle birlikte algılarım ama odağında saat bulunur ve onu evreleyenlere odaklanmam ancak bu odaklanmama onlara kayıtsız kaldığım anlamına da gelmez “onlar alarm saatine dikkat etmemin zemini olarak hizmet eden bütünlüğün parçalarıdır.” Bu noktada üzerinde durulması gereken husus algılayanın bedenleşmiş halidir. Algılayan uzay-mekansal olarak algılananla yanı mekanda olmalıdır. Böyle bakıldığında, algısal araştırma, bilginin durağan bir alınması sorunundan ziyade bir beden etkinliğidir. Burada bir diğer önemli mefhum, zamandır. Çalar saatin tüm yönlerini bilmek anlık değildir. Çalar saatin tüm yönlerine hâkim olmak için onun ters tarafını döndürdüğümde ön tarafı yok olacaktır. Ancak göz için yok olsa da saatin ön tarafı zihinde halen mevcut olacaktır. Deneyimde mekânsal ve zamansal olarak bağlam ve ufuk önemlidir. Bu sayede şimdiyi geçmişin temelinde ele alabilir ve geleceğe yönelik planlar yapabiliriz (Zahavi, 2020: 21-23). Fenomenolojiyi karakterize eden bir dizi tema olmasına rağmen, genel olarak hiçbir zaman bu alanda bir dogma geliştirmemiş veya bir sistem içinde tortulaşmamıştır. Fenomenoloji her şeyden önce, felsefe yapmanın radikal bir yolu, bir sistemden ziyade bir pratik olduğunu iddia eder. Fenomenoloji, en iyi şekilde, meselelerin hakikatine ulaşma, fenomenleri en geniş anlamıyla, görüldüğü şekilde, yani görüldüğü gibi görünen şey olarak tanımlama girişimini vurgulayan, gelenek karşıtı ve radikal bir felsefe yapma tarzı olarak anlaşılır (Moran, 2000: 4).

Fenomenoloji, şeyleri bilince göründükleri gibi dikkatlice tanımlar. Başka bir deyişle, sorunlara, nesnelere ve olaylara yaklaşım biçimi, bunların bilince nasıl görüldüğünü dikkate almayı içerir (Moran, 2000: 6). Husserl bunu şu şekilde ifade etmektedir.

Deneyim, benim için deneyimleyenin, deneyimlenen varlığın, tüm içeriği ve varoluş biçimiyle, kendi yönelimselliği, niteliklerinde devam eden performansın kendisi aracılığıyla "orada" olduğu ve olduğu gibi orada olduğu performanstır. Eğer deneyimlenen şey "aşkın" varlık duygusuna sahipse, o zaman bu anlamı oluşturan deneyimdir ve bunu ya kendi başına ya da onunla ilgili tüm motivasyonel bağda ve onun yönelimselliğini oluşturmaya yardımcı olur (Husserl, 1969: 234-235).

Algı, düşünce, hafıza, hayal gücü, duygu, arzu ve iradeden bedensel farkındalığa, somutlaşmış eyleme ve dilsel aktivite dâhil sosyal aktiviteye kadar çeşitli deneyim türlerinin yapısını inceleyen fenomenoloji, Husserl'in "yönelimlilik" kavramı, bir şeyin bilinci veya bir şey hakkında olduğu bilincinin özelliğini içerir. Husserl bilincin psikoloji dışındaki disiplinler de araştırılabileceğini ileri süren bir "psikoloji eleştirisi" sunar. Bunu gerçekleştirirken, bilincin gerçek ya da nedensel koşullarından ziyade, ideal olanla incelenmesi gerekliliğinin altını çizerek. Bu bağlamda *homo sapiens* üyeleri gerçekten bilgiye ulaşmayı hedeflemektedirler bunun olgusal psikolojik ya da nörolojik koşullarını değil öznenin bilgi sahibi olma yetisini keşfetmek gerekmektedir. Başka bir deyişle, bilginin olanağına dair somut veriler elde etmek için incelenmesi gereken nesnel ideallik ile öznel edim arasındaki ilişkidir. Bu ilişki ya da korelasyon, yönelimsellik¹⁷ ile incelenmelidir (Zahavi, 2022: 29).

Husserl kendi fenomenolojik yaklaşımını hocası Brentano'nun bu yönelimsellik kavramına dayandırmaktadır (Küçükalp, 2006: 62). Ancak Husserl fenomenolojisinin bel kemiği olan yönelimsellik kavramı, Brentano'nun psikolojik unsurlarından arındırılmış olarak fenomenolojide yerini almıştır (Tarhan, 2020: 76). Husserl için bilincin bir nesneyi hedef alma, daima bir şeyin bilinci olma niteliğini ifade eden yönelimsellik, fiilen var olan ya da var olabilecek olan bir nesneye doğru sürekli yönelme halini ifade etmektedir. Buna göre yönelimsellik kavramına Husserl'in en önemli katkısının, "Brentano'nun "yönelmişlik" probleminin esas itibarıyla psikolojik bir düzlemde kalınarak çözülebileceği inancına karşı, Husserl "düşünen özne"nin yöneldiği fenomenler dünyasını temellendirmek amacıyla, problemi bir problem olmaktan" çıkarması olduğu söylenebilir (Cevizci, 2005: 178).

¹⁷ Yönelimsellik kavramı çağdaş felsefeye Brentano tarafından yeniden dahil etmiştir. Terim, Orta Çağ'da Skolastikler tarafından işaret etmek, nişan almak veya anlamına gelen Latince *intendo* fiilinden türetilmiştir. Yönelimli fenomenler kendilerinin dışına, başka bir şeye işaret eder: ne hakkında olurlarsa olsunlar. Yönelimlilik genellikle basitçe ilgililik ve zihinsel eylemler ile dış dünya arasındaki ilişki olarak özetlemiştir (Fusar-Poli, 2010: 245). Brentano fiziki fenomenler karşısında, psişik fenomenlerin özgüllüğünü saptamaya ve böylece deneysel psikolojiye özgü alanı temellendirme amacıyla yaptığı girişimlerde şu saptamaya ulaşmıştır: psişik fenomenler yönelimselidir. Bu nitelendirme, fenomenolojinin kilit noktası olarak yerini alır (Larison, 2020: 14).

Yönelimsellik hem fenomenolojinin asıl konusu hem de bilincin en temel özelliğidir. Felsefede teknik bir terim olarak kullanılsa da yönelimsellik, zihni durum ve deneyimlerin karakteristik özelliğidir (Küçükalp, 2006: 58). “Gördüğümüzde, duyduğumuzda, hayal ettiğimizde, nefret ettiğimizde ya da koktuğumuzda, görüşümüz, duyuşumuz, hatırlayışımız, hayal edişimiz, düşünüşümüz, nefret edişimiz ve kokmamız bir şey hakkındadır. Bilinç buna yönelmişliği içerir, bu bir şeyin bilincidir” (Zahavi, 2005: 26). Dolayısıyla, zihinsel yaşamımızı oluşturan hemen tüm olaylar, bir şey hakkındadır. Bu da bir yanıyla bilincin temsil edici özelliğini içermektedir (Küçükalp, 2006: 58). Bilincin yönelimsel olması, onun kapalı bir kutu olmadığı ve dünya ile iletişim halinde olduğu anlamına gelmektedir. Husserl’e göre yönelimsel bilinç, nesnelerin kurulmasından sorumludur. Kurulma işlemi belli katmanlar aracılığıyla gerçekleşmektedir. En ilkel katman, bilincin edilgen olduğu ve zaman bilincinin en temel biçiminin bulunduğu katmandır. Bu katmandan hemen sonra, ilişkilendirme sürecinin geliştiği bir diğer edilgen form bulunur. Sonraki katman ise hatırlamayı içeren ve bilincin aktif olarak sentezleme yaptığı kısmı içermektedir (Lewis ve Staehler, 2019: 40-43).

Yönelimsellik, fenomenolojinin, çağdaş felsefeye sunumunu içermektedir ve o zaman dek özne ile dünya arasındaki ilişkiye yeni bir düşünce tarzı getirmiştir. Yönelimsellik, tek başına, diğer kavramlardan soyutlanmış bir kavram değildir. O aslında bir kavramlar ağını ifade eder. Bu ağdaki kavramları şöyle sıralamak mümkündür; özne, öznellik, yaşantı, bilinç, fenomen, nesne, nesnellik, anlam vb. Yönelimsellik, bu kavramların hiç birinin birbirinden bağımsız olarak kavranmadığı ilişkisel bir kavram olarak tanımlanabilir (Larison, 2020:13).

Yönelimsellik bir amaç ya da plan olmaktan ziyade deneyimlenen nesneye ilişkin takınılan tavrı ifade etmektedir. Bu, her nesnenin hali hazırda bize görünmesini ve belli bir şekilde davranmasının beklentisi anlamına gelmektedir. Husserl için yönelimsel bilincin iki unsuru söz konusudur: *Noema*, *Noesis*. Noema yönelimselliğin nesne tarafından söz ederken, Noesis, yönelimselliğin edim tarafı olan özneyi ifade etmektedir. Noema, yönelilen idrak edilenler, Noesis yönelimsel yönelme sürecidir, algılama, yönelme ya da idrak etmeyi içerir (Lewis ve Staehler, 2019: 40-43.)

Merleau-Ponty (2016) ise fenomenolojik bir perspektifi kabul ettiğini ileri sürdüğü *Algının Fenomenolojisi* adlı çalışmasında yönelimselliğin öznesini bilinç ve bilinçli

yaşantıdan, tüm bunların mekanı olarak gördüğü bedene kaydırır. Ona göre, yönelimsellik bedenselliğin hem estetik hem duygulanımsal yapılanışıyla sınırlıdır. (Larison, 2020:21). Merleau-Ponty beden-zihin meselesinde algının önemimin altını çizmiş ve onu şu şekilde ifade etmiştir;

Algılayan zihin [esprit], ete tene bürünmüş halindeki bir zihindir; ilk ortaya koymaya çalıştığımız şey de zihnin bedenine ve dünyasına köklenmişliği oldu. Bunu yaparken, algıyı dışsal şeylerin bedenimiz üzerindeki etkinliğinin basit bir sonucu gibi ele alan öğretilere olduğu gibi, bir şeyin bilincine varmanın özerkliğini vurgulayan öğretilere de karşı çıktık. Bu iki karşıt felsefenin ortak yanı, saf dışsallığı ya da saf içselliği ön plana çıkarmak için, zihnimizin bedenle içiçe dolanmışlığını, bedenimizle ve buna karşılık algılanan şeylerle kurduğumuz ikircikli [ambiguë] ilişkiyi unutmamızdır (Merleau-Ponty: 2016: 29)

Fenomenoloji, bilginin temsili yaklaşımını reddeder. Doğru bir şekilde tarif edilen deneyimimizin, kendisini doğrudan dünyayla ilişki kurma deneyimi olarak sunduğunu kabul eder. Herhangi bir felsefi bilgi açıklaması, en derin deneyimsel kanıtlara sadık kalmalıdır. Her şeyden önce, fenomenoloji, sağduyu veya felsefi gelenek tarafından resmedilmesine değil, fiilen deneyimlenen bilincin doğasına çok dikkat etmelidir. Bu nedenle, bilincinde olduğumuz nesneler, basitçe sadece bir kutunun içinde bulunabilmeleri ve onda kavranabilmeleri için bilinçte değildirler. İster algısal, ister hayal etme veya hatırlama tarzında sezelim, isterse ampirik ve mantıksal-matematiksel formlarda düşünelim, her durumda, bir nesneyi hedefleyen bir yönelim veya referans (Vermeinen) mevcuttur. Bu nesneler bizim için her neyseler o olarak kurulurlar (Husserl, 2008: 275). Burada kurulma (konstitüsyon) kavramı, yaratma manasında kullanılmamaktadır. Kurulma, nesnenin kendisini sunması için gerçekleşen sürece izin verilmesi anlamına gelmekte ve yoğun bir şekilde bilinci içeren bir süreçten söz etmektedir (Zahavi, 2020: 36).

Husserl'e göre, deneyimlerimizin dışında kalan hususlar için bir hüküm verme zorunluluğumuz yoktur (Lewis ve Staehler, 2019:21). "nesnel dünyanın paranteze alınması" olarak tanımlanan bu durum epoché olarak adlandırılmıştır (Husserl, 1997: 20). Husserl, çevremizdeki doğal dünyanın varlığı sorununu "parantez içine alarak" kabul etmemiz gerektiğini ileri sürmüştür. Bu dikkatimizi kendi bilinçli deneyimimizin yapısına çevirmemize olanak verir (Smith, 2018:13). Epoché yargının askıya alınması ve dünyanın varlığına yönelik yargının olumlanmadan ya da yadsınmadan askıya alınması sürecidir (Lewis ve Staehler, 2019: 31). Bu aynı zamanda her bilinç eyleminin bir şeyin bilinci olduğu, yani kasıtlı veya bir şeye yönelik olduğu gözlemidir. Bir ağaç görmenin görsel deneyimini ele alacak olursak

fenomenolojik düşüncede, ağacın var olup olmadığıyla ilgilenmemize gerek yoktur. Mühim olan benim deneyimimdir. Örneğin, Yucca ağacı değil, bir Okaliptüs ağacı görüyorum; Bu nesneyi, belirli bir şekle sahip olan bir Okaliptüs olarak görüyorum. Böylece, ağacın kendisini parantez içine alarak, dikkatimi ağaçla ilgili deneyimime ve özellikle benim deneyimimdeki içeriğe veya anlama çeviriyorum. Bu süreç Husserl için, deneyimin noema veya noematik anlamı olarak adlandırır (Smith, 2018: 19). *Epoche*, Husserl tarafından fenomenolojiye girişin, zorunlu bir unsuru olarak ileri sürülmektedir. Bu durumda, paranteze alma işleminin hayat geçirilmesi anlamına gelir. Husserl'in paranteze almamızı istediği şey, onun *doğal tavır* diye tanımladığı hususun askıya alınmasıdır. İnsan, tüm değerlendirmelerine, doğal tavır içerisinde ve doğallığından hazır bir şekilde yaşayan, şeyleri kendisine nesne kılarak nesneleştiren yargılar üreten, hisseden ve talep eden varlıklardır (Husserl, 2003: 51-52). Burada sözü edilen durumun iki temel özelliği söz konusudur. Bunlardan ilki, nesnelere doğrudan yönelimin olması ikincisi ise nesnelerin dünyadaki varlığının bizim algılamamız ve yönelmemizden bağımsız olarak var olmasıdır. Biz her zaman doğrudan nesneye, yani algımızın temel konusuna yöneliriz. İşte paranteze almaktan söz edilen tam da bu yaklaşımda bir adım geriye atmaktır. Doğal tavır, şeylere bilincimizden bağımsız olarak varlık atfeder. “dünya benim için oradadır” bu bilincin doğal olan yönüdür ve hiçbir zaman doğal bilincin açıkça konusu olmamıştır. Onun açığa çıkması ancak felsefi ya da fenomenolojik bilinç aracılığı ile gerçekleşir. İşte doğal olandan felsefi olana geçmek için doğal olanı paranteze almak gereklidir. Fenomenolojik epoche, dünyanın varlığına ve oradallığına dair yargının, ne olumlu olarak ne olumsuzlanarak bir yargıya tabi tutulmaksızın askıya alınmasıdır (Lewis ve Staehler, 2019: 28-31).

Buraya dek ele alınanlarla vurgulanmak istenen husus, bilinç-beden tartışmalarında fenomenolojinin beden ve bilinç sorununa değil, yaşayan bedenin bilinç ve dünya arasındaki konumuna yönelmiş olduğudur. Fenomenoloji, zihnin yapısına odaklanmaktan ziyade, zihin-dünya ikilisine odaklanır (Zahavi, 2020: 25). Fenomenolojinin asıl sorusu, “bedenin içselliğinin gösterilmesi ya da dışsallığının yadsınması değil, bu içselliğin, dışsallıkla ilişkisinin belirlenmesidir” (Esenyel, 2016: 11).

Husserl'in geç dönem fenomenolojisi iki kesin kategorik ayrım üzerine kuruludur. Birincisi sözünü ettiğimiz iç ve dış arasındadır: bilinçli deneyimin "içkin" alanı ve

deneyimin "aşkın" alanı ile dış nesnelerin "aşkın" alanı. İkincisi, somut ve soyut varlıklar arasındadır: uzamda ve zamanda var olan "gerçek" şeyler ve "ideal özler". Bu ikilikler göz önüne alındığında onun fenomenolojisinde beden, kaçınılmaz olarak bir tür fenomenolojik anomali olarak ortaya çıkar. Bedenim ne bilincimin içinde ne de çevrede benim dışımdadır. Sonuç olarak Husserl, onu "maddi dünyanın geri kalanı ile "özel" alan arasına "yerleştirilmiş" bir şey" olarak tanımlamaya baş vurur. Yine de beden, her şeyden önce özneleri ve nesneleri bireyselleştirebildiğimiz bir dünyada bizi yönlendiren şeydir. Bir bedene sahip olmak, ne bir beden hakkında soyut düşüncelere ne de bir bedende sınırlandırılabilen somut duyumlara sahip olmaktan ibaret değildir çünkü cisimleşme, düşüncelerin ve duyumların öznelere atfedilmesini mümkün kılan şeydir. Fenomenolojide bedensellik, insanı ortak bir yaşam-dünyasına bağlar ve toplumsal hayatın temelinde de bedenler-arası varoluş bulunmaktadır. Beden bu yanıla tarihsel ve kültürel dir. İnsanı bir başkası için var kılan yine bedenidir (Esenyel, 2017: 106). Husserl (1990: 145-152) için beden, benim dünyaya yönelişimin de "sıfır noktası"dır - algı olasılığını anlamak için temel bir özellik, saf ego'nun uzamı ve tüm duyular dünyasını sezdiği şimdi ve *burada*'nın taşıyıcısıdır. Böylece, görünen her şeyin beden ile yön verici bir ilişkisi vardır ve bu, yalnızca gerçekte görüne ne değil, görünebileceği varsayılan her şeye de atıfta bulunur.

Deneyimlerim, dünyayı algıladığım bu bedensel yer açısından 'yönlendirilmiş'. Sol/sağ, yukarı/aşağı ve yakın/uzak gibi uzamsal ilişkileri bedenime göre konumları açısından anlıyorum: 'Benim üzerimde ve bana karşı her şey var; hepsi "orada"dır - bir ve yalnızca biri, yani her zaman "burada" olan Beden dışında" (McMullin, 2017: 1740).

Bedenimiz, ön-düşünme öncesi öz-farkındalık ve başkalarıyla ilgili farkındalığın ana kaynağımızı temsil eder ve aynı zamanda, nesnelere ilişkin her türlü açık ve dilsel dolayimli bilişin geliştirildiği kök ve temeldir. Bu açıdan bakıldığında beden, kendimizle ilgili deneyimlerimizin ve dünyayla ilişkimizin nihai kaynağıdır. Bu bağlamda beden hakkında konuştuğumuzda, ona ikili bir rol ve birbirini tamamlayan ve birbirine sıkı sıkıya bağlı iki modalite atfediyoruz, *Leib* ve *Körper*: *Leib*, kendi kişisel deneyimimiz, başkalarının deneyimi ve bizi çevreleyen dünya; *Körper*, fizyoloji tarafından incelenen ve nörobilim tarafından incelenen beynin ayrılmaz bir parçası olduğu maddi beden (Gallese ve Guerra, 2020: 6). Husserl, bedeni salt fiziksel olan

bedenselliği ifade ettiği “beden” (Körper) ve bilincin vücut bulduğu, canlılık ve aktif algıyla donatılmış yapısına dikkat çektiği “yaşayan beden” (Leib) arasında bir ayrım yapmıştır (Zafer Esenyel, 2020: 145).

Husserl (1970: 107), algılayan bedeninin karmaşık ve dinamik rolünü tanımadan algının anlaşılamayacağını kabul etmiştir. Ona göre, deneyimin "nihai alt tabakası" olarak alınması gereken “yaşayan beden”dir, diğer tüm nesnelerin kendi terimleriyle algılandığı ilk "bireysel nesne"dir. Egonun yaşayan beden veya bedensel organlar üzerindeki aktif işleyişi, temel, özsel bir şekilde bedenlerin tüm deneyimlerine aittir. Yaşayan beden, tamamen benzersiz ve ontik anlamla, sürekli olarak algısal alandadır. Husserl'in açıklamasına göre, her somut deneyim, sırasıyla *bilinç* ve *doğa* adı verilen iki yüksek seviyeli öz veya türün altına düşer, böylece deneyimin zihinsel ve fiziksel yönleri tek bir olayın iki yönü olur. Bilinç edimleri olarak bu olaylar öncelikli olarak yönelimler, temsilleri veya bir şeye "yönlendirilmeleri" ile tanımlanır. Beyin olayları ise yönelimsellikten ziyade sinirsel aktivitenin fizyolojisi ile ilgili olan doğal fizik, biyoloji vb. yasalarıyla tanımlanırlar. Husserl'in ontolojisinde, bu iki yön aynı olayın bağımlı parçaları veya "anları"dır ve iki kısım sırasıyla doğa ve bilincin çok farklı özyüklerini somutlaştırır. Benzer şekilde, her insan -her ben veya benlik - doğa ve bilincin iki özüne girer, "bedenim" ve "zihnim" veya "bilinç" aynı bireyin farklı yönleridir. Husserl, bu çift yönlü teoremin, fenomenolojinin fiziğe, nörofizyolojiye ve hatta natüralist psikolojiye indirgenmesini engellediğine inanmıştır. Burada altı çizilmesi gereken husus, Husserl'in bedenlenmiş zihinlerin nasıl işlevler yaptığı meselesine değinmemiş olmasıdır. O daha çok, bilinçli deneyimlerin neler olduğu, onların içeriklerinin ne olduğu ve hedeflerinin neler olduğunu tanımlamak ile ilgilenmektedir. Bu haliyle esasen, birinci şahıs deneyimlerinin gerçekleştiği bilimsel olarak kabul edilmiş beyni, fenomenolojisinin kapsamı dışında bırakmaktadır. Bunun yanında Husserl'in fenomenolojisi, beden-zihin meselesinde zengin bir kaynak olarak konumlanmıştır. Birinci şahıs perspektifinin yapısı, bireysel ve kolektif yönelimsellik, duygular ve nesneler ilişkisi, empatinin yapısı vb. soruların yeniden tartışılmasına olanak sağlamıştır (Moran, 2000: 60-78).

Merleau-Ponty ise bedeni oldukça farklı konumlandırır. O, algısal tutumların ortaya çıkışına değil özne ile bedeni ve dünyası arasındaki özel ilişkiyi çözümlediği ve algısal tutumların içerisinde konumlandığı bir yaklaşım sergilemiştir. Beden, dünyaya

açılan bakış açımız, zihnin fiziksel ve tarihsel bir duruma yatırım yaptığı alandır. Descartes'in söylediği gibi, bedendeki hali kaptanın gemideki hali gibi değildir, ruh bedenin tamamına bitişiktir. Dış mekânı kavrayışımızda bedenin durumuna göre gelişir. Anlık olarak değişiklik gösteren bir biçimde bir “bedensel şema” ya da “postür şeması” bedenimizle şeyler arasındaki bağlara ilişkin bütüncül, pratik ve örtük bir sav olarak karşımıza çıkar. Beden tıpkı bir elin bir şeyi kavraması gibi, mekânı kavrar, yer değiştirmek istediğinde bir sihir gibi, bir hareket ettirene ihtiyaç duymadan hareket edebilir. Tam da bu yüzden, bedenimiz herhangi bir nesne değildir. “Bedenimiz bizim için bir alet ya da araçtan çok daha fazlasıdır: dünyadaki ifademizdir, niyetlerimizin, yönelimlerimizin görünür şeklidir. Mizaç altyapımıza en derinden bağlı, en gizli duygusal hareketlerimiz bile şeyleri algılayışımızı şekillendirmeye katkıda bulunur” (Merleau-Ponty, 2017: 88-89). Merleau-Ponty’e göre, dünya ile ilksel teması sağlayan beden, öncelikle dünya içinde olmaklığı ile ele alınmalıdır. Beden dünyada hep bir noktada konumlanmış olarak bulunmaktadır. Bu nedenle de beden bir perspektife sahiptir. Bu haliyle, yukarıda da belirttiğimiz gibi Husserl’in bilince atfettiği yönelimsellik burada bedenin yönelimselliğidir (Öcel, 2020:101). Bu açıdan bakıldığında bedenin hareketliliği ve perspektifselliği, özneye esas gücünü veren unsurlardır.

Bunun yanında, Merleau-Ponty’e (2016) göre dolaysız olana ulaşabilmemiz için algıya geri dönmek gerekmektedir. Merleau-Ponty’e göre, algı dünya ile ilişkilenenin yoludur ve algı da ancak beden ile gerçekleşebilir. Bu nedenle de Husserl’in yönelimsel bilinci, Merleau-Ponty de bedenin yönelimselliği olur. Ona göre algı her zaman bir şeyin algısıdır. Bu noktada Heidegger’den aldığı dünya-içinde-olmak kavramına dayanarak, var olmayı açıklamaktadır. Onun için yaşayan beden bizim varoluşumuzun ifadesidir.

Felsefi bir uğraş olan fenomenoloji, pozitif bir bilim için anlamlı sonuçlara ulaşabilir mi tartışması söz konusudur. Asıl amacı empirik bilgiyi açıklığa kavuşturmak olmasa da, öznenin bedenli olarak anlaşıldığı ve toplumsal ve kültürel olarak dünyada olmaklık olarak yer alan insan varoluşuna yönelik açıklamalar sunması nedeniyle, pek çok bilimsel yaklaşımın işlettiği Fenomenoloji, öznenin, bedenlenmiş, toplumsal ve kültürel olarak gizlenmiş bir dünya-içinde-olmaklık şeklinde anlaşıldığı insan varoluşunun ayrıntılı bir açıklamasını ortaya koyarak psikiyatri, sosyoloji, psikoloji,

yazınsal çalışmalar, antropoloji ve mimarinin de dâhil olduğu tüm disiplinlere katkılar sağlamıştır (Zahavi, 2020:14) Sağladığı katkılardan biri de film ve seyirci arasındaki ilişkiyi irdeleyen film fenomenolojisi olmuştur. Yukarıda kısaca kavramsal çerçevesine değindiğimiz fenomenolojinin film çalışmalarına olan tesiri de film izleme deneyimine yönelik bulgular üzerindeki etkisi bir sonraki başlıkta ele alınacaktır.

4.2. Film İzleme Deneyimi ve Beden: Film Fenomenolojisi

Filmin ve filmsel imgenin fenomenolojik yönü, noetik yönelimsel bilinç ile noematik içerik arasındaki bağlantının gösterilmesinden ve tanımlanmasından oluşur. Bu, algılanan görüntünün noetik dizinde varlığını sürdürdüğü ve kavramsal yönelimsel içeriğini bilinçte bulduğu anlamına gelir. Bu içerik, algılanan görüntünün uygun şekilde biçimlendirilmesi ile sezgisel farkındalığın bir karışımıdır. Bu bağlamda bundan sonra ifade edeceğimiz “deneyim” bu anlama gelmektedir. Filmi deneyimleyen kişinin bedenini, bedensel varlığını ve içgüdüsel tepkilerini hesaba katacak bir film kuramı olan film fenomenolojisi, bu yönüyle diğer kuramlardan farklı bir yere konumlanır (Frampton, 2013: 67).

Film her şeyden önce görsel bir varlıktır. Ancak onu diğer görsel sanat biçimlerinden ayıran görüntülerin hareketi ve daha sonra eklenen ses gibi nitelikleri vardır. Onun bu yapısı dil ile arasındaki ilişki bağlamında film kuramlarına konu olmuştur. Örneğin göstergebilim, filmin semboller ve işaretler aracılığıyla kendi görsel diline sahip olduğunu teorize etmiştir. Ancak film fenomenoloji bağlamında değerlendirildiğinde Husserl’in fikrinin somutlaşmış halidir; filmde anlam dilin yerini alır ve filmin dili anlam ve sembollere dayanır, dolayısıyla bir iletişim biçimi olarak sözlü dili aşar (Reiff-Shanks, 2019: 4). Bu anlamda film ile fenomenoloji arasında bir benzerlik söz konusudur.

Husserl, tam anlamıyla bir film fenomenolojisinden söz etmemiş olsa da neredeyse başlangıcından itibaren sinemaya dair bir farkındalık geliştirmiştir. 1898 gibi erken bir tarihte, *Phantasy, Image Consciousness, and Memory* başlıklı çalışmasında gerçekleştirdiği görüntü bilinci analizlerinde, hareketli figürleri temsil eden yeni icat edilmiş bir fotoğraf çevirme makinesi olan mutoskopa atıfta bulunmuştur. Husserl’in diğer metinleri ele alındığında onun filmi bir sanat biçimi olarak kabul ettiğini ve

görüntülerin temel doğası hakkında söylediklerinin resim, heykel, drama ve diğer sanatlar kadar filme de uygulanmasını önerdiği gözlenmiştir (Brough, 2010: 192).

Son yıllarda, 20. Yüzyıl'ın ağırlıklı olarak göz merkezli gelişen sinema anlayışı yerini “duyuların sineması” ve “beden sineması” gibi yeni yaklaşımlara bırakmıştır. “Beden sineması” tabiri Catherine Breillat, Claire Denis, Philippe Grandrieux, Gaspar Noé ve Marina de Van gibi Fransız film yapımcılarının estetik tarzını belirtmek için kullanılır. Ancak, örneğin Andrea Arnold, David Cronenberg, Michael Haneke, David Lynch ve Lars von Trier'in sinemasını anlamak için de aynı derecede önemlidir. “beden sineması”nın bedensel estetiği en iyi şekilde duygusal, dolaysız ve duyuşsal olarak karakterize edilir. Sinemasal olay içinde bedensel katılım ve duyuşsal paylaşımı hedefleyen bir sinema tarzıdır. Bu, filmin karakterleriyle özdeşleşmeyle değil, izleyicinin filmin “yaşam alanı”na tam katılımıyla sağlanır. Beden sineması, filmsel ortamın canlı, acımasız duyular ve sarsıcı estetik deneyimler yaratma yeteneğinden yararlanır (Laine, 2015: 1).

Fenomenolojinin film çalışmalarına dâhil olması, bu bağlamda beden ve deneyim tartışmalarının seyircilik meselesine dâhil olması anlamına gelmektedir. Film, fenomenoloji gibi, içinde kasıtlı bir algılama edimi taşır. Somut dünyanın kamera tarafından ilk kaydı, hem dünyanın bir görünümü hem de onun zamansal bir kaydı iken, nihai filmin izdüşümü bu dünyanın anlamlı bir estetik bilinç kipinde yapılandırılan yeniden görünümüdür. Film görüntülerini yorumlama ve gerçek yaşam görüntülerini yorumlama, fenomenolojinin sağladığı geniş kavramlar dizisi aracılığıyla daha kolay anlaşılan yakın ama farklı bir yapıya sahiptir (Shaw, 2015: 22-23). Öyleyse fenomenolojinin, bir film teorisi oluşturmaya ne denli elverişli olduğu aşikârdır. “Bilinci ve dolayimsız edinimleri inceleyen bir deneyim felsefesi olarak fenomenoloji” (Frampton, 2013: 67), film kuramlarına deneyimsel bağlamda bir tartışma alanı açar.

Psikalaniz, seyircinin bilincini değil bilinç dışını merkeze koyar, aygıt kuramları ise bilincin yanlış bilinç edinmesi manasında pasifize bir yaklaşımla ele alır. Bilişsel film kuramları seyirciyi inşaacı, idealist bir epistemolojik yaklaşımla ele alır ve onun filminden gelen ses ve imajları hayal gücünü kullanarak kurmaca varlıklar olarak inşa ettiğinden ve bunlardan belli çıkarımlar yaptığından söz eder. Fenomenoloji seyirciden önce filmin kendisine bu kuramlardan farklı olarak bakar. Bu yaklaşım filmi, “içkin

anlamları, temsilleri ve estetik özellikleri” olan bir nesne olarak kabul eder. Film, bir masal ya da kurmaca bir dünya değildir. Film seyircinin zihinsel işlevlerinden bağımsız bir varoluşa sahiptir (Frampton, 2013: 242-243). Film deneyimleyen kişinin bedenini, bedensel varlığını ve içgüdüsel tepkilerini hesaba katan bir film kuramı olan film fenomenolojisi, bu yönüyle diğer kuramlardan farklı bir yere konumlanır. Fenomenolojik olarak film, seyircilerin algı ve anlayışlarından ziyade bedenlerinde ortaya çıkan sezgisel yapılardır ve seyircilerin fenomenolojik düzeylerde yanıt verdiği kendi maddi özünü ve anlatı içeriğini aşan etkiler yaratma kapasitesine sahiptir. Filmler temsiller değil, katıksız deneyimlerdir (Kul-Want, 2019: 100). Film insan deneyimlerini, tüm temel özellikleriyle yeniden üretir. Dolayısıyla fenomenolojik açıdan bir film, gerçeklerin mekanik bir kaydından çok, dünyanın yorumunun görsel bir ifadesi olarak tanımlanabilir.

Savaş’a (2002: 75) göre fenomenolojinin etkisi altında en çok kalan sanat dalı sinemadır. Bunun en temel nedeni ise her ikisinin de 20. Yüzyıl’ın parçalanmış gerçeklik algısının içerisinde yeşermesidir. “Yaşam artık sarsılmaz bir bütünlük duygusu içinde algılanamaz hale gelmiş ve her şeyi tek bir çatı altında toplayacak kuşatıcı bir gerçeğin, bir ‘öz’ün olmadığı geç de olsa anlaşılmıştır.”

Film ve fenomenoloji birbirine benzerler. Hem fenomenoloji hem de film, dünyayı benzersiz bir biçimde sunarlar. Her ikisi de henüz herhangi bir felsefi girişim gerçekleştirmeden önce dünyanın anlamını insanın sahip olduğu biçimiyle açıklarlar. Yalnızca deneyimler ile anlaşılabilen ve yalnızca felsefenin açığa çıkarabileceği türeden anlamı felsefe yapmadan sağlarlar.¹⁸ Fenomenolojik olarak işleyen filmler, deneyimimizi iyileştiren, yoğunlaştıran ve manipüle eden, ancak temelde onu değiştirmeyen filmlerdir. Aksine, fenomenlere getirdikleri incelik ve yoğunlaşma, onların temel yapılarını ortaya çıkarır. Filmin bizi doğal tavırdan koparmak ve fenomenolojik izleyicilere dönüştürmek için benzersiz yolları vardır. Örneğin; filmler doğal tavrın askıya alınması için seyircisini zorlar. Bu bağlamda film izleme edimi, sinematik bir *epocha* girmek anlamına gelmektedir. Fenomenoloji de birinci şahıs bakış açısını alır. O, özneyi üçüncü şahıs tarzında dünyadaki bir başka nesne olarak değil, öncelikle bir dünyaya ve nesnelere sahip olmayı mümkün kılan şey olarak görür. Birinci şahıs bakış açısına sahip filmler, izleyiciyi bir karakterle özdeşleşmeye ve

¹⁸ Ya da tam da bu yolla felsefe yaparlar.

olaylara o karakterin gözünden bakmaya teşvik eder. Seyirci karakterin bilinci ile buluşur. Onun gördüğünü görür ve sunar. Bu betimleyici bir tavidir ve seyirciye aşkın özne yetisi kazandırır. Ancak fenomenoloji de fenomenolojik filmler de yalnızca betimleyen bir taklit durumuna indirgenemezler. Her ikisi de sunduklarını ifade eder ve her ikisinde de görme, fenomenlerin özünün kavranması haline gelir. Aynı zamanda, esas olanın gösterilmesini sağlama yollarında da benzerlikler paylaşırlar. Filmler yaratıcı hayal gücünün ürünleridir ve fenomenolojinin temel deneyim yapılarına hayal gücü aracılığıyla ulaşmasıdır. Bu Husserl'in "özgür yaratıcı varyasyon" dediği hususa denk düşmektedir (Brough, 2010: 194-198).

Dudley Andrew, 1978'de yazdığı "Film Teorisinde Fenomenolojinin İhmal Edilen Geleneği" adlı makalesinde, yaklaşık 30 yıl sonra film çalışmaları içinde filizlenecek olan fenomenolojiye olan ilginin yeniden canlanacağını ileri sürmektedir. Vivian Sobchack, 1990'ların başındaki bu büyük canlanmanın başlangıcında, Andrew'un başlığını ve temasını tekrarlayarak, o zamanın çağdaş film teorisinde "fenomenolojinin genel ihmali ve özel cehaleti" hakkında da yazmıştır. Bugün gelinen noktada film kuramları içerisinde "fenomenoloji" sözcüğü, filmlerin daha dolaysız duysal ve dışavurumcu özelliklerine ve bilişsel, anlatısal ve kültürel nesnelere ek olarak algısal nesneler olarak filmlere dikkat çekmek için genel olarak tanınan bir kestirme ifade haline gelmiştir (Yacavone, 2016: 159).

Sinema deneyimine fenomenolojik bir yaklaşım, ne yalnızca filmin kendisinin biçimsel ve anlatısal özelliklerine ne de yalnızca izleyicinin karakterlerle ruhsal özdeşleşmesine veya filmin bilişsel yorumuna odaklanır. Bunun yerine fenomenolojik film analizi, filme ve izleyiciye, kendisi çalışmanın nesnesini oluşturacak bir eksen boyunca karşılıklı ilişki içinde hareket ediyormuş gibi yaklaşır (Barker, 2009: 123).

Bakış, film teorisinde hayati bir kavramdır. Film, anlamı iletme için büyük ölçüde imajlara dayanır. Bu görüntülerin yapımcısının yanı sıra bir yaratıcısı daha vardır; o da kameradır. Kamera, film dünyasını gösterir; gösterilen şeyi belirler ve seyirci ile film yapımcısının mekanik gözüdür. Husserl'in dilden önce gelen anlam kavramı, kamera kompozisyonunun ve hareketinin, diyaloglara başvurmadan önce seyirciye filmsel bedenin ne olduğunu aktarma yetisine sahiptir. Kamera sessizdir ve görüntüyü yakalar. Bu imajlar aracılığıyla bir görsel anlam dünyasını kurar. Kamera, sözlü dilin ötesinde söylenmemiş anlamı algılayabilir (Reiff-Shanks, 2019: 5). Fenomenolojik

yaklaşımlar, optik bakış, mesafe ve "bakış"a dayalı tamamen karşıt yaklaşımlardan ziyade, mevcut teorileri tamamlamaları bakımından faydalıdır. Fenomenolojik açıdan bakıldığında bakma, özdeşleşme, duygular için gerekli koşulu oluşturan, ifade edici ve algılayıcı nitelikleriyle bedendir. Her şeyden önce, dünyayla ve dolayısıyla sinemayla kurulan duysal etkileşimleri mümkün kılan maddi bedendir. Beden; insanın dünyaya, çevresel ve fiziksel uyaranlara “anlam verdiği” yerdir (Linder, 2012: 203). Kamera¹⁹, film içerisinde yüklendiği görme misyonunun yanı sıra hayalet bir beden olarak da bulunur. Seyirci kameranın gövdesini asla görmez ama onu “diğerini yakalama biçiminde” görür. Ötekinin öznelliğini yakalayarak, kamerayı nesneden özneye çevirir, ötekine tanıklık eder. Bu yüzden kamera kompozisyonunun ve hareketinin filmsel bedenini kodlamak için önemli bir belirteçtir (Reiff-Shanks, 2019: 6).

1940'larda Polonyalı filozof Roman Ingarden, sinemanın sunduğu "gerçeklik duygusu"nun Husserl'ci bir keşfiyle film fenomenolojisine erken bir giriş yapmıştır. Ingarden, gerçekçi bir ontolojinin fenomenolojik bir temelde inşa edilebileceğine inanmıştır. Ona göre fenomenoloji, farklı varlık kiplerini ve estetik algı nesnelerini tanımlamak ve sınıflandırmak için bir yöntem sağlamıştır. Merleau-Ponty 1945 yılında kaleme aldığı olan “The Film and the New Psychology” adlı makalesinde, sinemanın zihin ve beden ile zihin ve dünya birlikteliğini ifade etme kapasitesi bakımından benzersiz olduğunu öne sürerek, bayrağı devralmıştır. Merleau-Ponty, film fenomenolojisinin temellerini atan ve filmlerden söz ettiği tek makalesinde klasik psikolojinin, retinal uyarana bağlı olduğunu ve bunları duyumların bir toplamı veya mozaiki olarak kabul ettiğinin altını çizer. Yeni psikoloji ise her şeyden önce, duyumlar ile onları koşullandıran sinirsel fenomen arasındaki bir paralelliğin, en basit ve en dolaysız duyumlar için bile kabul edilemez olduğunu ortaya koymaktadır. Merleau-Ponty’e (1945: 55) göre, retina homojen olmaktan çok uzaktır. Örneğin; bazı kısımlar mavi veya kırmızıya karşı kördür, ancak kişi mavi veya kırmızı bir yüzeye baktığında renksiz alanlar görmemektedir. Bunun nedeni, gözün mozaik olarak değil, bir konfigürasyonlar sistemi olarak algılamasından kaynaklanmaktadır. Retina, sadece renkleri görme düzeyinden başlayarak, algının retinal uyaranların ilettiklerini kaydetmekle kalmayıp aynı zamanda alanın homojenliğini yeniden kurmak için bu

¹⁹ Burada kamera ile sadece teknolojik bir cihaz olarak kameradan değil, aynı zamanda hem filmin yaratıcısının hem de izleyicinin mekanik gözünün duyusunu da içeren bir mefhumdan söz edilmektedir (Reiff-Shanks, 2019: 6).

uyaranları yeniden organize eder. Bu bağlamda filmin birbirinden bağımsız olan ses ve görüntüsünün birlikteliği, filmin bütününde gerçekleşir. Bir filmin anlamı, tıpkı bir hareketin anlamının o harekette hemen okunabilmesi gibi, onun ritmine dâhil edilir: Film kendisinden başka bir şey ifade etmez. Fikir, doğmakta olan bir durumda sunulur ve bir resmin parçalarının bir arada varoluşundan olduğu gibi, filmin zamansal yapısından da ortaya çıkar. “Film düşünülmez; algılanır.” Filmlerin insanı temsil etmede bu kadar sürükleyici olmasının nedeni budur (Merlau-Ponty, 1945: 55-58). Bu bağlamda seyirci filmi kolay kavrar. Bunun nedeni, temel algı becerilerinin film yaratım büyümesine gerçekçi bir görünüm kazandırmasına olanak sağlamasıdır. Bu nedenle film dolaylı olarak hissedilebilir (Frampton, 2013: 245). Ancak burada film görüntülerini yorumlama ile gerçek yaşam görüntülerini yorumlamanın, yakın ama farklı bir ilişkiye sahip olduğunun altının çizilmesi gereklidir. Günlük hayatımızda kurduğumuz gündüz düşleri, hatıralar veya arzuların yerine getirilmesi gibi çeşitli bilinç biçimleri, anlatı cephaneliğinin bir parçası olarak filmde sürekli kullanılır. Ancak yaşamda eylemin niteliği, hayal etme, şüphe etme ve dilemeyle ilgili bir dizi insani duygu tarafından belirlenirken, filmde bilinç, bir inançsızlığın askıya alınması tarafından belirlenir. Filmin yeniden üretiminin kurgusunu izlediğimizi kabul ediyoruz ama filmi gerçekmiş gibi deneyimlemek için bu bilgiyi bir kenara koyuyoruz. Bu zihinsel durum, bir belgesel mi yoksa bir kurmaca film mi izlediğimize göre farklılık gösterir.

Film deneyiminin özünün incelenmesi olarak fenomenolojik betimleme tüm film türleri için geçerlidir. Film, oluşumunun başlangıç koşullarını değiştirmeyen çok çeşitli yapımları barındırır (Shaw, 2015: 22-13). Bunun yanında film deneyimin oldukça belirleyici olan bir başka farkı söz konusudur; Sobchack’e göre film seyretmek film-beden ile seyircinin bedeni arasında gerçekleşen bir faaliyettir. Seyirci filmi canlı bedeni içerisinde algılar, film seyircinin bedeninde yaşantılanır (Akt. Frampton, 2013: 247). Fenomenologlara göre, özneye nesne bölünmezdir. Frampton, 2013: 70). Fenomenoloji, filmin benzersiz ifade niteliklerine ilişkin biçimci önyargı ile filmin doğayı ve ampirik dünyayı betimlemedeki açıklayıcı yeteneğini destekleyen gerçekçilik arasındaki klasik boşluğu kapatmaya yardımcı olur. Gerçekten de fenomenolojik yaklaşım, bu köprünün nasıl inşa edildiğinin bir açıklaması olarak hizmet eder. Fenomenolojik film analizi, film deneyimini izleyen bir özne ile izlenen bir nesne arasında statik olarak bölen film izleyici yaklaşımlarına itiraz eder. Bu

düalizmin tersine, fenomenolojinin içkin bilinç bağıntısı, film deneyimini sabitliği ortadan kaldırarak karşılıklı olarak canlı kılar. Filmin fenomenolojik estetiği, bir bilinç bilincinin ve algılananın algısının karmaşık bir diyalektiği olarak şekillenir (Shaw, 2013: 23). Seyirci, filmi “filmin düşüncüsü” aracılığıyla görür. Bu hususta filmin yönlendirici bir etkisi söz konusudur. Seyirci filmi, filmin kendini sunduğu gibi görmek durumundadır. Seyircinin yaptığı “filmin düşüncüsünün” hissedilmesidir. Bu ise film izleme deneyiminin dolayimsız olduğu anlamına gelir (Frampton, 2013: 243). Film deneyimi dolayimsız olmasının yanında bütünlüklüdür de. Bu arada söz edilen dolayimsızlık ve bütünlük meselesi, Merleau-Ponty’nin tam da yukarıda ele alınan yeni psikoloji ile klasik psikoloji arasında bulduğu farklılıkların ifadesidir.

Film deneyiminin bir bütünlük olduğunu ileri süren Merleau-Ponty (1946) için insan algısı yan yana gelen öğelerden ziyade bütüne odaklıdır. Gruplar, algımızda temel ve birincildir. Dolayısıyla insan algısı parçaların bir bütünü ifade etmez daha çok bütün varlığıyla bütünsel olarak algılar; “şeyin” benzersiz bir yapısını, aynı anda duyuma hitap eden benzersiz bir varoluş biçimini kavrar. Doğal olarak, klasik psikoloji, insanın tıpkı farklı duyularının verileri arasında olduğu gibi, görme alanının farklı bölümleri arasında da ilişkiler olduğunu belirlemiş olsa da onun zihin tarafından inşa edildiği vargısına ulaşmıştır. Bir duyumlar mozaiki olarak orijinal görsel veri anlayışı, onu algısal alanın birliğini zihnin bir işlemine bağlar. Gestalt teorisi bu noktada farklı bir yerde durmaktadır. Öyle ki Merleau-Ponty’e göre, bir film görüntülerin toplamı değil, zamansal bir geştalttır. Bunun yanında görüntü ve sesi sırayla ele alınmakta ancak gerçekte bunların bir araya getirilme biçimleri, bileşenlerine indirgenemeyecek yeni bir bütün oluşturmaktadır. Sesli film, tek işlevi sinematografik yanılsamayı tamamlamak olan kelimeler ve seslerle süslenmiş sessiz bir film değildir. Ses ve görüntü arasındaki bağ çok daha fazladır ve görüntü, sesin yakınlığıyla dönüştürülür. Bu, zayıf insanların şişman insanların sesleriyle konuşturulduğu, gençlerin yaşlıların seslerine sahip olduğu ve uzun boylu insanların küçüklerin seslerine sahip olduğu dublajlı filmlerde kolayca görülür. (Merleau-Ponty, 1945: 49-54). Bu bağlamda film bir zamansal bütündür ve parçalar bir araya gelmeyi tamamladığında o artık parçalarından farklı işleyen bir bütünlüktür. Merleau-Ponty (1991: 49), filmi “mükemmel bir fenomenolojik sanat” olarak tanımlamaktadır. “Film fenomenolojisi, film dünyasının sinema izleyicisi tarafından, sanki o film dünyasındaymış gibi nasıl algılandığını

tanımlar. Film fenomenolojisi düşünme başlamadan önce dünyanın her zaman ‘zaten orada’ olduğu bir felsefedir” (Baracco, 2015: 39).

Baracco’ya (2015: 27) göre, Merleau-Ponty tarafından açıklanan algı fenomenolojisi, film deneyiminin fenomenolojik analizi için kesinlikle temel bir referanstır. Onun argümantasyonunun üç yönü bunu özellikle mümkün kılmıştır. Bu üç unsurdan ilki, Merleau-Ponty’nin, algılamanın entelektüel bir eylem olmadığını ileri sürmesidir. İnsan her zaman zaten içine atıldığı bir dünyada ve onunla da dolaysız bir ilişki içindedir. Bu yaklaşıma göre içsel insan yoktur. İnsan dünyadadır. Onun bilgisi kendinin dünyada olmasıyla sınırlıdır. Bu nedenle argümanını “yaşayan bedene” “yükler. “Film dilinin herhangi bir sembolik veya semiyotik analizi, açık sonuçlarına rağmen film deneyiminin zenginliğini tam ve inandırıcı bir şekilde yakalayamıyor gibi görünse de yaşayan bir beden kavramı, filmin fenomenolojik incelemesinde özellikle etkili görünmektedir.” Merleau-Ponty’nin dikkat çektiği ilk gestalt, filmlerin yalnızca karelerin doğrusal bir ilerlemesinden ziyade, tüm film kareleri arasındaki etkileşim yoluyla inşa edilme şeklidir. Merleau-Ponty, konuya açıklık getirmek için Rus ve Sovyet film yapımcıları Vsevolod Pudovkin (1893– 1953) ve Lev Kuleshov (1899– 1970) tarafından üretilen *Kuleshov Etkisi* (1929) olarak bilinen kısa filme atıfta bulunur. Rus film yıldızı Ivan Mosjoukine’nin yüzünün aynı karesi, bir tabak çorba, tabuttaki bir kız ve divanın üzerindeki bir kadının diğer çekimleriyle yan yana yer alır. Filme yanıt vermeleri istendiğinde, seyirci Mosjoukine’nin yüzünün her seferinde farklı olduğunu, ilgili sahnelerle ilgili olarak açlık, keder ve arzu belirtileri gösterdiğini belirtti. Deney, filmin izleyici tarafından görüntü ve sahne kombinasyonları yoluyla deneyimlendiği gerçeğinin altını çizer.

Merleau-Ponty film üzerine yazdığı bu denemesi onun fenomenolojik yaklaşımı, filmin merkezinde yer alan algı problemlerini dile getirerek oldukça etkili olmuştur. Ayrıca bazı teorisyenler tarafından filmi metin olarak görme eğiliminde olan Marksist ve psikanalitik teorilere karşı bir denge olarak ele alınan fenomenolojik yaklaşım, algısal izleme deneyimi üzerinden düşünmek için bir metodoloji sağlar. Merleau-Ponty, algının dolaylı duyum veya bilişten ziyade bedensel davranışla bağlantılı olduğunun kanıtı olarak filme döner. Merleau Ponty’nin (1964:48-9) düşüncesinde, psikolojinin karşılaştığı, materyalizm ve idealizm, madde ve düşünce arasındaki Kartezyen bir bölünme etrafında dönen, başlangıçta Edmund Husserl ve Henri

Bergson tarafından ele alınan bir kriz olan "tarihsel krizi" sorgulayarak, klasik psikolojide görsel alanın "duyuların bir toplamı ya da mozaîği olsun", her duyum bağımlı olduğu "yerel retinal uyarana" karşılık gelir (Fielding, 2009: 81).

Merleau-Ponty'nin felsefesine göre, tersine çevrilebilirlik, sadece gören/görülen konumları yer değıştirir ve bu nedenle kişi sürekli olarak “özne” ve “nesne” arasında gidip gelir; ben ve diğeri arasındaki ilişki “gören ve görünen birbirini karşılıklı olarak hareket ettirir ve artık hangisinin gördüğünü ve hangisinin görüldüğünü bilemeyiz.” (Hanaway-Oakle, 2017: 11).

Cahiers du cinéma eleştirmeni André Bazin, kuşkusuz çağdaş felsefi akımlardan etkilenererek, filmler ve film yapımcıları hakkındaki denemelerinde, film ortamının dünyanın görünümünü sunmadaki özel gücünü öven, geniş ölçüde fenomenolojik bir duruş benimsemiştir. Bazin, sinemanın sanatsal olarak gerçekçiliğe bağılı olduğunu ileri sürmektedir. Yazıları, 1940'ların ve 1950'lerin Fransız film eleştirisinde daha geniş bir fenomenolojik düşünce akımının parçasıydı. Bir film ya da “film dünyası” fenomenolojisini keşfetmek temel amaçtı. Bazin'in denemeleri, 1971'de, Anglo-Amerikan film çalışmaları kendi başına bir disiplin olarak kendini başlatma sürecinde olduğu gibi, İngilizce olarak yaygın bir şekilde kullanılabilir hale geldi. Bununla birlikte, o zamanlar geniş çapta okunmalarına rağmen, basitçe gerçekçiliğin savunuculuğu olarak yorumlandılar ve bu nedenle çoğu zaman reddediler. Vivian Sobchack'ın *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* (1992), Allan Casebier'in daha az bilinen *Film and Phenomenology: Towards a Realist Theory of Cinematic Representation* (1991), isimli kitapları İngilizce konuşulan dünyada filme fenomenolojik yaklaşımların temelini oluşturur. Sobchack ve Casebier'in kitaplarının film fenomenolojisine iki farklı yaklaşımı yansıttığını düşünmek faydalı olabilir. Sobchack film izleme deneyimini ele alırken, Casebier filmin gerçeklikle ilişkisini incelemektedir.

Sobchack, *Film and Phenomenology* ve *The Address of the Eye* kitapları ile filme sistematik fenomenolojik bir yaklaşım sunmuş ve bu alanda bir dizi önemli unsuru sıralamıştır. Bu çalışmaların literatüre kazandırılmasıyla birlikte film, sinematografik temsil ve görüntünün estetiğı açısından olduğu kadar filmsel görüntü boyutunda da fenomenolojinin başlı başına bir inceleme nesnesidir. Yönelimsellik, öznelarasılık

ve fenomenolojik indirgeme gibi fenomenolojinin diğerk ana temaları yazarların analizlerinde yer almış ve film fenomenolojisi kurulmuştur.

Allan Casebier (1991: 56), sinemanın izleyicinin algısını "şeylerin kendilerine" yönlendirdiğini öne sürerken Husserl fenomenolojisinden yararlanır. Casaiber'e göre, film teorisi oluşturulurken onun temelinde, sinematik temsilin geçerli bir açıklaması olmalıdır. Bir teorisyenin, seyircinin bir sinema filminin neyi tasvir ettiğini anladığı bu deneyimler hakkında sahip olduğu görüş, film teorisinde daha sonra söylenen her şeyi etkiler çağdaş film teorisi için bir sinema filminin neyi tasvir ettiği veya sembolize ettiği seyircinin diline, ideolojik inançlarına, estetik duyarlılıklarına, bilinçsiz süreçlerine vb. bağlıdır. Göreceğimiz gibi, sinemasal temsilin hem gerçekçi hem de idealist açıklamaları film teorisi tarihinde bulunabilir. Ne yazık ki, sinemasal temsil için gerçekçi bir model geliştirme çabaları, bu zamana kadar büyük ölçüde başarısız olmuştur. Fenomenoloji, gerekli gerçekçi çerçeveyi sağlar. Bilincin edimlerinde görünüşlerle nasıl ilişki kurduğunun, onların oluşumuna nasıl katkıda bulunduğunun, bu şekilde oluşturulan görünüşlerin, deneyimin nesnesini etkilenmeden bırakırken, deneyimin nesnesine dair kavrayışımıza nasıl aracılık ettiğine dair bir mantık vardır.

Casaiber (1991) filme dair fenomenolojik yaklaşımını Husserl'in fenomenolojisine dayandırır. Böyle bir yaklaşım sayesinde, film deneyimdeki algısal edimlerin nesnesinin bilincin yönünü sınırlandırdığını gözler önüne seren gerçekçi bir epistemoloji ortaya çıkarmıştır. Burada epistemolojik doktrin olarak gerçekçilik söz konusudur ve Casaiber bunun ontolojik bir doktrin olarak gerçekçilikten farklı bir konuma sahip olmasına karşın fenomenolojik analiz için ikisi arasında önemli bir bağlantı olduğunu ileri sürer. Casaiber çalışmasının temel niteliğini Husserl'in modelinin önceki teorilerin gerçek anlayışlarına hizmet ederken, onların problemlerinden kaçınması olarak ifade eder. Sinemanın temel sorularına verimli yaklaşımların oluşturulabileceği sağlam bir temel sağlar.

Bu gerçekçi yaklaşımın film çalışmaları üzerinde, Vivian Sobchack'ın (1992) *The Address of the Eye*'daki film deneyimini yeniden düşünme arayışına kıyasla nispeten az etkisi olmuştur. Sobchack, Merleau-Ponty'den yararlanarak, sinemasal deneyimin yapısalcı, göstergebilimsel ya da kültürel terimlerle açıklanamayan unsurlarının haritasını çıkarır ve bir filmin gösterimi sırasında izleyicinin kendi bedeniyle ilgili deneyiminin belirginliğini araştırır. Film teorisinin izleyiciyi cisimsizleştirmesine,

görmenin ve film izleyiciliği teorilerine bakmanın merkeziliğine güçlü bir eleştiride bulunur. Daha radikal olarak, sinema deneyiminin sinemanın iki temele dayandığını ileri sürer; her biri hem özne hem de görme nesnesi olan seyircinin deneyimi ve filmin deneyimi. Bu, sinema deneyiminin bir tür değiş tokuş olduğunu ve belki de filmlerin anlamlı ve etkileşime geçilebilir görünmesi için izleyicilerin filmlere duygu ve düşüncelerini atfetmesi gerektiği şeklinde yorumlanabilir.

Sobchack (1991wilson, 2015); görmenin, görme eylemi ile görülen nesne arasındaki bağa indirgenemeyecek denli karmaşık olduğunu kaydetmiştir. Görme aynı zamanda yönelimsel bir yapıya sahiptir. Burada film izlemek bakışa indirgenmez ve kameranın “görme” yeteneğinin bir referansı olarak belirlenmediği filmler ile soyut filmlerde dahi bu kasıtlılık söz konusudur. İzleme eylemi varoluşsaldır. İnsan, bir beden-özne aracılığıyla yaşanan yönelimsellik olarak algıyı ortaya koyar. Bu nedenle indirgenemez bağıntılı yapısında, izleme eylemi her zaman yönlendirilmiş ve aksanlıdır, “Bedenlenmiş vizyon, sadece gören ile görülenin, bakan-görüş ve bakılan-görüşün kasıtlı bir korelasyonu değildir. Varoluş bağlamında yapılan izleme eylemi, aynı zamanda, niyet ve dikkat alanını sonlu bir şekilde kaydettiği ve ona sistemsal bir değer verdiği için görüneni görünmezden ayıran bir seçim edimidir.” (Sobhack, 1991: 43). Sobchack'a göre, filmin gerçek bir bedeni vardır. Bu anlamda kamera, projektör ve eşlik eden mekanizmaların, filmi büyük ölçüde somutlaştırdığı ve yalnızca mekanik aletler ve ayrı aparat parçaları olarak nitelendirilmelerini çok aşan bir şekilde işlev gördüğü söylenebilir. Filmin gerçekten bir bedene sahip olduğunun altını çizer. Filmsel aygıtın bir bütün olarak, bedensel duyarlılığın temel işlevlerini fenomenolojik bir bakış açısından yarattığını öne sürer. Film görebilir, duyabilir, dokunabilir. Seyirci de ona aynı işlemi uygular. Bu sayede filme fiziksel bir beden kazandırır (Reiff-Shanks, 2019: 7).

İlk olarak, görmenin, görme eylemi ile görülen nesne arasındaki bağıntısında indirgenemez olan yönelimsel bir yapıya sahip olduğunu gördük. Bu bağıntı, sinema izleyicisinin vizyonunda olduğu kadar sinematik vizyonda da indirgenemez. Yapıda kasıtlı, izleme eylemi de varoluşsaldır. İnsan, bir beden-özne aracılığıyla yaşanan yönelimsellik olarak algıyı ortaya koyar. Bu nedenle indirgenemez bağıntılı yapısında, izleme eylemi her zaman yönlendirilmiş ve aksanlıdır. Bedenlenmiş vizyon, sadece gören ile görülenin, bakan-görüş ve bakılan-görüşün kasıtlı bir korelasyonu değildir.

Varoluş bağlamında yapılan izleme eylemi, aynı zamanda, niyet ve dikkat alanını sonlu bir şekilde kaydettiği ve ona sistemsel bir değer verdiği için görüneni görünmezden ayıran bir seçim edimidir. Varoluşçu vizyon yapısal bir yön tersine çevrilebilirliğini muhafaza etse de (gören görülebilir, görünmeyen görünür hale gelebilir, kasıtlı bir edim olan bir niyetlenmiş nesneye aktarılabilir) izleme edimi her zaman aksanlı olarak bir yön seçer ve seçer. Böylece, somutlaşmış bakış, temel bir eşdeğersizlik biçiminde var olur. Görünür görsel alanı temel alan görünmez ufuk her zaman vardır ve aktif olarak oluşturulmuş görünür figür için zemin sağlayan görünür görsel alanda her zaman bir gecikme vardır. Varoluşsal algının bir kipi olarak, görme eylemi, şekil/zemin bağıntılı bir yapı ya da şekil ve zeminin tersine çevrilebilir olduğu gestalta kendini gösterir. Bununla birlikte, figür olarak sayılan her zaman ilişkinin baskın bağıntısı olacaktır. Burada, Merleau-Ponty'nin görüşün eşzamanlı açıklığı ve sonluluğuna ilişkin sözlerini hatırlayabiliriz. Bizim gibi, bakış da anlama ve varoluşsal seçimin sınırlı özgürlüğüne mahkumdur. Merleau-Ponty bize şöyle der: "Hiçbir şey bakışın hareketleriyle sınırları aşmamızı engelleyemez, ama bu özgürlük gizlice bağlı kalır; biz sadece bakışımızı yerinden oynatabiliriz, yani sınırını başka bir yere aktarabiliriz. Her zaman bir sınırdır; bir tarafta kazanılan diğer tarafta kaybedilmelidir."(Merleau-Ponty'den aktaran Sobchack, 1991: 130).

Carnal Thoughts'ta Sobchack (2004: 60), filmin bedende ve duyularda hissedilen bir deneyim olduğunu vurgulayarak, filmleri biçimsel olarak anlamak için önce kelimenin tam anlamıyla anlamlandırmamız gerektiğini vurgular. Ona göre film ve beden birbirine derinden bağlıdır. Film izleme deneyimi bizzat “bedenlerimiz yüzünden” anlamlıdır. Film ve fenomenoloji birbirleriyle benzerlikleri bulunan iki nosyondur. Film, fenomenoloji gibi, içinde kasıtlı bir algılama edimi taşır. Somut dünyanın kamera tarafından ilk kaydı, hem dünyanın bir görünümü hem de onun zamansal bir kaydı iken, filmin izdüşümü bu dünyanın anlamlı bir estetik bilinç kipinde yapılandırılan bir yeniden görünümüdür (Shaw, 2015: 22).

Varoluşçu fenomenolojiyi eleştirel bir şekilde benimseyen Sobchack, bunun aynı zamanda çağdaş Marksist film teorisinin sınırlamalarına dair yaklaşımını da ifade ettiğini kaydeder. Kendi duruşunun hem psikanalitik yaklaşımlardan hem de aygıt kuramlarından farkını aşağıdaki gibi ifade eder.

Benim dünyamdaki toplumsal ilişkilerin belirli yönlerini ve toplumsal ilişkileri ne kadar doğru betimliyor gibi görünse de, sinemasal "aygıt"ın ve temsillerinin ideolojik hedeflerini ne kadar

ikna edici bir şekilde ortaya çıkarmış olursa olsun, henüz cisimleşmiş olan kelime dağarcığına tam olarak uyum sağlayamamıştır. Ne zaman sinemaya ya da başka bir yere gitsem, emek, yabancılaşma, bağlılık ve dönüşüm deneyimi yaşıyorum. Somut ve sürekli değişen bir toplumsal dünyada, özne ile nesnenin sentezini yapmaya çalışan çağdaş Marksist teori, benim "benim" olarak yaşadığım somut deneyimi hala ihmal etme eğiliminde. Hem psikanalitik hem de Marksist film teorisi, mevcut tezahürlerinin çoğunda hem izleyicinin hem de filmin dinamik, sinoptik ve canlı-beden durumunu ironik bir şekilde gizlemiştir. Bu bağlamda, sırasıyla göstergenin ve anlamlandıran öznenin cinsel ve maddi ekonomisini vurgulamışlardır. Cinsel farklılığa ve bilinçdışı, akıl öncesi deneyime dayanan libidinal bir özne kuramı olan psikanalitik kuram, canlı-beden öznenin eşzamanlı bütünlüğünü, değişkenliğini ve duysal maddiliğini yaralayan kendi cinsel nesneleştirmelerini gerçekleştirmiştir ve tefsir, soyut ve belli vücut kısımlarını sanki kendi hayatları varmış gibi, sanki onlar belirliyormuş ya da bir insanın tamamıymış gibi fetişleştirirler. Objektif, somut, toplumsal praksis, çağdaş Marksizm (Marx değilse de) üzerine temellenen rasyonel bir tarih felsefesi, beden-öznenin düşünme-öncesi, akıl-öncesi, libidinal yaşamını ihmal etmiş ve somut praksisin görünümüleri olarak belirli deneyimleri atlamıştır.

Bu nedenle hem psikanalitik hem de Marksist film teorisinin sinemaya uygulandıkları şekliyle gücünü ve faydasını inkâr etmeden ve Marx'ın diyalektik materyalizminin varoluşçu fenomenolojiyle sinema araştırmalarında hâlihazırda kabul edilenden çok daha fazla ortak noktası olduğu açık bir anlayışla irdeler. Çağdaş film teorisinin filmin doğası ve seyirciliğin ve film deneyiminin anlaşılabilirliği ve önemi hakkında yaygın olarak kabul edilen bazı varsayımları sorgulamak üzere yola çıkar (Sobchack, 1992: xvi-xvii). Filme yönelik fenomenolojik bir anlayış geliştirmek fenomenlerini tanımlama sürecinde dili esnetme yetisi verir. Bu sayede fenomenoloji bize sadece konuşabileceğimiz bir yer, yaşanmış beden durumumuzun eşsiz ve her zaman sosyal zeminini sağlamakla kalmaz, aynı zamanda dilin yeniden kurgulanmasının da önünü açar. Fenomenolojinin yansıtma gücü ve betimleyici niteliği, dilin yenilenmesini ve onu varlığın varoluşsal ve cisimleşmiş önemine dayandığını yeniden doğrular (Sobchack, 1992: xix)

Fenomenologlara göre, özneyle nesne bölünmezdir (Frampton, 2013: 70). Fenomenoloji, filmin benzersiz ifade niteliklerine ilişkin biçimci önyargı ile filmin doğayı ve ampirik dünyayı betimlemedeki açıklayıcı yeteneğini destekleyen gerçekçilik arasındaki klasik boşluğu kapatmaya yardımcı olur. Gerçekten de fenomenolojik yaklaşım, bu köprünün nasıl inşa edildiğinin bir açıklaması olarak hizmet eder. Fenomenolojik film analizi, film deneyimini izleyen bir özne ile izlenen bir nesne arasında statik olarak bölen film izleyici yaklaşımlarına itiraz eder. Bu düalizmin tersine, fenomenolojinin içkin bilinç bağıntısı, film deneyiminin sabitliği ortadan kaldırarak karşılıklı olarak canlı kılar. Filmin fenomenolojik estetiği, bir bilinç bilincinin ve algılananın algısının karmaşık bir diyalektiği, bir metakritik olarak şekillenir. Bu, filmi, kaynaştırıcı bir ayna gibi ileri geri değişen bir özne-nesne

korelasyonu, uzam-zamansal farkındalık ve uzam-zamansal perspektifler arasında bir deneyim olarak kurgular. Perspektif alışverişi olarak ifade edilen karmaşık bir yansıma etkileşimi gerçekleşir. Film izleyiciliğini kaçışçı özdeşim veya röntgencilik terimleriyle tanımlamanın çok daha ilerisinde bir tanımlama alanı yaratır. Fenomenoloji seyirciliği varsayımsız bir yoldan anlamak istemektedir (Shaw, 2013: 23).

Film fenomenolojinin açığa çıkmasıyla beliren en büyük fark “oküler/göz merkezli” bakış açısının yerini bedene bırakmasından ileri gelir. Oküler merkezli paradigma, seyirci ile film arasında bir ayrışma önerir ve aralarındaki karşılıklı, diyalektik bir iletişim olduğu üzerinde durur. Şunu da eklemek gerekir ki, film kuramında bu ayrışma aslında maddi dünyadan kopuş anlamına gelir. Bu nedenle, burada görme hiçbir ilgiye sahip değildir ve yalnızca izleyicinin içinde meydana gelen, izleyicinin bedenini sinema seyircisi teorisine döndürmeye yolunda en etkili olan bir diğer teorisyen Laura Marks'tır (Wilson, 2015: 5).

Laura Marks, 1999 tarihinde kaleme aldığı *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* çalışmasında “filmin teni” kavramını ortaya koymaktadır. Filmin teni “filmin, maddeselliği vasıtasıyla sunduğu nesne ile onu algılayan arasında bir temas aracılığıyla ifade ettiği mesafeyi” ifade eden bir metafor olarak yer almaktadır. Bu aynı zamanda içerisinde Marks’ın haptik görsellik olarak ifade ettiği ve filme göz ile dokunmanın kendisinin dokunsal olabileceğini ileri süren bir yöntemi de içermektedir. Filmi ten olarak ele alınması dokunsal bakış, görselliğe duysal kapsayıcı bir yaklaşım ortaya koyar. Görmenin tüm duyuların (dokunma, koku, işitme) rolünü sorguladığı görülür. Haptik, dokunsal deneyimi, filmin tenini veya gövdesini ve bunun izleyicinin duyumlarıyla ilişkisini ön plana çıkarır. Asıl amacı, görsel-işitsel olanın görsel işitsel olmayan duyuları nasıl harekete geçirdiğinin altını çizmektir. Sinemanın seyirciye çok duyulu bir deneyim sunduğunu gösterme gayretindedir ve bu görüşünü nöropsikolojik ve bilişsel biliminin duyuların öğrenme ve belleğe ilişkin görüşleri ile destekler (Marks, 2020: 22-48). Marks bu fenomeni daha fazla inceler ve kültürlerarası sinemanın belirli örneklerinin, diğer kültürler hakkında fiziksel bir izlenim yaratmak için görme ve duymanın ötesinde duyuları harekete geçirdiğini ileri sürer. Marks, gördüğü nesne üzerinde bakış sahibi olmayan, daha ziyade “görülen şeye

teslim olan, yalnızca bilişsel değil, aynı zamanda vücuttaki konumunu kabul eden bir bakış” sunar (Wilson, 2015: 7).

Film, insan deneyimlerini tam olarak yeniden yaratan gerçeklikle ve onun içerdiği tüm alanlarla tüm temel özelliklerini yeniden üreten bir yapı olarak değerlendirildiğinde, onun gerçeklerin mekanik bir kaydından çok, dünyanın yorumunun görsel bir ifadesi olduğu açığa çıkmakta ve fenomenoloji onu anlamak için doğru bir metodoloji olarak belirmektedir.

Marks (2020: 185) görmenin, neredeyse her kültürde bir üstünlüğe sahip olduğunun altını çizerek geçerli nedenleri vardır. Algılama edimini gerçekleştirmek için insanın bedeninden uzaklaşmasına ihtiyacı vardır. Öyle ki, insan bedeninde gelişen tüm süreçlere hâkim olsaydı örneğin, yalnızca sindirim sisteminin nasıl çalıştığına dair bir farkındalığa sahip olsaydı, çevresini algılaması neredeyse imkânsız olurdu. Görme yetisi ise insanı bedeninden çok daha uzaktakine yönelebilmektedir. Görme bedenden en çok ayrılan ve gerekli yabancılaşmayı sağlayan merkez duydur. Bu kendinden uzak olabilme durumu, canlı bedenin de işlevini yerine getirmesine olanak verir. Görmeye dair bu bakış, Marks’ın “haptik görme” teorisinin temelinde yer alır. Görmek sadece görsel olanın farkına varmak değildir. Film bağlamında değerlendirildiğinde Marks’ın yaklaşımına göre; filmler sadece zihinsel olarak kavranmaz, daha ziyade bütün bedenin karmaşık algılar toplamı olarak kavranır. Film deneyiminde algı, fenomenolojik şimdide değil hem kişisel hem de kültürel bellekle yakinen ilişkili bir biçimde işler. Bu noktada yazar fenomenolojik yorumunda, izleyicinin geçmiş deneyimlerin anılarını harekete geçirdiğinde ortaya çıkan, izleyicinin her bir üyesinin derisinin altında bulunan birinin/diğerinin bedeni olan bilinmeyen bedene atıfta bulunur. Böylece izleyici görsel-işitsel üründe görüleni kendi deneyimiyle karşılaştırarak aynı hikâyenin ötesinde yeni bir beden yaratır ve onu kendi kültürel ortamının ortasına yerleştirir. Bu nedenle bilinmeyen bedenin ortaya çıkışı, karakterlerle empatik sürece dayanan özdeşleşme deneyimine yol açan bir sempati ve anlatı anlayışı sürecinin ürünü olan duygusal tepkinin geçişi üzerinde düşünmemizi sağlar. Görselleştirme sürecinde ortaya çıkan bu duyguları, anıları ve karşılaştırmaları birbirine bağlayan bir bağ kurmayı başararak, seyircinin bedeninin/bedenlerinin karakterlere yansıtılması ve bu empati ile mümkün olmasından bahsediyor oluruz (Orjuela-Jongbloed ve Gómez, 2021: 489).

Barker (2009: 3) da Marks'a benzer bir biçimde Merleau-Ponty'den yola çıkarak seyircinin sinemayla karşılaşmasını dokunsallık ve temas açısından kavramsallaştırmaktadır. Ona göre dokunsallık, vücudun tüm bölümlerinin kendilerini dünya ile aynı anda karşılıklı ve yakın bir temas ilişkisi olan bir ilişkiye adadığı veya içine çekildiği bir algılama ve ifade tarzıdır. Sinemasal dokunsallık, insan vücudunun belirli şekillerde canlandırdığı sinemaya yönelik genel bir tutumdur: Dokunsal olarak vücudun hassas yüzeyinde; kinestetik ve kassal olarak, sinematik mekâna doğru yönelen kaslar, tendonlar ve kemikler, visseral olarak, kalbin, akciğerlerin, atan nabzın, sinapsların aracılığıyla sinema bir yeniden canlanma yaratmaktadır (Barker, 2009: 3).

Barker' a göre (2009: 12) dokunma hem film hem de izleyici tarafından paylaşılan bir "varlık tarzı"dır. İnsan dokunuşunun belirli yapılarının sinema deneyiminin belirli yapılarına tekabül etmektedir. Yazara göre, seyirci film izlerken onunla arasında bir paylaşım gerçekleşir. Bunlar dokunma, mekansal yönelim, uyum, ritim ve canlılık gibi içeriklere sahiptir. Dokunmanın cilt gibi tek bir organa açıkça bağlanması gerekmez, tüm bedende icra edilir ve hissedilir; çünkü vücut tüm yüzeyleri ve tüm organları tarafından aynı anda dokunma deneyimine taşınır ve onunla birlikte belirli bir duyguyu taşır. "O halde, maddi bir algı ve ifade tarzı olarak, sinemasal dokunsallık yalnızca tende veya ekranda değil, aynı zamanda seyircinin vücudunun ve filmin vücudunun tüm organlarını da kat eder." Barker (2009:13), dokunma kavramını şu şekilde çerçeveler; "Dokunma basitçe temas değil, daha ziyade derin bir var olma biçimi, beden -insan ya da sinematik- aracılığıyla kendini dünyaya sunduğu ve ifade ettiği ve onun aracılığıyla aynı dünyayı başka bir varlık olarak algıladığı bir tarz anlamına gelir."

Dokunsallık, vücudun tüm bölümlerinin kendilerini dünya ile aynı anda karşılıklı ve yakın bir temas ilişkisi olan bir ilişkiye adadığı veya içine çekildiği bir algılama ve ifade tarzıdır. Seyirci ve film, "sis gibi birbirinin üzerine yerleşebilir, yağın yağmur damlaları gibi birbirlerine bakabilir ya da kayarak kucaklaşarak birbirlerinin etrafında kıvrılabilirler". Film ve seyirci, bedenlerinin özellikleri tarafından belirlenen farklı şekillerde benzer algısal ve dışavurumcu davranış modları sergiler. Örneğin; izleyici filmi okşar ve film izleyiciyi ya da film yanlısı dünyayı okşar; ancak her biri bu dokunuşu canlandırmak için farklı somutlaşmış araçlar kullanır. Seyirci, belirli bir

hedef olmaksızın, gözlerini bir görüntü üzerinde yumuşak ve sevecen bir şekilde hareket ettirerek okşamaktadır ancak film, aynı okşayıcı dokunuşu, sorunsuz bir şekilde takip eden bir kamera hareketi, ağır çekim, yumuşak odaklı sinematografi veya örneğin lap çözülür. Film ve izleyicinin her biri, birbirinin dokunuş tarzına kendi benzersiz şekilde somutlaşmış şekilde tepki verir (Baker, 2009: 30). Bu noktada Marks'a en büyük katkısı filmin de seyirciye seyircinin de filme dokunduğunun altını çizmesidir. Özne ile nesne arasındaki ve özellikle film ile izleyici arasındaki yakınlık, yalnızca tenden tene, kastan kasa ve hayati organların hayati organlara baskısında mevcut değildir. İlişki aynı zamanda yüzeyin, ortanın ve derinliğin ötesine geçen, birinin diğerine eksiksiz bir açılımı ve kaplanmasıdır. İnsan dokunuşunun belirli yapılarının, paylaşılan "doku, uzamsal yönelim, uyum, ritim ve canlılık" aracılığıyla sinematik deneyimin belirli yapılarına karşılık geldiğidir. Film incelemelerine fenomenolojik bir yaklaşımdan yararlanan Barker'ın yaklaşımı, film izleyicilerinin ve filmin dokunsal deneyimi paylaştığını ve seyirciliğin sadece bedenlerin, nesnelerin, eylemlerin ve ekrandaki boşlukların uzaktan gözlemlenmesi değil, yakın ve samimi bir deneyim olduğunu ileri sürer (Stadler, 2011: 91).

Barker, haptiklerin, kendimizin ve duysal farkındalığımızın “yüzeyine çıkmamızı” sağlayan estetik bir mod olduğunu güçlü bir şekilde öne sürer. Barker (2009: 136), "Sinema, beden için teknolojik bir metafordur, yani biçimlerini insan bedeninden alıp bize sinemasal biçimde geri ifade etmektir". Burada Sobchack'ın filmsel beden kavramının etkisi Marks'ın da üzerinde olduğu gibi vardır. Sobchack'ın hem filmleri hem de insanları teknoloji ile somut bir ilişki içinde yer alan kişiler olarak gördüğü yerde, Barker filmi *filmin gövdesi* vb. antropomorfik terimlerle ele alır. Bu nedenle Barker'ın çalışması, izleyici ile ekran arasında var olan somutlaşma ilişkisinin ayrıntılı ve kişileştirilmiş detaylandırılmasıyla Sobchack ve Marks'inkinden ayrılır (Stadler, 2011: 92).

Filme yönelik çok duyulu yaklaşım üzerinden ilerleyen bir diğer isim olan Shaviro (2006: 10-11), psikanalitik film teorisyenlerinin çoğunun doğasında var olan indirgemeci bir mantığa dikkat çeker. “Kendi tuzağımızı teorize etmek. Bu tür diyalektik manevralar, ironik bir biçimde, eleştirilerinin nesnelerini pekiştirme eğilimindedir.” Bunun yerine Shaviro, seyircinin imajın yarattığı bu tuzağa düşürülmesini benimsemektedir. Bununla birlikte bedensel etkinlik ve algı düzeyinde

imgenin önünde "tuzağa düştüğümüz" düşüncesini sorguluyor, özne ile nesne arasındaki "boşluğun" ortadan kalktığı imgeyle bir al-ver ilişkisi içinde olduğumuzu öne sürer. Ona göre, film izlemede zevkten daha fazlası vardır: Artan bir baştan çıkarma, sayıklama, büyülenme ve görüntüde mutlak bir emilim. Öte yandan teori, özel biçimini, kendisini bu kurucu itkilerden ayırma çabasından alır. Amacı, nesneyi övmek ya da mahkûm etmek ya da tarafsız bir şekilde gözlemlemek, yüzeylerinin izini sürmek ya da gizli yapılarını çözümlemek, tekilliğini doğrulamak ya da daha geniş bir alana yerleştirmek olsun, nesnesinden olabildiğince uzak durmaya çalışır. Kuramcının öznelliği, kaçınılmaz ve sürekli olarak üzerinde düşünmeye itilir ancak sonsuza dek kavrayışının ötesinde kalan şekillerde bu sürece dahil olur. Shaviro bunu şöyle ele alır; “Film izleme hazzına çok derinden bağlıyım ve filmlere karşı suç ortaklığımdan ya da onlara tabi olmaktan çok utanıyorum.” Ona göre; film teorisyenleri, sadece en eşsiz zevklerini, en gereksiz takıntılarını, en tercüme edilemez duyumlarını temellendirmek ve haklı çıkarmak için ziyafet masasının etrafında oturan insanlar gibi, kendilerini en zarif, titiz ve hatta açık bir şekilde kendi kendini sorgulayan söylemleri kurarken bulurlar. Teorik yazmanın bu çarpık mantığından kaçış söz konusu olamaz; onunla anlaşmanın sadece farklı yolları var. Psikanalitik ve postyapısalcı film kuramının kurucu metinlerinin zayıf yönü, neredeyse refleks bir şüphe, inkâr ve fobik reddetme hareketidir. “Görünüşe göre, son 20 yılın teorisyenleri, filmin sinsi baştan çıkarıcılığına direnmek için törenselleşen bir vaatte bulunmadan tartışmalarına zar zor başlayabiliyorlar.” Bilimsel rasyonalitenin bu emperyalist hareketi, onun, kendi itiraf ettiği “sinemayı sevmek” patolojisini analiz etmesini ve ondan acımasızca uzaklaşmasını gerektirir (Shaviro, 2006: 8-10).

Bugün gelinen noktada, çağdaş film fenomenolojisi, filmin beden ile deneyimlenen bir başka dünya/varlık olduğunu kabul eder. Bu deneyimde his ön plana çıkmaktadır. Film izlemek, bilinçli hisleri içeren ve tam da bu nedenle bu çalışmada anlaşıldığı manada bir deneyimdir. Filmler ile seyirci arasında görsel-işitsel olanın ötesinde bir deneyim yaşanmaktadır. Bu hislerin açığa çıkmasında beden de başat rol oynamaktadır²⁰. Film

²⁰ Bülbül (2021) “İmajın Hissi, İmajın Hissi: Yeni Türkiye Sineması ve Fenomenoloji” başlıklı güncel çalışmasında, Kracauer’ın maddesel yaklaşımıyla Maurice Merleau-Ponty’nin varoluşçu fenomenolojisini bir araya getirerek, yeni bir yöntem olarak maddî film-fenomenolojisini önermiştir. Bu çalışma, filmlerin yalnızca görsel ve işitsel olmadığını “imajın bedenle kavuşumuyla ete kemiğe bürünen sinemasal deneyimde koklama, dokunma ve tatma duyularının” da eşlik ettiği savını önerdiği yeni yöntem ile açığa çıkarmıştır. Bu yanıyla filmin çok duyuşsal düzlemine dair kanıtlara yer vermesi bağlamında bu çalışma için önemlidir. Aynı şekilde, Üşümezgezer’in (2019) “Haneke Sinemasının

yaşayan bedenın tüm bütünselliği ile deneyimlenen ve deneyimleyendir. Ancak film fenomenolojisi, bugünkü bilgilerle bedenın bütününe nüfuz eden insan beynini, tartışmanın dışında bırakmıştır. Oysa yapılan araştırmalar neticesinde beynin bedensel nitelikleri ön plana çıkmıştır. Bu nedenle bu çalışma nörofenomenolojik bir yaklaşıma ulaşmanın önemini ortaya koymayı hedeflemektedir. Bir sonraki başlık bu amaca yönelik bir adım olarak nörobilim ve film izleme deneyimi arasındaki ilişkiyi irdelemeyi hedeflemektedir.



Yaralanabilir Seyircisi” başlıklı çalışması, seyirciye fenomenolojik bir bakışla yaklaşarak onun kırılganlığına dair verilere ulaşmıştır. Bu çalışma da sinema ve beden ilişkisine dair sunduğu argümanlarla öne çıkmaktadır.



5. SEYİRCİNİN BEYİNİ: SEYİR DENEYİMİNİN NÖROBİYOLOJİSİ VE NÖROSİNEMA

Soyut kavramların anlamlarının, somut deneyimlerle ilişkisi kaçınılmazdır. Bu noktada somut deneyimsel verileri bu kavramlara dönüştüren “beyin” merkezi bir konumda bulunmaktadır. İnsan aynı anda iki dünyada yer kaplar (Solso, vd., 2009: 41). Hislerin, deneyimlerin buraya dek ele aldığımız şekliyle zihnin meskeni beyindir. İnsanın kendi oluşunun ve varoluşunun ispatı olan hisleri üretendir (Solms ve Turnbull, 2015: 59). Duyularımız aracılığıyla deneyimlediğimiz somut evrenin bedene yansması aslında tamamen beynin görev kontrol merkezinde ortaya çıkmaktadır (Eagleman: 2015: 34). Beynin, nöral aktiviteleriyle, bu aktivitelerin ortaya çıkardığı bütünsel fenomenal yaşantının, beynin nöral faaliyetlerle birlikte ortaya çıkan bütünsel deneyime, “beynin fenomenal dünyası” demektir. Bu faaliyet, beynin nöral faaliyetleriyle birlikte ortaya çıkan, diğer deneyimler gibi bir deneyim, bir algı olarak ele alınır. Beynin fenomenal dünyası, bilinçli beni de içinde barındırmaktadır (Tura, 2018:14). Sinemanın imajlara dayanan anlatı stilini öğrenen bireyler, filmin akışını zorlanmadan takip ederler ve beyin filmi yadırgamaz. İlk kez bir film izleyen bir çocuk bile film izleme deneyiminden edindiği modelleri, birer gerçeklik olarak kendi beyin sinapslarına yerleştirir. Beyin film izlerken kendisine gelen ilgileri kendi mevcut modellerine göre düzenlemektedir. Seyirci filme tepkiler verir. Güler, ağlar, heyecanlanır, şaşırır. Esasında beyin bildiği her şeyi bu modelleme sistemine borçludur. Bu nedenle filmleri deneyimlemek en azından gerçeği deneyimlemek kadar beyin için gerçektir (Kaenas: 2015). Bu deneyim kimi zaman gerçeği de aşan bir niteliktedir. “Gerçek yaşamı zaman ve hareket bloklarıyla bize sunan imajlar, sinematik tekniklerle bizleri fiziksel yaşamdaki duyusal deneyimin dahi ötesine taşır” (Öztürk, 2018: 190).

Sinemanın beyinde oluşan etkileri, “Nörosinema” yaklaşımını ortaya çıkarmıştır. Sinemanın erken dönemlerinde özellikle kurgunun etkisini tartışırken, nörosinemaya temel atacak kimi tartışmaların zemini oluşturulmuştur. Örneğin Eisenstein’ın gerçekleştirdiği deneyler ve Kuleşov etkisi²¹ bunlara verilebilecek örneklerdendir.

²¹ *Sinema* Sovyet yönetmeni ve kuramcısı Lev Kuleşov’un, kurgunun temel işlemlerini ve kurgu kuramının dayandığı ilkeleri ortaya koyan deneyleri. (Bunlar, özellikle, çekimler arasındaki ilişkiyi ortaya koyan, çekimlerin şu ya da bu yolda sıralanışına göre çekimlerin ortaya çıkardığı bütünün başka başka anlamlar kazanabileceğini gösteren deneyler ile başka başka yerlerde ve zamanlarda çevrilmiş çekimlerle filmsel uzay ve zamanın yaratılabileceğini kanıtlayan deneylerdir), (www.tdk.gov.tr).

Sinema ve beyin arasındaki ilişkiye dair en eski atıflar, Bergson “Madde ve bellek” kitabında. “Hareket-imağ” kavramını yaratarak hareket hakkında düşünmeye dair modern yöntemler sağlamaya çalışmıştır. Bunun yanında Deleuze’ün “beyin-ekran” yaklaşımı da nörosinema araştırmacıları için önemli bir yol açıcı konumundadır.

Sinemayı hayattan farklı kılan kamera, kamera açısı, yakınlaştırma, kurgu gibi unsurlarla elde edilen amaca yönelik olmasıdır. Bahsedilen tüm özellikler sinemanın gözleri ve beyin işlemeyi etkilemesini mümkün kılmaktadır. Sinema uyaranları kendisi seçer ve bunu yaparak tüm dikkatini vermesi için uyaranları seyircisinin beynine sunar (Moghadasi, 2020: 312).

Sinemanın nöro bilimle olan ilişkisi, seyircinin film izleme sırasında beyninin rolü gibi unsurları içeren nörosinema yaklaşımını ele alacağımız bu bölümde aynı zamanda nöro bilimin kendisinin açığa çıkmasına, beynin temel mekanizmasına da değinmek gereklidir. Tüm bunların temel kavramsal bir giriş halinde sunulmasının ardından sinema ve nöro bilim ilişkisine değinilecektir. Konigsberg (2007: 6) sinirbilimin beyinle ilgili çalışması sayesinde, seyircinin sinemaya verdiği tepkinin üç alanı olduğunu altını çizmiştir. Bunlardan ilki, hareket algısıdır. Hareket algısı ve onunla birlikte ele alınan ima edilen hareket olgusu, beynin hiçbir hareket olmadığına bile hareketi bulmaya hazır olduğunu gösterir ve seyircinin filmi izlerken kullandığı algısal mekanizmaların çoğunu ile dünyayı birbirine bağlar. İkincisi dikkat, odaklanma, görme sistemidir. Seyircinin Film izlerken ne gördüğü, ne görmediği ve film tekniğinin ekrandaki eylemini nasıl anladığını açıklarlar. Son olarak, ekrandaki karakterleri izlerken ne hissedip ne hissetmediğimize dair argüman, sinirbilimin beynimizdeki “ayna nöronlar” üzerine yaptığı araştırmayla biraz açıklık kazanabilir. Bu bölümde hem nörosinema kavramına hem de Konigsberg’in ifade ettiği bu üç hususun işleyiş mekanizmasına değinilecektir. Bunun yanında ek olarak film izleme deneyiminde önem teşkil eden bellek, duyma, duygu gibi unsurlara da değinilecektir.

5.1. Zihin-Beden’den Bilinç-Beyine

Bilinçten söz ettiğimizde, bugün artık beyni dışarıda bırakmak mümkün olmamaktadır. Beyin araştırmalarında ortaya çıkan bulgular ile bilinç durumları arasında kurulan korelasyonlar, zihin çalışmalarının bilimselleşmesinin ve bilimin konusu olmasının yolunu açmıştır. Nöro bilim bu konuda oldukça ihtimamlı bir yol kat etmiş ve bilince dair bakış açımızı genişletmiştir. Zihni bilimselleştirdiği gibi, beyni

de tıbbi bir inceleme alanı olmaktan disiplinler arası bir konuma taşımıştır. Bu başlık, bölümün buradan sonra ele alacağı bilincin ve ona dair öznel deneyimlerle beyin ilişkisinin bulunması yolculuğunda bilimlerin ve felsefenin kat ettiği yolları anlamanın kavşağı niteliğindedir. Bu nedenle, bu başlıkta nörobilim nedir? Nasıl açığa çıkmıştır sorularına kısa bir yanıt ile onun konusu olan beynin bilinmesi zaruri olan temel çalışma prensipleri ve temel anatomisi ele alınacaktır. Bu bize, nörofenomenoloji yaklaşımına giden yolda ortaya çıkan perspektif dönüşümlerini anlamada yardımcı olacaktır. Öyleyse öncelikle nörobilimin gelişimini ele alalım.

5.1.1. Disiplinler Arasılığın Ötesinde Nörobilim

İnsan, insanlık tarihi boyunca bedenini ve dolayısıyla beynini anlamak için çabalamıştır. Beyne yönelik ilk çalışmalar tıbbi ihtiyaçların karşılanması üzerine olmuş “nöroloji, beyin ve sinir cerrahisi, biyolojik psikiyatri, psikofarmakoloji, nöroanatomi, nörofizyoloji ve deneysel nörobilim, moleküler biyoloji ve genetik” gibi alanlarda incelemeler yapılmıştır. Ancak zamanla, bu yaklaşımların oldukça indirgemeci olduğu ve beynin anatomik olarak farklı bölgelerinin sorumlu olduğu işlevler ve bazı beyin hastalıklarının moleküler ve genetik alt yapısı hakkında önemli bilgiler sunsa da aslında beyni açıklamaya hiç de yeterli olmadığı ortaya çıkmıştır. Bilincin, zihnin, özgür iradenin, özbilincin vb. unsurların beyin ile ilişkisini sorgulamanın neticesinde ise pek çok farklı disiplinin desteği ile nörobilim ortaya çıkmıştır (Uzbay, 2016: 121).

Medikal sözlüğe göre nörobilimin “Sinirlerin ve sinir dokusunun anatomisi, fizyolojisi, biyokimyası veya moleküler biyolojisi ve özellikle davranış ve öğrenmeyle olan ilişkileri ile ilgilenen bir bilim dalı” olarak tanımlanmıştır. Nörobilim, canlılardaki sinir sistemini, beyni yapısal ve işlevsel olarak ele alan nöronların ve nöral özelliklerini anlamak üzere geliştirilen, fizyoloji, anatomi, moleküler biyoloji, gelişimsel biyoloji, sitoloji, psikoloji ve bilgisayar bilimlerini birleştiren en önemli karakteristik özelliği disiplinler arası olmak olan bir bilimdir (Özekes, 2018: 68).

Nörobilim beynin sistemi nasıl çalışmakta, beyin hücreleri hastalık ve sağlıkta nasıl işlev görmektedir, düşünce, duygu ve davranışlar beyin hücreleri tarafından nasıl şekillenmektedir ve bu hücreler arasındaki etkileşim nasıl olmakta, işlevler beynin hangi bölgesine özgü olmakta gibi soruların yanıtlarını aramaktadır (Erberk Özen, 2018: 104). Öncelikle tıbbi bir arayış olarak ortaya çıkan nörobilime yönelik modern

anlayışın çoğu aslında oldukça yeni sayılabilecek yakın tarihte, 1850 ile 1914 arasında gelişmiştir. Ancak nörobilimin tıbbi bir bilgi arayışı olarak kökenleri görüldüğü gibi oldukça eski dönemlere dayanmaktadır (Patten,1992).

İnsanların bir beyinleri olduğunun farkına, günümüzden yaklaşık olarak 10 bin yıl öncesinde (Uzbay, 2016: 122) varıldığı sanılmaktadır. MÖ 1000 civarında yazılan (ancak MÖ 3000'den kalma daha eski bir incelemeden türetilen) Cerrahi Papirüsü'nün yazarı Edwin Smith, farklı kafa yaralanmalarının farklı semptomlar ürettiğini biliyordu. MÖ 6. yüzyılda biçimsel bilimin en başında, Sokrates öncesi doğa filozoflarının birçoğu (özellikle de doktor olanlar), beynin duyum, hareket ve düşüncedeki hegemonyasının farkındaydı (Gross, 2009: 1). Arkeolojik kazılar sayesinde ortaya çıkan kafatasları incelendiğinde, canlı veya ölü bir bireyin kafatasının bir parçasının alttaki yumuşak dokuya girmeden çıkarılması olarak tanımlanabilen (Lisowski,1967: 128) delme (trepanasyon) ameliyatları bulgularına rastlanmıştır (Özbek, 1984: 151). Beyinle ilgili ilk yazılı veriler ise MÖ 4000'den sonrasına dayanmaktadır (Uzbay, 2018: 122).

Nörobilimin 2500 yıl kadar önce Hipokrat ile başladığı söylenebilir (O'Shea, 2013: iii). MÖ 420-350 yılları arasında yaşamını sürdüren Hipokrat beyinle ilgili olarak, “İnsanlar bilmelidir ki, zevklerimizin, neşemizin, kahkahalarımızın, eğlencelerimizin, kederimizin, acılarımızın, kaygılarımızın ve gözyaşlarımızın kaynağı beyinden başkası değildir.” (Queijo, 2010: 19) diyerek beynin insan davranışı ve iletişimsel düzeyi üzerindeki etkisine ilk kez eğilmiştir (Uzbay, 2016:123). Buna benzer bir görüş, yani beynin duyum, biliş ve hareketi kontrol ettiğine dair açık inancı, ilk olarak MÖ. beşinci yüzyılın Sokrates öncesi filozof-hekimleri arasında neredeyse Hipokrat ile benzer zamanlarda ortaya çıkmıştır. Bunlardan en ünlüsü entelektüel bir araştırma olarak ilk inceleme yapan ve yaklaşık olarak MÖ. 450 yılında, optik sinirleri tarif eden Crotonlu Alcmaeon'dur (O'Shea, 2013:9). Böylece Aristoteles için karaciğer ve kalbin çok önemli olduğu ve beyni sadece soğutma merkezi olarak gören "Kardiyosentrik" görüş (Di-Leva, 2011) yerini daha beyin merkezli bir görüşe bırakmıştır. Galen MS 177'de (Uzbay, 2016:123) Aristoteles ve Stoacıların bu kardiyo-merkezli yönüne aykırı olarak, insan vücudunun ensefalosantrik²² teorisini desteklemiştir. Galen'e göre

²² Ensefalosantrik teoriyi ortaya atan ilk yazarlar arasında Croton'dan Alcmaeon ve Pisagorcular, Anaxagoras, Samos'tan Hippon, Philolaos vardı. Hipokrat ve daha sonra Erasistratus ve Herophilus geldi. Nöroanatomi alanında

beyin, insan vücudunun tüm fonksiyonlarını ve faaliyetlerini yöneten ve kontrol eden başlıca organ olan “hegemonikon”dur. Beyin, biliş, irade, hafıza, fantezi, duyum, duygu, düşünme, anlama ve motor kontrolün organıdır. Beyin, zekânın yeri, psişik ifadenin organıdır (Baloyannis, 2016: 1, Di-Leva, 2011: 122). Galen insan beyninin üç ventrikülü olduğuna ve her birinin farklı bir zihinsel bölümden sorumlu olduğuna inanıyordu: hayal gücü, akıl ve hafıza. Buna göre beyin, karıncıklardan sinirler yoluyla diğer organlara sıvı pompalayarak vücudumuzun faaliyetlerini kontrol ediyordu. Galen’in beynin akışkan teorisi 17. yüzyıla kadar hâkim olmaya devam etti. Fransız filozof René Descartes de beyni hidrolik güçle çalışan bir makineye benzetti. Ancak bu fikir şu soruya açıklık getirememekteydi: Bir sıvı, tepkilerimizin hızını açıklayacak kadar hızlı hareket edemezdi. Yeni nesil anatomistler beynin yapısını artan bir doğrulukla tasvir etmeye başladığında daha gelişmiş perspektifler açığa çıktı. Bunların arasında öne çıkan, beynin nasıl çalıştığının anahtarının ventriküllerde değil, katı beyin dokularında yattığını savunan 17. yüzyıl İngiliz doktoru Thomas Willis’e aitti. 100 yıl sonra Luigi Galvani ve Alessandro Volta, harici bir elektrik kaynağının sinirleri ve kasları harekete geçirebileceğini gösterdi (O’Shea, 2013: iii).

Tayfun Uzbay, 2016 yılında yayınladığı “Beyni Anlamak Sadece Nörobilim ile Mümkün Mü? Beyin Yüzylında Nörolojik Bilimlerden Sosyal Bilimlere Yeni Açılımlar, Yeni Yaklaşımlar” adlı çalışmasında nörobilimde bir dönüm noktası olan nöronların keşfine dek ortaya çıkan ve bu süreci hazırlayan gelişmeleri aşağıdaki gibi derlemiştir;

İngiliz doktor Thomas Willis 1600’lerin sonlarına doğru ilk menenjit vakasını tanımladı, Latince beyin anatomisi kitabını yayımladı, 11. kranial siniri tarif etti ve “nöroloji” terimini literatüre ekledi. Hollandalı bilimci Antonie Philips van Leeuwenhoek 1717’de ilk kez mikroskobu kullanarak sinir liflerinden bahsetti. 1817’de İngiliz doktor James Parkinson, kendi adı ile anılan hastalığı, 1837’de Prag Üniversitesi’nden Jan Evangelista Purkinje ise serebellar Purkinje hücrelerini tarif etti. 1847 yılında İskoç James Young Simpson ve Fransız Marie Jean Pierre Flourens ilk kez kloroformu anestezi amaçlı kullandı. 1878’de Fransız Claude Bernard, kürar ile sinir-kas iletisinin bloke olduğunu gözlemledi. Bundan iki yıl sonra Polonyalı hekim Paul Ehrlich ban-beyin bariyerini tarif etti. 1880’lerin ortalarına doğru Alman psikiyatrist Emil Krapelin nervoz ve psikozlardan söz ederken Fransız bilimci Louis Pasteur kuduz aşısını buldu. 1900’lerin ilk 5 yılında, beynin işlevsel anlamda en küçük birimi olan nöronlar keşfedilmeden hemen önce, dünya beyin araştırmaları bakımından iki önemli bilim insanını tanıdı. Avusturyalı bir nörolog olan Sigmund Freud “The interpretation of Dreams” isimli kitabında günümüzde de hala tartışılmakta olan “bilinçaltı” kavramını ortaya attı. St. Petesburg Askeri Akademisi’nden Rus bilim adamı İvan Pavlov ise denek olarak kullandığı köpeklerde “koşullanmış refleks”i tarif etti (Uzbay, 2016: 34).

Galen, kranial sinirleri, korpus kallozum, tectum, formiks, epifiz veya epifiz gövdesi, sempatik zincir, spinal sinirlerin ön ve arka köklerini tanımladı.

Sinir sistemi ile ilgili modern çalışmalar, 19. Yüzyılın ortalarından itibaren devam etmektedir. Modern nörobilim, bu yüzyılın sonlarında, nöroanatomistler beynin şeklini, hücresel yapısını ve devresini incelemiş; nörokimyacılar beynin kimyasal bileşimini, lipidlerini ve proteinlerini incelemiş; nörofizyologlar beynin biyoelektrik özelliklerini; psikologlar ve nöropsikologlar, davranış ve bilişin organizasyonunu ve sinirsel temellerini araştırmışlardır (Squire vd., 2008: 3). Tüm bunlar, 20. yüzyılın başlarında İspanyol anatomist Santiago Ramón y Cajal'ın çalışmasıyla başlayarak, modern nörobilim çağıının yolunu açmıştır. Yirminci yüzyılın ilk yarısında, çeşitli nörodisiplinler, her biri kendi sorunsalı, kanıtlama yöntemlerini ve standartlarını profesyonel toplumu, entelektüel ve kurumsal alanını oluşturan üniversite bölümleriyle akademik hiyerarşide yerini almıştır. Ancak bu disiplin başlangıçta tam anlamıyla bilimsel kabul edilmemiştir (Rose ve Rose, 2016: 20-22).

1960'lara gelindiğinde, genişleyen bir ekonomi ve artan bir bilim bütçesiyle birlikte, bir avuç vizyon sahibi araştırmacı, beyin ve davranış ilişkisini araştırmaya yönelik tüm farklı disiplinleri bir araya getirecek yeni bir araştırma programı için zamanın geldiğine karar verdiler. Fizyolog Frank Schmitt tarafından yönetilen bir grup olan vizyonerler, *Nörobilim Araştırma Programları* ile bu oluşumu ortaya çıkardı. Burada önemli olan beynin nasıl çalıştığına dair tutarlı bir teori arayışında disiplinleri birleştirme projesiydi. Böylece bu yeni çok disiplinli bilimin kurulması adına girişimler söz konusu olmuştur. Bu gelişmelerle nörobilim terimi, 1960'ların ortalarında, bu disiplinlerin her birinin ortak bir dili, ortak kavramları ve ortak bir hedefi paylaşarak birlikte çalışacağı bir dönemin başlangıcını işaret etmek için ortaya atılmıştır. Günümüzde sinirbilim, sinir hücrelerinin moleküler biyolojisinden (sinir sistemi işlevi için gerekli proteinleri kodlayan genler) normal ve düzensiz davranış, duyu ve bilişin biyolojik temeline (zihinsel özellikler) kadar çok çeşitli araştırma çabalarını kapsamaktadır (Squire vd., 2008: 3).

1969'da birkaç yüz üyeyle kuruluşundan bu yana, ABD Nörobilim Derneği, yıllık toplantılarına dünyanın dört bir yanından yaklaşık 40.000 araştırmacıyı çeken büyük bir güç haline geldi. 1990'lara gelindiğinde, bilimlerinin yeni moleküler ve dijital teknolojilerin gücüyle tam teşekküllü bir nöroteknobilime dönüştüğü nörobilimcilerin iddiaları, tahayyüllerinde ve onlara eşlik eden maddi desteklerle oldukça büyüyerek (Rose ve Rose, 2016: 22) sonunda 1990'lar ABD Kongresi tarafından *Beynin On Yılı*

olarak belirlendi (Jones ve Mendell:1999). 20. yüzyılın ikinci yarısında, beyin çalışması hem biyolojik hem de psikolojik bilimlerde çevresel bir konumdan nörobilim adı verilen ve artık her disiplinde merkezi konuma sahip olan disiplinler arası bir alan haline geldi.

Zihin ve beyin ilişkisini anlamak için sinir sisteminin temel prensiplerini ve beynin fizyolojik yapısı hakkında temel bilgilere ihtiyaç vardır. Bir sonraki başlıkta hem bugünkü beyin kuramları için önem taşıyan nöronlardan hem de beynin anatomik yapısından çok temel seviyede söz edilecektir. Sinir sistemiyle ilgili, bugün bilinen bütün bilgilerin buraya özetlenmesi hem mümkün değildir (Zeman, 2006: 62) hem de bu çalışmanın kapsamını oldukça aşan bir girişim olacaktır. Bu nedenle bu aşamada, sinir bilimine temel ve genel bir çerçeve sunulacaktır.

5.1.2. İç ve Dış Dünya Arasında Köprü Olarak Beyin

Beyin, evrimin en şaşırtıcı ürünlerinden biridir ve çok sayıda keşfe rağmen, yapısı ve işlevi ile ilgili hala birçok çözülmemiş soru vardır. Sinir sisteminin anatomisi ve fizyolojisi, sonsuz bir araştırma alanına karşılık gelir. İnsan beyninin anlaşılması, anatomik incelemelerden felsefi sorgulamaya, histolojik analizlerden psikolojik teorilere, anatomik yapılarının sanatsal temsilinden modern nörogörüntülemeye kadar birçok farklı analiz düzeyinden geçmiştir (Di-Leva, 2011). Bu başlıkta henüz hakkında oldukça az şey bilinen buna karşın tüm bilinenlerin bir tek çalışmada derlenemeyeceği çoklukta olan beyin hakkında, çalışma kapsamında gerekli olduğu ölçüde bilgilere yer verilecektir.

Beyin bir organ olmasına karşın diğer organlara göre farklılıklar içermektedir. Onun temel özeliği, iç ve dış olmak üzere iki dünya ile bağlantı kurabilen bir organ olmasıdır. Burada, iç dünya, bedenin iç ortamını ifade ederken, dış dünya dış çevreyi ifade etmektedir. Beynin asli görevi, bu iki dünya arasında aracılık yapmaktır (Solms ve Turnbull, 2015: 38).

Beyin, vücudun iletişim merkezi olarak hareket eder ve farklı kısımlarından duyuşal ve motor bilgiler alır. Sinyaller, gerçekleştirilen işlevlere göre sınıflandırılabilir farklı beyin bölgelerinde düzenli bir şekilde işlenir. Ardından, duyuşal girdiler motor sisteminin çeşitli bölümlerine iletilir. Beyinden gelen bu tür mesajlar, belirli kas ve davranış kalıpları üretir. İnsan beyni, insanlık tarafından bilinen en karmaşık yapıyı

temsil eder. Bu nedenle, bu organı sistematik bir şekilde incelemenin başlı başına akıllara durgunluk veren bir görev olması şaşırtıcı değildir (Zuravacki, 2010: 5).

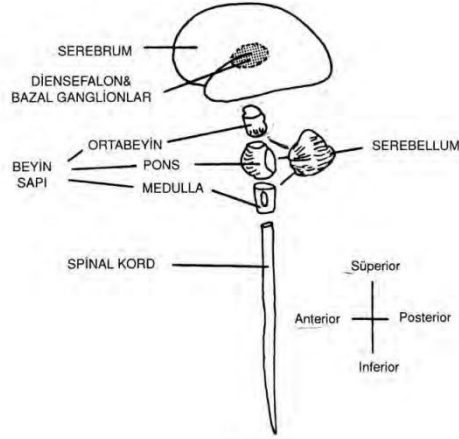
Tüm canlı organizmalar, iç veya dış dünyadan gelen uyaranlara yanıt verme yeteneğine sahiptir. Bu yanıtların biçimi canlının gelişmişlik düzeyine göre değişkenlik göstermektedir. Primitif organizmalarda yanıtlar duyu hücreleriyle gerçekleşirken, insan gibi difransiye olmuş organizmalarda, duyu hücresiyle, kas hücresi veya benzeri gibi efektör yapıların arasına bir de sinir hücresi eklenmiştir (Yıldırım, 2014: 1). Bu sinir hücrelerini aşağıda daha detaylı ele alacağız. İlk olarak insan sinir sistemine ve o sistemde beynin yerine bakalım.

Sinir sistemi vücudun ana kontrol, düzenleyici ve iletişim sistemidir ve esas olarak beyin, omurilik, sinirler ve gangliyonlardan oluşur. Bunlar sırasıyla sinir, kan ve bağ dokusu dâhil olmak üzere çeşitli hücre gruplarını içermektedir. Sinir sistemi alıcıları aracılığıyla insanları dış ve iç çevre ile iletişim halinde tutar. Endokrin yani hormon salgılayan sistemle birlikte sinir sistemi vücut dengesini ve dolayısıyla hayatımızın her alanını düzenler ve sürdürür. Sinir sistemi, düşünce, öğrenme ve hafıza dâhil tüm zihinsel faaliyetlerin merkezi olarak da hareket eder. Anatomik ve fonksiyonel açıdan, iki ana bileşeni şunlardır: (1) beyin ve omurilikten oluşan merkezi sinir sistemi ve (2) sinirlerden oluşan periferik sinir sistemi. (Zurawicki, 2010: 1-2). Sinir sisteminin bu iki temel sınıflandırması pratik öneme sahiptir ve embriyolojik, anatomik, histolojik ve fonksiyonel hususlara dayanmaktadır. Merkezi sinir sistemi, kemik yapılar (sırasıyla kafatası ve vertebral kanal), meninksler ve bunlarla ilgili normal boşluklar tarafından iyi korunan beyin ve omurilikten oluşur. Beyin yaklaşık 1 trilyon hücre, 100 milyar nörondan oluşur ve yaklaşık 1400 gr ağırlığındadır. Toplam vücut ağırlığının sadece yaklaşık %2'sini oluştururken, kalp debisinin %20'sini alır (Borden, Stefan ve Forseen, 2015: 1-2).

Beyin, periferik sinir sistemi olarak bilinen ve tüm vücudu kaplayan nöronlardan farklı olarak, merkezi sinir sisteminin bir parçası olarak yer alır. Merkezi sinir sisteminin bir parçası olan beyin, kalp atışı, yürüyebilme ve koşabilme yetisi, düşünce ve duygu oluşumu gibi birçok beden işlevini kontrol eder (Barret, 2021: 434).

Merkezi sinir sistemi, serebrum, serebelium, beyin sapı ve spinal kord ile beyin sapı ve serebrum arasındaki tüm yapıları içermektedir. Bu yapılar, diensefalon (adı talamus olan her şeyi içerir; talamus, hipotalamus, epitalamus ve subthalmus) ve bazal

ganglionları (kaudat nükleus, globus pallidus, putamen, klastrum ve amigdala) içerir (Şekil. 5. 1) (Goldberg, 2000: 3).



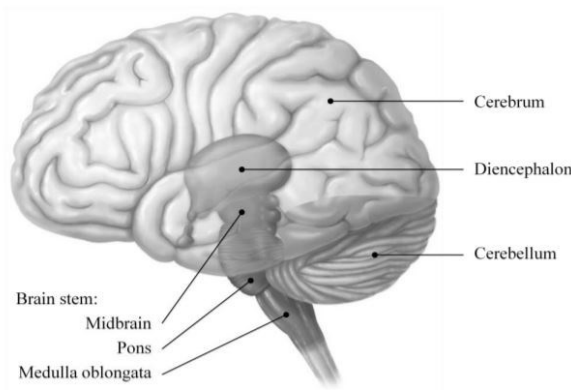
Şekil 5.1. Merkezi sinir sistemi (Goldberg, 2000: 4).

Beyni oluşturan temel yapılar, bu konudaki eserlerde farklı farklı ifade edilmektedir. Bu ifadelere Tablo 5.1. 'de yer verilmiş olup (Karakaş ve Alıcıoğlu, 2008: 63), bu çalışmada, bu tablonun sağ sütununda yer alan beyni altı temel bölüme ayıran yaklaşım kullanılacaktır. Bu bölümler, serebrum, diensefalaon, mezensefalaon, beyincik, pons ve medula olmak üzere bölümlendiren yaklaşıma dayanmaktadır.

Klasik terminoloji	Anglikan Terminoloji	Genel Terminoloji
Ensefalon	Beyin	Beyin
Prosefalont	Ön Beyin	
Telensefalon		Serebrum
Diensefalon		Diensefalon
Metensefalon	Orta Beyin	Mezensefalon
Rombensefalonb	Arka Beyin	
Metansefalon		
Serebellum		Beyincik
Pons		Pons
Miyelensefelon		
Medulla oblongata		Bulbus

Tablo 5.1. Beyni oluşturan yapıların karşılaştırmalı terminolojisi (Karakaş ve Alıcıoğlu, 2008: 61)

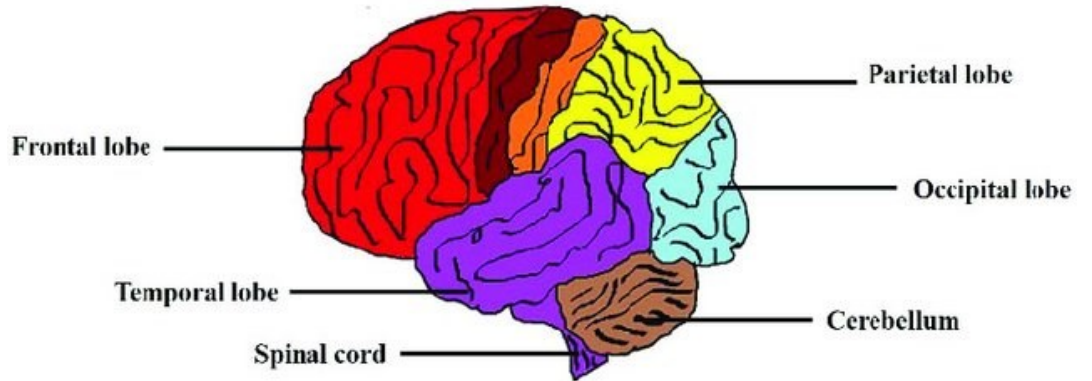
Beynin hacimsel olarak, en büyük kısmını serebrum oluşturmaktadır. Beyin, düşünce ve eylem gibi üst düzey beyin işleviyle ilişkili insan beyninin en büyük kısmıdır. Serebrumun dış ince (5 mm'den az) tabakasına serebral korteks denir. Baskın kısmı, bazen gri madde olarak adlandırılan neokorteks tarafından oluşturulur. Serebellum ise beyin görece daha küçük olan ikinci ana parçasına verilen addır. Mezanfalon, altında bulunmaktadır. Oldukça küçük olan bu yapı, ön beyin, serebellum ve omurilik arasındaki tek bağlantı noktasıdır. Serebellum, pons ve medula, kafatasının arka boşluğunda bulunmaktadır. Medulla, pons ve mezensefalon beyin sapı olarak adlandırılmaktadır (Karakaş ve Alıcıoğlu, 2018:63).



Şekil 5.2. Beynin temel bölümleri

Beyin kabuğu, kafanın iki tarafında sinir hücrelerinden oluşmuş iki ayrı tabakaya verilen addır. İnsanda bu iki tabakanın toplam yüzölçümü biraz fazladır ve kafatası ise dardır. Bu nedenle de kabuk bu dar yere sığabilmek için oldukça katlı ve kıvrımlı bir

haldedir. Tabakanın kalınlığı 2 ile 5 milimetre arasındadır ancak bu kalınlık tabakanın her yerinde aynı değildir. Kabuğun gri maddesini oluşturan bu tabakada daha çok nöronlar, nöronların gövde ve dalları ve arada "destek" hücre denen çok sayıda yardımcı hücreler bulunur. Bu kabuk tabakasının her milimetre karesinde yaklaşık 100.000 nöron vardır (Crick, 2008: 94). Beynin (Cerebrumun), üzeri girintili çıkıntılıdır. Önden arkaya doğru uzunlamasına derin bir yarıkla sağ ve sol yarım küreye (hemisfer) ayrılır. Bu iki yarım kürenin arasındaki yarığa, *fissura longitudinalis cerebri* denir. Her iki hemisfer tabanda corpus callosum ile birbirine bağlanır. Bu iki hemisfer birbirine benzemektedir. Her iki hemisfer de kalınlığı 1.5 milimetreden, 5 milimetreye dek olan *serebral korteksle* kuşatılmıştır. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, korteks görüldüğünden daha büyüktür ancak kıvrımlıdır, beyne ceviz görünümü de bu kıvrımlar vermektedir (Solso vd., 2009: 52-53). Serebral korteks, beynin bilişsel süreçleri ile ilgilidir. Bunun yanında, bilgilerin depolanmasından ve bedenin kas becerilerinden de sorumlu bölgedir (Karakaş ve Alıcıoğlu, 2008: 67). Serebral hemisferler geleneksel olarak anatomik, fonksiyonel ve patofizyolojik açıdan anlamlı olan loblara bölünmüştür. En yaygın bölüm dört ayrı lobdan oluşur: frontal, parietal, temporal ve occipital.²³



Şekil 5.3. Beynin Lobları (Ignatious vd. 2021)

Frontal lob, yüksek zihinsel işlev, kişilik, duygular, düşünme, içgörü, dikkat, hafıza, dil, yönelim ve eylem, karar verme, inisiyatif, kendiliğindenlik, dürtü kontrolü, sosyal ve cinsel davranış gibi unsurlardan sorumlu loba verilen addır. Frontal loblar, mantık,

²³ Anatomik Terminoloji Federatif Komitesi (FCAT) tarafından 1998 yılında oluşturulan resmi isimlendirme, daha önce bahsedilen dördüne limbik ve insular lobları ekleyerek beyni altı loba ayırır.

sezgi ve duyguya dayalı olarak akıl yürütme ve karar verme yeteneğine sahip, özerk hareket eden varlıklar olarak zihinsel yaşamımızı destekler. Onlara verilen hasar, çok çeşitli duygusal, motivasyonel, bilişsel ve motor problemlere neden olabilir. Parietal lob ise mekansallık, zaman, nesne manipülasyonu, hareket, yön bulma, duysal bütünleşme, beden imgesi, benlik duygusu gibi hususlardan sorumludur. Parietal loblar, mekânda bir bedenlenme ve konum hissi sağlamak için duysal sinyalleri bütünleştirerek ön ve oksipital loblar arasında uzanır. Parietal loblar, kendimizi dünyada konumlandırma ve yönlendirme yeteneklerimizi kolaylaştırır. Bedenlenme duygumuz ve normal algımız için çok önemlidirler. Oksipital lob, önde parietal lob ve yanda temporal lob ile sınırları işaretleyen oksipital kemik tarafından sınırlandırılmıştır. Oksipital lob, görsel alanın topografik haritası ile görsel işleme için bir başlangıç noktasıdır. Temporal lob, hipokampus yoluyla hafıza oluşumunda da rol oynar. Temporal lob, otomatik olarak karşılaşılan ve normal görünümüler altında algılanan şeylerle zengin ve yapılandırılmış bir dünyanın normal algılanmasına izin verir. Aynı zamanda, dilsel ve sembolik yeteneklerimizin yanı sıra hafızamızda da önemli bir rol oynar. İnsan beyni çok kabaca küreseldir. Yukarıdan bakıldığında, açıkta kalan beyin pembemsi bir griliğe sahiptir ve üzerinde oluşan kıvrımlara *fissür* veya *sulkus* denir. Beynin dış kısmının çoğunu kaplayan serebral korteks ve gri ve beyaz maddeden oluşur. Beyinde ve sinir sisteminin geri kalanında gri madde, sinir hücrelerinin yığınlarından ve onları destekleyen yapılardan, beyaz madde ise esas olarak sinir liflerinden oluşur. Bunların çoğu miyelin kılıf adı verilen beyaz, yağ benzeri bir kaplama ile kaplanmışdır. Miyelin, beyin ve omurilikteki yapıları birbirine bağlayan yollar halinde gruplanan sinir liflerinin çoğunu kapsar. Miyelin kılıfı, nöronal sinyalin iletim hızını artıran bir yalıtkan görevi görür. Bu yolların çoğu, yalnızca bağlantı oluşturdıkları yapılara ve yola çıktıkları yere göre adlandırılır. Böylece, örneğin, spinoserebellar yollar omurilikte ortaya çıkar ve beyincikte sonlanır (Borden vd. 2015: 1-2).

Beyin kabuğunun en karmaşık bölümü neokortektir. İnce bir tabaka olan "eski" kabuk (paleokorteks) daha çok koku duyusuyla ilgilidir. Hippokamp (denizatı da allokokorteks ve ara kabuk da denir) ise daha üst düzeyde ve duysal girdilerden uzak, bir oluşumdur. Hippokampın, bilgileri yeni kabuktaki uzun dönemli olay belleğine göndermeden önce, birkaç hafta kadar sakladığı sanılmaktadır. Kabuğun altında, kabukla ilişkili oluşumlar bulunmaktadır. Bunların en önemlisi Talamustur. Talamus,

kabuğun ana girişlerinin yapıldığı kısmı ifade etmektedir bu özelliği ile ona “kabuğun kapısı” da denmektedir. Her veri ondan geçmek zorundadır “Talamus, her biri yeni kabuğun bir alt bölümüyle ilişkili olacak biçimde yaklaşık iki düzine bölgeden oluşmuştur.” Talamusun her bir bölgesine, bilgileri gönderdiği kabuk bölgesinden pek çok bağlantı gelmektedir. Bu dönüş bağlantılarının tam olarak ne amaca hizmet ettiği henüz bilinmemektedir. Talamus neokorteksten çıkan birçok diğer bağlantının yolu üzerinde değildir. Bu bağlantılar, doğrudan beynin öteki bölgelerine gider. Bu haliyle, Talamus kabuğun ana girişlerini tutmakta ama ana çıkışlarına karışmamaktadır (Crick, 2008: 95-96).

Hiçbir iki beyin aynı değildir. Bir fark boyuttur. Normal çalışan bir insan beyni bir ila iki kilogramağırlığındadır. Beyin yapısına bakarsak, korteksin (beynin dış tabakası) kalınlığında olduğu gibi bireysel farklılıklar da görürüz. Yüksek hızlı bağlantılar (beyaz madde-miyelinli yollar) ve nöronlar arasındaki ilişki, beyin taramalarında da görülebileceği gibi değişkendir. Bazı beyin bölgelerinde nöronlar pahasına daha fazla beyaz madde bulunur. Kafatasının sınırları içinde, hem hücre sayısını hem de beyaz madde yoğunluğunu maksimize etmek mekânsal olarak imkânsızdır. Glia ve nöronlar arasındaki oran da değişir. Korteks bilişsel işlevler için hayati önem taşıırken, diğerlerinin yanı sıra özellikle talamus, bazal ganglionlar, serebellum, hipokampus ve limbik bölgeler gibi başlıca “uydu” organlarla sürekli etkileşim halindedir. En yakın bağlantılar, genellikle bu nedenle talamo-kortikal²⁴ sistem olarak adlandırılan korteks ve talamus arasındadır. Beynin bu çekirdek sisteminde, sinyal trafiği, dünyadaki hava trafiği gibi esnek bir şekilde ileri geri akabilir (Baars ve Gage, 2010: 127).

Korteksin ana lobları, her birinin nüfus merkezleri, doğal kaynakları ve diğer bölgelerle ticari ilişkileri olan dünya kıtalarıyla karşılaştırılabilir. Kortikal bölgeler genellikle özelleşmiş olmakla birlikte, korteks ve ilgili organlar boyunca yayılan ağ benzeri bağlantıları kullanarak diğer bölgelerle yoğun bir şekilde bütünleşirler. Bu dış tabaka, çıplak gözle bakıldığında gri madde olarak adlandırılır. Bir meyvenin eti gibi büyük kortikal hemisferleri dolduruyor gibi görünen, korteksin beyaz maddesinin dış 'derisidir'. Ancak bu sadece görünüştür. Aslında gri madde, beyaz lipid molekülleriyle dolu destekleyici miyelin hücreleriyle kaplı, her yöne daha da fazla sayıda akson

²⁴ Nörobilimde incelemeler yola çıktıkları beyin bölgesine göre adlandırılmaktadır. Örneğin, burada olduğu gibi Talamo-kortikal dendiğinde talamustan-kortikal bölgeye doğru bir incelemenin söz konusu olduğu anlamına gelmektedir.

gönderen on milyarlarca nöronun hücre gövdelerini içerir. Kortikal nöronların bu beyaz miyelin kılıfları o kadar yaygındır ki, kortikal nöronlar arasındaki bağlantıların çıplak gözle beyaz görünmesini sağlarlar (Baars ve Gage, 2010: 128). Aşağıda nöronlara ve onların yapısına değinilecektir.

Beyin, vücuda bağlıdır ve onunla sürekli iletişim halindedir. Sinir sistemine sürekli olarak veriler gelir ve beyin beden ve çevre ile iletişimini bu veriler sayesinde sağlar. Sinir sistemine veriler yalnızca vücudun çeşitli yerlerindeki dönüştürücülerden gelir. Dönüştürücüler ışık, ses, ya da basınç gibi kimyasal ya da fiziksel etkileri elektrokimyasal işaretlere dönüştürürler. Bu dönüştürücüler, kimi zaman dış çevreden kim, zamanda “içerden” veriler getirmektedirler. Dönüştürücülerin bazıları, gözdeki ışık duyargaları gibi, vücuda dışarıdan gelen işaretlere tepki gösterir, yani dış çevreyi izler. Başka dönüştürücüler ise daha çok vücudun içindeki etkinliklere tepki gösterir, mide ağrısını hissetmek gibi içerden veriler alır (Crick, 2008: 93). Başlığın girişindeki iç ve dış dünyadan kasıt burada bir kez daha açıklanmıştır. Bu “köprülük” görevini yerine getirmesini sağlayan en önemli olanak bu dönüştürücülerdir.

Beyin, iki genel hücre sınıfından oluşur: nöronlar ve glia. Şu anda insan beyinde yaklaşık yüz milyar sinir hücresi (nöron) ve en azından bu sayıda glia hücresi (glia) olduğu tahmin edilmektedir. Sinyal iletiminin hücresel birimleri genellikle nöronlar olarak kabul edilir, ancak yeni bulgularla, birçok glianın, özellikle astrosit glia'nın da sinyalleşmeye doğrudan dâhil olduğu ortaya konmuştur (Presti, 2015: 35).

Nörobilim, 21. Yüzyılda nöronları keşfetmiş ve bu keşif “sonrasında işlevlerinin anlaşılmasına yönelik yeni gelişmeler bir taraftan beyin ve davranış ekseninde birçok yeni bilgiye yol açarken diğer taraftan algı, düşünce, zihin ve davranış gibi beyin ile ilişkili her konunun doğrudan nöron faaliyetleri üzerinden açıklanmaya çalışılmasına” neden olmuştur (Uzbay, 2016). Sinir sisteminin temel elemanları nöronlardan (Yıldırım, 2014: 1) oluşmaktadır ve nöronların keşfinin nörobilimin bugün geldiği noktaya ulaşmasında oldukça önemli bir etkisi vardır.

Schleiden ve Schwann 1838 yılında, tüm canlıların bir veya birden fazla hücreden oluştuğunu tespit ettikleri *hücre teorisini* ortaya atmışlardır. Ancak, beyini inceleyecek mekanizmaların olgunlaşmamış olması nedeniyle beyin bu teori kapsamının dışında tutularak değerlendirilmiştir (Aykan Zergeroğlu ve Nalçacı, 2015). Camillo Golgi, nöronların birbiriyle kaynaşması veya anostomoz (birleşme) sonucu sinir sisteminin

işlevlerini sürdürmesi için bir sinir ağı veya şebeke (retikül) olması gerektiğini keşfetmiştir (Churchland, 2018: 40). Eş zamanlı olarak, Ramon Y Cajal da, nöronların beynin bağımsız temel hücreleri olduğu fikrini ortaya koymuş ve ek olarak da organik bağları olmamalarına karşın nöronların iletişim halinde olduklarının da keşfini yapmıştır (Uzbay, 2016).

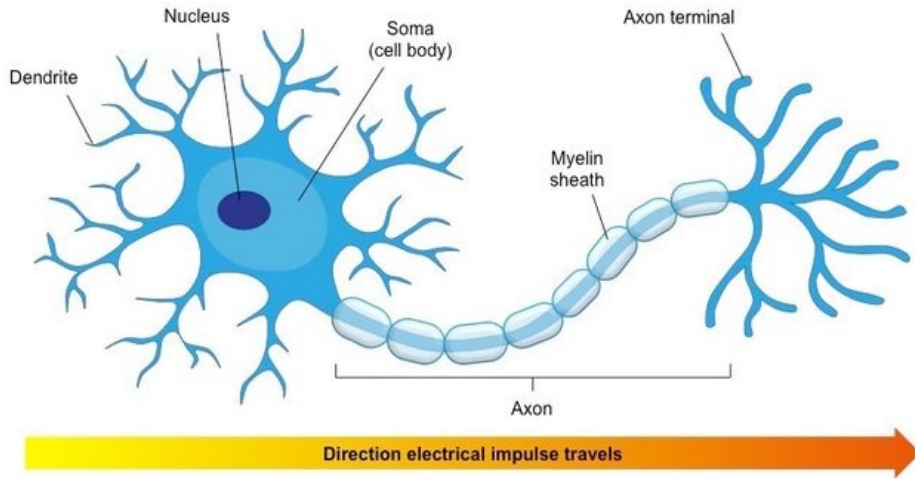
Nöronların keşfi, algı, düşünce, zihin davranış gibi beyin ile ilişkili konuların nöronlar üzerinden yanıt bulmasını sağlamıştır (Uzbay, 2018). “Nöronun keşfi ve sonrasında işlevlerinin anlaşılmasına yönelik yeni gelişmeler bir taraftan beyin ve davranış ekseninde birçok yeni bilgiye yol açarken diğer taraftan algı, düşünce, zihin ve davranış gibi beyin ile ilişkili her konunun doğrudan nöron faaliyetleri üzerinden açıklanmaya çalışılmasına neden oldu” (Uzbay, 2015). Bu nedenle nöronlar sinirbilimin tıp dışında disiplinler arası bir noktaya gelmesinde önemli bir dönüm noktası olmuştur.

Diğer sinir hücrelerine, kaslara veya bez hücrelerine bilgi iletmek için tasarlanmış özel bir hücre olan nöron, beynin temel çalışma birimidir. İnsan beyninin, sadece dil akıl yürütme ve hafıza değil, aynı zamanda duygu ve sezgi de dâhil olmak üzere, insan zihninin tüm karmaşıklıklarının temeli olmasına izin veren beynin, son derece kapsamlı bilgisayarlar için bile oldukça zor olan yüz ve ses tanıma gibi birçok görevi zahmetsizce başarabilmesini, kısacası tüm bu çoklu görevleri yerine getirmesini, sağlayan sistem, beyni oluşturan temel birimler - nöronlar veya sinir hücreleri - arasındaki bağlantıların büyük karmaşıklığıdır. Her şeyden önce beyinde milyarlarca nöron vardır. İkincisi, her bir nöron yaklaşık on bin diğer nöronla temas kurar, bu nedenle beyindeki nöronlar arasındaki gerçek bağlantı sayısı astronomiktir (Goldblum, 2004: 21).

Nöronlar, birçok yönüyle insan ve hayvan vücudunda bulunan diğer hücreler gibidir. Genleri, hücrenin çekirdeği denilen özel yapının içindeki kromozomlar saklı biçiminde paketlenmiş DNA'dan yapılmıştır. Hücrede, içlerinde kendi DNA'larını taşıyan, örneğin "hücrenin güç merkezi" mitokondri gibi başka özel yapılar da söz konusudur. Bununla birlikte nöronlar, öteki hücrelerimizin çoğundan oldukça farklıdır. Olgun nöronlar yerlerinden oynamazlar ve normal olarak toparlanıp bölünmezler. Olgun bir nöron öldüğünde (çok ender kural dışılıklar dışında) yerini bir yenisi almaz (Crick, 2008: 104).

İnsan vücudundaki hücreler ile sinir sistemi hücreleri arasındaki bir diğer fark şekilleridir. Nöronlar ince ve uzunlardır. Zeman'a (2006: 68) göre haber taşıma temel işlevine sahip olmaları onların bu şekilleri üzerinde etkili olmaktadır. "Gelen mesajları alan dallı, budaklı kökleri, bu mesajları ileten düzgün gövdeleri ve mesajları gönderen gür tepeleriyle ağaca benzerler... Nöronun dallı budaklı kökleri için Yunanca "ağaç" anlamına gelen *dendron*'dan üremiş "dendrit" sözcüğü kullanılır". Bir ağacın ince dallarına benzeyen, diğer nöronlardan nöral uyarım sinyallerini toplayan dendritler, nöronlardan gelen sinyalleri almaktadırlar (Karakaş ve Alıcıoğlu, 2008:55, Solso vd., 2009:47). Sinaps ise giden sinyalleri toplayan, tek bir uzantı yoluyla sinyalleri diğer nöronlara, kaslara, salgı bezlerine iletmekten bağlantı noktasıdır. Sinapslar iletişim noktalarıdır ve oldukça özeleşmiştir (Churchland, 2019: 54). Sinapslar işleyişin merkezinde yer almaktadırlar. Sinapslar nörofizyolog Sherrington tarafından 20. Yüzyılın başlarında bulunmuştur. Uzun yıllar beyindeki sinyal iletiminin sinapslar aracılığıyla ve elektriksel yolla gerçekleştiği düşünülmüştür. Ancak 1930'lara gelindiğinde, buradaki sinyal iletiminde kimyasal yolların da rol oynadığı ortaya çıkmıştır. Nöronlar arasındaki sinyalleri taşıyan bu kimyasallara nörotirasmmitterler denir (Rose, 2019: 58-59). Nöronlar çok sayıda sinaps yapabilir ve alabilir. Aksomların uzunlukları çok kısa olabilirken, bir metre veya daha uzun da olabilirler (Churchland, 2019: 54). Perisinaptik terminaller, aksonların merkezi sinir sistemindeki her bir aksonun ucunda bulunan binlerce dallanma noktasının her birine verilen addır. Bu terminaller diğer nöronlara bilgi iletir. Aksondaki darbe telden geçen elektrik akımına benzemez. Metal bir telde akım elektron bulutuyla taşınır. Nöronda ise elektrik olayı, yüklü atomların (iyonların) hücrenin yalıtkan zarındaki proteinden yapılmış molekül kapılarından içeri ve dışarı gidip gelmelerine dayanır. İyonlar girip çıktıkça hücre zarının iki yanı arasındaki elektrik geriliminde (voltajında) yerel değişimlere neden olurlar. Akson boyunca ilerleyen işte bu gerilim değişimidir. Bu işaret enerji kullanılarak yenilenir. Aslında iki nöron birbirlerine değmez. Aralarında elektron mikroskopuyla çekilen fotoğraflarda açıkça görüldüğü gibi mikronun kırkta biri kadar genişlikte belirli bir aralık vardır (Crick, 2008, 1007:110).

Her biri farklı yerde özelleşmiş işlevleri olan binlerce farklı tipte nöron bulunmaktadır. nöronların temel yapısı aşağıdaki şekilde gibidir;



Şekil 5.4. Nöronun temel yapısı (Fountas,2011: 11)

Beyin oldukça kendine özgü bir organdır. Onu sıra dışı kılan biri işlevsel biri stratejik olmak üzere iki temel özellik vardır (Damasio, 2020: 38). Birisi söz edilen sinapslardır. Sinapsların sinirsel iletili özelliklerinin sağladığı bağlanma biçimi, beyin hücrelerini diğer organlardan ayırır. Bu yapı bir bilginin bir hücreden diğerine aktarılmasını içerir. Aslında burada yeni olan bilgi aktarımı değildir, burada beyne özgü olan sinir hücreleri arasındaki iletişimin sadece o işleve adanmış hücreler tarafından yapılıyor olmasıdır. Bu diğer hücreler de bir şekilde birbirleriyle iletişim kurmalarından kaynaklanır. Ancak belirtildiği gibi beyinde yalnızca bu işlev için görevlendirilmiş hücreler vardır. İşte bu onun ayırt edici özelliğidir. Ayırt edici ikinci özellik, beyin kendini geliştirebilmesidir. Bunun nedeni, beyin hücrelerinin birbirleriyle iletişim kurma biçimi hayat boyu çevreden gelen etkenlere göre biçimlenerek o şekilde değişebilecek biçimde kurgulanmış olmasıdır. Beyin içinde bulunan ortam tarafından biçimlendirilir (Solms ve Turnbull, 2015: 30-31). Buna beyin plastik yapısı denir ve çalışmanın ilerlen kısımlarında beyin bu özelliğine daha yakından bakacağız. Bunun yanında, nöronları diğer hücrelerden ayıran bir başka ayrıntı; bugünkü bilgiler ışığında bakıldığında nöronların bildiğimiz diğer hücre yapıları gibi bölünmemesidir.²⁵

²⁵ İnsanların gözlerinin merceği ve kalp kasının lifleri dışında vücudundaki tüm hücreler kendilerini yenilemektedirler. Bu yenilememenin her ikisinin de sebebi vardır. Göz merceğindeki hücreler bölünseydi, mercek saydamlığını yitirebilir, kalp kasındaki hücrelerdeki çoğalma ise kalp kası için zorlayıcı etkilere sebep olabilir. Nöronların bölünmemesi de, onun işlevini yerine getirmesine yardımcı olmaktadır. Nöronların belirli örüntülerde ateşlenmesi sonucu ortaya çıkan ve yaşam boyu kullanılan yaşamsak deneyimlerin kayıtları bir yenilenme olsaydı eğer bozulacaktır. Bu nedenle bölünmesi de söz konusu değildir (Damasio, 2020:41). Bu yanılla da diğer hücre yapılarından ayrılmaktadır.

Nöronlar, temel yaşam için olmazsa olmaz konumunda değillerdir. Doğada, nörona sahip olmayan canlılar vardır. Nöronların görevi yaşamsal olmasa da, çok hücreli canlıların çokhücreli hayatlarına devam etmelerine yardımcı olurlar. Nöronlar bu yanlarıyla, “yaratıcılığın büyüünden ruhaniliğin zirvelerine, beyinlerin hayran olduğumuz özelliklerinin hepsinin sakini oldukları bedenlerin içinde, yaşamı yönetme azminden doğmuş gibi” görünmektedir (Damasio, 2020: 39).

Nöronlar oldukça aktif hücrelerdirler. Beyini uyuracak bir aksiyon söz konusu değilken, nöron, aksonundan aşağı oldukça yavaş ve düzensiz olarak "zemin" hızında, genellikle 1 ile 5 Hertz arasında darbeler gönderir. “Bu sürekli etkinlik nöronu uyanık tutar ve gerektiğinde hemen daha şiddetli ateşlemeye hazır bulundurur. Çok sayıda uyarıcı işaret gelip nöronu uyardığında, ateşleme hızı çok artarak 50-100 Hertz ve daha yukarıya çıkar. Hatta kısa süreler için ateşleme hızı 500 Hertze ulaşabilir.” (Crick, 2008: 104).

Nöronlar tek tip değillerdir; uzantılarının sayısı ve dallanma şekillerine göre üç ana gruba ayrılır, bunlar, unipolar nöron, bipolar nöron ve multipolar nörondur. Unipolar nöron, nöron gövdesinden tek uzantı çıkar. Bipolar nöronların gövdesinden ise her iki ucundan bir tane olmak üzere iki uzantı çıkar, multipolar ise bir akson ile birden çok dendrit vardır (Arıcı ve Erhan, 2014: 215).

Tipik bir omurgalı nöronu hücre gövdesi ve dendritler üzerine dış kaynaklardan gelen elektrik darbelerinden üç biçimde etkilenir. Gelen darbelerden bazıları nöronu uyarır, bazıları bastırır, geri kalanı da davranış değişikliğe yol açar. Nöron yeterince uyarıldığında çıkış kablosundan (aksonundan) aşağı bir elektriksel işaret (darbe) göndererek tepkisini gösterir (ateşler). Bu tek akson üzerinde çok sayıda dal mevcuttur. Aksondan inmekte olan elektrik işareti dallara ve alt-dallara ve sonunda başka nöronlara ulaşarak onların davranışını etkiler. Nöronun asıl görevi bu girdilerin karmaşık ve dinamik bir toplamını yapmak ve bu bilgiyi aksonundan aşağı göndererek bir dizi elektrik darbesi biçiminde çok sayıda başka nörona iletmektir. Nöron, bu etkinlikleri sürdürmek ve molekül sentezlemek için de enerji kullanır ama başlıca işlevi işaret alıp işaret göndermek, yani bilgi alışverişidir (Crick, 2008: 102-103).

Nöronlar, işlevsel olarak ise duyuşal nöronlar, motor nöronlar ve ara nöronlar olarak sınıflandırılırlar. Duyuşal nöronlar, fiziksel sinyalleri, elektriksel sinyallere dönüştürmekle görevliken, motor nöronlar, kaslardaki kasılmalara yardım eder. Ara

nöronlar ise duyuşal ve motor nöronların arasında bulunan diğler her şeyi kapsayan nöronlardır (Churchland, 2019: 54). Başka bir deyişle, farklı kortikal bölgelerin, farklı nöron tiplerine sahip olduğu gözlenmektedir. Farklı biçimlerdeki nöronların bağlantısallık düzeyi ve bundan kaynaklanan işlevselliğı farklılık göstermektedir Her bir nöron dendritler ve aksonlar aracılığıyla hem komşu nöronlarla hem de çok daha uzak nöronlarla bağlantı kurabilir. Uzak ile bağlantı kuran nöronlar *piramidal nöronlardır* ve toplam nöron sayısının %75'ini oluşturlar. Geriye formlar yukarıda ara nöron olarak ele aldığımız yerel bağlar kuran ve *internöron* adı verilen nöronlardır.

Bu noktada, tüm nöronlara ve onların tamamının işlevine değinmek konumuz kapsamı dışında olacaktır. Bu nedenle nöronların temel olarak mantığına yer verilmiştir. Çalışma için oldukça önemli olan ayna nöron ve görsel-motor nöronlara ilerleyen bölümlerde yer verilecektir. Bu sayede, herhangi bir açık motor aktivasyona karşılık gelmeyen ve yoğunlaştırılmış bir duyuşal uyarım olan film izleme ve filme katılma deneyimine nörobilişsel yaklaşımda nöronların yerine değinilmiş olacaktır. Bir sonraki başlık, film deneyiminde beynin konumu ile film çalışmaları ve nörobilim arasındaki etkileşim irdelenecektir.

5.2. Film ve Seyircinin Beyni: Nörosinema

Sinir sistemini inceleyen nörobilim, biyolojinin alt dalı olarak kabul edilmektedir. Ancak nörobilim, kimya, lingüistik, mühendislik, hukuk, sanat gibi geniş bir yelpazeye yayılan disiplinler arası bir konuma sahiptir. Hızla gelişen nörobilim, nörofelsefe, nöroetik, nöroekonomi, nöroestetik gibi alt dallara ayrılmış ve gelişmiştir. Diğler sanat dallarının yanında sinemaya dair de nörobilimsel incelemeler giderek yaygınlaşmıştır (Yılmaz, 2016: 93).

Sinema ve bilişsel sinirbilim arasındaki ilişki, sinirbilim ve sanat arasındaki bağlantıları arayan daha büyük bir çabanın parçasıdır. Nörobilimin sanat ve estetiğe dâhil olması oldukça yeni bir gelişmedir. Bu alandaki araştırmalar, esas olarak beynin görüntüleri nasıl işlediğine odaklanmıştır. Bu alanın öncü ismi Semir Zeki'dir. Zeki (1999), "nöro-estetik" olarak nitelendirdiğı araştırma alanını sistematik olarak açığa çıkmasında yol açıcı çalışmalar yürütmüştür. Bunun yanında Kim ve Blake 2007 yılında gerçekleştirdikleri çalışmalarında resim sanatında uygulanan hareket görüntüsünün insan beynindeki hareket algısının yansımasını içeren aktivasyonu ile ilişkili olup olmadığını, fMRI cihazı kullanılarak araştırmışlardır ve sonucunda buna

dair pozitif sonuçlar elde etmişlerdir. Kawabata ve Zeki (2004) ise yine fMRI cihazı ile deneklerin güzel olduğunu düşündükleri resimlere baktığında özellikle devreye giren beyin bölgelerinin olup olmadığı sorusunun yanıtını aramışlar, farklı resim kategorilerinin algılanmasının beynin farklı ve uzmanlaşmış görsel alanlarıyla ilişkili olduğunu keşfetmişlerdir. Çalışmaya göre güzel ve çirkin uyaranların algılanması sırasında orbito-frontal korteksin farklı şekilde devreye girdiğini ve uyaranların güzel veya çirkin olarak algılanması, motor korteksi farklı şekilde harekete geçirdiğini bulmuşlardır. Ramachandran ve Hirstein (1999) ise insanın sanatsal deneyimi ve buna aracılık eden nöral mekanizmalar hakkında bir teori sunmayı hedeflemişlerdir. Bu çalışmalar zamanla geniş bir yelpazede çeşitlenmiştir; bazı sinirbilimciler, beynin nasıl çalıştığını daha iyi anlamak için, estetik ve kültürel niteliklerine doğrudan atıfta bulunmadan, filmlerden alınan imaj ve sekansları kullanarak, belirli olmayan bilişsel yetilerin nörobiyolojik temelini kavranmasını geliştirmek için sanat formlarını uyarıcı olarak kullanmışlardır (Gallese ve Guerra, 2020: 5).

Smith'e göre (2017: 116) estetisyenlerin ve film çalışmaları alanındaki akademisyenlerinin dikkatlerini sinirbilimdeki gelişmelere çevirmelerinin birkaç nedeni vardır. İlk olarak, neredeyse tamamen hareketsiz tasvirlerle odaklanan özel nöroestetik alanına ek olarak, şimdi film de dâhil olmak üzere diğer sanat formlarıyla ilgili soruları ele alan ve sayıları giderek artan bir araştırmacı ekibi söz konusudur. Bunun nedeni bir yandan film çalışmalarında zaten bulunan bilişsel film teorisyenlerinin sinirbilime yönelmesiyle bir yandan da algı, duygu, empati ve hafıza gibi temel zihinsel kapasiteler üzerine yapılan sinirbilimsel araştırmaların sanat ve filmle de ilgili olmasıdır. Sinirbilimin film çalışması için önemli olmasının ikinci bir nedeni de, film yapımcıları için ya da en azından bazıları için önemli olmasıdır. Film ve beyin üzerine yapılan bilimsel çalışmalara paralel olarak film yapımcılarının "nörosinema"nın elde ettikleri veriler ışığında filmler üretmesi şeklinde bir sonuca ulaşır. Bu beyin araştırmalarının reklam sektöründe bir araç olarak kullanılmasının bir uzantısı olarak yer almaktadır. Sanat disiplinlerinin gelişen sinirbilim dünyasını dikkate almaları için üçüncü, daha genel bir neden vardır. Bu nörobilimin mevcut önemi, beyin anatomisi ve işlevinin eşi benzeri görülmemiş ayrıntılarının bir resmini sağlayan yeni teknolojilerin ortaya çıkmasından kaynaklanmaktadır. Smith (2017: 116), nörobilimsel yaklaşımların sinema alanında kaçınılmaz olduğunu altını çizerek ve çalışmada şu ifadelerle yer verir;

Sinirbilim, genel olarak film ve sanatların yapımında ve incelenmesine yayılmaya devam edecek. Film bilimcileri ve estetisyenler rahatlık alanlarında kalabilir ve bu olmuyormuş gibi davranabilir ya da sinirbilimin sanat anlayışımıza neler sunup sunamayacağını değerlendirerek hem açık fikirli hem de şüpheli bir gözle dışarıya bakabilirler (Smith, 2017: 116).

Nörosinema basitçe bir filmin çeşitli yönlerinin sinirbilim perspektifinden incelenmesidir. Nörosinema, bir filmin seyircinin zihnini nasıl etkileyebileceğini yanıtlamayı içerir. Seyircinin kendini bir filme kaptırıp, film karakterleriyle özdeşleşmesi nasıl mümkün olabilir? Sorusu dâhil olmak üzere seyircinin deneyimini anlamak üzere incelemeler yapar. Nörobilimin çeşitli çalışma alanlarında tanıtılmasıyla bu konuların değerlendirilmesi artık zorlayıcı olmayacaktır, çünkü nörosinemanın bir yönü, bir sinema koltuğunda oturan ve ekrana bakan bir izleyiciyle ilgilidir. Ekrana yansıtılan film de dâhil olmak üzere insanların gördüklerini işlemesi beyin tarafından yapılır ve son ürün, beyin ile dış dünyadan beyne giren uyarının tepkimesi sonucu elde edilir. Bu nedenle nörosinema genel olarak sinemanın yeteneklerine ek olarak film izlemeyi gerçekleştirmek için beynin yetenekleri ve özellikleri araştırılmalıdır varsayımıyla yola çıkan bir yaklaşımdır (Moghadasi, 2020: 312).

Nörosinema kavramı, New York Üniversitesi Psikoloji Bölümü'ndeki bir araştırma grubu tarafından bilişsel sinirbilimi ve film çalışmalarını sentezlemek için önerilmiştir. Genel anlamda "Deneysel koşullar altında film izleme sırasında fonksiyonel manyetik rezonans görüntülemenin kullanılması yoluyla filmlerin incelenmesi" anlamına gelmektedir (Poulaki, 2014: 5).

Bununla birlikte, yeni bulgular için araştırmalar devam etse de, kavram birkaç başka boyutu da içerecek şekilde gelişmiştir. Psikoloji ve sinirbilim alanlarındaki çalışmaların çoğu, *nörosinematik* ve *nörosinema* terimlerini birbirinin yerine kullanır; ancak bir film çalışmaları perspektifinden bakıldığında, kavramsal ve epistemolojik çağrışımların bütünü nedeniyle terminolojik bir ayrım yararlı olabilir nörobilim ve film ilişkisinin araştırılmasına 1980'lerden beri rastlanmaktadır, ancak bilişsel film teorisinin etkisi, özellikle psikanalitik ve kültürel analitik modelleri vurgulayan sosyal inşacı paradigma ile ilgili olarak son on yılda gelişmiştir (Pradepp, 2020: 150). Nörosinema, epistemolojik statüsünün açıklığa kavuşturulması ve asıl anlamının tanımlanması konusunda hâlâ yoğun bir sürece dâhil olan yeni bir çalışma alanıdır ve *nörosinema* veya *nörosinematik* bugünkü literatürde birbirinin yerine kullanılan kavramlar olsalar da başlangıçta birbirlerinden ayrı şeyleri ifade etmektedirler.

Nörosinema kavramı ilk kez Peter Weibel tarafından 2007 kaleme alınan “The Intelligent Image: Neurocinema or Quantum Cinema?” başlıklı çalışmada kullanılmıştır. Weibel’in, bilgisayar ve bilgi teknolojisi alanında meydana gelen ilerlemeyi takiben tasarladığı metin, film izleme deneyiminin görsel-işitsel içeriğin bir nörosimülasyonunu öngördüğü, çip gibi cihazların kullanımına başvurmanın mümkün olacağı, bu sayede algılama ve görüntüleme ile ilgili beyin alanlarını doğrudan uyaran ve sinir ağlarının aktivasyon yoluyla, filmle bağlantılı görsel duyumları üreten beyin aparatı olarak ekran anlayışı sunmuştur. *Nörosinematik* ise psikolog ve sinirbilimci Uri Hasson tarafından 2008’de ortaya atılan (Hasson, Landesman, vd., 2008) bir neolojizmdir (Hasson, Landesman, vd., 2008) ve sinematografik filmlerin uyguladığı etkilerin nörobilimsel çalışmasıyla karakterize edilen yeni bir araştırma alanını belirtir. Bu çalışma ise literatürde yaygın olarak kullanıldığı haliyle nörosinema kavramı ile nörosinematik kavramını eş anlamlı bir biçimde ele almaktadır. Ancak bu öncelikle nörobilim ile film arasında kurulan tüm bağlantıları kapsayan nörosinema kavramının farklı yönlerde ilerleyen hatlarını da gözden geçirmek gereklidir.

Nörosinemayı üç farklı hatta anlamak mümkündür. İlk hatta film ve seyirci beyninin nörobilimsel veriler ışığında izlenmesi söz konusudur. Bu anlamda nörosinema, ileri nörogörüntüleme tekniklerini kullanarak, film izlerken kişiler ile beyin işlevleri arasında ne tür farklılıklar olduğunu ve farklı tür filmlerde ne yönde değişiklikler görüldüğünü araştırmaktadır. Bu çalışmalar sonucunda iki veriye ulaşılmıştır. Bunlardan ilkinde göre bazı filmler seyircinin nöral yanıtlarını kontrol eder, yani filmle uyarılan aktiviteler sabit ve belirlidir herhangi bir estetik yargı taşımaz. İkincine göre ise zihin beyin kontrolünde olduğundan beyni bu şekilde kontrol etmek demek aynı zamanda seyircinin algı, düşünce sistemini kontrol etmenin de önünü açar. Nörosinematik, seyircinin ekranın neresine baktığı, izlenilen sahnenin beyin hangi bölgelerini aktive ettiği ve nasıl etkiler yarattığı gibi hususları inceleyen bir alandır. Bu haliyle yüksek bütçeli yapımların en çok izlenecek filmin saptanmasını sağlamak için nöropazarlamanın bir alt kolu olarak da işleyebilmektedir (Yılmaz, 2016: 93).

İkinci hat, nörolojik hastalıklara sahip karakterleri, bilinç-zihin temelli kurguları veya yine bu konuları merkeze alan belgesel filmleri içerir. Bu sayede bu anlamda nörosinema sinemanın bir hastalığı yeniden yaratabileceğini ve özellikle nörosinemada hasarlı beyinlerin nasıl çalıştığını veya daha doğrusu çalışmadığını

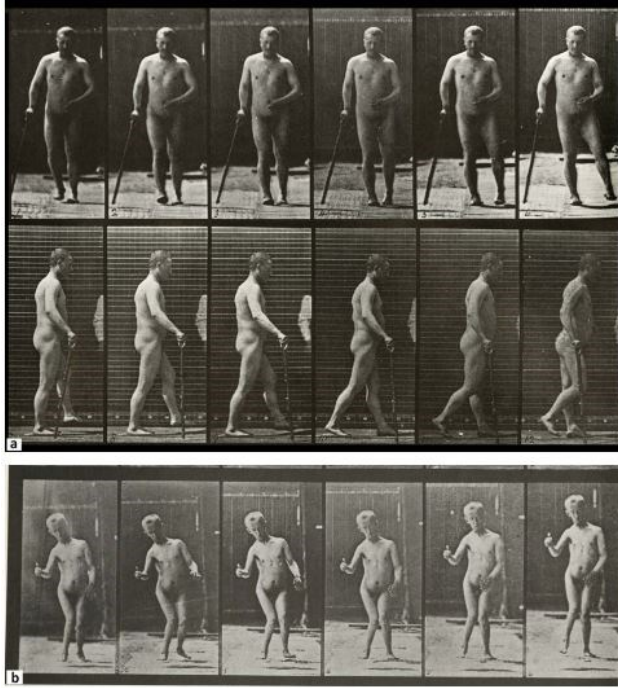
anlamamızı sağlayabileceğini ele alırlar. Bu alana en sistematik katkı Eelco F. m. Wijdicks tarafından iki eserle sunulmuştur. Wijdicks'in *Neurocinema, When Film Meets Neurology (2015)* başlıklı çalışması filmlerde nörologların, nörolojik hastalıkların konu edindiği filmleri incelemiş ve bunlara nörofilmler ismini vermiştir. Asıl yola çıkış noktasını filmlerin nasıl yapıldığını öğrenmek olarak belirtmiştir. Filmdeki nörolojik temsili yapısöküme uğratmayı hedeflemiştir. Yanıtlamayı hedeflediği soruları ise şu şekilde sıralar: Nörolojik bozukluklar nasıl gösteriliyor ve ne kadar doğru bir şekilde tasvir ediliyor? Nöroloğun pratiği nasıl temsil edilir? Belgeseller bu bozuklukların ciddiyetini nasıl ele alıyor? Filmlerin nöroloji asistanları için eğitici bir değeri var mı ve konu yararlı bir tartışmayı beraberinde getirebilir mi? Bu soruları yanıtlamak üzere kitapta 100'den fazla film seçilmiş başlıca nörolojik durumlara göre düzenlenmiştir. Yazarın bu kitabını da içeren, bir bakıma onun genişletilmiş hali kendi deyimiyle ise “her bakımdan farklı bir kitap” olan *Neurocinema—The Sequel A History of Neurology on Screen (2022)* de aynı mantıkla filmlere inceleme yapmıştır. Bu kitaplar incelendiğinde bu ikinci hattın içerisinde bir alt alan daha belirlemiştir: nörofilmlerin eğitim amacıyla kullanılması. Bu alt alan aşağıda ele alacağımız üçüncü hat ile ikinci hattın kesişimini oluşturmaktadır.

Nörosinemanın kendine açılmadığı üçüncü hat, sinemanın bir tıbbi görüntüleme aracı olarak nöro bilimle buluşmasıdır. Nöroloji ve nöropsikiyatri, sinematografik enstrümanları deneysel ve klinik uygulamalarına dâhil edebilen ve kullanabilen, çeşitli fizyolojik ve patolojik hareket fenomenlerini sergileyen ilk tıbbi disiplinler arasındaydı. Sinema filmleri, yalnızca klinik ve terapatik nedenlerle değil, aynı zamanda genel eğitim amaçları ve sinirbilimlerdeki eğitim için de önemli bir ortam olmuştur (Lorusso ve Venturin, 2020: 95).

Sinema, biyotıbbın gelişiminde önemli bir rol oynamıştır ve sinema endüstrisi ile ortaya çıkan sinirbilimleri arasında özel bir ilişki vardır. Bilimde sinematografi uygulamasının geliştirilmesinde iki önemli sinema şirketi işbirliği yapmıştır: Paris'teki Pathé Frères ve Philadelphia'daki Lubin Manufacturing Company. 1898'de Société Pathé Frères, Charles, Émile, Théophile ve Jacques Pathé adlı dört kardeş tarafından kuruldu. Pathé, dünyanın en önemli film ekipmanı ve prodüksiyon şirketi ve aynı zamanda fonograf plaklarının büyük bir yapımcısı oldu. Bu şirketin oynadığı bir diğer rol, Vincennes'deki film stüdyosunda farklı Fransız sinirbilimcilerin çalıştığı küçük bir

laboratuvarın kurulmasıydı. Önemli bir Pathé işbirlikçisi, tıbbi mikrosinematografinin öncüsü olarak kabul edilen Jean Comandon (1877-1970) idi. Paul Sainton (1868-1958) ve André Thomas (1867-1963) dahil olmak üzere diğer doktorlar, Pathé'nin araçlarını kullanarak nörolojik bozuklukların araştırılmasına katıldılar (Lorusso vd., 2013: 72).

1885'te nörolog Francis Dercum (1856-1931) Pennsylvania Üniversitesi'nden Muybridge ile işbirliği yaparak anormal hareketleri ve özellikle çeşitli yürüyüş bozukluklarını içeren çeşitli nörolojik bozuklukları olan hastaların sıralı görüntülerini fotoğrafladı. Dercum, patolojik yürüyüşleri karakterize etmenin ve ayırt etmenin bir yolu olarak uzuvların yörüngelerini çizmek amacıyla bu sıralı fotoğrafik görüntülerin izlerini kullanmıştır. Dercum-Muybridge işbirliği, şimdiye kadar filme alınan ilk nörolojik yürüyüş bozukluklarının sinema filmlerini üretmişlerdir. Bu sekanslar ve onlardan türetilen yörüngeye dayalı çalışmalar, patolojik yürüyüş çalışmalarında bir kilometre taşı olmuşlardır (Laska, 2015: 23).



Şekil 5.5. Muybridge tarafından fotoğraflanan hemipleji (a) ve spastik parapleji (b) yürüyüşleri (Wijdicks, 2022: 15).

New York City'deki Montefiore Hastanesinde Nörolojik Servis şefi olarak görev yapan Philip Goodhart, Dr. T.J. Putnam ve B.H. Balser, *Neurological Cinematographic Atlas (1944)* isimli çalışmalarında, diğer tıp kurumlarının öğretim amacıyla kullanabileceği ve beynin belirli bölümlerinin çıkarılmasının yürüyüşü nasıl

etkilediğini keşfetmek için hayvan çalışmalarını kaydeden filmler incelemişlerdir (Wijdicks, 2022: 18).

Patolog Camillo Negro, sinemanın yeni araçlarını bilimsel amaçlarla deneyen öncülerden biridir. 1906 ve 1908 yılları arasında Negro, Torino'daki Piccola Casa della Divina Provvidenza (Cottolengo) Hastanesi'nde ve Policlinico Generale'deki (Genel Poliklinik) Sinir Hastalıkları Bölümü'nde gözetimi altındaki hastaların bazı "örnek vakalarını" filme almıştır. Tarihsel olarak La Neuropatologia (Nöropatoloji) adıyla tanımlanan bu kayıtlar didaktik amaçlarla tasarlanmıştı ama aynı zamanda bilimsel konferanslar vesilesiyle izleyicilere gösterilmiştir. Birinci Dünya Savaşı sırasında Camillo Negro kendini savaş sendromlarını incelemeye adanmış ve sinematik belgelemesine cephede yaralanan ve Torino'daki Askeri Hastanede iyileşen bazı askerleri filme alarak devam etmiştir (Danga ve Gianetto 2013: 118).

Mikrobiyolog Jean Comandon, sifiliz bakterilerinin ultramikroskop tarafından çeşitli şekillerde farklılaştırılarak hareketi üzerine yaptığı çalışmalarla ünlüdür. Ayrıca laboratuvar araştırmalarında mikrosinematografinin teknik uygulamasında öncüdür. 1918'den 1920'lere kadar, hastalıkların klinik ve patolojik mekanizmalarını anlamak için sinematografiyi bilimsel bir araç olarak kullanarak çeşitli nörolojik bozuklukların araştırılmasında André Thomas, Jean Athanase Sicard ve diğerleri gibi nörologlarla işbirliği yapmıştır (Lorusso vd., 2015: 72).

Bu çalışma, seyircinin film ile kurduğu ilişkide beyninin konumu ele alarak yukarıda ele aldığımız üç hattın ilkinde yaslanmaktadır. Bu hat çalışmanın son bölümünde önerilmeye çalışılacak olan nörofenomenolojik yöntemin nöro- kısmını içermektedir. Bu nedenle çalışmanın bu kısmından sonra nörosinema ile anlatılmak istenen husus film seyirci ilişkisi bağlamında değerlendirilen nörosinemadır.

Nörobilim alanındaki gelişmeler kaçınılmaz olarak film kuramları üzerinde etkiler yaratmıştır. Örneğin ayna nöronların keşfi, sinemanın sadece görsel işitsel bir deneyim olmadığını açığa çıkararak film-seyirci ilişkisine dair bambaşka bir yaklaşım getirmenin gerekliliğinin altını çizmiştir (Kırmızı Alsan, 2016: 84). Film izlendiğinde beyinde ne olur? Neden kimi filmler seyircide hayranlık uyandırır ve bazı sahneler unutulmaz? vb. sorular sinema ve nörobilim kesişiminde nörosinemanın açığa çıkmasına olanak sağlamıştır (Aksoy, 2016: 96).

Nörosinemanın pek çok katkısı mevcuttur, öncelikle nörobilim ile sanat arasında bir ilişkinin kurulmasının yolunu açar. Bunun yanında film yapımcılarının seyirci ile film arasındaki bağı anlamalarını sağlar. Nörobilim alanına da katkılar sunar, burada sunulan denekler arası korelasyon yöntemi aracılığıyla beyin fonksiyonlarını diğer kontrollü deney ortamlarından daha gerçekçi bir biçimde ve doğal ortamında incelenmesini sağlayabilir (Aksoy, 2016: 97). Bu bağlamda nörosinema, nörobilim, nörogörüntüleme, bilişsel bilim ve film çalışmalarından (medya, kültürel çalışmalar ve sosyal bilimlerle de ilgilidir) gelen multidisipliner etkileşim ve metodolojik girdilere dayanmaktadır (Ceciu, 2021: 52).

Ceciu, (2021: 56), filme çalışmaları ile nörobilim çalışmalarının bir araya gelmesinin katkılarında şu şekilde söz etmektedir;

Filmle angajman, her izleyicinin kendi terimleriyle müzakere ettiği, dalma eylemini (yani, diegetik matrise tam katılım) ve estetik mesafeyi aynı zamanda özdeşleşmeyi bir araya getirir. Sinirbilim ile filmsel anlatılara daldırma eylemi daha kontrollü hale gelebilir, belirli amaçlara yönlendirilebilir. Bu kontrolün zorlanabileceği aşırılıkların (yani etik olmayan propaganda ve beyin yıkama) dışında, bu tür bir kontrol seyircilerin yorumlama kapasitelerini, estetik yakınlıklarının gelişimini, meraklarını ve metni ve onun metaforlarını metinde yapıbozuma uğratma yeteneklerini azaltabilir. Kişinin kendisi için çok anlamlı olmasa da, insanlık ve genel olarak toplum için geçerli ilkeler ve değerler oluşturabilecek gizli anlamlar arar (Ceciu, 2021: 56).

Nörosinematik sayesinde, film izleme deneyimi ve görsellere verilen tepkilere yönelik anlayışların yeniden bir incelemesinin yapılması gereklidir. Nörosinema, seyircilerin bu tepkileri tetikleyen uyaranları ve bunların gerektirdiği ihtiyaç/arzu/beklentileri anlamak için bunların tanımlanmasına odaklanır. Bunun yanında nörosinema, insan zihnini, uyaranlara yönelik reaksiyonlarını ve davranışlarını keşfetmek ve modelleme amacıyla filmlere bilimsel bir nesne olarak yaklaşır (Ceciu, 2021: 56-58).

Film izlemek, insan beyinde dikkat, algı süreçleri ile bilişsel süreçleri harekete geçirmektedir. Uzun yıllar boyunca gelişen çeşitli montaj, çekim, kesme teknikleri ile filmler, insanların beyinlerinde gelişen bu süreçler ile ilişki kurmaktadır (Erberk Özen, 2016: 88). Hasson ve arkadaşları, 2004 yılında “Doğal koşullarda tüm beyinler ne ölçüde benzer şekilde çalışır?” sorusuna “Intersubject Synchronization of Cortical Activity During Natural Vision” başlıklı makalelerinde seyirci film ilişkisi üzerinden bir yanıt aramışlardır. Beş deneğin beyinlerinin, işlevsel açıdan görüntülemesi²⁶ sırasında, popüler bir filmin yarım saatini izleterek incelemişlerdir. Bir beyindeki

²⁶ İşlevsel beyin görüntülemesi fMRI cihazıyla gerçekleştirilmiştir. Beynin işlevsel incelenmesi ve fMRI cihazı ile ilintili ayrıntılı bilgilere çalışmanın 6. Bölümünde yer verilmiştir

uzamsal-zamansal aktivite kalıplarının başka bir beyindeki aktiviteyi “modellemek” için kullanıldığı yansız bir analiz uygulayarak, bireyler arasında çarpıcı düzeyde işlevsek yanıt tespit etmişlerdir. Bu yanıtlar sadece birincil ve ikincil görsel ve işitsel alanlarda değil, aynı zamanda asosiasyon (ilişkilendirme) kortekslerinde²⁷ de bulunur. Uri Hasson ve arkadaşları bu önemli deneydeki bulgularını aşağıdaki gibi ifade etmişlerdir;

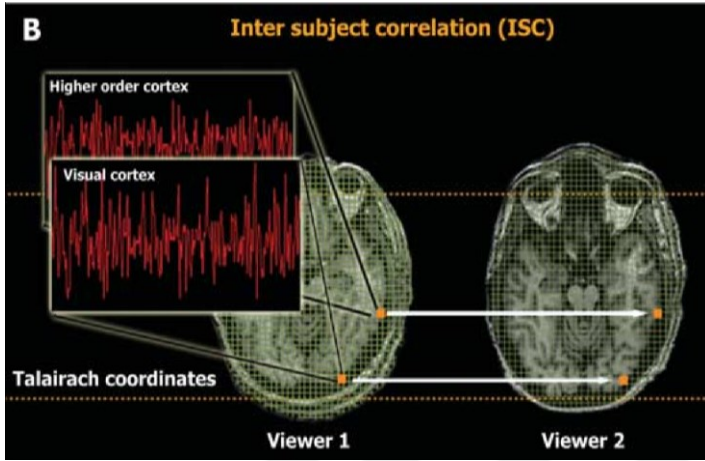
Bu çalışmada, bir film sekansı gibi karmaşık bir sahnenin özgürce izlenmesi sırasında farklı bireylerin beyinlerinin çok önemli bir uyum içinde hareket etme eğilimi gösterdiğine dair beklenmedik bir bulguyu rapor ediyoruz. Bu tür tepkiler, insan korteksinin büyük bir bölümünün natüralist görsel-işitsel uyaranlara stereotipik olarak tepki verdiğini ima eder. Bu öznelarası korelasyonlar, iyi bilinen görsel ve işitsel kortekslerin ötesine, örneğin daha önce duysal işleme ile ilişkilendirilmemiş olan STS, LS ve retrosplenial ve singulat korteks boyunca yüksek dereceli ilişki alanlarına uzandı. Bu nedenle, “kolektif” boyut, yani öznelarası senkronizasyon seviyesi, dış duysal uyaranlarla kortikal alanların katılımının yeni, hassas ve ölçülebilir bir ölçüsünü sağlıyor gibi görünmektedir. Kritik olarak, bu önlem, bu alanların işlevselliği ile ilgili herhangi bir ön bilgiye veya varsayıma bağlı değildir. Oldukça senkronize kortekse ek olarak, aynı zamanda, sürekli olarak öznelarası tutarlılık gösteremeyen bir alanlar modeli bulduk. Bu alanlar supramarjinal girus, angular girus ve prefrontal alanları içeriyordu. Bu nedenle, “kolektif” tutarlılık etkisi, korteksi doğal olarak, benzersiz, bireysel varyasyonlarla bağlantılı bölgelere karşı dış dünya uyaranlarına karşı öznelarası, stereotipik bir tepki gösteren bir alanlar sistemine böler (30). Öznelarası korelasyon iki alakasız bileşenden oluşuyordu: uzamsal olarak seçici olmayan bileşen ve bölgesel olarak seçici olan (Hasson vd. 2004: 1634).

Filmler, nörobilimsel terminoloji ile ifade edilecek olursa Dinamik Doğal Sahnelerdirler (dynamic natural scenes). Bir sahnesinde aynı anda birden çok uyaran bulunduran film sahnelerini izleyen seyirciden bu verileri alıp incelemek oldukça zordur (Aksoy, 2016: 97). Hasson ve arkadaşlarının (2004) deneyi bu zorluğu yukarıda yer verdiğimiz (intersubject correlation, ISC) adını verdikleri yöntemle aşmıştır.

Bir film sekansı çok kısa bir kesitinde dahi çok katmanlı ve karmaşık uzay-zamansal yapısı nedeniyle, geleneksel hipoteze dayalı fMRI veri analizi yöntemleri, film izleme sırasında elde edilen verileri işlemek için uygun değildir. Ancak Hasson ve arkadaşları, izleyiciler arasında beyin aktivitesindeki benzerlikleri ölçen yeni bir öznelarası korelasyon (ISC) analizi yöntemini sunarak bu zorluğun üstesinden gelmişlerdir (Hasson ve ark. 2004). ISC, bir izleyiciden her beyin bölgesindeki (örneğin, beynin

²⁷İlişkilendirme korteksleri, insan beyninin beyin yüzeyinin çoğunu içerir ve girdinin birincil duysal kortekslere gelmesi ile davranışın oluşumu arasında devam eden karmaşık işlemde büyük ölçüde sorumludur. Çağrışım kortekslerinin çeşitli işlevleri, genel olarak "biliş" olarak adlandırılır.” Asosiasyon kortekslerine girdiler, birincil ve ikincil duysal ve motor kortekslerden, talamustan ve beyin sapından gelen projeksiyonları içerir. Asosiasyon kortekslerinin çıktıları hipokampusa, bazal ganglionlara ve serebelluma, talamusa ve diğer asosiasyon kortekslerine ulaşır. parietal asosiasyon korteksinin dış ve iç çevredeki karmaşık uyaranlara yönelen dikkat etmek için özellikle önemlidir (Purves vd. 2004: 613).

görsel sisteminin küçük bir bölgesindeki) tepki süresi seyrini, diğer izleyicilerden aynı beyin bölgesinde elde edilen tepki süresi dersleriyle karşılaştırır. Tüm izleyiciler aynı filme maruz kaldığından, ISC'yi bölge temelinde hesaplamak, tepki süresinin izleyiciler arasında benzer olduğu beyin bölgelerini tanımlamaya yardım etmektedir (Hasson ve ark. 2008).



Şekil 5.6. ISC analizi (öznelarası korelasyon) (Hasson ve ark., 2008: 4).

Hasson ve arkadaşları (2008), öznelarası korelasyonu ile izleyicilerin bir filme katılımının nicel, sinirbilimsel bir değerlendirmesini sağlayarak bu yöntemin hem film teorisyenleri hem de film endüstrisi için yararlı olabileceğini ileri sürmüşlerdir. Bununla birlikte yukarıda da değinildiği gibi 2008’de kaleme aldıkları “Neurocinematics: The neuroscience of film” başlıklı çalışmaları ile *nörosinematik* kavramını ilk kez kullanmışlardır.

Patricia Pisters ise *The Neuro-Image* (2012) adlı çalışmasıyla sinema ve nöro bilim tartışmalarına felsefi bir nitelik kazandırarak söz konusu alanı genişletir ve derinleştirir. Pisters’in çalışmasına hem Hasson ve arkadaşlarının çalışmaları hem de Deleuze’ün “Beyin Ekran” olarak ifade ettiği görüşleri öncülük etmiştir. Deleuze için beyin, insan ile dünya arasındaki duyusal bir perdedir. Pisters’i de harekete geçiren bu düşüncedir. Ona göre göre yirmi birinci yüzyılda sinema teorisyenlerinin Deleuze’ün hareket imaj ve zaman imaj yaklaşımlarını aşması gerekliliğinin altını çizerek ve bizzat Deleuze’ün “beyin ekran” açıklamasını harfi harfine kendine rota belirleyerek bu iki imge anlayışına “nöro-imge” yaklaşımını dâhil etmiştir. Nöro-imgenin temelinde bir ara yol söz konusudur. Öyle ki algılanan ne benim dışımda konumlanmıştır ne de tam olarak benim zihnimdedir. Bu daha çok düşünsel bir

hususudur. Beynin diyalektik olduğu ön kabulüyle yola çıktığının ve onu bütünüyle merkeze alan yeni bir katman olduğunun altını çizer. “Hareket imajda anlatı her zaman şimdide konumlanırken, zaman-imajda beklenmedik zamanlarda beliren ve anlatının öyle ya da böyle hakimi olan geçmiştir, Nöro-imajda anlatı spekülatif bir geleceğe demir atmıştır. Burada çoğunlukla karakterin beynindeyizdir. Ekran bize dünyayı karakterin gözünden aktarmak yerine, onun beyninde neler olduğunu gösterir” (Pisters, 2012: 98) Pisters 2012 yılında *Altyazı Dergisi*’ne verdiği bir söyleşide bu meseleyi şu şekilde açıklar

Ben bir nörobilimci değilim, fakat tıpkı deneyi gerçekleştirenler gibi imajların gücüne inanan ve bunu ilgi çekici bulan bir sinema akademisyeniyim. Aynen bir nörobilimci gibi, imajların neler yapabileceğini ortaya çıkarmak arzusu taşıyorum. Ancak bunu yaparken sinema kuramı ve sinema felsefesinden beslenen bir bakış açısına sahibim. Tabii beyin ile ekran arasındaki ilişkiyi araştırmanın birçok yolu var. Nörobilimden yola çıkabilir, bu bilimsel alanın beyne dair öğrettiklerini benimseyebilir, bu bilgiyi imajların beyinlerimiz üzerinde nasıl bir etkiye sahip olduğunu anlamak için kullanabilirsiniz. Hatta günümüz kültürüne de bakabilir ve imajların bu kültürel bağlamda beyinlerimiz üzerinde ne gibi bir güce sahip olduklarını araştırabilirsiniz. Ancak tüm bunlar, işin sadece bir boyutu. Oysa tüm bu verilere sosyal bilimlerin bakış açısıyla, hatta sinema felsefesi perspektifinden yaklaştığınızda, çok daha felsefi sorular sormaya başlayabilirsiniz. Örneğin, “eğer beynin temel esasları böyleyse, tüm bunlar imajların ontolojisi, epistemolojik imaları ve görsel-işitsel estetik hakkında bize neler öğretebilir?” Dolayısıyla, nörobilimin bize sunduğu bulguların bir adım ötesine geçmek beni, sinemaseverlerin sürekli aklını kurcalayan bir tartışmaya götürdü. Sinemayla ilgilenen birçok insan için imaj, beraberinde felsefi sorular getirir. Çünkü film, aynı zamanda bir nevi felsefe yapma yöntemidir. Bu bağlamda düşündüğümüzde, bizi çevreleyen tüm bu imajların günümüz toplumu için ne anlama geldiği, bir imajın etkisi altına nasıl girdiğimiz veya bilimizin sınırlarına dair imajların bize neler anlatabileceği gibi sorular önem kazanıyor. Bu sayede nörobilimin bilimsel zemininden çıkarak, nörobilimsel bulguları felsefi bir alanda irdeleme fırsatı yakalayabiliriz (Pisters, 2012: 55).

Pisters’in Nöro-imge olarak tanımladığı imaj ona göre yirmi birinci yüzyılın küreselleşmiş ekran kültürüne ait yeni bir sinema türünün tipik bir karakteridir. Nöro-imgenin dikkate alınması gereken ilk yönü onun içinde bir tür şizoanaliz veya barındırıyor olmasından ileri gelmektedir. Bu nedenle Pisters bu kavramını Gilles Deleuze ve Félix Guattari’nin kapitalizm ve şizofreni üzerine çalışmalarına borçlu olduğunun altını çizer. Çalışmasında ele aldığı soruların çoğu, nöro-imgenin şizoanalitik doğasına ilişkindir. Bunun yanında dijital teknolojinin her yerde bulunmasıyla ilgili bu ağ bağlantılı medya uygulamasının bir parçasıdır ve bu teknolojilerle bağlantılıdır. Bu elektronik görüntü kültürü bağlamında, özellikle de çağdaş aşırı bilgi yüklemesi açısından, nöro-imge bir “sanat iradesi” ile (nasıl) ilişkilidir? Zaman-imgesinin henüz bilinmeyen yönlerini keşfetmemize yol açabilir mi? Eğer öyleyse, nöro-imge özel bir zaman-imge türü müdür, yoksa üçüncü bir görüntü türünden mi söz etmeliyiz? Hareket-imge ve zaman-imge beyindeki belirli

devrelerle ilişkilirse, beyin ekranının nöro-imge için tipik olan diğer yönlerini ayırt etmek mümkün müdür? Gibi sorulara yanıt arar. Bunun için sinirbilimdeki son bulguların yanı sıra beynin biyolojik yönlerini ve ilkelerini de tartışmaya dâhil eder. Bu kitabın, bu yeni görüntü imajın, direnebileceğimiz güvenli veya ahlaki olarak aşkın bir konum olmadığını kabul eder. Bunun yerine, her zaman sistemin mantığına daha fazla kapılma veya ezilme riskiyle karşı karşıya kalırken, sistemin içinden çoklu direniş biçimleri geliştirme ihtiyacını keşfetmeyi amaçlar. Çağdaş kültürün, görüntüleri “gerçekliğin illüzyonları” olarak düşünmekten, onları doğrudan beynimizde işleyen “illüzyon gerçeklikleri” olarak ve dolayısıyla dünyadaki gerçek ajanlar olarak görmeye geçtiğini iddia eder.

Nöro-imge, "çağdaş küreselleşmiş medya kültürünün ekranlarının, verilerinin ve bilgilerinin çoğalmasının" yirmi birinci yüzyıl durumunu ifade eder. Bu ekranlar, birer protez bellek olmaktan ziyade rekombinant mantığı 'beynin devreleri ve bağlantılarının' sinaptik süreçlerini yansıtan, görünüşte sonsuz veri bankaları gibidir. Bu, nöro-imgenin bir yönüdür. Diğer, film kahramanlarının, *Michael Clayton*'daki (Tony Gilroy, ABD, 2007) Arthur Edens (Tom Wilkinson) ya da *The Butterfly Effect* (Eric Bress ve J. Mackye Gruber, ABD/Kanada, 2004), nörolojik beyin bozuklukları, insan zihinlerinin kendi kontrolleri dışındaki güçler için kanallar olduğu bir dünyada 'illüzyonların gerçekliğini' yaratır. Pisters, *The Prestige* (Christopher Nolan, ABD/İngiltere, 2006), *Inland Empire* (David Lynch, Fransa/Polonya/ABD, 2006) ve *π/Pi* (Darren Aronofsky) gibi çok çeşitli filmlere atıfta bulunarak detaylandığı bu deliryum sinemasının, kapitalizmin şizofrenik mantığına direnen şizoanalitik yöntemlerin gelişmesine dair felsefi bir yaklaşımı ortaya koyar.

Pisters çalışmasını aşağıdaki sözlerle tamamlar.

21. YY'ın filmleri bize beyin dünyalar, beyin çekimler, zihin mimarileri gösteriyor. Artık karakterlerin gözleri aracılığıyla bakmıyoruz, onların zihnini deneyimliyoruz. Çağdaş kültür zamanın üçüncü sentezinden temellenen nöroimgelerle dolu. Bergson'un ikilik teorisinde madde ve zihnin, sanal ve gerçeğin, beden ve beynin sürekli olarak birbirini şekillendirmesi Deleuze için önemli bir kavramdı ve benim için de, bu kitapta beyin ve ekranı çift taraflı ve diyalektik bir yolla beyin ekran olarak konumlandırırken rehberlik eden ilkelerden biri oldu. 18 Beyin ekranının bir kutbu olarak şizofrenik halüsinasyonların tam içselliğini diğer kutup olarak kozmik uzamın tam dışsallığını yerleştirdiğimizde beyin ekran her zaman kayarak ve yer değiştirerek, epistemolojik olabilirliği ve sıfır derecesinde bilgi olarak inancı içererek, iki kutup arasında bazı noktalarda konumlanır (Pisters, 2012)

Bu bağlamda değerlendirildiğinde Pisters'ın felsefi yaklaşımı esasen bu başlıkta ele alınan nörosinema yaklaşımdan farklı olmakla beraber daha detaylı incelendiğinde

onun bir eleştirisi olarak dahi okunabilmektedir. Nörosinemanın, filmlerin izleyici üzerindeki etkileri kontrol etme ve ölçme vurgusu nedeniyle, nöropazarlamada gözlemlenene çok benzer bir biçimde film endüstrisi tarafından satış stratejilerini belirlemelerinde işlevsel bir konum alma potansiyeli söz konusudur. Oysa burda meseleye nörofelsefi bir perspektiften yaklaşan Pisters, beynin verileri ile pazarlama içeriğine dayanan nörosinemadan uzak düşmüştür. Bu nörofenomenolojiden de beklenen bir nüanstır ve çalışmanın son bölümünde neden nörosinema değil de nörofenomenoloji olmalıdır? Sorusuna bu bağlamda bir yanıt da aranacaktır. Ayrıca zaman içerisinde nörobilimsel vurgular ile şekillenen film çalışmalarında yaşanan gelişmeler sonucunda *nörofilmoloji* olarak isimlendirilen yeni bir alan ortaya çıkmıştır. Nörofilmolojinin, nörosinemadan en temel farkı, ampirik ve teorik arasındaki sürekli diyalog mantığına göre, kişinin incelediği ve eleştirel olarak değerlendirdiği bir çerçevenin doğasını varsaymakta olmasıdır (Gallese ve Guerra, 2015). Tüm bu tartışmalar bu çalışmanın son bölümüne ertelenmiştir.

Bu bölümde ele alınması gereken son husus ise nörosinematığe dair eleştirilerdir. sinirbilime dönüşün film teorisinin ideolojik, dilsel ve psikanalitik modellerin, yani özne konumlandırma teorilerinin (SLAB teorisi: Saussure, Lacan, Althusser, Barthes) ötesine geçmesine yardımcı olacağını ileri sürmesine rağmen Trifonova (2014: 27-30) nörosinemayı aygıt teorisinin bir uzantısı olarak ele alır. Yazara göre, nörosinematik, özne konumlandırma teorilerini eleştirdiği failliğin reddini farklı bir biçimde basitçe kopyalar. Burada, nörosinematik savunucuları, seyircileri bilinçsiz güçler veya ideolojik söylemler tarafından “konumlandırmak” yerine, daha da tehlikeli bir şekilde, kendi alt-kişisel bilişsel kapasiteleri tarafından “konumlandırıldığını” ileri sürer. Yazarın bunun dışında nörosinematik yaklaşıma iki temel eleştirisi daha söz konusudur. Bunlardan biri nörosinematik, reddettiği dilsel modellerin metodolojisini yine kendi merkezine almasıdır. “filmdeki mümkün olan en küçük anlam birimini belirlemeye çalışan dilsel yaklaşımlardan etkilenmiş film teorileri ile nörosinematığın 19. yüzyıl serebral lokalizasyon doktrinini yeniden canlandırması arasında analogi bulunduğu iddia edilebilir” (Trifonova, 2014: 27-30). Burada söz edilen, süreçlerin farklı işlevsel birimlere bölünebilir ve beynin ayrı alanları ile ilişkilendirilebilir olmasıdır. Yazarın son eleştirisi, sanat eserinin anlamının “nöron seviyesine” indirgemesinden kaynaklanmaktadır. Nörosinematik, film izleyiciliğinin dinamik ve bütüncül bir açıklamasını sunmakta başarısız olmaktadır; bu başarısızlık, en azından

kısmen, aşağıdan yukarıya, yukarıdan aşağıya bilişe ayrıcalık tanınmasından, yani “estetik tepkiyi” “motor tepkiye” indirgemesinden kaynaklanan bir başarısızlıktır. İnsan beyninin filmler henüz icat edilmeden çok önce evrimleştiği göz önünde bulundurulduğunda, beyinlerin filmlere göre olduğunu söylemek yerine filmlerin insan beyninden yararlanmak üzere üretildiğini söylemek mümkündür. Bundan dolayı da insan beyni film ile karşılaştığında bir yanıyla bunun film olduğunun farkındandır ancak bir yanıyla da beyin bu ayrımı işlemez ve ona gerçek muamelesi yapabilir (Zacks, 2015: 4). Bu durumda da ona fiziksel tepkiler verir. Nörosinema olarak adlandırılan bu yaklaşım da bununla ilintilidir.

Nörosinema, özellikle etkileşimli hale gelmeyi ve seyircinin tepkilerine göre gerçek zamanlı olarak anlatı sunumunu değiştirmeyi amaçladığından, seyirciye daha otoriter bir konum (Ceciu, 2021: 52) ve aktif bir statü belirlemesi açısından önemlidir. Aynı zamanda bu açıdan da sorunludur. Bu şekilde formüle edilen çalışmalar nörosinematiğin sinemadan çok beyinle ilgilendiğini gösteriyor: sinema sadece beyni incelemenin bir yolu. Ancak beynin nasıl çalıştığını açıklamak, zihnin ne düşündüğünü veya neden böyle düşündüğünü açıklamakla aynı şey değildir. Beyin tepkilerindeki öznel arası korelasyon çalışmalarının iki önemli sonucu söz konusudur: 1) bazı filmlerin izleyicilerin tepkilerini “kontrol etme” gücü vardır. Burada "kontrol" ile basitçe "film tarafından uyandırılan sinirsel durumların dizisinin, bu tür bir kontrolün araçlarının arzu edilirliliği konusunda herhangi bir etik veya estetik yargıda bulunmadan, güvenilir ve tahmin edilebilir olduğunu" kastedilmektedir; 2) “zihinsel durumların beyin durumlarıyla sıkı bir şekilde ilişkili olduğunu varsaymak... izleyicilerin beyinlerini kontrol etmek, algılar, duygular, düşünceler ve tutumlar dahil olmak üzere zihinsel durumlarını kontrol etmekle aynıdır” Trifonova (2014:30). Bu durumda nörosinema tekniği ve ondan elde edilen bilgiler değerlidir. Ancak hem film izlemek gibi kapsamlı bir eylem için oldukça indirgemeci bir konumda kalmaktadır hem de nöropazarlama kapsamında “seyirci beynini kontrol etme” tehlikesi ile karşı karşıyadır. Bu durumda yapılması gerekirken onunla zihinsel olanın birlikte değerlendirilmesidir. Seyirciyi yalnızca beynin gösterdiği tepkilere indirgemenin doğru olmadığı kadar bunları göz ardı etmek de doğru değildir. Bu nedenle de bir sonraki başlıkta film seyircisinin seyir deneyiminde beynin seyir deneyimiyle nasıl etkileşime geçeceğine dair verilere değinilmeye çalışılacaktır. Bunu nörobilimin film

izlemeyi ilgilendiren kısımlarına dair temel bir giriş niteliği olarak kabul etmek gerekmektedir.

5.2.1. Film İzlemenin Nörofizyolojisi

Seyirciyi yalnızca beynin gösterdiği tepkilere indirgemenin doğru olmadığı kadar bunları göz ardı etmek de doğru değildir. Bu başlıkta, film izleme sırasında devreye girdiği belirlenen görme, işitme duyularının nörobilimsel kuralları, hareket algısının beyindeki konumu, duyguların beyin ile olan bağlantısı ve beynin plastik yapısının film deneyimindeki konumu gibi unsurlar film seyirciliği bağlamında ele alınacaktır.

Filmlerin çoğunlukla görsel unsurlar barındırmaları nedeniyle öncelikle görsel algı ve beyin bağlamında bir inceleme yapmakta fayda vardır. İnsan ve diğer tüm primatlar için görme duyusu diğer duylara oranla daha baskın konumdadır. Bu husus tüm memeler için böyledir (Yılmaz, 2016: 93). Sinema, kendine has pek çok niteliği aracılığıyla seyircilerin algısal, kognitif ve duygusal süreçlerini tetikleyen çok boyutlu bir deneyim yaşamalarını sağlar (Aksoy, 2016: 96). Her halükarda tüm bu çekim açıları insan beyninde yeni algılama yanılsamaları açığa çıkarır. Beyin kendisinin yanıltılmasına izin verir (Or, 2016: 103).

Görsel duyumuz aracılığıyla dış dünyadan gelen uyaranların büyük bir bölümünü algılarız. Daha sonra işitme, dokunma ve tat alma duyuları bu konuda sorumludur. İnsan beyninin içerisinde hacimsel olarak en çok yer ayrılan kısım beynin algısal yönüdür. Algısal beyin üç temel prensibe uygun olarak düzenlenmiştir. Bu prensiplerden ilki, görsel dünyamızın sinirsel haritalarıdır. Bir sinir haritası, beyinde yakınlarda bulunan nöron gruplarını harekete geçirecek şekilde oluşturulmuş bir temsildir. Beyin organizasyonunun ikinci bir ilkesi, görsel alanların farklı görsel özelliklere odaklanan farklı görsel alanlar ile görsel işleme biçimleri açısından uzmanlaşmış olmasıdır. Bazı alanlar görece parlaklığa, diğerleri renge ve bir kısmı ise çizgi yönüne veya şekline karşı çok hassastır. Üçüncü ilke, alanların birbirini izleyen seviyelerde hiyerarşik olarak düzenlenmiş olmasıdır. Öncelikle ışık birkaç nörondan geçtikten sonra gözden sinyali alır ve gittikçe retinadan uzaklaşan seviyelere doğru ilerler.

Görmede, en erken işleme alanı birincil görsel korteks veya V1 olarak adlandırılır. V1 beynin arka kısmında yer alır ve görsel bilginin gözden iletildiğinde ilk geldiği yerdir (Zacks, 2015: 9-10). Film izleme sırasında da görüntü işleme ilk olarak, bir görüntünün

yatay veya dikey konumu gibi temel özelliklerini ve görüntünün çevresindeki alanla kontrastını tanıyan V1 bölgesinde gerçekleşir. Ardından, V2, V3 ve V4 gibi daha özel beyin bölgeleri, renk ve hareket gibi daha karmaşık sorunları anlamak için birbirleriyle işbirliği yapar (Moghadas, 2020: 308). İnsan beyinde, nesnelere ait özelliklerin algılanması (nesne algılama) ve nesnelerin uzaysal konumlarının (görsel-uzaysal algılama) belirlenip algılanması birbiriyle yakinen ilişkide olan iki işlevdir (Kurt, 2008: 187). Görme yetisi, görsel dünyada “neyin nerede olduğunu” fark etme sürecini içermektedir (Kandel, 2020: 32). Bu iki işlev birbirine paralel ancak bağımsız bir şekilde ilerlemektedir. Primat görme sisteminde bu iki işlevi yerine getirmekle görevli iki yolak söz konusudur (Kurt, 2008: 187). Bu iki koşut işlemi gerçekleştiren bölümlerine *ne yolağı* ve *nerede yolağı* denir. Yolakların diğer isimleri *oksipitotemporal yolak* ve *oksipitoparietal yolak* olarak yer almaktadır. Oksipitotemporal Yolak, oksipital korteksten temoral kortekse projekte olarak ventral yolu izleyen ve nesnelerin renkleri, şekli vb. unsurlarını belirleyen sistemdir ve oksipitoparietal yolak ise nesnelere doğru görme merkezli yapılan hareketlerde önemli bir rol oynar (Kandel, 2020: 32). Her iki yolak da primer görme korteksinden (VI) başlamaktadır. Yolakların hareket algısı, retinadaki hücrelerin uyarılmasıyla başlayan ve ardından sinyallerin dorsal akım boyunca yol aldığı karmaşık bir iştir. Orta temporal alandaki hücreler, belirli bir yönde hareket eden bir nesnenin parçalarına oldukça duyarlıdır. Her hücre, diğer hücrelerin ne yaptığı ve tüm hareket süreci sistemi hakkında bir miktar farkındalığa sahiptir. Açıkça hareket sisteminin beyinde belirli bir özerkliği vardır. Statik nesnelere tepki vermez ve birincil görsel korteksten sinyaller kesilse bile çalışmaya devam edebilir. Beyindeki görme sistemi incelenirse görme yollarının neredeyse beyne hâkim olduğu görülecektir. Gözler ve iki optik sinir beyin ön bölgesinde yer alırken, görsel işlem den sorumlu bölge beyin arka kısmında ve oksipital lobda bulunur. Beyindeki uyarıları alan ve işleyen bölgeler arasındaki bu büyük boşluk, görmenin beyin için öneminden ve görsel duyuyu beyin diğer bölümlerine bağlama olasılığından kaynaklanmalıdır. Göz, ışığı nöral retina ya ileten ve odaklayan optik bir organdır (Sung ve Chuang, 2010: 953). İnsan beyinin arkasındaki korteks bölgelerinin görme için önemli olduğu uzun zamandır bilinmektedir. Yüzyılın başında gözlerin beyin bu kısmıyla bir ara istasyon aracılığıyla bağlantı kurduğu keşfedilmiştir (Hubel, 1995: 5). Işık, göz bebeği adı verilen iris in merkezindeki bir açıklıktan göze girer. Mercek (ayarlanabilir) ve kornea (ayarlanamaz) tarafından odaklanır ve görsel alıcılarla kaplı

gözün arka yüzeyi olan retinaya yansıtılır. Dünyanın sol tarafından gelen ışık retinanın sağ yarısına çarpar ve bunun tersi de geçerlidir. Yukarıdan gelen ışık retinanın alt yarısına, alttan gelen ışık ise üst yarısına çarpar. Görüntünün tersine çevrilmesi sinir sistemi için sorun teşkil etmez. Görsel sistem görüntüyü kopyalamaz. Bunu çeşitli nöronal aktivite türlerinde kodlar. Işık retinadan geçtikten sonra, gözün arkasındaki reseptörlerden gözün merkezine daha yakın bulunan *bipolar hücrelere* gider. Bipolar hücreler mesajlarını gözün merkezine daha yakın olan *ganglion hücrelerine* gönderir. Ganglion hücrelerinin aksonları birleşir ve beyne geri döner. Bu akışta altı çizilmesi gereken husus ışığın göze girdikten sonra geçtiği ganglion hücreleri ve bipolar hücrelerin şeffaf nitelikte olup ışığı bozmadan beyne taşıyabilmesidir ve bunun yanında burada bir de *kör noktalar* mevcut olduğudur (Kalat, 2009: 156). Retinadan geçen ışık, çapraz bir biçimde beynin ilgili alanlarına uzanan optik sinir boyunca ilerler. İki gözden alınan görsel uyarı beynin her iki lobuna da uzanır. Örneğin; sağ gözden alınan veri beynin sol lobuna ve sağ lobuna iletilir. Dahası sağ gözden alınan veri çoğunlukla sol loba, sol gözden alınan verinin çoğunluğu sağ loba aktarılır. Bu şekilde çapraz iletim sırasında görüntüler Lateral Genikulat Nukleus (LGN) adı verilen bir duraktan geçer. Burada birey henüz gördüğünün farkına varmadan “kısa devre gibi davranarak” beyne bazı ön iletiler gönderir. Örneğin; yerde boylu boyunca uzanan bir kemeri yılan benzeterek ilk anda irkilme yaşarız. Bunun sebebi LGN’de yaşanan bu kısa devredir. Daha sonra gözün elde ettiği veriler beynin görme merkezine ulaştığında bunun bir yılan olmadığı anlaşılır (Yılmaz, 2016: 93).

Görme kısıtlıdır (Kalat, 2009: 156), bu film izleme esnasında da geçerlidir. Görüntünün her detayı izleyicinin dikkatini eşit derecede çekmez. Örneğin; beynin daha parlak veya dikey çizgilere daha fazla tepki verdiği kanıtlanmıştır. Bu seçici dikkatin, farkındalığı ve bilinç içeriğini şekillendirdiği göz önünde bulundurulmalıdır (Moghadasi, 2020: 308). Başka bir deyişle beynin görsel algısından söz ederken, onun seçici algıya dayanan kısıtlılığını da aynı anda ele almak gereklidir. Görsel sistemimizin dünyayı örnekleme şekli hem zamansal hem de uzamsal olarak kısıtlıdır; örnekleme, tipik olarak saniyede 3-4 sıklıkta meydana gelen ve retina tarafından empoze edilen sınırlar ile uzamsal olarak kısıtlanmış sabitleme periyotları sırasında gerçekleşir. Bu kısıtlamalar göz önüne alındığında, görsel sistem karmaşık görsel çevreyi bütünlüklü olarak göremez (Tatler vd., 2005: 643).

Gözün kısıtlılığı aynı zamanda onda seçici dikkatin gelişmesinde rol oynamıştır. Seçici dikkat, herhangi bir canlı varlığın davranışı üzerinde derin bir etkiye sahiptir. Bir konu beyinde vurgulandığında ve pekiştirildiğinde, diğer sinyal ve uyaranların etkisiyle karşılaştırıldığında, yaratığın davranışı üzerinde önemli bir etki yaratabilir. Evrimde, bu güçlendirilmiş sinyal mekanizması, dikkat için dâhili bir model oluşturur. Beyin karmaşık bir görev yapıyorsa, bu görevi dinamik olarak simüle etmek, görevi yaparken durumunu ve ortamını izlemek ve bir sonraki olayı tahmin etmek için bir iç modele sahip olmalıdır. Evrim sırasında sinirsel süreçler daha karmaşık hale geldikçe, bu modeller daha karmaşık hale gelir ve belki de genişler. İlk başta, bu model ilkel, ancak daha sofistike ve karmaşık hale geldi. Nihayetinde bu güçlendirilmiş sinyal mekanizması, bilincin yaratılmasında merkezi bir rol oynayan bir tür dikkat şeması yaratır (Graziano, 2014: 1302).

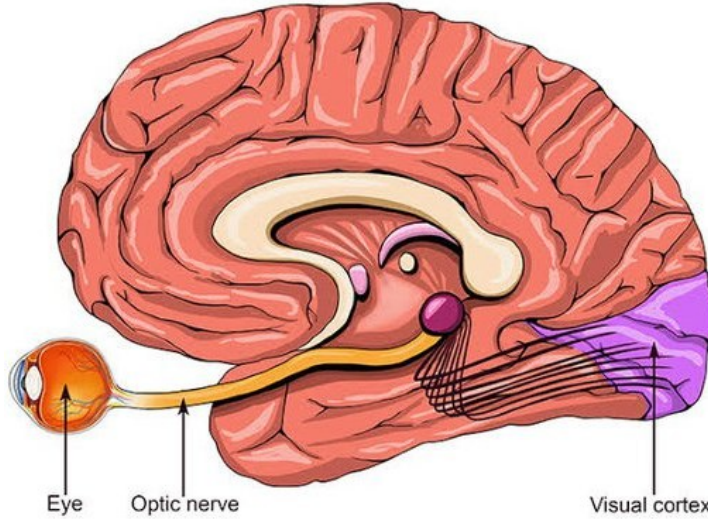
Beynin bu modellenmesi, etrafımızı çevreleyen dünyayı anlamamızda önemli bir rol oynar. Bu teoriye göre, beyin bir fenomene dikkati, fenomeni değerlendirmek için içsel bir modele sahip olduğunda kolaylaştırılır. Böyle bir model bilincin temellerini oluşturur (Graziano ve Webb, 2015: 3).

Bu nedenle herhangi bir seçici dikkat, bilincimizin içeriğini yansıtır. Seçici dikkatin ortaya çıkabilmesi için tüm duyular görev alır. Ancak mevcut konu dikkate alındığında görsel sistem üzerinde bir vurgu vardır (Wen ve ark., 2019: 386).

İnsan algısı, bilişsel süreçleri ve zihni belirli eksiklikler nedeniyle kısıtlıdır. Bir şeye odaklandığında (örneğin; bir yere bakarken, bir sesi dinlerken) bu uyaranların kısıtlı bir kısmına odaklanılır. Odak dışında kalan unsurlar ise görülmez, düşünülmez, unutulur (Başterzi, 2016: 109). Tam da bu nedenle yaşam nelere odaklanıldığına bağlı olarak öznel ve herkes için başkadır.

Omurgalıların retinası iki tip reseptör içermektedir; çubuklar ve koniler. İnsan retinasının çevresinde bol miktarda bulunan çubuklar, zayıf ışığa tepki verir ancak parlak ışık onları beyazlatacağı için gün ışığında kullanışlı değildir. Foveanın içinde ve yakınında bol miktarda bulunan koniler loş ışıkta daha az aktiftir, parlak ışıkta daha kullanışlıdır ve renkli görme için gereklidir. Çubukların ve konilerin dağılımı nedeniyle, foveada iyi bir renk görüşümüz var. İnsan retinasında çubukların sayısı konilerden yaklaşık 20'ye 1 daha fazla olmasına rağmen, koniler beyin girdisinin yaklaşık %90'ını sağlar (Masland, 2001: 878). Koni hücreler renklerde uzmanlaşmış

sinirle iken çubuk hücreler hareketi ve karanlıkta görmeyi sağlayan hücrelerdir. Burada altı çizilmesi gereken husus, ışığın ilk temas ettiği retinada renkleri ve hareketi algılamakla özelleşmiş hücrelerin bulunmasıdır. Bu derecede bir özelleşme, görmenin merkezi sinir sisteminde özellikli bir konuma sahip olacağının ipucu olarak görülebilir (Yılmaz, 2016: 93). 0.2 mm kalınlığında bir merkezi sinir dokusu olan retina, görsel sistemin ilk istasyonudur. Bir ışık alıcısı olarak hareket etmenin yanı sıra, retina, beş ana hücre sınıfını (yani fotoreseptörler, bipolar hücreler, amacrin hücreler, yatay hücreler ve ganglion hücreleri) içeren devreler aracılığıyla önemli görüntü işleme gerçekleştirir. Bu süreçler, optik sinirler yoluyla orta beyne ve talamusa iletilmeden önce ilgili bilgileri korumak için sinyalleri toplu olarak yükseltir, çıkarır ve sıkıştırır. Ek olarak, fovea öncelikle koni fotoreseptörlerinden oluşur. Koni sistemi daha yüksek çözünürlüğe sahiptir. Koniler ve çubuklar iki tip fotoreseptördür. Koniler, renkli görme de dâhil olmak üzere parlak ışıkta görüşe aracılık eder. Koniler, konik şekilli ışık algılayan dış segmentlerinden sonra adlandırılır ve bu fototransdüksiyonun meydana geldiği ışığa duyarlı bir yapıdır (Sung ve Chuang, 2010: 953).



Şekil 5.7. Görme ve beyin (Al-Redouan, 2020).

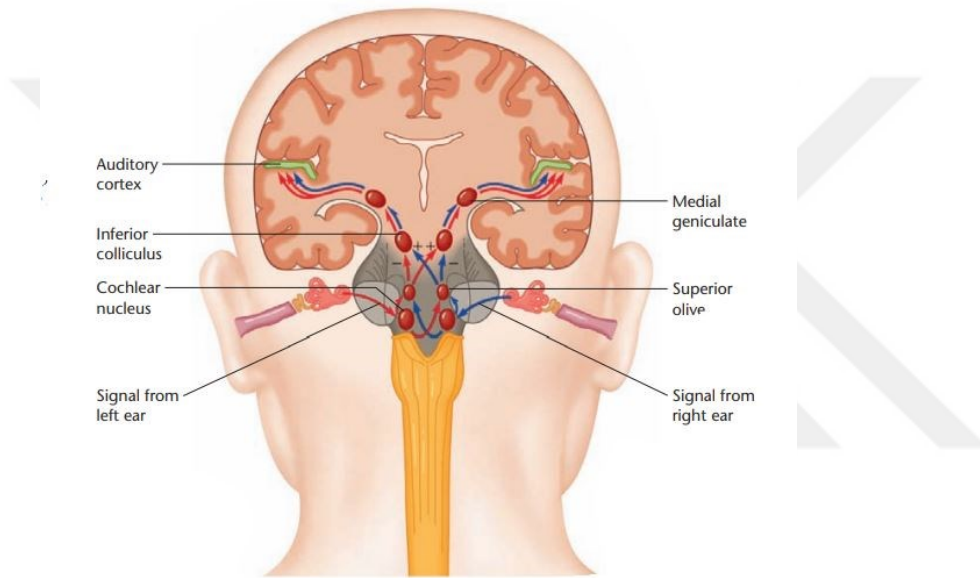
Her şey duyu organlarıyla, özellikle de beynin dış dünya ile görsel olarak iletişim kurmasının ilk yolu olan gözle başlar. Gözler olmasaydı dış dünyayı göremezdik. Beyne görsel olarak giren ilk uyarılar gözlerden geçer. Özel niteliklere sahip uyarılar insanın dikkatini çeker. Aynı şekilde, insan ilgisinin daha fazla özelliğini

sunan sanat, beyne görsel olarak daha çekici gelebilir. Sunulan kısa giriş, nörosinema ile ilgili iki konunun ele alınması gerektiğini ortaya koymaktadır: Birincisi, sinema görsel bir uyarıcı olarak neden etkili olabilir? İkincisi, bir film seyircinin dikkatini çektiğinde, nörosinema açısından kendine has özellikleri nelerdir? Görme olanın objektif algısı mıdır, yoksa beynin oluşturduğu yorum mudur? Bu sorunun yanıtı kaçınılmaz olarak ikincisidir. Bunun nedeni beyne gönderilen verilerin zorunlu olarak belirli işlemlerden geçmesidir (Or, 2016: 103). İnsan beyni toplamda bir saniyede 66 kare görebilmekte ve bunun sadece kırkını bilince taşıyabilmektedir. 40'ın üzerindeki kare sayısı beyne ve bilince daha gerçekçi bir hisle yönelir. Ancak 24 kareden daha fazla kare kullanan filmler bir yandan beyne gerçek gibi bir his yaratırken bir yanıyla da dekorun, oyuncunun ve diğer sinematografik unsurların da farkındalığını arttırarak ve bunun bir film olduğu duygusunu belirginleştirerek yadırgama yaratmaktadır. Bu bağlamda bakıldığında 24 kare gördüğü bir görüntüyü beyin zaten gerçek olarak algılamamaktadır. Bu da daha önceki başlıklarda ele aldığımız seyircinin “filmin büyüüne” gönüllü kapılışının somut bir kanıtı olarak karşımızda durmaktadır. Bu kaptırma için insan bilinci ve beyni bir anlaşma yaparak film izleme deneyimini gerçek olmayan bir gerçeklik olarak açığa çıkarmaktadır (Kırmızı Alsan, 2016: 83). Başka bir ifadeyle filme özgü bir gerçeklik söz konusudur. Bu noktada film bir gerçektir ancak gündelik yaşamımızdan farklı bir yaşantıyı içeren gerçeklik olarak karşımızda durur.

İnsan görsel sisteminin dünyayı örnekleme şekli hem zamansal hem de uzamsal olarak kısıtlıdır; örnekleme, tipik olarak saniyede 3-4 sıklıkta meydana gelen ve retina tarafından empoze edilen örnekleme sınırları tarafından uzamsal olarak kısıtlanan sabitleme periyotları sırasında gerçekleşir. Bu kısıtlamalar göz önüne alındığında, görsel sistem karmaşık görsel çevreyi tamamen ve tek biçimli olarak örnekleyemez. Gerçekten de günlük yaşam aktiviteleri sırasında gözlerimizi yönlentmediğimiz büyük oranda görsel çevre olduğu açıktır (Land, Mennie ve Rusted, 1999: 1312). Bu durum sinema için biraz daha farklı görünse de film karşısındaki seyirci de bir görüntüye baktığında, beyin tarafından yalnızca küçük bir kısmı dikkate alınır ve seyirci tek seferde tek bir görüntüyü tam olarak işleyemez (Tatler ve ark. 2005). Bu işleme ve izleyicinin fark ettiği her şey, beyindeki karmaşık bir sürecin sonuçlarıdır ve bir nesnenin konumu veya özellikleri gibi çeşitli faktörlere tabidir (Marinato ve Baldauf, 2019: 3). Buraya dek ele alına bilgiler değerlendirildiğinde, film

izleme deneyimi sırasında, görme ile ilintili üç algı süreci işlemektedir; dikkat, odaklanma ve körlük.

Film deneyimi sırasında gerçekleşen beyin olaylarından bir diğeri işitmedir. Ses dalgaları; hava, su veya diğr ortamların periyodik olarak sıkıştırılmasıyla açığa çıkar. Bir ağaç düştüğünde, ağaç ve yer titrer, havada kulaklara çarpan ses dalgaları oluşturur. Ses dalgaları genlik ve frekans bakımından farklılık gösterir. Bir ses dalgasının genliği onun yoğunluğudur. Ses yüksekliği, genlikle ilgili ancak aynı olmayan bir duyumdur (Kalat, 2009: 194).²⁸



Şekil 5.8. İnsan işitme sitemi ve beyin (Kalat, 2009)

Görsel sistemin basit çizgilere yanıt veren hücrelerle başlayıp yüzleri ve diğr karmaşık uyarıları algılayan hücrelere doğru ilerlemesi gibi, aynı şey işitsel sistem için de geçerlidir. Üç küçük kemik, bu titreşimleri daha küçük oval pencerenin daha güçlü titreşimlerine dönüştürerek koklea içindeki sıvıyı harekete geçirir. İşitsel korteks birçok yönden görsel kortekse benzer. Her ikisinin de “ne” sistemi ve “nerede” sistemi vardır. Her ikisinin de hareketi algılamak için özel alanları vardır ve bu nedenle beyin hasarı olan bir kişinin hareket körü veya hareket sağırı olması mümkündür. Görsel korteks görsel imgeleme için, işitsel korteks ise işitsel imgelem için esastır. Birincil

²⁸ Örneğin, hızlı konuşan bir kişi, aynı fiziksel genliğe sahip yavaş müzikten daha yüksek sesle ses çıkarır. Televizyon reklamlarının programdan daha sesli olduğundan şikayet ediyorsanız bunun bir nedeni reklamlardaki kişilerin daha hızlı konuşmasıdır. Bir sesin frekansı, hertz (Hz, saniyedeki döngü) cinsinden ölçülen, saniyedeki sıkıştırma sayısıdır. Perde, algının ilgili yönüdür. Daha yüksek frekanslı sesler perdede daha yüksektir (Kalat, 2009: 194).

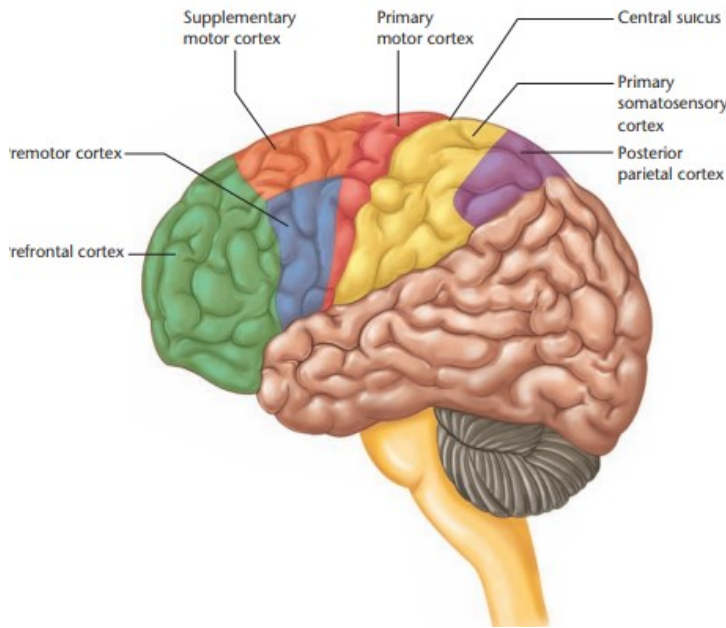
işitsel korteksteki her hücre, belirli bir ton frekansına en iyi şekilde yanıt verir ancak çoğu karmaşık tonlara tek bir frekanstan daha iyi yanıt verir. Birincil işitsel korteksi çevreleyen alanlar, seslerin anlamını analiz eder. Beyninizin işitmeden sorumlu olan kısmı işitsel kortektir. İşitsel korteks, beyninizin kulaklarınıza yakın tarafında bulunur. Seslerin perdesini temsil etmek için boşluk kullanan bir dizi harita içerir. Düşük perdeli sesler, beynin yüzeyine en yakın kısmı harekete geçirir. Perde yükseldikçe aktivasyon biraz geriye doğru hareket eder ve beyin yüzeyinde kıvrımlar oluşturur. Temsil edilen boyut uzamsal olmasa da temsil ile temsil ettiği durum arasında sistematik ve düzgün bir ilişki vardır (Zacks, 2015: 76).

Filmler pek çok ses katmanından meydana gelmektedirler ve seyircinin filme katılma eyleminde başat rol oynamaktadırlar. Bunların içerisinde film ile seyirci arasındaki rezonansı sağlayan müziklerin ayrı bir önemi söz konusudur. Görsel baskınlığına rağmen film deneyiminde duyma özellikle aşağıda ele alacağımız hareket algısının ortaya çıkması için oldukça önemli bir konumda durmaktadır.

Filmler ile kuracağımız bir diğer nörobiyolojik bağ, hareket algısının beyindeki konumudur. Filmlerin temelini oluşturan ilk adımlardan birisi, Muybridge deneyine dayanmaktadır. Bu deneyde at yarışlarına ilgi duyan fotoğrafçı Eadweard Muybridge, bir saniyede 24 kare çekip, atın ayaklarını yerden kesen fotoğraflar elde etmiştir. Bu bir ilizyon yaratmanın ötesinde insan beyninin görme ile ilgili yeteneğinin yeni bir alanda yeniden kullanılması anlamına da gelmektedir. Muybridge fotoğraflarda “uçan bir at” gösterilmenin yanında onları art arda hızla gösterince de bir hareket hissi yaratabildiğini fark etmiştir. Bu bağlamda da 1882’de ilk filmi yaratmıştır. Bu ilk buluş beyin ile göz arasındaki bir işleyişi ifade eden göz sürerliliğine dayanmaktadır. Göz sürerliliği, görüntü göz önünden uzaklaştıktan sonra o görüntünün beyindeki algısının bir süre devam etmesini ifade etmektedir. Filmde hareket algısını yaratan tam da göz ile beyin arasındaki bu süreçtir (Kırmızı Alsan, 2016: 83). “Sallie Gardner” adlı bir atın fotoğrafını çekerek bunu yaptı (Shimamura 2002).

Hem serebral korteksler hem de kaba ve ince motor hareketten sorumlu serebellum, bilişsel süreçlerle doğrudan bağlantılıdır. Nörobilimlerdeki yeni kanıtlar, “hareket, hafıza, duygu, dil ve öğrenme dâhil olmak üzere diğer tüm beyin işlevleri için çok önemli” olduğunu gösteriyor (Ratay, 2001, 148).

“Beyin ne işe yarar?” sorusu nöropsikolojik veya nöro-psikanalitik bir açıdan değerlendirildiğinde, beyne sahip olmayan canlılardan yola çıkmak kolaylaştırıcı bir adım olur. Örneğin; bir ağacın beyne yoktur ancak doğada bulunan tüm işlevini eksiksizce yerine getirir. Ağaçlar beyne ihtiyaç duymazlar çünkü hareket etmezler. Nihayetinde beynin tek bir işlevi vardır: Bir organizmayı dünyada hareket ettirmek ve bu sayede organizmanın hayatta kalabilmesini ve üreyebilmesini sağlamak. Başka bir ifade ile bir beynin amacı davranışları kontrol etmek ve hareketlendirmektir (Kalat 2008, 226). Beynin diğer tüm süslü işlevleri, görme, işitme, hafıza, öğrenme -hepsi bu tek amaca hizmet eder- bizi hareket ettirir. Tamamen zihinde gelişen, harekete dönüşmeyen entelektüel faaliyetler dahi bir gün hareket ederken kullanacağımız fikirlere katkıda bulunur. Bu nedenle ön loblarımızdan (beynin düşünen, planlayan kısmı, eylemleri motive eden yürütme işlevi) talamusa, duyuşal kapıya, talamustan ileriye doğru olduğundan on kat daha fazla bağlantı vardır. Bunun nedeni, beynin yönetici kısmı, talamusa sadece bu organizmayı hareket ettirmek için gereken duyuşal bilgiyi iletmesinden kaynaklanmaktadır (Holland, 2007: 66).



Şekil 5.9. İnsan beynindeki motor korteksin başlıca alanları (Kalat, 2008: 235).

Premotor korteks ve tamamlayıcı motor kortekste hücreler, hareketler gerçekte hiç uygulanmasa bile hareketlerin planlanması sırasında aktiftir. Motor korteks, doğrudan kaslara mesaj göndermez. Aksonları, kasları kontrol eden uyarıları üreten beyin sapına ve omuriliğe uzanır (Kalat, 2008: 235). Beynin hareketi bu şekilde doğrudan mesaj

göndermeden işletmesi, bu hususun bir açıklaması olarak sunulabilir. Boyundan aşağısı felç olan iki hastadaki beyin aktivitelerini inceleyen araştırmacılar bu hastaların belirli yerlere belirli hızlarda hareket etmeyi amaçladıklarında, Primer motor korteksteki nöronların yaklaşık %90'ının aktif hale geldiğini tespit etmişlerdir (Truccolo vd. 2008: 1164). Beynin bu niteliği bir sonraki bölümde ele alacağımız nörofenomenolojik film izleme deneyiminin temelinde bulunan bedenleşmiş simülasyon teorisinin kendini yasladığı temeldir.

İnsanın hareket süreci ve beyin işleyişi arasında yaşanan süreçte altı çizilmesi gereken önemli bir diğer husus ortalama olarak, insanlar hareket etme kararlarının gerçek hareketten yaklaşık 200 ms. önce gerçekleştiğini bildirmesidir. Bir insan hareket etmeden önce motor korteksi bir istemli hareketten önce *hazır olma potansiyeli* adı verilen bir tür aktivite üretir ve ortalama olarak hazır olma potansiyeli hareketten önce en az 500 milisaniye önce başlar. Burada kilit nokta, “Hareketten sorumlu beyin aktivitesinin, görünüşe göre kişinin bilinçli kararından önce başlamış olmasıdır! Sonuçlar, bilinçli kararınızın eyleminize neden olmadığını gösteriyor. Bunun yerine, eyleme giden süreç yaklaşık 300 milisaniye boyunca devam ettikten sonra kararın bilincine varırsınız.” (Kalat, 2008: 235).

Bir şey hareket ettiğinde bu retinada oluşan nispeten hızlı değişiklik nedeniyle insanda hareket algısı oluşur. Bunun için hızın belli bir oranda olması gerekmektedir. Bir şey çok hızlıysa (örneğin; yanımızdan geçen bir kurşun kadar) bu algılanamaz yine bir şey çok yavaşsa ancak çok dikkat toplandığında ve özel bir ilgi sunulduğunda algılanabilir. Gözün önünde 1/20 saniyeden az süre kalan görüntüler beyinde tek tek görüntüler olarak değil, hareket olarak algılanır. Gözün önünden daha önce çekilmiş olan durağan görüntüler saniyede 24 kare geçer (Or, 2016: 103).

Hareket algısı, retinadaki hücrelerin uyarılmasıyla başlayan ve ardından sinyallerin dorsal akım boyunca yol aldığı karmaşık bir iştir. Orta temporal alandaki hücreler, belirli bir yönde hareket eden bir nesnenin parçalarına oldukça duyarlıdır. Her hücre, diğer hücrelerin ne yaptığı ve tüm hareket süreci sistemi hakkında bir miktar farkındalığa sahiptir. Orta temporal bölgenin yanında, bir kısmının optik akıştan sorumlu olduğu düşünülen medial üst şakak olarak adlandırılan bir bölge bulunur (Örneğin, ileri doğru hareket ettiğimizde veya başımızı çevirdiğimizde dünyada gördüğümüz hareket). "İleri yön", hareketimizin yönünü gösteren bir terimdir. Açıkça

hareket sisteminin beyinde belirli bir özerkliği vardır. Statik nesnelere tepki vermez ve birincil görsel korteksten sinyaller kesilse bile çalışmaya devam edebilir. Beynin, hareketi algılamak için aynı nöronları kullanma kapasitesi, sanatta hareket olmadığında neden hareketi görebildiğimizi açıklıyor. Zihin programlanmıştır ve statik olan hareket yanılışmasını kendisinden dışarı yansıtmaya hazırdır ve resim sanatının tarihsel gelişimi durağanlıktan harekete doğrudur. Hareketin olmadığı yerde hareketi görme eğilimi söz konusudur (Konigsberg, 2007: 7-8).

Filmi önceki sanat dallarından ayıran en önemli nitelik onun hareket etmesidir. Film her şeyden önce hareket eder. Ancak özünde film genellikle yansıtılan ancak belki de bir katot ışın tüpünde, LCD ekranda veya bir akıllı telefonun organik LED ekranında izlenen bir dizi durağan görüntüdür. Özünde bir hareketten söz etmek mümkün değildir. Ona görme niteliği kazandıran gözün, görmenin sürerliliği kuralıdır (Zacks, 2015: 32).

Film, gündelik yaşamda etrafımızı saran gerçek hareketten farklı bir hareket yanılışması yaratma girişimidir. Bu amacı gerçekleştirmek on dokuzuncu yüzyılda çok sayıda alet üretilmiştir (Örneğin; Phenakistiscope, Stroboscope, Zoetrope, Praxinoscope). Étienne Jules Marey, kronofotografi adını verdiği bir yöntemle aynı başarıyı tek bir kamerayla gerçekleştirdiğinde (“chrono” kelimesi Yunancada “zaman” anlamına gelen “chronos” kelimesinden gelir) neredeyse Edison dönemine ulaşılmıştır. Ardından ise Lumière kardeşler ve sinema filminin gelişimi başlamıştır. Film ilk bölümde de ele aldığımız gibi çok büyük bir ilgi ile karşılanmıştır. Ancak sinemanın bu erken döneminde de, bugün de seyirciyi asıl etkileyen unsur harekettir. Ekranda hareket halindeki insan ve nesnelerin bir çerçeve içinde yansıtılan görüntüleri, daha önce hiç görülmemiş bir manzara yaratmıştır. Bu filme hayat ve canlılık veren en temel niteliktir (Konigsberg, 2007: 9-10). Hareketin bu öneminin nöral sistemde de bir karşılığı söz konusudur.

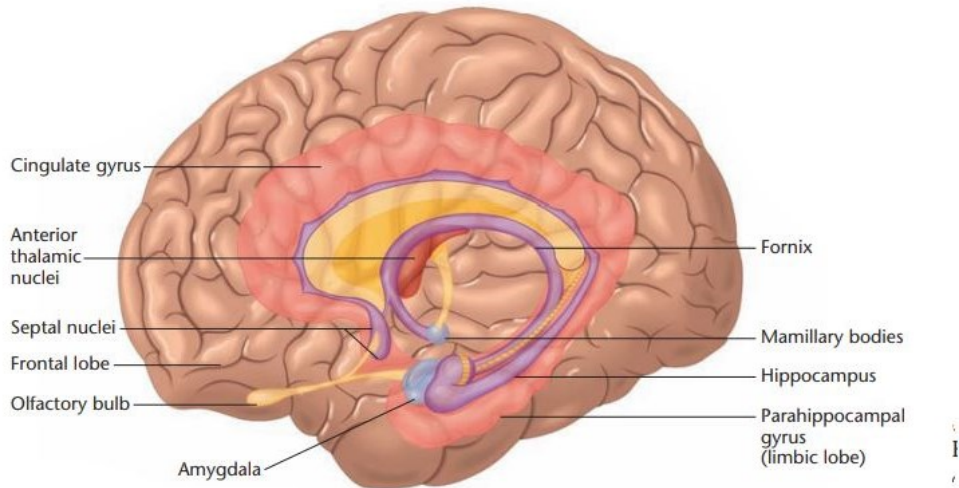
İnsan beyninin, filmin hareketini algılama süreçleri, onun görsel verileri işleme süreçleri ile yakinen ilintilidir. Korteksin görsel girdiyi alan ilk kısmı, birincil görsel korteks veya V1'dir. V1 parlaklıktaki yerel değişikliklere en duyarlıdır. Görüntünün parlak bölgesi ile karanlık bölgesi arasındaki sınıra *parlaklık konturu* denir. Parlaklık konturları, nesnelerin konumunu ve yönünü algılamak için kritik öneme sahiptir. Çoğu V1 hücresi, görüntüdeki belirli bir yerde parlaklıkta bir değişiklik olduğunda seçici

olarak yanıt verir. Her V1 hücresi, görüntüdeki belirli bir konumdaki parlaklık konturlarını önemser ve yakındaki V1 hücreleri, yakındaki konumlarla ilgilenir. Başka bir deyişle, V1 parlaklık konturlarının *haritalarını uygular*. Ancak V1 zaten hareketle ilgili bilgileri de temsil eder, çünkü V1 hücreleri parlaklık konturları zamanla değiştiğinde yanıt verir. Bir kuş beyaz duvarın önüne atlarsa, bu belirli bir yerde bir parlaklık konturu oluşturur. V1 haritasındaki o konum ve oryantasyondaki konturlara yanıt veren hücreler ateşlenmeye başlayacak, kuş bir adım daha atarsa, parlaklık konturu yeni bir hücre grubunu uyaracaktır. Birinci konfigürasyona cevap veren hücreler ve ikinciye cevap veren hücrelere ek olarak, birinci konfigürasyondan ikinciye geçişe cevap veren hücreler de vardır. Bunun gibi değişiklikler görsel hareketin temel unsurlarıdır. Film projeksiyonu, görsel bir illüzyon oluşturmak için hassas bir şekilde kalibre edilmiştir. Görsel sistemimiz biraz daha keskin olsaydı, günümüz filmleri titrek bir zıplama karmaşası gibi görünürdü. Bizim için her biri saniyenin 1/24'ü sonrasını gösteren bir dizi görüntü yansıtmak, neredeyse her zaman iyi bir hareket algısı üretecektir. Filmlerin çalışması için bu gereklidir. Ancak bir filmdeki her yeni kare, bir önceki kareden sonraki 1/24 saniyeye karşılık gelmez. Sürekli bir klipte ne olduğu kadar, iki klip birbirine eklendiğinde ne olduğu da önemlidir. Bunun yanında kurgunun insana yeni bir hareket algısı yarattığının altını da çizmek gereklidir (Zacks, 2015: 34).

Filmlerin popülaritesi ve başarısı için kilit bir belirleyici, duygusal durumlarını etkili bir şekilde değiştirerek seyircilerin duygu durumlarında değişiklik yaratmaları üzerinde durmaktadır. İçerik ve anlatım, izleyicilerin duygusal tepkilerinin en bariz düzenleyicileri olsa da film sahneleri sırasında tek başlarına nadiren manipüle edilirler. Bunun yerine film yönetmenleri izleyicilerde duygusal tepkiler uyandırmak için filmin anlatımını ve içeriğini tamamlayan ve geliştiren çeşitli sinematografik teknikler kullanırlar. Bu nedenle film uyaranları, bir dizi faktörün duygu algısına nasıl aracılık ettiğini incelemek için ikna edici bir yol sağlar. Duygusal tepkileri ortaya çıkarmak için kullanılan sinematografik tekniklerin en güçlü temellerinden biri, hareketin manipülasyonudur. Başka bir ifade ile hareket seyircide duygusal bir durum yaratmaktadır (Dayan, vd., 2018: 2). Bu bağlamda, film izlemenin insan beyninde yarattığı bir diğer nöronal aktivite, filmlerin seyircide ortaya çıkardıkları duyguları içermektedir. Psikologlar tipik olarak duyguyu üç bileşen açısından tanımlarlar: Bilişler ("Bu tehlikeli bir durum"), hisler ("Korkmuş hissediyorum") ve eylemler ("En

yakın çıkışa koş"). Bunlardan hisler, duygu kavramımız için en merkezi olanlardır. Birisi korktuğunu bildirirse, hemen o kişiye duygu yüklüyoruz. Bununla birlikte, eğer biri “Bu tehlikeli bir durum” diye hesaplarsa ve bundan kurtulmak için harekete geçerse ancak herhangi bir gerginlik veya uyarılma hissetmiyorsa, duyguyu atfetmeye daha az meyilli oluruz. Duygusal durumlar, sempatik ve parasempatik olmak üzere iki dalı olan otonom sinir sistemini harekete geçirir. Otonom sinir sisteminin anatomisini gözden geçirir. Sempatik sinir sistemi, vücudu kısa, güçlü “dövüş ya da kaç” tepkilerine hazırlar. Parasempatik sinir sistemi, sindirimi ve enerji tasarrufu sağlayan diğer süreçleri artırır ve sonraki olaylara hazırlanır. Bununla birlikte, her durum kendi özel sempatik ve parasempatik uyarılma karışımını uyandırır (Wolf, 1995).

Geleneksel olarak, limbik sistem duygu için kritik olarak kabul edilmiştir. Serebral korteksin çoğu duygusal durumlara da tepki verir. Duyguları uyandırmak ve beyin üzerindeki etkilerini incelemek için araştırmacılar, katılımcılardan fotoğraflara bakmalarını, hikayeleri dinlemelerini veya kişisel duygusal deneyimlerini hatırlamalarını ister. Bir yaklaşım, beynin elektriksel aktivitesindeki hızlı değişikliklere çok duyarlı bir yöntem olan uyarılmış tepkileri ölçmektir. Araştırmacılar, duygusal bir ifade gösteren bir yüzün fotoğrafına beynin çok hızlı tepki verdiğini (120-180 ms içinde), insan beyninin yüzlere güçlü bir şekilde odaklanmak üzere özelleştğini göstermektedir (Eimer ve Holmes, 2007).



Şekil 5.10. Beyin ve duygu sistemi

Amigdala, dürtülerin, duygusal ve motivasyonel durumların ve otonomik ve endokrin fonksiyonların düzenlenmesi için özellikle önemlidir. Bir filmin insanların bu limbik

sisteminde belli uyarılara neden olmaktadır. Bu duygular oldukça çeşitlidirler. Bir sinema seyircisi o kadar ateşli bir heyecan seviyesine getirilebilir ki, insanlar koltuklarında kıvranabilir, bağırabilir ya da ekranda meydana gelen olayları nefessiz, tam karakterlerinden birinden yanlış bir şekilde şüphelendiklerini anladıklarında bir suçluluk duygusu hissedebilirler veya yine, iyi bir performans için bir oyuncuya minnettar olabilirler, kötü adamının biriktirdiği serveti kıskanabilirler. Sinema izleyicileri küçümseyici bir şekilde gülümser, gergin bir şekilde kıkırdar veya kahkaha atarlar. Aynı film, sevinç gözyaşları ve hayal kırıklığı gözyaşları üretebilir. Umut ve korku, utanç ve neşe veya acıma ve zevk alma gibi çelişkili duyguların bir bileşimi duygular açığa çıkarabilir. Üstelik bu hissetme hali, seyirciyi eğlendirir. Bu duygular olumlu da olsa korku, gerginlik gibi olumsuz duygular da olsa bu duygular seyirciyi eğlendirir (Tan, 1996: 1).

Filmlerin, insanların duygusal süreçleri üzerinde nasıl etkiler yarattığını psikoloji ile ele alarak film teorisi ve psikolojiyi entegre etmeyi hedefleyen Tan'a göre (1996: 3) kısaca anlatmak, duygu üretmektir. Anlatım sürecinin betimlenmesi ve seyircinin hissettiği duygunun betimlenmesi ne kadar çok iç içe geçerse, anlatım ve duygu o kadar çok tek bir sistem haline gelir. Film anlatısı ve izleyici duygusu aslında aynı madalyonun iki yüzü gibidir. Duygu dendiğinde tek bir şeyden söz etmek imkansızdır. Duygular belirli bileşenlerden oluşmaktadır. Bu bileşenlerin ilki duygunun açığa çıkardığı histir ve "nasıl hissettirdiği" ile ilintilidir. Örneğin; korku duygusundan yola çıktığımızda, burada bu duyguya yönelik gelişen olumsuzluk, hoşnutsuzluk, huzursuzluk gibi hisler bulunur. İkinci bileşen duygunun neyle ilgili olduğu üzerinedir. Duygu her daim bir neden ile ilintilidir. Örneğin; karanlık nedeniyle korku duygusu açığa çıkmaktadır. Duygunun bir diğer önemli bileşeni ise açığa çıkan eylemdir. Örneğin; geri çekilme, irkilme, çılgılık atma vb. eylemlere dönüşen bir korku duygusu söz konusudur. Bu birden fazla bileşenden oluşan duygu süreci, beynin birbiriyle ilişkili geniş bir bölümünde işlenir. Temel duygu hissinin, en çok beynin ventral (alt) ön kısmındaki bir dizi bölgeye bağlı olduğu düşünülmektedir. Evrimsel olarak, bu bölgelerden bazıları özellikle koku alma duygusu ve vücut duygularının işlenmesiyle ilgili alanlara güçlü bir şekilde bağlıdır. Duyguları deneyimlemek, ön lobların orta kısmında, bunların hemen üzerindeki alanları da harekete geçirir; bu alanlar, insanlardan başkalarının zihinsel durumları hakkında düşünmeleri istendiğinde de etkinleştirilir. Ventral frontal bölge ise alt ön kısımda beynin ortasındaki korteks,

ventromedial prefrontal kortektir. Bu bölge, anlamlı uyaranlara duygusal tepkileri koordine etmek için oldukça uygun bir konuma sahiptir. Orta beyinde nefes alma, kalp atış hızı ve terleme gibi işlevleri etkileyen birçok bölgeye yansır. Aynı zamanda, çok “bilişsel” bir işleve sahip olduğunu düşündüğümüz kortikal bölgelerle birçok bağlantısı vardır. Ventromedial prefrontal korteksin kendisi birçok bilişsel görev sırasında aktive olur. Duygudaki özel rolü, bir durumun bilişsel temsiliyi duygusal bir temsile dönüştürmek olabilir. Ventral frontal korteks ayrıca, nötr uyaranlar ve duygusal olarak önemli sonuçlar arasındaki ilişkileri öğrenmek için gerekli olan temporal loblardaki bölgelere sıkı bir şekilde bağlıdır. Bunlardan en önemlisi ve en iyi çalışılanı amigdaladır. Bu devrelerdeki aktivasyon vücutta belirli etkiler üretir. Korku; artan kalp atış hızı ve terlemeyle, iğrenme bulantıyla, öfke kızarmayla vb. ilişkilidir. Bu tepkiler, sizi harekete geçmeye hazırlayan programların bir parçasıdır (Zacks, 2015: 54).

Zacks, (2015: 76), duyguların film ile seyirci arasındaki konumunu empati düzlemine yerleştirerek şöyle açıklar:

Bir aktörün duygularını ifade etmesini izlemekten koltuklarımızda duygu hissetmeye nasıl geçeceğimizi burada bulabilirsiniz. Birincisi, görsel yüz ifadesi ile motor yüz ifadesi arasındaki ilişkiler taklit etmemize neden olur; bunlar başarı kuralından, ayna kuralından veya her ikisinden kaynaklanır. Buradan, her ikisi de bir yüz ifadesi oluşturma eyleminden bir duygu üretebilen iki yol vardır. Değerlendirme yolu, oluşturduğunuz ifadeyi ve ayrıca oyuncunun ifadesini ve eldeki durumla ilgili bilgileri alır ve duygusal bir tepki hesaplar. Aynı zamanda, Jamesian yolu, yüz ifademizle uyumlu olan duygu programını doğrudan harekete geçirir. Bu iki yol ortaya çıktıkça, duyguya özgü beyin devrelerini, duygunun öznel deneyimini ve eyleme uygun eylemlerin hazırlanmasını içeren entegre bir duygu programına yerleştiririz. Bu iki sistem hakkında düşünmek, filmlerde olabilecek tuhaf duygusal şeylerden biri hakkında yeni bir hipoteze yol açar. Hiç aşağılık bir karakterin (örneğin, *Wall Street'teki Michael Douglas*) neşesini ifade ettiğini, kendinizi harika hissettiğinizi ve sonra aniden kendinizi yakaladığınızı izlerken esrarengiz ve rahatsız edici bir duygu yaşadınız mı?(...) Bir duyguyu ister doğrudan, ister yüz taklidi yoluyla ya da dolaylı olarak simülasyon yoluyla deneyimleyelim, gördüklerimiz, oyuncuların görünürdeki duygusal durumlarının seyirciye bulaştığı bir tür duygusal bulaşma üretir. Bu gerçek hayatta olduğunda, buna *empati* diyoruz. Empati, sosyal etkileşimler için çok önemli bir yapıştırıcıdır.(...) Duygularını empatik bir şekilde deneyimleyerek, uygun eylemi yapmak üzere yapılandırıldım. Bunların hepsi çok uyumlu: Sorunları çözmemize yardımcı oluyor ve arkadaşlarımızın ve ailemizin bizimle ilgilenmek için harekete geçeceğine olan güvenimizi artırıyor.

İnsan beyni 100 milyar beyin hücresinden oluşan ve her bir hücrenin bine yakın diğer hücreyle bağlantılı olduğu çok karmaşık bir yapıdır. Bu yapı içerisinde en dikkat çekici özelliklerden birisi de belli bir hücre grubunun ya da bölgenin üstlendiği işlevin o hücre grubunun ya da bölgenin hasar görmesi durumunda, dağıtık bir yapı içinde başka hücre grupları tarafından üstlenilebilmesidir. İnsan beyinde farklı hücre yapıları bulunmasına rağmen genel olarak her hücre başka hücrelerle yeni bağlantı kurma potansiyeline sahiptir.

Nörobilimdeki en ilgi çekici sorulardan biri, sinir sisteminin organizasyonunu ve nihayetinde bireyin yaşamı boyunca işlevini değiştirme biçimiyle ilgilidir. Değişme kapasitesi sinir sistemlerinin temel bir özelliğidir. Sinir sistemi değiştiğinde, genellikle davranışta veya psikolojik işlevde ilişkili bir değişiklik olur. Bu davranış değişikliği; öğrenme, hafıza, bağımlılık, olgunlaşma ve iyileşme gibi isimlerle bilinir (Kolb vd. 2014:1). Bu sorunun yanıtı, bu yüzyılın en büyük bulgularından birisi olan beynin her an ve sürekli değişime uğrayan bir organ olduğunun ortaya çıkarılmasıdır. Buna “plastiklik” adı verilir. Buna göre; beyin, değişen çevre koşullarına uyum göstermek için yeniden yapılanmaktadır (Eren Koçak, 2018: 31). İnsanlar yaşamları boyunca öğrenmelerini ve uyum sağlamalarını gerektiren değişen çevresel uyaranlarla karşılaşır ve bu uyaranlara göre hareket eder. Nöroplastisite terimi, beynin bu çevresel deneyimlere yanıt olarak değişme kapasitesini tanımlar. Nöroplastisite, yeni düşünce ve davranış kalıplarını gerçekleştirmek için beyin yapısını ve işlevini yeniden yapılandırarak insanların değişen koşullara uyum sağlamasına olanak tanır. Plastiklik, yeni nöron gelişimi (nörogenez) ve yeni sinaps oluşumları ile var olan sinapsların elenmesi sayesinde ortaya çıkmaktadır. Yukarıda açıklandığı gibi, nöronların, birbiriyle iletişimi sinaptik aralığa salınan nörotransmitterler aracılığıyla gerçekleşir. Nörotransmitterler, karşı nöronda kendine ait reseptöre bağlanarak değişiklik yaratır. Bu değişiklik hücre içinde geçici bir değişiklik olabileceği gibi, yeni bir sinaps yapımı olarak da kendisini gösterebilir (Eren Koçak, 2018: 31). Ortaya çıkan değişim, nöronla sınırlı kaldıysa buna “nöroplastisite”, bununla sınırlı kalmayıp yeni bir sinaps oluşturduysa da buna “sinaptik plastisite” denilmektedir. Örneğin; bir şeyi öğrenmek sinaptik plastisite sayesinde gerçekleşmektedir. Bu durumda beynin plastik yapısı, çeşitli iş ve dış uyaranlara bağlı olarak, beyindeki nöronların ve bunların oluşturduğu sinapsların yapısal özellikleri ve işlevlerinde meydana gelen değişiklikleri ifade etmektedir (Uzbay, 2008: 256). Başka bir deyişle beynin gelişimi, bir genetik yapının basitçe ilerlemesinden ziyade ortaya çıkan beyni şekillendiren genetik ve deneyimsel faktörlerin karmaşık bir dansını yansıtır. Duyusal uyaranlar, ilaçlar, diyet, hormonlar veya stres gibi farklı çevresel olaylara maruz kalan beyinler bu nedenle çok farklı şekillerde gelişebilir (Kolb ve Gibb, 2011: 265). Bu haliyle de beyninin plastisitesi insan zihninin gelişimi sürecinde, özellikle öğrenme ve bellek açılarından, çok önemli bir işleve sahiptir. Bu noktadan baktığımızda, insan beyni etrafıyla etkileşim halinde ve bu etkileşime göre kendi yapısını her zaman yeniden düzenleyebilecek bir açık

sistem özelliği göstermektedir. Plastisite sinirbilim içerisinde hücrealtı yapılardan davranış biçimlerine değin geniş bir çerçevede çalışılmaktadır. Plastisite sinir sisteminde meydana gelen küçük veya büyük ölçekli yeniden yapılanma ve organize olma süreçlerini çalışın bir çeşit genel terim olarak düşünölebilir. İnsan beyni devingen bir yapı içerisinde yeni gelen verilerin işlenmesi ve aktarımında kendi işlevsel ve organizasyon yapısını devamlı olarak yeniden şekillendirir.

Beynin plastisitesi, bize deneyimin biyolojik etkisini anlamının yolunu açar. Deneyim, çevre ile beyin arasında süregelen, karşılıklı bir etkileşimin ürünüdür. İkincisi, deneyim tipik olarak bireyin içinde yaşadığı çevrenin özellikleriyle tanımlanır. Burada vurgulanmalıdır ki, deneyim sadece çevrenin kendi başına bir işlevi değil, o çevre ile gelişen beyin arasındaki karmaşık, çift yönlü etkileşimin sonucudur. Üçüncüsü, deneyim önemli ölçüde genetikle etkileşime girer (Nelson, Haan ve Thomas, 2015: 31). Çocukluk döneminde beyin üç tür plastisiteye maruz kalır; deneyimden bağımsız, deneyim beklentisi olan ve deneyime bağı (Kolb ve Gibb, 2014). Deneyimden bağımsız plastisite, ortamdın bağımsız olarak gerçekleşen ve sıkı bir şekilde düzenlenmiş bir dizi moleküler olay yoluyla zaman içinde ortaya çıkan beyin değişikliklerini içerir. Buna karşılık, deneyimden beklenen değişiklikler, beynin karşılaşmayı beklediğı belirli çevresel ipuçları tarafından tetiklenene kadar ortaya çıkmaz. Örneğın; bebekler gözlerini ilk kez açana kadar görsel korteks tam olarak işlevsel değildir ve çocuklar konuşmayı duyana kadar dil öğrenemezler. Deneyime bağı beyin plastisitesi, nöral yolların çoklu hücrel mekanizmalar aracılığıyla tekrarlanan etkileşim yoluyla güçlendirilme yollarını ifade eder ve böylece zaman içinde daha verimli hale gelirler. Çoğu insanın paylaştığı büyük ölçüde öngörölebilir beyin olgunlaşma biçimlerinin aksine, deneyime bağı değişiklikler her kişiye özgüdür ve dikkat çekici insan sosyal ortamları ve kültürleri yelpazesini ve bireylerin dahil olduğı belirli faaliyetleri yansıtır (McLaughlin vd. 2018: 4) Bu nedenle de beyin plastisitesi, bilinç, beden ve deneyim meselesinde oldukça kilit bir noktada durmaktadır.

Görsel hiyerarşideki en erken seviyeler göze en yakinken, motor hiyerarşideki *en son* seviyeler ele en yakın olanlardır. Çoğu istemli motor komutun beyni terk etmesinden önceki son aşama, birincil motor kortektir. Birincil motor korteks; beyninizin ortasından, başınızın tepesinden kulaklarınızın önüne kadar uzanan bir şeridi kaplar.

Vücudunuzun basit hareketlerini kontrol eder ve ayaklar üstte ve eller altta temsil edilecek şekilde vücudunuzun bir haritası olarak düzenlenir. Motor sistemindeki daha yüksek seviyeler daha karmaşık hareketleri kontrol eder. Algısal hiyerarşi ve motor hiyerarşi sürekli değişiyor ve uyum sağlıyor. Spesifik olarak, nöronlar arasındaki bağlantılar, bir nöronun diğerleri üzerindeki etkisini artırmak veya azaltmak için ayarlanıyor. Sinirbilimciler buna “plastisite” diyorlar. Plastisite, davranışı değişen bir ortama uyarlamak için kritik öneme sahiptir; beynimiz kendini ayarlıyor, daha iyi çalışmak için zamanla kendini ayarlıyor. Plastisite, ayna kuralının ve başarı kuralının işleyişinin çoğundan sorumludur. (Zacks, 2015: 14).

Beyinde belirli bir bellek bölgesi yoktur. Bir hususun belleğe alınabilmesi için onun unsurları çeşitli merkezlere dağıtılarak kayıt altına alınır. Örneğin; bir yemeğin kokusu, görüntüsü, tadı ve yeme sırasında hissedilen duygu farklı farklı bölgelerde kaydedilir. Görme ile ilintili olan kısım diğerlerinden oldukça farklı işler. İnsan beyninde örneğin insan yüzünü tanımakla görevlendirilmiş özelleşmiş hücreler söz konusudur. Dahası bu hücreler yakınlarımızın (örneğin; çocuğumuzun) yüzünü tanımak için daha da özelleşme yeteneğine sahiptirler (Yılmaz, 2016: 93). Bu nöronları açıklamak için bunlara yönelik, “büyükkanne nöron” ifadesini kullanmıştır. Böylesi özelleşmiş sinir hücrelerinin buluşu 2005 gibi yakın bir tarihe rastlamaktadır (Yılmaz, 2016: 93).

Zacks’a (2015:5) göre bir eylemin dünyadaki bir olayla ilişkilendirilebileceği iki farklı yolu söz konusudur. Bunları, insanların uymak üzere inşa edildiği iki farklı kural olarak tanımlar ve şu şekilde sıralar; *ayna kuralı* ve *başarı kuralı*. Ayna kuralı “Gördüğünü yap” der. Gündelik yaşam, ayna kuralının örnekleriyle doludur, ancak çoğu zaman fark edilmez. Bu yukarıda ayrıntılı olarak ele aldığımız ayna nöronlar ile oldukça yakından ilişkilidir ve bu his filmler aracılığıyla da gerçekleşebilir. Yazara göre bu his, çocuklarda yetişkinlerden daha yoğunken, yüz ifadeleri de bedensel hareketlerden daha yoğundur. Yüz taklidi özellikle güçlüdür ve geçersiz kılınması özellikle zordur. Karakter kızgınsa, izleyicilerin kaşları çatılır. Birisi ağlamaya başlarsa ağlayabilir. Özellikle çarpıcı olan şey, karakterden özellikle hoşlanmadığında veya onunla özdeşleşmediğinde bile bu süreç işler. Gülme eylemi ise bunlar içinde en kaçınılmaz olanıdır. Ayna kuralı, uygun eylemleri hızlı bir şekilde gerçekleştirmeye,

eylem dizilerini öğrenmeye ve diğer insanların zihinsel durumlarını davranışlarına göre temsil etmeye hazırlanmamıza yardımcı olur.

Zacks'ın dile getirdiği ikinci kural olan başarı kuralı ise “İşe yarayan şeyi yap” der. Literatürdeki adı edimsel koşullama olan bu kuralı şu şekilde açıklar:

Hızlı tepki vermeniz gereken durumlarda başarı kuralının güçlü bir şekilde çalıştığını hissedebilirsiniz. Bir trafik ışığı kırmızıya döndüğünde ve ayağınız sizin daha aklınıza bile gelmeden frene bastığında, işte başarı kuralı budur. Çok fazla solitaire veya satranç oynuyorsanız, ortak bir konfigürasyonla karşılaştığınızda, bir sonraki hamleyi sanki sanki bir sonraki hamleyi yapabileceğinizi fark edebilirsiniz. Başarı kuralı budur. Başarı kuralı, günlük eylemde yaygın bir faktördür ve yeni becerileri nasıl öğrendiğimizin önemli bir bileşenidir. Birçok şeyin temelini oluşturur. Pratik yapmak mükemmelleştirir. (...) Başarı kuralı, bir uyarıya karşılaşırsanız, ona belirli bir tepki verirsiniz ve işler yolunda giderse, o uyarı bir daha deneyimlediğinizde aynı tepkiyi vermeye daha yatkın olmanız gerektiğini söyler (Zacks, 2015: 7-8).

Başarı kuralı sadece basit motor becerilerde değil, aynı zamanda daha incelikli, karmaşık sosyal etkileşimlerde de kendini gösterir. Başarı kuralı, davranışlarımızı yönlendiren alışkanlıklar oluşturur. Seyirci film izleme sırasında bu alışkanlıkları sürdürür. Bir uyarıyı tekrar tekrar deneyimlemişsek ve başarı kuralına göre bir tepki öğrenmişsek, uyarı ekranda görüldüğünde o tepkiyi üretme eğiliminde olur (Zacks, 2015: 8). Bu sayede filmin kendine ait kuralları zaman içinde seyircide düşünülmeden alımlanan anlama dönüşür.

Nörosinemaya dair veriler son bölümde film örnekleri üzerinde daha detaylı sunulacaktır. Ancak bu noktada açıkça belirtilebilir ki, nörosinema beynin görsel temsiline izin veren film teknolojisinin (özel efektler) gelişimini, beynin bu tür görüntülerinin aslında öznenin zihinsel dünyasının görüntüleri olduğuna dair “kanıt” olarak ele almaktadır. Nörosinematik, sinirbilime dönüşün film teorisinin ideolojik, dilbilimsel ve psikanalitik modellerin ötesine geçmesine yardımcı olacağını iddia eder. Nörosinema, öznenin hem içsel olarak “bölünmüş” hem de “konumlandırılmış” olarak karamsar bir resmini çizen özne konumlandırma teorilerinin ileri sürdüğü seyirci yaklaşımını yeniden ele alarak masaya yatırdığını ileri sürer. Ancak ironik bir şekilde, çoğu fMRI çalışmasının bilindiği şey, özellikle Hollywood filmlerinde, seyircinin beyin tepkisinde bir benzerlik sağladığını iddia ettikleri ve bireyselliklerini yok etmeye yarayan “maddi” kanıt sunar (Trifonova 2014: 36-37). Bu nedenle de bir seyirci araştırmasında tek başına bir yöntem olarak ele alınması hem yetersizdir hem de pek çok sorun beraberinde getirir. Bunun yanında hem fenomenolojinin özellikle filmlerin bedensel deneyimine dair bulguları ve savları hem de nörosinema'nın film

deneyiminde beyinde gelişen süreçlere dair verileri eşleştirilmeye çalışıldığında birbirlerinden oldukça uzak görünen bu iki alanın kesişim noktalarına sahip olduklarını gözlemleyebiliriz. Bu gözlem ile beraber, yaşayan varlığın yaşayan beyninin onun buradaki bağlamıyla film izleme deneyimi, genel bağlamıyla da deneyimin dışında bırakılması pek akla yatkın görülmemektedir.



6. FİLM DENEYİMİNE NÖROFENOMENOLOJİK YAKLAŞIM

6.1. Bilinç ve Beyin

Modern bilimsel zihin çalışmasında öncü olan William James (1890: 17-18) klasikleşen kitabı *The Principles of Psychology*'de şöyle yazmıştır: “Eğer beyin ve diğer bölümler arasındaki sinirsel iletişim kesilirse, bu diğer bölümlerin deneyimleri akıl için yoktur. Göz kör, kulak sağır, el duyarsız ve hareketsizdir ve tersine, beyin yaralanırsa, vücuttaki diğer tüm organlar normal rolünü oynamaya hazır olsa bile, bilinç ortadan kalkar veya değiştirilir.”

Bir zamanlar biyolojinin en büyük gizemi olan insan beyni zamanla çözülmüştür, bilim insanları her bir nöronun hareketini ayırt edebilen mikroelettrotlardan, manyetik rezonans görüntüleme kortikal incelemeyi güçlendirebilen pozitron emisyon tomografisine kadar giderek daha güçlü araçlarla en derin girintilerini araştırma olanağına her geçen gün artan güçte sahip olmuşlardır. Bu gelişmeler sayesinde araştırmacılar, hafıza, algı, öğrenme ve dil gibi zihnin bu yönlerinin altında yatan fizyolojik süreçleri aydınlatmaya başladılar. Bu başarılarından cesaret alan, giderek artan sayıda bilim insanı da tüm fenomenlerin aynı anda en zor ve kaçınılmaz olanını ele almaya cesaret etti: bilinç, dünyaya ve kendimize ilişkin anlık, öznel farkındalığımızdır (Horgan, 1994).

Felsefî bir problem olarak zihin-beden sorununa, nörobilimsel çerçeveden bakmak bir paradoks olarak karşımızda durmaktadır çünkü “felsefî” olarak nitelendirilen hususlar, deney-gözlem gibi bilimsel yollarla yanıtlanabilip, saptanabilseydi eğer, onlara artık “felsefî” değil “bilimsel” dememiz gerekirdi. Öyleyse böylesi bir ayrımla karşımızda duran bu iki alanın birbirleri üzerindeki etkilerinden söz etmek yerinde olacaktır. Felsefe ve bilim ilişkisinde, felsefe “bilim için bir çeşit yardımcı yâda müfettiş rolü oynamaktadır. Öyle ki kimi zaman bilimsel kuramlara, bilimsel terminolojilere, bilimsel uygulamalara kimi zaman da bilimin toplumsal siyasal ve normatif sorunlarına müdahale edebilir. Felsefe, bilimsel alana yeni kavramsal ve terminolojik araçlar kazandırabilir, bilimsel sorunlara mantıksal sorunlar varsa tespit etmek, kavramsal sorunları belirlemek gibi işlevler üstlenebilir. Bilim ise felsefeye yeni sorular kazandırabilir” (Sarıhan, 2020: 75-80).

Zihin-beden sorunu çerçevesinde bilim ve felsefenin hem problemi yaratan hem de probleme çözüm arayan bu kesişime dönecek olursak, bu husus, felsefî dünyada esas

soruşturma alanlarından birisi olmasına rağmen, bilim dünyasının konusu olması görece oldukça yenidir. Bilim için bilincin varlığı tüm kuramlarda varsayılan olarak yerini almış olsa dahi, onun incelebilir bir bilim nesnesine dönüşebilme süreci ancak beyin üzerine gerçekleştirilen çalışmaların derinleşip yaygınlaşmasıyla. Bu alanda şöyle bir ikilem vardır ki bu zaten problemi problem yapan etmendir; içe bakış, kendi başına bilimsel olarak değerlendirememektedir, bunun yanında beyine yönelik araştırmalar da tek başına bilinci tam olarak açıklayamaz (Edelman ve Tononi, 2019: 13-14).

Zihin-beyin sorunu ile zihinsel fenomenler ile genel olarak nöral veya fiziksel fenomenler arasındaki ilişkinin nasıl ele alınacağı problemi psikiyatrinin karşılaştığı en temel felsefi ve bilimsel sorulardan biridir (Chalmers, 2003). Bilinç araştırmalarındaki gerçekten zorlayıcı sorun, öznel deneyimin kendisinin kökeni sorusuna bir yanıt bulmaktır. Bilinç konusunda yayınlanmış çok sayıda makalenin çoğu, bilincin organizasyonunu veya onunla bağlantılı nöral aktiviteyi ele almaktadırlar. Bu tür çalışmalar, nasıl deneyimlere sahip olabileceğimize, beynin bilinçli deneyimin sonuçlanması için kendisini nasıl organize edebileceğine dair bir çerçeve sunarlar. Ancak bu fiziksel nöral aktivitelerin nasıl fenomenal bir sonuca yol açabileceğine dair zorlayıcı soruya nadiren değinilmiştir (Orpwood, 2017).

Bilincin nörobiyolojik temeli günümüzde önemli bir felsefi ve bilimsel konudur. Bununla birlikte, son yıllarda nörobilimdeki birçok seçkin teorik katkıya ve etkileyici ilerlemelere rağmen, hala görüş birliği yoktur. Bu kuşkusuz sorunun en başından beri ele aldığımız içsel zorluğundan kaynaklanmaktadır, ancak bilincin nörobiyolojisindeki ilerlemeleri sınırlayan ana faktör bu içsel zorluktan öte metodolojiktir. Bilinci uzlaşım sal bir tanımının olmaması hangi bilincin nörobiyolojisini ele alacağımız hususunda da kafa karıştırır. Bilincin tanımlarının veya açıklamalarının bilim camiasında ihmal edilmesinin nedenleri çelişkilidir. Bazı yaklaşımlar için bilinç öyle özel, anlaşılması güç, tarif edilemez bir deneyim biçimidir ki, tanımlanması ve açıklanması imkânsızdır; eğer öyleyse, bilincin nörobiyolojisi imkânsızdır. Diğerleri için bilinç o kadar basit ve açık bir fenomendir ki, örneğin, bilincin farkındalıkla eş anlamlı olduğunu söylemek yeterlidir, bu da nörobiyologa pek yardımcı olmaz (Delacour, 1995: 1061).

Yukarıda da değinildiği gibi günümüz bilinç bilimi, 1990'ların başlarında başlayan bir süreçte bilhassa Daniel Dennett (1991) ve David Chalmers'ın (1996) tartışmalarından temellenmiştir. Dennett bilinci mümkün olan en sınırlı haliyle ele alırken, Chalmers ise tam tersine kavramın tüm içerimleri, doluluğu ve açıklamayla bilinçten, yani kelimenin tam anlamıyla fenomenal bilinçten söz etmektedir (Tura, 2007: 23). Dennett (1991) "indirgemeci", olarak kabul edilebilmektedir ve bilincin beynin bir durumundan veya işlevinden başka bir şey olmadığına inanmaktadır.

Bilincin bilimsel olarak incelenmesinde diğer bilimsel alanların hiçbirinde karşılaşılmayan güçlüklerle karşılaşılır. Çünkü bilinci bilimsel olarak ele almak epistemik olarak farklı bir noktada durmaktadır. Bilinç, bilimsel bir yaklaşımla incelenebilecek dışarıdaki herhangi bir nesneden farklıdır.

1980'li yıllardan itibaren, Churchland'ın, "nörofelsefe" alanını akademik tartışmalara kazandırması, zihin felsefesi ile nörobilim arasında bir kesişim yaratılmasına olanak sağlamıştır (Sarıhan, 2020:74). Bu sayede, felsefecilerin nörobilime, nörologların da zihin felsefesine yönelim gerçekleşmiştir. Bu başlıkta, nörobilimcilerin bilinç çalışmalarına dönük yaklaşımlarına yer verilecek aynı zamanda da bilincin nörobiyolojik düzlemine değinilecektir.

Pek çok nörobilimciye göre, beynin işleyişi ile zihinsel süreçlerin arasında bir ayrım yapmaya gerek yoktur (Rose, 2018: 22). Modern beyin-nörobilimcilerin ilk iki neslinin önde gelen isimleri temelde Kartezyendir. Bu dönemde nörobilimciler tıpkı Descartes gibi, zihni beyinden ayırıp, zihne psikolojik özellikler atfettiler. Bu tür yüklemelerin insanlara atfedilmesi, Kartezyen metafizikte olduğu gibi, türevseldi. Bununla birlikte, üçüncü nesil sinirbilimciler, kendilerinden önce gelen düşünürlerin ikiliğini reddetmişlerdir. İnsanların psikolojik özelliklere sahip olduklarını açıklarken, bu özellikleri akla değil, beyne veya beynin bölümlerine atfettiler. Nörobilimciler, beynin geniş bir bilişsel, algısal ve istemli kapasitelere sahip olduğunu varsayarlar ve indirgemeci bir konumlanma noktası belirlerler (Bennet ve Hacker, 2007:16).

Francis Crick'in 1996 yılında kaleme aldığı, *The Astonishing Hypothesis The Scientific Search for the Soul* isimli kitabının, bilincin, bilim araştırmalarına girişi için başlangıç noktası olduğunu ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Yazar kitabının ön sözünde kitabının amacını açıklamak için şöyle demiştir "Kitabın mesajı, şimdi bilinç hakkında (ve varsa onun varsayımsal ölümsüz ruhla ilişkisi hakkında) bilimsel olarak

düşünmenin ve hepsinden önemlisi, bilincin deneysel çalışmasına ciddi bir şekilde başlamanın zamanı olduğudur.” Böylece bilinç, beyin üzerinden bilimin deneysel alanına dâhil olmuştur.

Beyin tarama teknolojileri, artık insan beynini kontrollü ve ona zarar vermeden inceleyebildiği için, beyin artık daha az bilinmezdir. Bugün gelinen noktada büyük makinelere, yüksek maliyetli ölçüm cihazlarına dahi ihtiyaç yoktur. Yeni giyinebilir ölçüm cihazları²⁹, artık nörobilimin laboratuvarından çıkarak doğrudan hayata katılmasının önünü açmıştır. Nörobilimdeki bu ilerlemeler artık bilincin biyolojik temelini incelemeyi mümkün kılmıştır.

Tüm nörobiyologların aynı bilinç tanımını kullandıklarından emin olmak imkânsızdır çünkü birçoğu araştırmalarının konusunu tanımlamamaktadır. Bununla birlikte, Edelman, J.A. Gally ve J. Baars (2011) bilinci “ön beyinde meydana gelen fiziksel olayların gerektirdiği dinamik, bütünleşik, çok modlu bir zihinsel süreç” olarak tanımlar. Bilinçli süreçler kendiliğinden ortaya çıkar ve kasıtlılık gösterir, çoğunlukla, her biri bir şeyle ilgilidir. Bilinç zorunlu olarak öznel ve içseldir ama içeriği genellikle hayvan davranışından veya sözlü rapordan çıkarılabilir. Bununla birlikte, nörobiyoloji tarafından elde edilen ampirik verileri felsefi öznellik veya bilinç kavramlarıyla eşleştirme girişimleri büyük sorunlara yol açar. Ampirik bilimler ve felsefe arasında, farklı yaklaşım ve yöntemlerden ve ayrıca ilerleyen uzmanlaşmadan (özellikle yaşam bilimlerinde) kaynaklanan büyük bir yarıklık vardır. Bilinç veya öznellik gibi kategorilerin kesin anlamı, birçok nörobiyolog için çok az öneme sahiptir. Nörobiyolojik araştırmalar genellikle çeşitli ileri tekniklerin (fizyoloji ve genetik yöntemleri, nörogörüntüleme ve hesaplama yöntemleri gibi) uygun şekilde uygulanmasına ve psişik işlevlerle ilgili beyin alanlarını tanımlamak için verilerin yorumlanmasına odaklanır. İncelenen psişik durumun analizi için uygun psikolojik testlerin seçilmesine de çok dikkat edilir. Farkındalık, bilinç, benlik, işleyen bellek veya temsil gibi bilimsel makalelerde kesin anlamlarını açıklamadan sıklıkla kullanılan birçok terim vardır. Nörobiyologlar arasında evrensel olarak kabul edilen bir bilinç modeli yoktur. Bilimsel yaklaşımların, fMRI (fonksiyonel manyetik

²⁹ Giyilebilir teknoloji olarak da bilinen giyilebilir cihazlar, aksesuar olarak giyilebilen, giysilere gömülebilen, kullanıcının vücuduna implante edilebilen ve hatta cilde dövme yapılabilen bir elektronik cihaz kategorisidir. Cihazlar, mikroişlemciler tarafından desteklenen ve İnternet üzerinden veri gönderme ve alma özelliği ile geliştirilmiş, pratik kullanımlara sahip eller serbest cihazlardır (Hayes, 2020). <https://www.investopedia.com/terms/w/wearable-technology.asp>

rezonans görüntüleme) veya PET (pozitron emisyon tomografisi) gibi ileri teknikler kullanılarak elde edilenler de dahil olmak üzere, sadece nörobiyolojik veriler biriktirerek bilinç olgusunu tam olarak açıklamalarını beklememeliyiz. Bu amaca ulaşmak için nörobiyoloji ve beşeri bilimler arasındaki fikirleri paylaşmak için ortak bir zemin bulunması gerekmektedir. Peki nörobilimciler, bilince nasıl yönelmiştir? Beynin, bilinç organı olduğuna dair farkındalık, nispeten yeni bir yaklaşım olarak yerini almaktadır. Eskiçağlarda, ruhun yerleşim yeri hep bir soru olarak var olmuş ve ruhun kalpte veya mide gibi diğer organlarda bulunduğu ileri sürülmüştür. Zaman içerisinde ise vurgu beyne doğru kaymıştır (Solms ve Turnbull, 2015: 70). Zihnin yada bilincin felsefeden bilime kayması, esasen zihnin beynin yapısından ve işlevlerinden bağımsız düşünülemediği inancından kaynaklanmaktadır (Onur, 2019:19). Bu fikrinse tarihsel kökeni Gall'un *frenolojisi*ne dayandırılabilir. Gall'in frenolojisi, beynin farklı bölümlerine verilen hasarın davranış üzerinde genellikle benzer ve yaygın etkilere sahip olduğunu belirterek beyni bir haritalandırma sistemine tabi tutmuştur (Sabattini, 1997: 69). 1800'lü yılların başında, frenoglar, insan beyninin belirli yetilere sahip olduğunu ileri sürerek ve beynin her bir bölgesinin bir yetiyi karşılamakta olduğunu iddia etmişlerdir. Bunun yanında frenologlara göre insan bilinci, sadece metafizik ve felsefi bir husus değil aynı zamanda bilimin inceleme alanına giren biyolojik bir fenomen olduğunun da altını çizmişlerdir. Frenologlar, beynin bu bölümlerini ifade eden pek çok çizim yapmışlardır (Revonsuo, 2010: 98). Kafatasının biçimleriyle kişinin yetenek ve karakterinin okunabilmesi teorisi olarak kısaca ifade edilen bu yöntem bugün oldukça ünlü takipçilere halen sahip olsa da genel geçerliğini yitirmiş ve "tozlu raflara" kaldırılmıştır (Rose, 2018: 242).

Solms ve Turnbull (2015: 70), zihnin beyinle olan ilişkisinin kurulması eğilimine klinik gözlemlerin etkili olduğunu olabileceğini ileri sürmüşlerdir. Bunun için verilebilecek en ünlü örnek ise Gage Vakasıdır. Vermort'ta bir demiryolu inşaatında işçi olarak çalışan Gage, 1848 yılında bir deliği dinamitle kapatmaya çalışırken, dinamit bir patlamaya neden olmuştur. Bir demir çubuk, Gage'nin kafasına saplanmış. Bu demir Gage'nin beynin sol frontal bölümüne denk gelmiştir (Churchland, 2018: 185). Çubuğun çok hızlı geçmesi ve geçtiği yeri yakması sayesinde, beyindeki hasar yaygın değildir. Gage bilinç kaybı yaşamamış ve sağlığı hızlıca düzelmiştir. Ancak ortada oldukça ilginç bir durum vardır. Gage'in davranışlarında belirgin değişimler söz

konusudur. Damasio (1994: 30) Gage'in doktorunun raporundan alıntılar yaparak bunu şu şekilde açıklamaktadır;

Ne var ki Harlow'un belirttiği gibi "zihinsel yetisi ile hayvansal eğilimleri arasındaki denge" yok olmuştu. Bu değişim beyin yarısının akut safhası geçer geçmez belirginleşmişti. O artık "düzensiz, düşüncesiz, eskiden asla kullanmadığı en kaba küfürlere düşkün, adamlarına karşı davranışları saygısız, istekleriyle çakıştığı zaman sınırlara ve öğütlere tahammülü olmayan, bazen sonuna kadar inatçı, bir yandan da kaprisli ve kararsız, gelecekle ilgili planlar kurup hemen ardından vazgeçen..." biri olmuştu. "Akıl yetisi ve bunun tezahürleri bakımından bir çocuk gibiyken, kuvvetli bir erkeğin hayvansı tutkularına sahipti." Açık saçık sözleri o kadar kabaydı ki, kadınlara incinmemeleri için onun yanında uzun süre kalmamaları öneriliyordu. Harlow' un bizzat yaptığı en sert ihtarlar bile, kazazedemizi iyi davranmaya yöneltmemişti. Bu kişilik özellikleri Gage'in kazadan önce sahip olduğu bilinen "ılımlı alışkanlıkları" ile "hayli enerjik karakteri"ne tümüyle ters düşüyordu. Önceleri "gayet dengeli bir zihni vardı ve onu yakından tanıyanlar, enerjik ve yaptığı planları kararlılıkla uygulayan kurnaz bir iş adamı olduğunu söylüyorlardı." Hiç şüphesiz, zamanına ve yaptığı işe göre, başarılı biriydi. Ortaya çıkan bu kökten değişim yüzünden yakınları ve arkadaşları onu tanıyamaz olmuşlardı. Üzülerek, "Gage artık eski Gage değil" diyorlardı. O kadar değişmişti ki, işine döndükten kısa bir süre sonra patronları onu kovmak zorunda kaldılar; "geçirdiği zihinsel değişiklik, ona eski işini veremeyecekleri kadar belirgindi." Sorun fiziksel yetenek ya da beceri yoksunluğu değil, onun yeni karakterindeydi (Damasio, 1994: 26-27).

Yukarıda ele alınan klinik gözlemler, bilimsel olarak "klinik anatomik yöntemin" bilim camiasında yerini almasına olanak sağlamıştır. Bu yeni yöntemi ilk kez, Jean-Martin Charcot kullanmıştır. Bu yöntemle, beynin bölgesel olarak hasar almış bölgeleriyle değişen zihinsel işlevlerin birbiriyle bağlantısını sistematik olarak ilişkilendirme çalışmaları yapılmıştır. Burada ki amaç oldukça açıktır: zihinsel işlevler ile beynin değişik bölgeleri arasında bilimsel bağlantılar kurmak. Pierre Paul Broca bu konuda gerçek bir dönüm noktası olmuştur (Solms and Turnbull 2015:70-71). Broca, konuşma yetisini kaybetmiş hastaların otopsi incelemelerinde beynin sol ön bölgesinde bugün "Broca alanı" olarak bilinen kısmında ortaya çıkan hasarların neden olduğunu bularak, beynin dil temsillerinin beynin bu kısmında yer aldığını ortaya koymuştur (Smith ve Kosslyn, 2017:487). Belli zihinsel işlevlerin farklı beyin bölgeleriyle ilişkili olduğu savunan görüşe yer belirlemecilik (lokasyonculuk) denmiştir (Solms and Turnbull 2015:72). Bu yaklaşımlar, bilinci nörobilimin konusu haline getirmiştir.

Bilince yönelik nörobilimsel yaklaşım bizi bilişsel nörobilime götürmektedir. Bilişsel nörobilim bu noktada bir kavşak konumundadır. Bilişsel nörobilim bilişsel psikolojinin beyne odaklanan yaklaşımını ifade eder. Bilişsel nörobilimin isimlendirilmesi, 1970'lerin sonunda, "ayrık-beyin" kuramının öncülerinden, Michael Gazzaniga ve Georga A. Miller tarafından konmuştur (Solso vd. 2009: 40-41). Bilişsel sinirbilim on yıl içinde psikologların, sağlıklı insanlarda beynin aktivitesini

görselleştirmemize ve psikolojik görevleri yerine getirirken bunu yapmamıza izin veren tekniklere erişebileceklerini hayal edemezlerdi. Bu yöntemler, 1980'lerde geliştirilen pozitron emisyon tomografisini (PET) ve 1990'larda geliştirilen fonksiyonel manyetik beyin görüntülemeyi (fMRI) içerir. Bu teknikler bilişsel sinirbilim alanını dönüştürmüştür.

Bilinç, tek tip bir fenomen değildir. Çekirdek bilinç uyanıklığa bağlıdır. Genişletilmiş bilinç, sırayla, çekirdek bilince bağlıdır. Başka bir deyişle, fenomen, sinirsel ve zihinsel olarak örgütsel karmaşıklık seviyelerine sahiptir ve bu seviyeler iç içedir. Bilincin sinirsel bağıntılarının araştırılması her durumda farklı sonuçlar verir. Bu nedenle nasıl ele alındığı önemli bir meseledir. Bilincin sinirsel temellerini oluşturmaya iki yönden yaklaşılabilir. Birincisi, gerekli gördüğümüz operasyonları gerçekleştirebilecek uygun yapıların listesini belirlemek için nörofizyolojiden ve nöroanatomiden elde edilen güncel bilgilerden yararlanmaktır. Diğeri ise ana hatlarıyla belirttiğimiz kritik bileşenlerin (uyanıklık, çekirdek bilinç ve genişletilmiş bilinçlilik) beyin hasarı nedeniyle seçici olarak değiştirildiği durumların nöropatolojik çalışmalarının yanı sıra yapısal ve işlevsel görüntülemeyi de dikkate almaktır (Damasio ve Meyer, 2009: 7).

2005 yılının Temmuz ayında *Science Dergisi*, 'bilincin biyolojik temeli'ni bugün bilimin en önemli sorularından biri olarak ortaya koymuştur. Francis Crick, Gerald Edelman ve Herbert Simon gibi Nobel ödüllü bilim insanları bu soruyu çözmek için yıllarca çaba harcamışlardır. Oraya çıkan araştırmalar göstermiştir ki, beynin belirli bölümleri, beynin önemli işlevlerine katkı sunarken, zihinsel sürece katkı sunmamaktadır. Öyleyse beynin hangi kısımlarını zihinle ilişkilendirebiliriz? Öncelikle rol almayan kısımları gözden geçirelim. Örneğin sinir sistemi için büyük öneme sahip omurilik, zihinsel süreçler için olmazsa olmaz değildir. Çeşitli kazalar sonucunda hasar gören omurilik, zihinsel süreçlerin üretimine engel teşkil etmemiştir. Keza beyincik, hareket koordinasyonundan duyguların düzenlenmesine değin pek çok işleve sahiptir ancak bugünkü bilgiler ışığında bakıldığında, temel düzeyde zihin üretimine katkı sağlamak onun görevi değildir. Ancak serebral korteks bambaşka bir konumda durmaktadır. Serebral korteksin pek çok bölgesi, zihin sürecinde rol almaktadır (Damasio, 2010: 77-79). Damasio (2010: 80) geleneksel görüşleri sıralamasının ardından, kendisi ortaya yeni bir yaklaşım koyar. O, zihinsel süreçlerin

beyin sapında başladığını ileri sürerek, zihinsel süreçlerin, yalnızca serebral kortekste açığa çıkmadığının altını çizerek şunları dile getirir;

Zihin işleme sürecinin beyin sapı düzeyinde başladığı fikri o kadar alışılmadık ki henüz rağbet görmediğini söyleyebileceğimiz kadar bile konuşulmamaktadır. Bu fikri büyük coşkuyla savunanlar arasında Jaak Panksepp'i ayrı tutuyorum. Bu fikir ve ilk hislerin beyin sapından doğduğu fikri aynı bütünün parçalarıdır. İki beyin sapı çekirdeği olan nükleus traktus solitarius ve parabrakiyal çekirdek zihnin temel unsurlarını, yani acı ve haz olarak tanımlananlar dahil olmak üzere, yaşam olaylarından kaynaklanan hisleri üretme sürecinde yer alır. Bu yapıların oluşturduğu haritaları basit ve uzamsal ayrıntıdan yoksun haritalar gibi hayal ediyorum, yine de bu haritalarla hislere ulaşıyoruz. Çok büyük olasılıkla, bu hisler zihnin bedenden gelen doğrudan sinyalleri esas alan, ilkel bileşenleri. İlginçtir ki, bunlar benliğin de ilkel ve vazgeçilmez bileşenleridir ve zihne sahibi olan organizmanın hayatta olduğuna ilişkin ilk bilgiyi verirler. Bu önemli beyin sapı çekirdekleri bedenin görsel haritalarını üretmekle kalmaz, hissedilen beden durumlarını da üretirler. Acı ve haz bir his veriyorsa, periakauduktal gri alan çekirdeklerinin durmaksızın bedene dönmesini sağlayan motor yapılarla birlikte, teşekkür etmemiz gereken ilk yapılardır (Damasio, 2010: 81).

Damasio tarafından “olanın hissi anlamında bilinç” yaklaşımı olarak adlandırılan bu yaklaşım, hislerin öneminin altını çizmesi yönünden ve film ve seyirci araştırmasında çalışma kapsamında “filmde olanın hissi” hususunu anlamak için önemlidir.

Bilincin sinirsel bağıntılarının doğası ve konumu ile ilgili bir dizi sav ileri sürülmüştür. Bunlardan biri, serebral kortekste 40-hertz salınımları olduğunu ileri süren Crick ve Koch'un (1990) “Towards a neurobiological theory of consciousness” adlı çalışmasında yer almaktadır.

Crick ve Koch (1990: 263) bilincin oldukça kısa süreli hafızanın bir biçimine ve ayrıca bir tür seri dikkat mekanizmasına hayati derecede bağlı olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bu dikkat mekanizması, ilgili nöron kümelerinin tutarlı ve yarı salınımlı bir şekilde, muhtemelen 40-70 Hz aralığında bir frekansta ateşlenmesine yardımcı olur, böylece beyin birçok farklı bölgesindeki nöronlara geçici bir küresel birlik empoze edilir. Bu salınımlar daha sonra kısa süreli (çalışan) belleği etkinleştirerek bilinçte rol oynamaktadır.

Bir başka çalışma ise bilincin sorumlu mekanizmasından, talamusun çekirdeklerini sorumlu bulan (Bogen 1995), onu talakortikal bölümlere dayandıran (Edelman 1989, Llinas) yaklaşımları içerirken. Bir diğeri bilinci beyin nörokimyasal süreçlerine dayandırır (Hobson 1997). Nöronların çalışma sistemine dayandıran (Sheinberg ve Logothetis 1997) ve özellikle de görsel olana dair bilincin beyindeki karşılığa bakan çalışmalar (Crick ve Koch 1990) ve çok daha fazlası söz konusudur. Tüm bu çalışmaların bulguları ve teorilerini buraya sıralamak çalışmanın amacına hizmet

etmeyecektir. Burada görülmesi gereken asıl mesele, çeşitli gelişmelerin bilinci felsefe tartışmalarından bilime kaydırmanın yolunu açmış olduğudur.

6.2. Nörobilim ve Fenomenomenoloji

Nörobilimin felsefi temelleri, bir nörobilimci ve bir filozof arasındaki ortak bir projenin meyvelerini sunar. Algı, düşünce, hafıza, duygu ve niyetli davranışı mümkün kılan sinirsel yapıları ve dinamikleri anlamak istiyorsak, bu kavram ve kategoriler hakkında netlik esastır. Ancak bu alan pek çok farklı disiplin tarafından ele alınır ki bu bilimler kimi zaman birbirleriyle çelişen noktalarda dururlar bu durum da ortaya kafa karışıklığına neden olur. Bu nedenle her iki yaklaşımın kendi kavramlarını ileri sürmesi ve arada köprülerin kurulması, bu kategori sorununu çözmeye yardımcı olabilir. Nörofenomenoloji yaklaşımı bize bu olanağı sunabilir. Bugün gelinen noktada, fenomenal deneyimlerin beyinden kaynaklandığına inanan pek çok yaklaşım söz konusudur. Bu yaklaşım belli soruları peşinden getirmektedir. Beyin bilincin kaynağı ise bilinç beden midir? Yoksa Beyin Sadece Beden Değil Midir? Bu açıkça görülebileceği gibi, bizi en başa geri götürür. Zihin beden, geldiğimiz noktada ise bilinç-beyin sorunu öğrenilenlerle ancak yeni soruların açığa çıkabildiği bir sorun olarak karşımızda durmaya devam eder. Oysa, bakış açılarını köprüler aracılığıyla birleştirmek, bir soruna faslında zıt bulunan yönlerden bakmak sorunu çözme dahi, soruları azaltmaya yarayacaktır. Bu nedenle, nörofenomenoloji böylesi bir görev için oldukça işlevsel bir konumdadır.

Nörofenomenolojiden söz etmeden önce, nasıl oluyor da “bilimperestçiliğe ve nesnelciliğe maksatlı eleştiriler koyan” (Parnas ve Zahavi, 2000:14) fenomenoloji nörobilimle yakınlaşmıştır? Sorusuna yanıt aramakta fayda vardır. Aslında bu soru iki türlü yönelimi içermektedir, naturalize olan fenomenoloji mi yoksa fenomenolojikleşen nörobilim mi? Öyleyse yukarıdaki soruya ek olarak, şu sorunun da peşine düşülmelidir; nasıl oluyor da deneysel ve üçüncü şahıs perspektifini temel alan nörobilim, içgörü ve birinci şahıs perspektifine dayanan fenomenolojiye yaklaşmıştır?

Bilincin felsefi ve bilimsel tartışmalarında, genellikle birinci şahıs ve üçüncü şahıs bakış açıları arasında yapılan bir ayrım bulunur. Gerçekten de, zihin-beden probleminin, “zor” problemin veya açıklayıcı boşluk probleminin geleneksel ve çağdaş tanımları genellikle bu ayrımla çerçevelenmiştir. Bilimsel nesnelliğin,

gözlemlenebilir fenomenlere bağımsız ve üçüncü şahıs bakış açısıyla bir yaklaşım gerektirdiği söylenir. Nörobilim, üçüncü şahıs bakış açısına dayanır. Buna karşılık, yalnızca birinci şahıs bakış açısıyla kendi deneyimlerimizle ilgili doğrudan bilgiye sahibiz, ancak bunun bilimsel veri üretmek için fazla öznel olduğu düşünülmektedir (Gallagher, 2011:51).

Hal böyle olunca, kendi başına bir bilinç bilimi olamaz. Bunun için belli engeller söz konusudur. Bunlar; (1) bilinç özünde birinci şahıstır; ve (2) birinci şahıs olan bir şeyi üçüncü şahıs terimleriyle açıklamaya yönelik herhangi bir girişim, açıklamaya çalıştığı şeyi çarpıtır veya yakalamayı başaramaz. Ayrıca, (3) bilimde yalnızca üçüncü şahıs verilerine yer varsa, birinci şahıs fenomenolojisi bir bilinç bilimi olamaz (Gallagher, 2011:51).

Maurice Merleau-Ponty'nin *Phenomenology of Perception* (1941) ve *The Structure of Behavior* (1967) gibi erken dönem eserleri ele alındığında ilk göze çarpan husus, onun nörofizyolojik ve ampirik psikolojik ayrıntılara gösterdiği özendir. Ancak, felsefeciler onun bu yönelimini ihmal etmeye yatkınken, nörobilimciler ise yakın bir döneme dek bundan habersiz olma eğilimindeydiler. Merleau-Ponty'nin ölümünden sonraki dönemde, hem psikoloji hem de zihin felsefesi Merleau-Ponty tarafından vurgulanan öz-örgütsel boyuta atıfta bulunmadan ve görünüşe göre fenomenolojiyi tamamen dışlayarak, zihinsel süreçlerin alt düzey mekanik süreçlere indirgenebileceği görüşüne eğilimli olmuşlardır. Ancak nörobilim, 1990'larda itibariyle yeni bir dönüş gerçekleştirmiş ve “fenomenoloji dostu” bir duruma gelmiştir. Nöropsikologlar, biyolojide kendi kendini örgütlemenin ve kendi kendine enerji veren hareketin önemini yeniden keşfettiler ve zihin felsefesi, bilinç ile bilgisayarların bilinçsiz bilgi işlemesi arasındaki farkların bilinçli varlıkların, eylemi başlatarak ve ardından çevresel eylem olanaklarını dikkate alarak dünyalarını anladıkları gerçeğinden kaynaklandığını yeniden anlamaya başlamışlardır (Ellis, 2006: 33-34).

Nörobilim, fenomenolojik yaklaşımla diyaloga girmeye açık davranarak Husserl, Scheler, Heidegger, Merleau-Ponty gibi düşünürlerle ilgilenmeye başlamıştır. Bunun başlıca sebebi, onların yaptıkları duygulanım, bedensellik ve öznelarasılıkla ilgili açıklamaların, “insani dünyanın fenomenlerine tercüme edebilecek bir sosyal bilişim teorisi meydana getirmeye yardımcı olabileceği fikriydi” (Direk ve Sayalı, 2013: 94). Francisco Varela ve arkadaşları (1991/1993) bu yeni dönüşü, özellikle Merleau-

Ponty'ye borçlu olduklarını kabul ederek, Shaun Gallagher ile birlikte *Phenomenology and Cognition* adlı yeni bir dergi kurdu.

Merleau-Ponty ile birlikte Batı bilimsel kültürünün bedenlerimizi hem fiziksel yapılar hem de yaşanan, deneyimsel yapılar olarak yani hem "dış" hem de "iç", biyolojik ve fenomenolojik olarak görmemizi gerektirdiğinin altını çizmiştir. Bu bedenlenme durumu hem yaşanmış, deneyimsel bir yapı olarak bedeni hem de bilişsel mekanizmaların bağlamı veya ortamı olarak bedeni kapsayan iki yana sahiptir. Varela ve arkadaşlar (1993) *Embodied Mind* adlı kitaplarında bu eksikliğin altını çizmektedirler ve somutlaşmış biliş teorileri, bilişin dünya ile gerçek, bedensel etkileşimlerden kaynaklanan modaliteler arası bilgiyi içerdiğini öne sürdükleri enaksiyon ve bedenlenmiş bilinç yaklaşımlarını ele alarak fenomenolojiye bilimsel bir kesişim sağladıklarını savunurlar (Balcetis ve Cole, 2009: 761).

Ellis'in incelemelerine göre (2006: 34), Kauffman (1993), Earl Mac Cormack ve Maxim Stamenov (1996), Shaun Gallagher ve Anthony Marcel (1999), Newton (1996) ve Varela ve diğerleri. (1991/1993) "yönelimselliği" salt "eğilimlerden" ve "eylemleri" salt "tepkilerden" ayırmaya çalışır. Mevcut sinirbilimdeki en sıcak konular olan duygu, eylemlilik, kişiliğin anlamı ve bilinçtir. Merleau-Ponty'nin etkisini doğrudan kabul eden teorisyenler arasında Esther Thelen ve Linda Smith (1994), Gendlin (1962/1997, 1992), Natsoulas (1993), Newton (1996), Kathleen Wider (1997) ve Maxine Sheets-Johnstone (1999) bulunmaktadır (Ellis, 2006: 34).

Gallese (2006: 294) "Fenomenolojiyi doğallaştırmaktansa bilişsel nörobilimi fenomenolojikleştirmeliyiz" çıkışında bulunmuştur. Bu çıkış, bilişsel nörobilim amaçlarından biri insanlık durumuna ışık tutmaksa, kesinlikle dünyanın kendi fenomenal takdirimiz içinde nasıl kurulduğundan başlayamayız görüşüne yaslanmaktadır. Gallese (2011: 232), fenomenoloji ve nörobilim arasındaki diyalogun, gerekli olduğunu ileri sürmektedir. Bu ana araştırma konusu öznelarasılık kavramı olan bilişsel nörobilimciler için kesinlikle gereklidir. Yakın gelecekte bilişsel sinirbilimin araştırma gündemini sadece insan deneyiminin birinci şahıs yönü değil, aynı zamanda bu deneyimin fenomenal yönlerini kapsaması gerektiğinin altını çizmiştir.

Merleau-Ponty, sinirbilimi ve fenomenolojiyi tutarlı tek bir bilinç anlayışı içinde birleştirmeyi istemekte zamanının ilerisindeydi. Beyin bilimlerinin de er ya da geç

fenomenolojiyi ciddiye almak zorunda kalması kaçınılmazdı çünkü bilinç olgusunu, nesnel olandan başka hiçbir şeyin görülemeyeceği doğal tutum tarafından kısıtlanmış teorik bir perspektiften açıklamak imkansızdı (Ellis,2006: 34).

Neticede gelişmeler sonucunda nörobilim ve fenomenoloji ortak bir tartışma düzleminde bir araya gelmişlerdir. Esasında bu bir gereklilik olarak belirmiş ve bu durum bilinç tartışmaları bağlamında gelişen nörofenomenolojinin de öncüsü olmuştur.

6.3. Nörofenomenoloji: Zor Problem için Metodolojik Bir Çözüm

Tarih boyunca insanlar, farklı deneyimsel durumların tam doğasını anlamakla ilgilenmiş olsalar da, bilim dünyasında, bu tür araştırmalara yaklaşma yöntemleri konusunda hala bir fikir birliği yoktur (Bockelman vd. 2013). Deneyimsel durumları incelemek için psikolojik yöntemler, kendi-kendine rapor, anket verilerine dayanır (McDonald, 2008). Nesnel öz bildirimleri kullanmak veya insanlardan belirli bir yapıyla ilgili bilgileri doğrudan istemek, psikoloji de dâhil olmak üzere sosyal bilimlerin çoğu alanında son derece yaygındır (Schwarz, 1999). Nörofenomenoloji deneyimsel durumların incelenmesi hususunda yukarıdaki yaklaşımları bütünleştirici ve umut verici bir yaklaşımdır. Temel amacı, birinci şahıs deneyimsel süreçleri, üçüncü şahıs nörobilimsel ölçümlerle tam olarak bütünleştiren bir şekilde deneyimleri inceleyen çeşitli alanlardaki araştırmalar arasında bağlantı kurmaktır. Bu amaca ulaşmak adına nörofenomenoloji, dinamik ve kapsayıcı bir yaklaşım ortaya koymak için bilişsel bilim, sinirbilim ve felsefi fenomenolojiden gelen teknikleri kullanır (Bockelman vd, 2013). Nörofenomenoloji, 1990'larda Varela tarafından ortaya atılmıştır. "Nörofenomenoloji" terimi yakın dönemde açığa çıkan bir yöntem olsa da, beyin olayları ve farkındalık arasındaki gizemli ve derin ilişkiyi anlama projesi en azından klasik Yunan felsefesine kadar uzanır.

Nörofenomenoloji bir metottur ve adından da anlaşılacağı gibi, nörobilim ve fenomenolojiden aldığı veri toplama yöntemlerini harmanlamaktadır. Varela (1996: 337), nörofenomenoloji kavramını, modern bilişsel bilim ile insan deneyimini bir tek yaklaşımda birleştirme arayışını belirtmek için ortaya atıldığını ifade etmektedir. Nörofelsefenin kökeni analitik felsefeye³⁰ dayanmaktadır (Churchland, 2002). Bunun

³⁰ Bugün felsefede, İkinci dünya savaşından sonra netleşen iki temel akım söz konusudur. Bunlar kıta felsefesi ve analitik felsefedir. Analitik felsefe, felsefi sorunlara, doğa bilimlerinin yöntemiyle

yanında nörofenomenoloji, fenomenolojik felsefe geleneğinde güçlü köklere sahiptir. Son yıllarda, Avrupa ve Kuzey Amerika'da, Edmund Husserl'in felsefesindeki fenomenolojinin kaynağına kadar uzanan, ancak bilişsel bilim ve analitik zihin felsefesinden etkilenen de yeni bir fenomenolojik felsefe akımı ortaya çıkmıştır (Thompson vd. 2005:41), Varela (1996:337) nörofenomenolojide, kedisini kıtasal fenomenoloji anlayışına konumlandığına altını çizmektedir. Amacı fenomenolojiyi bilince nörobilimsel yaklaşımda ilham kaynağı olarak kullanmaktır (Revonsuo, 2017: 292). Gordon'a göre (2013), Varela'nın düşüncesinin kökenleri Husserl, Merleau Ponty, James ve Heidegger'in zamansallık, bilinç, algı, amaçlılık ve öznelarasılık yaklaşımlarına dayanmaktadır. Ayrıca filozof psikoterapist Eugene Gendlin ve psikiyatrist-psikanalitik teorisyen Daniel Stern'den de etkilenmiştir. Bu felsefi gelenekteki filozoflardan, Heidegger (1962) ve Merleau-Ponty (2012), dünyada-varlığın ve yerleşik bilişin pragmatik, varoluşsal ve somutlaşmış yönlerini vurgulamışlardır. Nörobiyolog Varela (1996), nörofenomenoloji yöntemini bu filozofların çalışmaları üzerinden yeni bir yöntem olarak geliştirmiştir

Varela'ya (1996: 338) göre, zihin ile bilinç arasındaki hem açıkça belirlenebilen hem de doğal görünen tek bağlantı olan insan deneyiminin kendisine sistematik ve bütүнleştirici bir perspektiften bakma gerekliliği söz konusudur ve o bu perspektifi fenomenoloji ve nörobilim arasında aramaktadır. Bir teori olarak, nörofenomenoloji, sinirbilim ve fenomenoloji arasındaki karşılıklı ilişkiyi potansiyel bir aydınlatıcı kabul eder. Fenomenolojiyi doğallaştırmanın yanı sıra nörobilimi insanların yaşanmış deneyimlerinde temellendirme ihtiyacının makul bir açıklamasını sağlar (McInerney, 2013: 26).

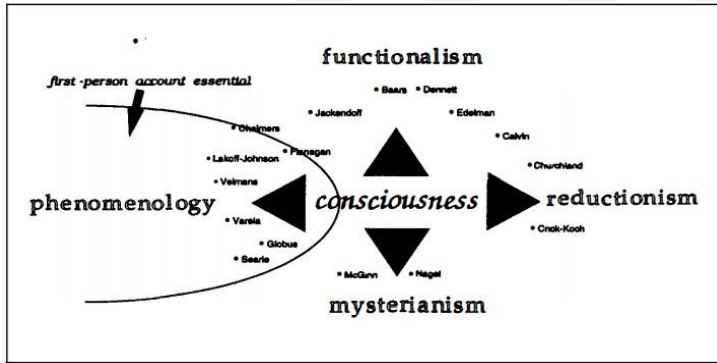
Günümüz bilimsel dünyasında çokça nöro- ön ekine sahip yaklaşımlara rastlamaktayız. Nörobilimin yukarıda da değinilen multidisipliner yapısı, bu ön eki alan pek çok alana kapı aralamış ve beyin çalışmalarını özellikle sosyal bilim alanına dahil emiştir (Uzby, 2018). Hal böyle olunca bu ön ekin kullanımlarında da çeşitli karışıklıklara rastlanmıştır. Bu nedenle nörofenomenolojinin ön ekinde bulunan nöro-

düşünsel sistemler geliştirerek yanıt aramaktadır. Bilimsel gelişmeler yakından takip edilir, varsayımlar net bir şekilde ortaya konur mantık kurallarına sıkı sıkıya bağlı kalınır, gerekli durumlarda deneylere başvurulur kısacası bilimsel bir teoriye nasıl yaklaşılsa felsefi sorunlara da benzer şekilde yaklaşılr. Kurucuları Frege, Russell, Whitehead, Wittgeinstein, Carnap ve Quine'dir. Bunun yanında kıta felsefesi ise İkinci Dünya Savaşından sonra, sosyal düşünceye dönüşerek, daha çok felsefe tarihinin yeni baştan ele alınarak yorumlanmasıyla ilgilenmişlerdir (Tura, 2012:8).

kavramının da tam olarak neyi ifade ettiği önem taşımaktadır. Varela bunu şu şekilde açıklamaktadır

Nöro'nun kullanımı burada bir takma ad olarak anlaşılmalıdır. Felsefeyi Anglo-Amerikan zihin felsefesiyle özdeşleştiren mevcut 'nörofilozofi' kullanımına açık bir tezat içinde seçilmiştir. Ayrıca, 'nöro' burada bilişsel bilimle ilgili olan tüm bilimsel bağıntılar dizisine atıfta bulunmaktadır. Ancak bir nöro-psiko-evrimsel-fenomenolojiden bahsetmek, gereksiz yere hantal olurdu (Varela, 1996: 337).

Bu açıklama ele alındığında Varela'nın nöro- ön ekiyle, bir indirgeme girişimi değil, her iki alan arasında köprü kurarak genişletme girişimini geliştirmeye çalıştığı gözlenmektedir. Bu bölümün başında ele aldığımız bilincin zor problemini öne süren Chalmers başından beri tek yolun biliş ve deneyim arasındaki boşluğu dolduracak teorik ilkeleri bulmak olduğunun altını çizmektedir ve Varela, (1996: 340) Chalmers'ın bu gerekli olanın, indirgemeci olmayan bir açıklama biçimi olduğu görüşüyle aynı noktada buluştuğunu ifade etmektedir. Varela'nın kendisini bilinç tartışmalarında nereye konumlandığı ve diğer düşünürlerle arasında bulunan ilişkiyi aşağıdaki şema ile açıklamıştır.



şekil 6.1. Varela'nın dört eksenli diyagramı (Varela, 1996:338).

şemadan görülebileceği gibi bu bilinç tartışmalarında ele alınan özellikle deneyim problemine Varela fenomenolojik bir cephede saf utmaktadır. Varela'ya (1996: 335) göre fenomenolojik bir bakış açısından, bilinçli deneyim, Anglo-Amerikan zihin felsefesinde yer aldığı şekliyle, zihinsel içeriğin deneyiminden oldukça farklıdır. Varela fenomenolojik yaklaşımın başarısız olduğunu öne süren Dennett'e izlenimcilik ve içgözlemciliği aynı kefeye koyarak, bir nevi elmaları ve portakalları karıştmasını, yani içgözlemciliği kesinlikle olmadığı fenomenolojiyle karıştırmakta olduğunu ileri sürerek karşı çıkmaktadır. Varela, bilinç üzerine yürütölen temel çalışmalarda bir yöntem eksikliği olduğunun altını çizir. Örneğin Varela için, Searle'ün, bilincin indirgenemezliğini savunmasında, bilincin incelenmesiyle ilgili epistemolojik sorunun

nasıl çözüleceği konusunda herhangi bir sonuca varmada yetersiz olduğunu ileri sürer. Zihinsel olanın kendisini araştırmak için bariz bir yolu yoktur ve elimizde net bir mantıksal sonuç da yoktur ancak pragmatik ve metodolojik bir belirsizlik söz konusudur. Varela için bu, Jackendoff'un, kendince bilincin indirgenemezliğini de iddia eden, ancak konu yönetime geldiğinde oldukça sessiz olan görüşlerindeki belirsizlikten farklı değildir. Varela'ya (1996: 339) göre Jackendoff deneyime ilişkin içgörüler, bir hesaplamalı zihin kuramı için kısıtlamalar olarak kabul eder, ancak "fenomenoloji hakkındaki anlaşmazlıkların karşılıklı bir güven atmosferinde çözülebileceği umudu" dışında hiçbir metodolojik tavsiyede bulunmaz. Varela, bu karşılıklı güveni, gerekli olan katı bir yöntem olarak belirler ve konunun hem zorluğunun hem de devrimci potansiyelinin burada yattığının altını çizer. Varela fenomenolojik ilhamın tam merkezinde yer alan disiplinli bir deneyim incelemesinin somut olanaklarını, öznellik ürkütücüsünün ötesinde incelememiz gerektiğini ileri sürer. Bu sayede, fenomenolojinin temel projesi olan insan deneyiminin önceliğinin ve onun doğrudan, yaşanmış niteliğinin yeniden keşfi mümkün olacaktır.

Varela (1996: 335), Husserl ve William James arasında bu bağlamda bir paralellik olduğunu altını çizer. Ona göre, 1910 ile 1912 arasında, Husserl fenomenolojinin yaratıcı formülasyonunun zirvesindeyken, Amerika Birleşik Devletleri'nde William James bilişsel hayata pragmatik yaklaşımında çok paralel çizgiler izliyordu. Varela, bu dönüşümün gezegensel "eşzamanlılığını" tamamlamak için Japonya'da, Nishida Kitaro tarafından başlatılan ve ardından Nishitani Keiji ve diğerleri tarafından takip edilen Kyoto Okulu olarak adlandırılan çok yenilikçi bir felsefi yenilenmenin söz konusu olduğunu da kaydeder

Felsefi fenomenoloji, bilince bakmak için içe bakışı uygun bir yöntem olarak görmemiştir. Husserl, doğa bilimlerini tümüyle reddetmiştir. Bu açıdan bakıldığında Husserl'in felsefesiyle nörofenomenoloji çok uyumlu görülmemektedir. Ancak Husserl'in felsefesi, Varela için bir başlangıç noktası teşkil emektedir. Husserl için zihinselliğin özgün işareti onun yönelimselliğidir (Revonsuo, 2017: 292). Husserl'a (2003: 79-80) göre, bilinci oluşturan bilgi yaşantıları, özleri gereği bir yönelim taşırlar ve bir şeyleri kastedirler. Husserl için yönelimsellik " bilinç yaşantılarının ya da bilinç yapılarının ana yapısını oraya koymaya çalışır. Husserl bu sözcüğü, fenomenlerin yapıları gereği, hep bir şeyin bilinci olmalarını anlamak için kullanır. Her bilinç

yaşantısı bir nesneyi içerir, her bilinç yaşantısı bir şeyin bilincidir (Tepe, 2013: 114). Bilincin bu eylem-nesne şeklindeki çift yönü, her bilinçli deneyimde, bir eylem, kendi dışındaki bir nesneye ulaşmalıdır. Bilincin temel yapısına dair bu fenomenolojik yaklaşım, nörofenomenolojinin de temelini oluşturmaktadır (Revonsuo, 2017: 292).

1990'ların başında Francisco J. Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch tarafından kaleme alınan *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience* adlı çalışmada birinci şahıs verilerinin toplanması için birinci şahıs uygulamalarının geliştirilmesi de dahil olmak üzere, bilinç çalışması için uygun yöntemler geliştirme ihtiyacını zaten vurgulamıştır. Nörofenomenolojinin, üçüncü şahıs ve birinci şahıs verilerinin entegrasyonu için bir yöntem olduğunu belirttik; burada birinci şahıs beyin ve bedensel aktivite hakkındaki verilere, ikinci şahıs ise bilinç veya yaşanmış deneyim hakkındaki verilere atıfta bulunur (Colombetti, 2013).

Varela (1996: 350), nörofenomenolojiyi ortaya atmadan önce, zihnin soyut zihinsel bir düzeyde (hesaplama ya da saf bilinç düzeyi) bulunmadığını, ve biyolojik olarak var olan bir bedende bedenlendiğini ifade eden “bedenlenmiş biliş” yaklaşımını ortaya atmıştır. Bedenlenme, bilinç için çok önemli bir özelliği ifade etmektedir. Çünkü deneyimler, deneyimleyene çok kaçınılmaz olarak bağlıdır. Deneyimleyen kendisini dünyada bedenlenmiş ve etkin bir biçimde deneyimlemektedir. Deneyim ile bedenin bu sıkı ilişkisi deneyimin tüm düzeylerinde kendisini gösterir. Nörofenomenoloji için de yaşadığım deneyimler benimdir. Bu deneyimleri yaşayan bir ben vardır. Bu yüzden de deneyim dendiğinde zorunlu olarak bir kişiye bir ben'e gönderme yapılmaktadır. Bedensel deneyim, ilk andan itibaren, bilince derinlemesine gömülüdür. “Bedenlenmiş bilinç” yaklaşımında bilincin nerede konumlandığı açıkça ortaya konmamıştır. Burada beyin, beden ve bilincin ilişkide olduğu karmaşık bir düşünce ortaya konmuştur. (Revonsuo, 2017: 292-293).

Nörofenomenoloji, yönelimselliğin bedenlenmiş doğasına vurgu yapan, Merleau-Ponty'e de dayanmakta, ona atıf yapmaktadır. “Bilinçli bir özne, halihazırda bir çevrede yerleşik, bedensel bir varlığı veya bedenlenmiş düşünüm-öncesi yönelimselliği önceden-varsayar. Bilincin her düzeyindeki bedenlenmeye bağlılık, varlık kazandıran bir bilinç görüşüne yol açar. Bu görüş bilincin beyinde konumlandığını, organizma ile dünya arasındaki bedensel etkileşimlere dayandığını iddia eder.” (Revonsuo, 2017: 293).

Nörofenomenoloji, fenomenoloji ile güçlü bağları olan bilişsel bilimdeki etkin yaklaşımdan da etkilenmiştir (Thompson vd. 2005). Nörofenomenoloji projesi, yaşanmış deneyimin tanımları (açıklama görüşme tekniğiyle ortaya çıkarılan) ile beyin durumları (yeni beyin görüntüleme teknikleriyle artan hassasiyet ve ayrıntıyla ölçülen) arasında ilişki kurmayı amaçlamakta olduğunu ifade etmiştik. Ancak kendi başlarına, bu tür bir korelasyon, Chalmers'ın "zor problemini" çözmek yerine ağırlaşır - nöronal durum nasıl bir bilinç durumu olabilir? Dolayısıyla ortaya çıkan soru, bu tür korelasyonların nasıl yorumlanacağıdır. Epistemolojik olarak, bilişsel sinirbilim (Varela'nın enactive kavramı) ve bilişsel bilim (Maturana ve Varela'nın otopoiesis kavramı) bağlamına bakmak gereklidir. Nörofenomenoloji yöntemi, kısmen, otopoezin karakteristik özelliklerini ortaya çıkarmaya çalışır. Outopoiesis, canlı sistemlerin kendi kendini yaratmasını ve kendi kendini organize etmesini ifade eder. Otopoietik sistemler, diğer dinamik, karmaşık sistemlerle tekrarlayan etkileşimler nedeniyle dönüşür ve kendi kendini organize eder (McInerney, 2013: 40). Enaksiyon, canlı bir organizmanın kendi özel "yaşanmış dünyasını" ortaya çıkardığı süreçtir. Enaksiyon, her birimiz de dâhil olmak üzere, bilimsel söylemde olağandışı bir birinci şahıs öznelliği boyutunu ortaya çıkaran süreç. Otopoiesis ise canlı organizmaların sürekli olarak kendilerini ürettikleri süreçtir. Dolayısıyla bunlar şeylerden ziyade süreçlerdir, Bu özellik, en mütevazı canlı organizmayı, hatta bir bakteriyi, bilgisayar "beynine" sahip en gelişmiş robottan ayırır çünkü bu robotlar kendi kendilerini üretmezler, insan mühendisler tarafından dışarıdan yapılır ve tamir edilirler; başka bir deyişle, heteropoietiktirler (Stewart, 2019).

Otopoiesis, sistemin birliğini koruyan ve oluşturan bir süreçtir (Maturana ve Varela, 1980; Rudrauf ve diğerleri, 2003). Bir otopoietik sistem, sistemin karşılıklı ilişkilerini sürekli olarak üretecek ve sürdürecektir şekilde birbirleriyle etkileşime girdikçe, geçici olan ve diğer sistemlere geçici olarak bağlı olan veya bunlarla kümelenen çok yönlü bağlantılarla işaretlenir (Maturana ve Varela, 1987; Thompson ve diğerleri, 2005). Otopoez teorisi bize karmaşık bir sistemin nasıl geliştiğini ve öğrendiğini söyleyebilir. Kendi kendini örgütleyen sistemler (otopoietik sistemler) ile karmaşıklık arasındaki ilişki şu şekildedir: "Kendi kendini örgütlenme kapasitesi, karmaşık sistemlerin, karmaşık sistemlerin bir özelliğidir; veya çevrelerini manipüle eder" (Cilliers, 1998, 90). Burada ilginç temelde iki otopoietik sistemle ilgilidir. İlk olarak, karmaşık, otopoietik bir sistem olarak yaşanan öğrenme deneyimlerini (konumlandırılmış,

etkinleştirilmiş, somutlaştırılmış) sınırlayabiliriz. İkinci olarak, beyni, yerleşik, somutlaşmış ve aktif olarak öğrenmenin yaşanmış deneyimleriyle derinden ilişkili bir otopoietik sistem olarak anlayabiliriz (McInerney, 2013: 40).

Nörofenomenolojide, zihin-beden probleminin aynı zamanda bir deneyim problemi olduğu fikri, nörobilim ve bilincin "zor problemi" ile ilgili olarak pragmatik bir şekilde ifade edilir. Bilincin zor sorunu, yukarıda da ele aldığımız gibi fizyolojik süreçlerin nasıl ve neden deneyime yol açtığı sorunudur. Bilinç ve beyin aktivitesi arasında bağıntılar kurabilmek bir şeydir; belirli fizyolojik süreçlerin bilinç için nasıl ve neden yeterli olduğunu açıklayan bir hesaba sahip olmak başka bir şeydir. Nörofenomenolojiyi zor problem için "metodolojik bir çare" olarak önerirken, Varela'nın içgörüsü, tamamen üçüncü şahıs, teorik öneri veya modelin bu boşluğun üstesinden gelmek için yeterli olmayacağıdır (Thompson, 2004). Thompson ve arkadaşlarına göre (2005: 40), bugün nörobilimin karşı karşıya olduğu en büyük zorluklardan biri, bilincin hem öznelliğini hem de nörobiyolojisini açıklayan bir çerçeve sağlamaktır. Nörobilimciler, bilincin çeşitli yönlerinin sinirsel modellerini sağlamış ve bilincin sinirsel bağıntıları hakkında kanıtlar ortaya çıkarmış olsalar da, yani üçüncü şahıs deneyimleriyle ilgilenseler de, bilincin nörobiyolojik ve fenomenolojik özelliklerinin nasıl ilişkilendirileceğine dair anlayışımızda 'açıklayıcı bir boşluk' olarak kalmaktadır.

Varela'ya göre (1997) fenomenoloji, hareketini belirli bir yansıma ya da fenomenolojik indirgeme ile deneyimi yeni bir bakışa doğru temellendirir. Yaşadıklarımızla ilişki kurmanın alışılmış yolu olan bu tavrın veya hareketin iskeletini açığa çıkarmayı hedeflemiş ve ona göre fenomenolojik indirgemenin temelindeki bilinçli hareket, iç içe geçmiş dört an veya açıdan analiz edilebilir. Bunlardan ilki *İndirgemedir*, indirgeme tutumu, gerekli başlangıç noktasıdır. Aynı zamanda şüpheyle benzerlikleriyle de tanımlanabilir: incelenen şey hakkındaki inançların ve bir şey hakkındaki alışılmış söylemimizin askıya alınması, günlük yaşamın her yerde bulunan arka planını oluşturan önceden belirlenmiş yapılanmanın bir parantez içine alınması anlamlarına gelmektedir. Bu indirgeme kendinden kaynaklıdır (aktif bir jesttir) ve burada bir deneyim kaynağı olduğu için çözülmeye (şüphelerimizi dağıtmaya) çalışır. Düşüncemizi askıya almanın, mümkün olmayan düşünce akışını durdurmak anlamına geldiğini varsaymak yaygın bir hatadır. Mesele, düşünme hareketinin yönünü alışılmış

içerik yönelimli yönünden geriye, düşüncelerin kendilerinin ortaya çıkmasına doğru çevirmektir. Bu, insanın düşünömsellik kapasitesinden ve indirgemenin can damarından ne fazla ne de azdır. İndirgemeyle meşgul olmak, yerinde düşünmek için sistematik bir kapasite geliştirmek ve böylece alışılmış zihin akışımızda yeni olasılıklar açmak anlamına gelmektedir (Varela, 1997:335).

İkinci açı, *Yakınlık: Sezgidir*. İndirgemenin sonucu, bir deneyim alanının hem daha az engellenmiş hem de deneyimleyen ile dünyayı ayıran alışılmış sis olmadan daha canlı bir şekilde mevcut görünmesidir. Fenomen ile bu yakınlık kazanımı çok önemlidir çünkü fenomenolojik analizde doğruluk kriterlerinin temeli ve kanıtının doğasıdır. Mahremiyet veya dolaysızlık bu sürecin başlangıcıysa, fenomenin görüldüğü gibi çoklu olasılıklarını zihnin sanal alanında göz önünde bulundurarak, hayali varyasyonların yetiştirilmesiyle devam eder,"şimdilik"in yapısı, empatinin dışavurumları, vb. deneyimlerimizle olan bu hareketli yakınlık, sezgi olarak adlandırılan şeye çok iyi karşılık gelir. Üçüncü açı Varela tarafından *Açıklama: Değişmezler* olarak adlandırılır; Sezgisel kanıttaki kazanım, genellikle dil veya diğer sembolik yazılar (eskizleri veya formülleri düşünün) aracılığıyla, yazılmalı veya iletilebilir ögelere çevrilmelidir. Bununla birlikte, bu tanımların maddilikleri aynı zamanda fenomenolojik indirgemenin kurucu bir parçasıdır ve onları oluşturan sezgi kadar deneyimlerimizi de şekillendirir. "Bu genel betimlemelere değişmezler olarak atıfta bulunmayı seviyorum çünkü bir gözlemin iletilebilir olabileceği geniş koşullar 'varyasyonlar' aracılığıyla bulunabilir. Bu, matematikçilerin yüzyıllardır yaptıklarından çok farklı değil: Yenilik, onu bilincin içeriğine uygulamaktır." Dördüncü açı, Eğitim: istikrar olarak açıklanmıştır. Varelaya göre; her disiplinde sürekli eğitim ve sürekli öğrenme anahtardır. Bilinçli bir bilinç incelemesi, disiplinli fenomenolojik indirgeme uygulamasından çok uzaktır. Bu nokta özellikle burada önemlidir çünkü indirgeme tutumu herkesin bildiği gibi kırılıgandır. Kişi dikkatli parantez ve sezgi kapasitesini stabilize etme ve derinleştirme becerisinin yanı sıra açıklamaları aydınlatma becerisini geliştirmezse, hiçbir sistematik çalışma olgunlaşamaz. Fenomenolojik indirgemenin bu son yönü, bir araştırmacılar topluluğunun disiplinli bir taahhüdünü gerektirdiğinden, bir araştırma programının oluşturulmasının önündeki en büyük engeldir (Varela 1997: 350-51). Varela'ya göre nörofenomenolojik bir araştırmanın dikkate alması gereken adımlar bunlardır. Kolayca görülebileceği gibi bu yaklaşım içgözleme yoğun bir yönelim içermektedir.

Varela (1996: 335), kendi yöntemini ele almadan önce, fenomenolojik yöntem hakkındaki bazı yanlış anlaşılmalara değinmiştir. Bunlardan ilki, fenomenolojik analizin içgözlem yaklaşımıyla ilintilidir. Varela'ya göre yaygın anlayışta olduğu gibi Fenomenolojik analiz sadece içgözlemcilik değildir. Birçoğunun belirttiği gibi, içgözlem, kelimenin etimolojisinin önerdiği gibi, teftiş yoluyla 'içsel' bir görsel alana eriştiğimiz gibi deneyimlerimize erişimimiz olduğunu varsayar. Böyle bir içsel inceleme, düzenli olarak yaptığımız bir hareket olan yansıtıcı ikilemenin normal bir bilişsel yeteneğidir. İkinci yanlış alanı sezgiye yöneliktir. Varela'ya göre, birçok insan sezgiden söz etmeye şüpheyle yaklaşır. Sezgisel kapasite, anlaşılması zor ve kapsamlıdır. Varela, bu kapasitenin olduğu gibi kabul edildiğinden, ancak sistematik bir şekilde geliştirmek için çok az şey yapıldığından dem vurur. Ona göre, burada akıl yürütme ile çıkarım arasında bir çelişki yoktur: akıl yürütme olmaksızın sezgi kördür, sezgi olmaksızın fikirler boştur.

Varela'nın (1997: 367) değindiği bir diğer yanlış, onun temel prensibinin altını çizmeye yaramaktadır. "Objektif/öznel ikiliğin ötesinde hayat var" başlılığıyla ele aldığı bu yanlışta, öznel olanla nesnel olanın karşılaştırılmasının ve ayrıştırılmasının yanlışlığını ifade eder. Ona göre, fenomenolojik tutumun özgünlüklerinden biri, öznel olanı nesnel ile karşılaştırmaya değil, bölünmenin ötesine geçerek temel bağıntılarına ulaşmaya çalışmasıdır. Fenomenolojik indirgeme, bizi bilincin kendisinin ötesine geçenle ayrılmaz bir şekilde bağlantılı olduğuna dair kanıta götürür. Bu Husserl'in 'aşkın' olarak tanımladığı meseledir. Bilinç, nihayetinde, dış, bilinçsiz dünya ile aynı türden bir varoluşa sahip olan özel, içsel bir olay değildir. Bununla birlikte, fenomenolojik araştırma da benim 'özel yolculuğum' değildir çünkü öznel arası doğrulama yoluyla başkaları için mukadderdir. Bu anlamda, kişinin fenomenolojik tutumunda yapmakta olduğu şey, diğer araştırma tarzlarından kökten farklı değildir.

Fenomenolojik indirgeme aracılığıyla bilinç, ilk etapta nesnel ve öznel gibi türetilmiş kavramların nasıl ortaya çıkabileceğine ışık tutan bir temeli açıklar. Dolayısıyla bu inceleme tarzındaki bilinç, Anglo-Amerikan ampirizmininkinden büyük ölçüde farklıdır. Biz özel bir incelemeye değil, öznel ve nesnel olduğu kadar özne ve diğerlerinin de uygulanan yöntemden ve bağlamından doğal olarak ortaya çıktığı bir fenomenler alanıyla ilgileniyoruz. Bu, indirgemecilerin ve işlevselcilerin sıklıkla gözden kaçırdığı bir noktadır. Deneyim açıkça kişisel bir olaydır, ancak bu, önceden

verili bir nesnel dünyaya paraşütle indirilen bir tür yalıtılmış özne anlamında özel olduğu anlamına gelmez. İnsan deneyiminin yapısının araştırılmasının kaçınılmaz olarak bilincimin diğerlerinininkiyle ve fenomenal dünyayla ayrılmaz bir şekilde bağlantılı olduğu çeşitli seviyeleri dikkate almanın, bir kaymaya neden olduğunu çabucak fark etmek fenomenolojik hareketin en etkileyici keşiflerinden biridir. Açıkça empatik bir ağ söz konusudur. Sonuç olarak, birinci şahıs ve üçüncü şahıs hesaplarının olağan karşıtlığı yanıltıcıdır. Üçüncü şahıs, nesnel hesapların, birinci şahıs deneyimleri kadar sosyal ve doğal dünyalarında somutlaşan somut bir insan topluluğu tarafından yapıldığını unutturur.

Varela, ne ampirik bağıntıların ne de salt teorik ilkelerin, dile getirilemez bilinçli deneyimi anlamak için yararlı olmadığına inanıyordu. Ama bunun yerine, dikkatimizi zihin ve bilinç arasındaki bariz ve doğal görünen tek bağlantının, insan deneyiminin yapısının sistematik bir keşfine çevirmemiz gerekliliğine inanıyordu (Gordon, 2013: xxx). Varela, “bilincin maddeden ve beyinden nasıl ortaya çıktığını açıklamak için 'ekstra bileşenler' bulmak yerine, soruyu, indirgenemez iki fenomenal alan arasında anlamlı köprüler bulma sorunuyla yeniden şekillendirmektedir. Bu özel anlamda nörofenomenoloji, 'zor'un ne anlama geldiğini de farklı bir bağlamda değerlendirip, zor soruna potansiyel bir çözüm olduğunu belirterek nörofenomenolojiyi bilinç tartışmalarında konumlandırmaktadır. Varela'nın altını çizdiği ve bilinç tartışmalarında genellikle göz ardı edilen mesele, fenomenal deneyimin, hem bireysel olması hem de üçüncü şahıs verilerine dayandırılacak denli öznel arası olmasıdır. Yalnızca bir konunun hem dış hem de deneyimsel yönünün dengeli ve disiplinli bir açıklaması, biyolojik zihin-deneyimsel zihin boşluğunu kapatmaya bir adım daha yaklaşmamızı sağlayabilir.

Burada sunulan hipotez, hem beyin fizyolojisini hem de zihinsel deneyimi önemli kılar. Bu nedenle, örneğin, gama bandındaki nöral senkronizasyon gibi beyindeki büyük ölçekli bir entegrasyon mekanizması, süre gibi zihinsel içeriklerin birinci şahıs hesaplarına ilişkin içgörü sağlama yeteneği temelinde de doğrulanmalıdır. Ampirik sorular, birinci şahıs kanıtları tarafından yönlendirilmelidir.

Nörofenomenolojinin yeniliği, disipline edilmiş birinci şahıs verilerinin, nörobiyolojik önerinin onaylanmasının ayrılmaz bir unsuru olması gerektiğidir ve yalnızca tesadüfi veya buluşsal bilgi değildir. Bu yüzden Varela, bu durumu birinci ve üçüncü şahıs

verilerin birbirleri üzerinde karşılıklı kısıtlamaları olduğu hipoteziyle tanımlamayı seçmektedir. Yine de bu, deneyim ve bilişsel sinirbilimsel açıklamalar arasındaki iyi bilinen özdeşlik kuramının (ya da en azından bir homomorfizmin) ete kemiğe bürünmüş bir versiyonu değil mi? Pek değil çünkü Varela, bağıntıların yalnızca felsefi bir bağlılık veya fizikalist varsayım meselesi olarak değil, deneyimsel değişmezlerin metodolojik olarak sağlam bir incelemesinden kurulacağını ileri sürmektedir. Nörofenomenoloji tarafından önerilen araştırma stratejisinde farklı olan şey, bu köprülerin 'görünen' türden değil, karşılıklı kısıtlama ile inşa edilmiş olmaları ve fenomenal terimlerin bir deneyimle doğrudan bağlantılı açık terimler olarak durduğu her iki fenomenal alandan da geçerli olmalarıdır. Bu araştırma programı, deneyim tarafından ortaya çıkarılan fenomenler alanı ile bilişsel bilimlerden kurulan ilgili fenomenler alanı arasındaki karşılıklı kısıtlamalarla eklemlenmeleri arar.

Varela'nın yaklaşımı incelendiğinde, makalenin adından da anlaşılabilir gibi, onun zor probleme bir yanıt geliştirdiği gözlenmektedir. Bilince yaklaşımlara yukarıda değinmiştik. Varelayı daha iyi anlamak için akla şu soru gelir; Varela var olan yaklaşımların hangisine daha yakın durmaktadır. Michel Bitbol, 2012 yılında kaleme aldığı "Neurophenomenology, an Ongoing Practice of/in Consciousness" başlıklı makalesinde bu soruya yanıt aramaktadır. Ona göre, Francisco Varela, bilincin fiziksel kökenine ilişkin iyi bilinen "zor problem"den açıkça bir çıkış yolu arıyordu. İhtiyatlı bir şekilde "metodolojik bir çare" ilan eden orijinal makalesinin (Varela, 1996) alt başlığına bakıldığında, bu soruna uygun bir çözüm aradığı anlaşılabilir. Nörofenomenolojinin kapsamının bu yorumuyla birlikte, onu bir bilinç teorisi olarak nitelendirmek ve bu öne sürülen teori ile diğer klasik teoriler arasındaki benzerlikleri seçmeye çalışmak doğaldır. Bitbol'a göre (2012), Francisco Varela'nın yazılarında gezinirken, onun görüşleri içerisinde idealizm, düalizm veya zihin-beyin özdeşliği teorisi (ardışık veya hatta aynı anda) arasında yakınlıklar bulunabilir. Ancak bu karşılaştırmalardan biri ne zaman çok ileri götürülse, çökme eğilimi gösterir ve hiçbir yaklaşımla tam denklik gösteremez. Her halükarda, bu tür karşılaştırmaların çokluğu, tek başına ele alındığında hiçbirinin, zor bilinç sorunuyla uğraşırken Varela'nın stratejisinin özünü yakalayamayacağını güçlü bir şekilde göstermektedir. O zaman bir tür muamma ile baş başa kalıyoruz: Sonuçta, Varela'nın dünyadaki bilincin statüsü üzerindeki konumu neydi? Böyle bir pozisyon var mıydı? Bitbol'un (2012) bu sorulara yanıtı: Bilinç konusunda tamamen tutarlı bir Varelyen pozisyonun olduğu, ancak bu

pozisyonun bir teori ile hiçbir ilgisi olmadığıdır. Bu durumda, bilincin kökeni sorunu önemsiz hale gelir; daha çok bir yaşam tarzına ve bir araştırma programına emilir. Bu soruna bir “çözüm” verilmez, yalnızca hem varoluşsal hem de metodolojik bileşeni olan bir “çözülme” verilir.

Ortaya çıkışından bu yana yirmi yıldan fazla bir süre geçmesine rağmen, sayısız teorik çalışma Nörofenomenolojinin önemini, yaratıcılığını ve potansiyelini aydınlattı, ancak pek çoğu onu ampirik bir metodoloji olarak fiilen uygulamayı başaramadı. Nörofenomenolojinin güçlü felsefi çekiciliği, söz konusu son derece iddialı ve zorlu mücadeleyi ele almak için bilimsel bir paradigmanın büyüyebileceği ve olgunlaşabileceği bir zemindir (Thompson vd. : 2005).

Bayne’e (2004) göre Varela’nın nörofenomenolojiyi bilinç çalışmaları için kökten yeni bir araştırma geleneği olarak tanımlaması biraz abartılıdır. nörofenomenologların açıklayıcı boşluğu kapatmak için bir reçetesi yoktur. Yapılan nörofenomenolojik incelemeler, nörofenomologlar tarafından yürütülen başka herhangi bir deneysel çalışma, savunucularının cesur iddialarını karşılamıyor. Sinir dokusunun tahriş edilmesinin bir sonucu olarak bir bilinç durumu gibi fenomenal bir şeyin nasıl ortaya çıktığı, Aladdin'in lambasını ovuşturduğu sırada cinin görünümü kadar dikkat çekicidir. Bu noktada, bu çalışmanın elbette ki temel amacı bilinç ve beden zor problemini çözmek değildir. Burada amaç, seyir deneyiminin qualiasına yönelik bütüncül bir yaklaşım geliştirmek ve seyir deneyimine yakından bakmaktır.

6.4. Empati, Beyin ve Sinema: Bedenlenmiş Simülasyon Teorisi

Son otuz yıldaki nörobilimsel araştırmalar, özne ve öznelarasılık temalarının yeniden tanımlanmasına sağlayacak buluşlar gerçekleştirmiştir. Bu yeni tanım bedeni ve duyguları tartışmanın merkezine yerleştirmiştir. Nörobilimin dönüştürücü katkılarından biri, kortikal motor sisteminin bilişsel rolünün keşfi olmuştur. Motor sistemin bilişsel rolünün önemli bir yönü, algıya katılımıdır: premotor ve parietal alanlar, herhangi bir hareket olmadığında görsel, işitsel ve dokunsal girdilere de yanıt veren motor nöronları içerir. Bu "algısal" modalitede, kortikal motor sistem kısmen aktiftir ancak hareket üretilmez: sadece simüle edilir. Benzer şekilde motor sistem, zihinsel motor imgeleme sırasında etkinleşir (Gallese ve Guerra, 2020: 76). Özellikle bilişsel sinirbilim, insanın sanat deneyimini desteklemenin ve filmin temel kavranışı ve estetik değeri hakkında yeni düşünceler için alan yaratabilecek çok katmanlı bir

film alımlama analizini ve çalışmasını desteklemenin bir yoludur (Fingerhut, 2020: 7). Beyin-beden, nörobilim tarafından incelendiği şekliyle, seyirci çok özel uyaranlara tepki veren biyolojik bir organizma, yeni öznel arası ilişkiler kurabilen bir beden ve nihayetinde bir insan olarak yeniden tartışmanın mümkün olduğu yer haline gelir. Seyirci, bir sanat eserinin önünde eksiksiz bir deneyim yaşayabilen özneyi ifade eder (Gallese ve Guerra, 2022: 3).

Vittorio Gallese, Maurice Merleau-Ponty'nin algının somutlaşmış doğasına ilişkin fikirlerini kendi "bedenselleştirilmiş simülasyon" teorisinin temeli olarak kabul eder ve filozofların yanı sıra sanat tarihçileri ve sinema akademisyenlerinden oluşan disiplinler arası çalışmalar yürütür. Bugün film deneyimi ve beyin hakkındaki en sistemli çalışmalar, onların çalışmaları sonucu ortaya çıkmıştır. Gallese, 2014 yılında kaleme aldığı "Bodily Selves in Relation: Embodied Simulation As Second-Person Perspective On Intersubjectivity" başlıklı çalışmasında, başkalarının dünyasını anlama biçimimizin oluşumunda yaşayan bedenin oynadığı role alternatif bir yaklaşım önerir. Buna göre, bir insan özne, kendi üzerine düşünen bir benlik olmanın ne anlama geldiği sorununu çözmek için, beynin ve onun sıkı sıkıya ilişkili olduğunu varsaydığı bedenle kurduğu bağlamın ele alınması gerekliliğinin altını çizer. Böylece solipsist duruşu da terk edip meseleyi toplumsal bir bakış açısıyla ele almamanın yolunu arar. Bu çalışmada geliştirilen hipotez dört önermeye dayanmaktadır: (i) Asgari benlik kavramı, bedensel benlik, zımnen, eylemde bulunabilen fail bir varlığın sahipliğini varsayar. Dolayısıyla, bu ilkel benlik duygusu öncelikle motor sistemin işleyişine dayanır. (ii) Asgari bedensel benlik, sinirsel ve psikolojik olarak motor sisteme dayandığından, mantıksal olarak ikincisinin özelliklerinin birincisini tanımladığı sonucu çıkar. Yani, asgari bedensel benlik, kapasiteleri ve sınırlamaları da dâhil olmak üzere motor sistemin bilinen özelliklerine atfedilebilir. (iii) Motor sisteminin öne çıkan bir bileşeninin ilgili özelliklerinden biri olan ayna nöron mekanizması, amaca yönelik eylemin hem performansı hem de algısı sırasında aktif olmasıdır. Bu mekanizma, başkalarının motor davranışlarının amaçlarını anlamının bir yolunun -muhtemelen en temel ve doğrudan olanın- temelini oluşturur. (iv) Bedensel benliğin motor yönleri, beden ve onun etkileşimde bulunduğu dünya hakkında benlikle ilgili çok modlu duysal bilgileri bütünleştirme araçlarını sağlar. Gallese (2014:1-2) bu temel önermeler aracılığıyla asgari bedensel benliğin ikili bir işleve sahip olduğu sonucuna varır. Bunlardan ilki temel benlik duygusunu oluşturmak iken ikincisi bizimkine

benzer kapasitelere ve deneyimlere sahip bedenlerle enkarne olan diğer benlikler, algımızı ve başkalarını ön-düşünme anlayışımızı şekillendirdiği üzerinedir. Bedensel benliğin rezonansı aracılığıyla, başkaları ikinci benlikler veya ikinci kişiler haline gelirler ve bu, başkalarının deneyimleri üzerine daha canlı bir öznelarasılık deneyim olarak açığa çıkar. Bu yaklaşım, Gallese'nin bedenlenmiş simülasyon teorisinin temelinde yatan hususları irdelemektedir.

Bedenlenmiş simülasyon teorisi, insan beyninin temel bir işlevsel mekanizmasına işaret eder. Bu mekanizma, başkalarının eylemleri, duyguları ve duyularının gözlemcinin kendi duysal-motor ve görsel-motor nöral temsilleri üzerinde haritalandırılmasını sağlar. Ek olarak, bedenlenmiş simülasyon teorisi, beyin-vücut sistemimizi, diğerlerinin davranışlarını haritalamak için sinir kaynaklarının bir kısmını yeniden kullanır. Başkaları tarafından gerçekleştirilen eylemlere tanık olurken, kendi motor sistemimizi harekete geçirerek onları simüle ederiz, benzer şekilde diğer kortikal bölgeleri harekete geçirerek, başkalarının duygusal deneyimlerini haritalamak için duysal-motor sinir devremizi yeniden kullanırız. Bu bağlantı, bedenlenmiş simülasyonun başkalarının dünyasına doğrudan erişime sahip olduğunun altını çizmektedir.

Gallese ve Guerra (2020), zihinsel mekanizmamızın bu özelliğinin film deneyimi ile olan ilişkisinin peşinden giderek iki soru soruyorlar: Filmler bizi *neden büyülüyor?* ve bizi *nasıl meşgul ediyorlar?* Her iki soruya da cevapları, diğer insan faillele etkileşimimiz de dâhil olmak üzere, insanın dünyadaki algısı ve eylemi hakkındaki bir teori olan *Bedenlenmiş Simülasyon* teorisine dayanmaktadır. Bedenlenmiş simülasyon teorisine göre, bir insan failinin diğer faillele ilişki kurmasının en temel yollarından biri, yapılan hareketleri, hissedilen duyuları ve onlar tarafından deneyimlenen duyguları simüle etmektir. Bu işlem, soyut, teorik bir mesele olmaktan çok uzak olarak, insanlar simüle ettiklerinde bunu cisimleşmiş bir şekilde yaparlar; vizyonları, işitmeleri ve diğer duyuları birlikte çalışarak şekilleri ve dokuları kavramalarına, başkalarının duygu durumlarını hissetmelerine ve kinestetik olarak özelliklerini taklit eder. Bedenlenmiş simülasyon, genel olarak insan öznelarasılığının ve özel olarak da empatinin temelidir ve çoklu duysal bir tarzda çalışır. Duysal modalitelerimizin nöral entegrasyonu istisnadan ziyade kuraldır.

Bedenlenmiş simülasyon, normalde çevremizdeki dünyayla etkileşim kurmak, ilişkilerimizi ve ilişkilerimizi şekillendirmek için kullanılan nöral kaynakların bir kısmının algı ve hayal gücü için yeniden kullanıldığı beynin temel işlevsel mekanizmasıdır. Diğer varlıkların davranışlarının ve deneyimlerinin çoğunun anlamına ilişkin anlayışımız, kişisel aracımızın üzerinde bulunduğu nöronal devrelerin bu yeniden kullanımına dayanır (Gallese ve Guerra, 2022: 4). Başarılı algılama, yaklaşmakta olan duysal olayları tahmin etme kapasitesini gerektirir. Benzer şekilde, başarılı eylem, eylemin beklenen sonuçlarını tahmin etme kapasitesini gerektirir. Etkileyici ve tutarlı miktarda nörobilimsel verinin önerdiği gibi her iki tahmin türü de, işlevsel olarak simülasyon süreçleri olarak tanımlanabilecek bilinçsiz ve otomatik olarak yönlendirilen sinirsel durumların sonuçlarına bağlı görünmektedir. Burada ele aldığımız simülasyon, motor kontrol alanıyla sınırlı olarak değil, beynimizin daha genel ve temel bir yeteneği olarak tasarlanır. Zihinseldir çünkü içeriği vardır, ama duysal-motordur çünkü işlevi duyu-motor sistemi tarafından gerçekleştirilir. Gallese'nin (2005: 43) "bedenlenmiş" diye tanımladığı husus budur. Ona göre yalnızca nöral olarak gerçekleştiği için değil, aynı zamanda beyinde önceden var olan bir vücut modelini kullandığı ve bu nedenle önermesel olmayan bir kendini temsil biçimi içerdiği için bu tanımlama uygundur. Fiziksel formda temsil edilen zihinsel durumlarımızı ve süreçlerimizi işlevsel olarak başkalarına atfetmek için yeniden kullanırız. Bedenlenmiş simülasyon, bu tür öznelarası fenomenler için entegre ve nörobiyolojik olarak güvenilir bir çerçeve sağlar. Bu modelin film alıcılığımızı anlamak ve yorumlamak için bir anahtar olarak kullanılması, gerçek hayata ve filmlere yaklaşımımızın çok benzer olan algısal mekanizmalara ve altta yatan nörofizyolojik mekanizmalara dayandığına dair yaygın olarak paylaşılan inançla doğrulanır. Bedenlenmiş simülasyon teorisi, filmin işleyiş biçimine ve izleyiciler tarafından nasıl algılandığına ilişkin pek çok açıdan uygulanabilen yeni bir algı modelinin ampirik temelini oluşturur.

Burada sözü edilen empatiye benzer bir durumdur ancak kimi zaman empatinin sınırlarını da aşmaktadır. Onun farkı, empati olması gerekmeyen alıcılık biçimlerine de uygulanabileceğidir. Empati çalışması, ayna nöronların keşfinin çok önemli olduğu bağlamlardan biridir. Empatinin bir tür hayal kurma biçimi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu tür bir hayal kurma, algıladığımızı veya deneyimlediğimizi hayal etmediğimiz, kişisel olmayan veya merkezi olmayan hayal gücünün aksine, olayları algılayarak veya daha genel olarak deneyimleyerek hayal etme şeklini alır. Empatik hayal

biraz farklı bir biçim alır. Başka, belirli bir failin dünyayı nasıl gördüğünü hayal ettiğimde ve onların nasıl düşünüp hissettiklerini hayal ettiğimde, o faille empati kurarım. Bu tür bir hayal kurma, başkalarının duygusal zihin çerçevelerini yalnızca tanımamıza veya anlamamıza değil, doğrudan kavramamıza da olanak tanır. Bu açıdan empati, genel olarak duygular gibi işlev görür ve potansiyel zararları ve yararları açısından dünyayı etkili bir şekilde haritalandırır (Smith, 2017: 87). Kurmaca eserlere, özellikle de filmlere olan ilgimize ışık tutan bedenlenmiş simülasyon kavramının empatiden daha geniş bir yelpazeyi kucakladığı söylenebilir. Bedenlenmiş simülasyon, gerçekliği kavradığımız çeşitli düzeylere genetik destek sağlayarak, dünyaya dair deneyimlerimizi bedensel düzeyde birleştirerek, dünyaya temel bir erişim noktası oluşturabilir (Gallese ve Guerra, 2020: 8). Smith (2017: 99) empatinin bilinçli, yaratıcı çabadan bakış açısını almaya, kendini başkasının yerine koymaya, duygusal taklit ve duygusal bulaşmaya kadar ulaşan çeşitli fenomenlere atıfta bulunmak için kullanılan kapsayıcı bir terim olarak tanımlar. Bu bağlamda onun empati olarak tanımladığı kavram bedenlenmiş simülasyona yakındır.

Bedenlenmiş simülasyon yaklaşımı varlığını çok temel bir soru aracılığıyla ortaya çıkan bir buluşa borçludur. Bu soru şudur: Motor sistemi gerçekte ne yapar? Bu sorunun yanıtı oldukça basit biçimde açıklanmıştır: insan motor sistemi hareket üretir. Bugün gelinen noktada bu yanıtın motor sistemimizin işlevini tam olarak açıklamadığı ortaya çıkmıştır. Motor sistem kesinlikle hareket üretir, ama aynı zamanda bir nesneyi kavramak gibi bir amacı olan hareketler veya daha uzak bir amaca ulaşmak için bir kupayı kavramak ve ondan içmek için ağzına kaldırmak gibi bir dizi amaçlı hareketi yönetmektedir. Özetlemek gerekirse, hareket, parmakları esnetmek ve germek gibi vücut parçalarının basit bir şekilde yer değiştirmesidir. Bununla birlikte, bir motor hareket, bir nesneyi belirli bir konuma tutarken, kırarken veya yerleştirirken olduğu gibi, motor bir amaca ulaşmak için bu hareketleri kullanmaktan oluşur (Gallese ve Guerra, 2020: 45) Bunun ayrımı aşağıda ele alınan pasajda daha net bir biçimde açıklanmıştır.

Makağın premotor karın bölgesi olan F5 ile deneyler yaparken, bölgedeki nöronların basit hareketler sırasında değil, yalnızca bir motor eylem söz konusu olduğunda etkinleştiğini keşfettiler. Aynı motor nöron, makağın nesneyi sağ patisiyle mi, sol patisiyle mi yoksa ağız gibi tamamen farklı bir efektörle mi kavradığından bağımsız olarak harekete geçer. Bu nöronları harekete geçiren ortak payda ne kas ne de harekettir, motor hareketlerin arkasındaki amaçtır. Geleneksel olarak, ajanın dış veya kendi ürettiği uyarılara tepki olarak hareketleri yürüttüğü ortak son adımın bir parçası olduğu düşünülen premotor nöronların, şimdi hareketin en yüksek soyut tanımlama düzeyiyle ilişkili olduğu ortaya çıktı (...) Bu deney, F5 motor nöronlarının, maymunun bir nesneyi kavramak için normal maşa kullanıp kullanmadığından, maşayı eline alarak kapatıp kapatmadığından veya nesneyi açarak kavradığında ters maşa kullanıp kullanmadığından bağımsız olarak ateşlendiğini gösterir (...) Hareketler farklıdır, ancak nesneyi kavrama amacı aynıdır. Premotor nöronlar, eylemin arkasındaki amaca ulaşmak için

gerekli bireysel hareketlerden çok daha duyarlıdır. Bu, motor sistemin bilişsel açıdan radikal bir şekilde yeniden düşünülmesine yol açtığı için son derece önemli bir bulgudur (Gallese ve Guerra, 2020: 45).

Ayna nöronlar, hem bir eylem yapıldığında hem de başkası tarafından gerçekleştirildiği gözlemlendiğinde ateşlenen premotor nöronlardır. (Gallese vd, 1996; Rizzolatti vd. 2005). Ayna nöronlar simülasyon teorilerine yeniden ilgi uyandırmakla kalmadı, aynı zamanda simülasyona somutlaştırılmış bir yaklaşım önerdi. Bedenlenmiş simülasyon esas olarak nörobiyolojik olarak makul ve teorik olarak üniter bir çerçeve yoluyla temel sosyal etkileşimleri açıklamayı amaçladı (Gallese ve Sinigaglia, 2011: 517). Ayna nöronların hem denekler bir eylem gerçekleştirirken hem de aynı eylemin gerçekleştirildiğini gözlemlediklerinde aktif oldukları düşünüldüğünde harekete geçtiği gözlemlendi. İnsanlarda 'somatosensoriyel' deneyimler (dokunsal, proprioseptif ve ağrı ile ilgili duyular), temel eylemler (nesneleri kavrama, anahtarları değiştirme) ve temel duygular (iğrenme ve üzüntü dahil) için sinirsel bir 'ayna sistemi'nin var olduğuna dair kanıtlar vardır. O halde, duysal, motor ve duygulanımsal taklit için psikolojik kapasitelerimizi ve bu süreçleri karakterize edebilen deneyimlerimizi "uygulayan" sinirsel alt tabakadır (Smith, 2017: 99). Eylem gözlemi, gözlemcide eylemin yürütülmesiyle tetiklenen aynı nöral mekanizmanın otomatik aktivasyonuna neden olur. Bu bulguların yeniliği, ilk kez, bir motor hareketin görsel tanımı ile icrası arasında doğrudan bir eşleştirmeye izin veren bir nöral mekanizmanın tanımlanmış olmasıdır (Rizzolatti vd., 1996).

Ayna nöronlar, belirli kişilerin eylemlerini ve duygularını anlamının doğrudan deneyimsel bir biçimini mümkün kılar. Ya da insanlar olarak birbirimizle çaba harcamadan ve otomatik olarak empati kurarız çünkü evrim kendini ve diğerlerinin eylemlerini, niyetlerini ve duygularını harmanlayan sinir sistemlerini seçmiştir. İnsan nörobiyolojisi, onların birbirlerine karışmasına olanak tanır (Iacoboni, 2007) pek çok insan deneyimini ekrana yansıtmakta gecikmeyen film yapımcıları bu kapasiteyi de verimli bir biçimde kullanmışlardır (Smith, 2017: 99).

Ayna nöronun keşfi, sinemanın görsel-işitsel uyaranlara bağımlılığı nedeniyle, film çalışmaları alanında ileriye dönük olarak özel bir etkiye sahip olabilir. Ayna nöron sisteminin bize ne söyleyip ne söyleyemeyeceğine dair çalışmalardan yararlanan, giderek artan sayıda film araştırmacısı, ruh hallerinin, jestlerin ve karakterin yüz ifadesinin duygusal sinema deneyimimizi nasıl etkileyebileceğini vurgulamaya başlar (Coplan, 2006). Bu bulgu, film anlatımı, karakter eylemi, duygu ve ilişkisellik üzerinde çok etkilidir çünkü bu, motor

eylemin varlığında ayna nöronların tepkisi ve anlam oluşturmaıyla mümkün olur. Bu bağlamda, filmle ilişki, kültürler arası elde edilen bir dizi karmaşık bilişsel işlemle olan bağlıdır. Şu anda bilişsel sinirbilim, filmin anlatı yapısından görsel inşasına kadar tüm yönlerini analiz etmek için mevcut olan en iyi karmaşık teorileri içermektedir (Hogan, 2010: 238)

Ayna nöronlar çocukluk gelişimi, öğrenme, dil ve taklit çalışmalarında son derece değerli olmuştur. İzleyicinin sürekli olarak başkalarının hareketlerini izlediği ve yüzlerinin ifade ettiği duyguları okuduğu ayna nöronlar ve film konusu özellikle umut verici görünüyor. Bu fenomene sıklıkla uygulanan terim “empati”dir. Bu terim hümanist araştırmalarda, psikolojide ve sinirbilimde çokça kullanılmıştır. Genellikle kimlik, sempati ve çağrışım ile birbirinin yerine kullanılır. Nörobilimde, bir başkasına tepki vermek ile bir deneyim yaşayan diğer kişi olmak arasındaki ayrım bazen belirsizdir. Nörobilimdeki pek çok çalışma, "yüz algısı" ile ilgilidir. Beynin bu kısmı ve ayna nöronlarıyla da önemli ölçüde bağlantılı olan ilgili bir konu, yüzleri okuma, başka bir kişinin duygularını ve belki de niyetlerini algılama yeteneğimizdir. Başkalarından gelen bu tür yüz sinyallerini anlama yeteneği evrimsel gelişimimizde çok önemli bir adım ve bugün sosyal yaşamımızın temelidir (Gallese ve Guerra, 2020: 28). İnsanın zihinsel mekanizması ve nöral yapısı karşındakinin yüzünü okuyarak onda gelişen duygusal süreçleri kendi benliğinde de hissetmesine neden olur. Bu durum film deneyiminde oldukça etkilidir. Seyirci karakter ile duygudaşlık yaşayarak filme katılır ve filmle iletişime girmiş olur. Guerra ve Gallese (2020:112) film izleyen insanların beyinleri üzerinde gerçekleştirilen yüksek yoğunluklu elektroensefalogram (EEG) çalışmaları, farklı film tekniklerinin nasıl ve neden farklı etkilere sahip olduğunu anlamamıza yardımcı olduğunun altını çizerler. Onlara göre, bu yaklaşımın, nörobilim ve film çalışmasının karşılıklı olarak kendi araştırmalarını ortak projeler üzerinde etkileşimde bulunarak, zenginleştirilmesi gereklidir. Ancak burada üzerinde durulması gereken temel bir mesele söz konusudur. Seyirci bir filmdeki karakterle karşılaştığında onunla bir iletişime girer bu ilişkinin üç farklı biçimi olduğundan söz etmek mümkündür. Bunlardan ilki, *kinestetik empati* olarak tartışmakta olduğumuz ve içerisinde kavrama, tutma vb. motor davranışları barındırmasının yanında haptik deneyimler de sunan bir rezonans sağlama potansiyelidir. İkincisi ise yukarıda ele aldığımız karakterlerin duygusal durumları ile renozansa geçilmesini ifade eden duygusal empatidir. Ancak burada sözü edilen empati, simülasyona dönüşmeyi ifade etmektedir. Seyirci bağlamını, nedenlerini ve hikâyesini bildiği karakterin duygu dünyasını da deneyimler ve duygudaşlık sağlanır. Üçüncü bir hat

ise seyircinin hem karakterin zihni ile hem de esasen filmin yaratıcısının (yönetmen ve senarist) zihni ile bir rezonans da yaşayabilir. Tüm bu rezonans biçimleri film izleme deneyimi sırasında kimi zaman sıra ile kimi zaman ise aynı anda işlev gösterebilir. Bunun yanında kimi filmlerde duygusal rezonans daha baskınken kimi filmlerde haptik ve kinestetik empati daha baskın olabilir. Tüm bu türleri aşağıda *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005) filmi üzerinden ele alarak örnekleyeceğiz. Bu filmin tercih edilmesinin birkaç nedeni söz konusudur. Bunlar şöyle sıralanabilir, öncelikle bu film yukarıda saydığımız ün unsurun her birini neredeyse eşit bir biçimde filmin içerisine yerleştirmektedir. Bunun dışında yüksek izlenme oranına sahip olmuş, üzerine geçen yıllar içerisinde kimi sahnelerinin güncelliğini koruduğu bir film olarak yer almıştır. Ayrıca bir Türk filmi olması tercih edilme nedenlerinden bir diğeridir. Bu nedenlerden sonuncusu ve en önemlisi düşünce sineması veya sanat sineması olarak tanımlayacağımız sinemaya ait filmlerden örneklerin ziyade daha “sıradan” seyirciyi yakalayan filmlerde bu sürecin nasıl izlediğini gözler önüne sermenin önemli bulunmasıdır. Bu başlığın devamında seyircinin geliştireceği rezonansı anlamının bir yolu olarak bu filme yer verilecektir.

Daniel Goleman (2006: 325), yüzün bu algılanması sırasında devam eden iki süreci özetliyor: Biz diğer kişiye uyum sağlarken, beyin iki çeşit empatiye maruz kalıyor: duygusal korteksler, talamus ve amigdala arasındaki bağlantılar yoluyla hızlı-alçak yol ve cevabımıza gelince; talamustan neokortekse, oradan da amigdalaya ve böylece daha düşünceli tepkimize uzanan daha yavaş bir anayol akışı. Duygusal bulaşma, diğer kişinin duygularını otomatik olarak nöral olarak taklit etmemize izin vererek, bu ilk yoldan geçer. Ancak düşünen beyne giden ikinci yol, daha fazla düşünülmüş bir empati sunar, eğer istersek uyumumuzu durdurma olasılığını elinde tutar. Bu aşağıda ele alacağımız özgürleşmiş simülasyon kavramıyla ilintilidir. Buna değineceğiz ancak öncelikli olarak filmlerin duygusal empatileri açığa çıkaran olanaklarına örnek sunmak yerinde olacaktır.

Sadık (Fikret Kuşkan), hayatının belli bir döneminde geçirdiği hapislik süreci ve işkence maruziyeti nedeniyle akciğerlerinde kalıcı hasara neden olan bir hastalığa yakalanmıştır. Sadık bu hastalığı bilmektedir ancak ailesi onun kötüleşmesinin ardından durumu hastanede öğrenirler. Sadık’ın ölümcül bir hastalığı vardır ve kurtarılamayacaktır. Film bu sahnede, çocuklarının öleceği haberini alan karakterlerin yüzleri göstererek onların zihinlerinde, beyinlerinde ve dolayısıyla bedenlerinde yaşadıkları üzüntünün yüzlerindeki ifadesini seyirciye sunmuştur.



Resim 6.1. Oğlunun ölümcül bir hastalığı olduğunu öğrenin yüzü³¹

Resim 6.1.'de gösterilen karakterin tüm yüz hatları, duygusal acının karşısında sarsılan bedenini kontrol etmekten duyduğu ızdırıp, seyircinin kendi bedensel düzelmi ve nöronal sistemi tarafından hissettirilir. Burada altı çizilmesi gereken önemli bir nokta vardır. Bu yaklaşım tüm seyircilerin standart tepkiler ve hislere kapıldığını ileri sürmez. Beynin yapısını incelediğimizde onun plastikiyeti, bu plastikiyetin ise bellek ve geçmiş deneyimle olan bağlantısı seyircinin duygusal empatisi üzerinde etkilidir. Her seyirci kendi nöronal yapısı çerçevesinde filmle ilişki kurar. Bu noktada seyirci bilinci olarak değerlendirdiğimiz biriciklik söz konusudur. Hali hazırda incelenmesi ve açığa çıkarılmasına dair bir yöntem olarak sunulan nörofenomenolojik seyirci incelemesi de bu fenomenal deneyimin açığa çıkmasının peşinden gitmeyi ummaktadır.

Duygusal empatiyi sağlayan nöral sistem, Gallese ve Guerra (2020: 54) tarafından aşağıdaki gibi açıklanmıştır.

Film izlerken hissettiğimiz duygular, gerçek hayatta benzer durumlarda yaşadığımız duygulara benziyor mu? "Gerçek" olmadığını kesin olarak bildiğimiz durumlar için gerçek duygular hissetmemiz nasıl mümkün olabilir? Ne yazık ki, konuyla ilgili literatürün tam ölçekli eleştirel bir tartışması için yeterli alanımız yok, bu nedenle bedenlenmiş simülasyon teorisinin hem kurgu tarafından üretilen duyguların gerçek doğasını açıklamaya hem de seyircide uyandırdığı çeşitli tepkiler. Bir film izlerken hissettiğimiz korku, öfke ve tiksinti, asla gerçek dünyadaki benzer durumların bizde normalde uyandıracak gibi davranmaz. Belirli bir duygunun somatik ve visseral-motor içeriğinin simülasyonunun (iğrenme için anterior insulanın aktivasyonu ile üretilenler gibi), farklı davranışları ve stratejileri düzenleyen ve kontrol eden serebral devrelerin aktivasyonu ile kombinasyonu, bu sorunlara ilginç bir çözüm veya en azından tartışma için yeni bir yaklaşım ve temel sağlıyor gibi görünmektedir. Buna kurmacayı anlatma deneyimini karakterize eden *çerçevelemenin* bilişsel faktörlerini de eklersek, kurmaca olduğu apaçık olan, bir film yapımcısı tarafından yaratılmış durumlar için gerçek duygular hissetmenin neden bu kadar paradoksal olmadığını anlamaya daha da yaklaşıyoruz. Başka bir kişinin vücuduna dokunulduğunu, okşandığını, tokatlandığını veya yaralandığını gördüğümüzde, motor, somatik duygusal ve visseral motor/limbik sistemlerimizin normalde davranışımıza

³¹ Filmin içerisinden seçilen bu ve aşağıda kullanacağımız görseller yalnızca sözü edilen sahneleri hatırlatmak ya da işaretlemek için kullanılmıştır. Sözü edilen bedenlenmiş simülasyonun gerçekleşmesi için filmin sürüyor olması gerekmektedir. Bu nedenle fotoğraflardan bu hissin gerçekleşmesi beklenmez.

rehberlik eden ve duyuşsal motor, dokunsal, nosiseptif, ve kişisel olarak deneyimlediğimiz algısal duyuşlarda yer alır.

Bir elin vuruşunu veya yüze bir tokat atmayı fizyolojinin diliyle açıklayacak olursak, okşama ve tokat, "dokunsal uyarılar", afferent veya duyuşsal nöronların alıcı hücreleri kullanarak vücudumuzun çevresinde meydana gelen mekanik olaylar haline gelir. Uyarının mekanik enerjisini aksiyon potansiyellerine (nöral uyarım tarafından üretilen elektriksel impulslar) dönüştürür. Çok sayıda sinir lifi, vücudumuza dağılmış olan duyu reseptörlerinden kaynaklanır ve bu elektrik uyarılarını hem merkezi sinir sistemine hem de baştan, yüzdten ve ağızdan gelen uyarılar durumunda beşinci kranial sinire, trigeminale taşır. İçinde yaşadığımız ve hareket ettiğimiz dünya hakkında bilgi edinme yeteneğimizin optimizasyonunun, davranışlarımızın olacağını garanti etmek için görme ve dokunma duyuşsal sistemlerini motor sistemle hizalamak için gerekli olduğundan, sinirsel düzeyde çok modlu bir yaklaşım gereklidir. (Gallese ve Guerra: 2022).



Resim 6.2. Cenaze dönüşü sahnesi

Oğlunu toprağa verip, onu kaybetmesine neden olduğuna inandığı “gidiş” simgeleyen yoldan geçen Hüseyin, taşıdığı vicdan azabının yüküne dayanamayarak bedenini bu acının eline bırakmış bir şekilde yolun ortasında durur. Hüseyin’in bedeni seyircinin bedeni karşısında dikilmiştir. Seyirci de ayna nöronları aracılığıyla Hüseyin ile bir duygudaşlık yaşar. Artık seyirci de o yolun ortasında durmuş ve kolunu açmıştır. Bu sahne sadece kinestetik değil aynı zamanda duyguların da empatik katılımını sağlar. Zamanın geri döndürülemezliğinin çaresizliği burada bir süre sonra kıyafetlerinden soyunan Hüseyin’in bedeni ile işlenir. Sahnenin devamında Hüseyin’in diğer oğlu, onu bu azaptan kurtarmanın çaresi olarak kendi bedenini babasının bedenine çarpar ve onun sert bir şekilde yere düşmesine neden olur. Seyirci tıpkı Hüseyin’in burada duygusal olandan çıkıp bedensel olana dönmesi gibi duygunun çarpıcılığından sertçe yere düşmenin etkisi ile sarsılarak ayrılır. Marks (2020) haptik deneyimler sergileyen

sinemanın yakın çekimlerden beslendiğini söyler. Ancak buradaki hipotez yakın çekim olmayan sahnelerin de haptik bir deneyimi sunabileceği üzerinedir.



Resim 6.3. Doğum ve ölüm

Yine filmin açılış sekansında bulunan doğum süreci ve sonrasındaki süreç filmin bedensel yönüne örnektir. Filmin başında hamile kadının karnının kavranması ve okşanması, sevgi içeren sarılmalar ve ardından bedene acı veren doğum sürecinin tamamı insan doğasının bedenselliğini içermektedir. Sekansın finalinde ölüm ve doğum gibi hem varoluşsal hem de bedensel hususların eş zamanlı olarak sunulması seyircinin bedeni ile birlikte filme katılmasının önünü açar. Sekansın finalinde kanlı bir küçük beden ve ona sarılan kollar çıplak bir beden seyircinin ayna nöronlarını hem duygusal hem de kinestetik olarak devreye sokar.

Görsel özellikler, dokunsal alıcı alanlara karşılık gelen peri-kişisel alanla sınırlı üç boyutlu boyutsal alıcı alanlar olarak gösterilir. Kolu bir cisme yaklaştırma hareketini kontrol eden nöron, kola uygulanan dokunsal uyarılara, kolun bulunduğu bölgedeki görsel uyarılara veya yakından gelen akustik uyarılara da yanıt verir. Kol hareket ettirilirse, görsel alıcı alan, bakış yönünden bağımsız olarak hareket eder. Bu görsel alanlar, bir somatosentrik koordinat sistemiyle eşlenir; başka bir deyişle, gözlerin konumundan bağımsız olarak, altta yatan dokunsal alıcı alana bağlı kalarak bedensel kısımlar üzerinde merkezlenirler. Bu yukarıda ele aldığımız film fenomenolojisinin savlarını destekleyen bir nörobilimsel buluştur, Sobhack'ın deyimi ile "filmin bedenini" hissetmesini sağlar. Kamera hareketlerini "kameranın bedensel hareketleri", her zaman izleyicinin motor etkileşimi yoğunlaştırmaktadır³² (Gallese Guerra, 2022: 7).

³² Öyleyse seyirciye yönelik nörofenomenolojik yöntem ile gerçekleştirilen bir çalışmada farklı stillerin farklı etkiler yapıp yapmadığı hususunda çalışmalar yürütülebilir



Resim 6.4. Düşüşün kamera bedenden seyirci bedene yansıması

Sadık hastalığının ilerlemesi neticesinde babasıyla yaşadığı bir tartışma sırasında yere düşer, onun yere düşmesini göstermenin pek çok yolu varken kamera da yere düşer, dolayısıyla seyirci uzağında kalan karakterle temasa giremez ama bizzat kamera tarafından yere düşürülmeyi deneyimler.

Ayna nöronların keşfi, beynin hareketle ilişkili bölgelerinin insan duygu ve düşünceleri üzerinde belirgin etkiler yarattığı belirlenmiştir. Bu nöronlar aynı zamanda öğrenme ve empati ile de yakından ilişkilidir (Kırmızı Aslan, 2016: 85). Ayna nöronlar, bir hareketi yaparken ve o hareketi izlerken olmak üzere iki durumda aktive olan nöronları ifade etmektedir. Bir film izlerken filmde olanları yaşıyormuş hissini yaratan bu ayna nöronlardır. Ayna nöronlar hem hareket hissini hem de duyguların algılanması, empati kurma gibi diğer insanları sosyal bağlamda anlamamanın da yolunu açar (Yılmaz, 2016: 93).

Bir nesne gördüğümüzde ateşlenen aynı kanonik nöron, o nesneyi gerçekten kavradığımızda ateşleyen (ve motor sistemimizi harekete geçiren) nöronudur. Birinin bir şey yaptığını gördüğümüzde (veya hissettiğimizde) ateşlenen aynı ayna nöron, aynı eylemi kendimiz yaptığımızda da ateşlenen ve kendi motor sistemimizi harekete geçiren nöronudur (Zacks, 2015: 32).

Bedenlenme kavramı, yanlış bir şekilde, zihnin bedenden önce var olduğu ve sonra onu bir ikametgâh biçimi olarak kullandığı şeklinde yorumlanabilir. Aslında zihin ve beden aynı gerçekliğin iki farklı tanımlama düzeyidir ve hem seçilen tanımlama düzeyine hem de onu tanımlamak için kullanılan dile bağlı olarak farklı özellikleri dışsallaştırır. Düşünceler ve fikirler, algılar ve zihinsel imgeler elbette ne kaslar ne de sinir hücreleridir, ancak içerikleri, yerleşik bedenselliğimizden koparılsa tasavvur edilemez. Aynı zamanda sanal olmayan biçimleri kullanan temsil biçimlerini de

kullanırız; Örneğin, dili kullandığımızda bunu yaptığımız yaygın bir kanıdır. Bununla birlikte, temsili bir dilsel formatın bedenselliğimizden ayrı olarak nasıl gelişebileceğini tasavvur etmek zordur. Görünüşe göre bunu dil ile aşabiliriz, ancak çok sayıda ampirik veri, bedenle her zaman bir bağlantı olduğunu öne sürmektedir (Gallese Guerra, 2020: 72).

Ayna nöronların, makak gibi dil öncesi türlerde bile yanıt verebilecekleri soyutlama düzeyini ortaya çıkaran başka bir ilginç özelliği daha vardır. Belirli eylemlere karakteristik olarak ses eşlik eder. Bir an için koridorda ayak seslerini ve ardından kapıya vurulan parmak boğumlarını duyabildiğinizi hayal edin. Bu özel akustik öğeler, birinin geldiğine ve içeri girmeyi beklediğine inanmanıza yol açar; sesler, herhangi bir görsel kanıtın yokluğunda bile neler olduğunu anlamınıza yardımcı olur. Yerdeki ayak sesleri ve kapıdaki parmak boğumları, fiziksel olarak göremediğimiz birinin davranışını hayal etmemize, hatta neredeyse fiziksel olarak görselleştirmemize yol açar. Beynimizin bu özelliği film deneyimimizde önemli bir rol oynar (Gallese Guerra, 2020: 79).



Resim 6.5. Tavuk kesme sahnesi

Yeni geldiği evi anlamlandırmaya çalışan Deniz, pencereden baktığında babaannesinin kümeden aldığı bir tavuğu görür. Tavuk alınır, keskin bir bıçak gösterilir, tavuğun kesilmesi sırasında çıkabilecek bir ses efekti ile Deniz'in çılgılığı duyulur. Tavuğun kesilme anı görülmez film bunu bir çılgılık, dehşetli bir yüz ifadesi ve kesme sesini imleyen bir efekt ile sunar. Her sesin imlediği belli anlamlar, bunların duyan kişinin zihninde belli etkilere yol açar. Film sanatı bunun için oldukça elverişli bir mecradır.

Bunun yanında ayna nöronlar, sadece hareketi değil karşımızdakinin dikkatini de kendi deneyimlerine yansıtmaktadırlar. Örneğin bir yöne veya belirli bir nesneye bakıyorsa, bakışımızı o yöne veya o nesneye çeviririz. Bir aktörün ekran dışına belirli bir yöne baktığı bir çekimi gördüğümüzde, hemen ardından bir nesnenin devamlılık

içeren bir çekimini gördüğümüzde, oyuncunun dikkatini paylaştığımız, göz hareketini simüle ettiğimiz için bu süreklilik çekimini bekleriz (Gallese ve Guerra, 2022). Bu sinemada kimi zaman karakterin baktığı yer olurken kimi zaman da kameranın gözleri ile görmek haline gelir. Seyirci karakterin dikkatini verdiği yere kameranın gözleriyle bakmayı talep eder. Karakter bir yere odaklandığında bir yönelimsellik oluşur ve seyirci görmeye hazırlanır.



Resim 6.6. Deniz'in bakışı

Deniz, dedesinin bir at üzerinde gelişini görmek üzere ona hayranlık içeren bir dikkatle bakmaktadır. Seyirci karakterin bu yönelen dikkatini görmek için kameranın karşıya dönmesini bekler, talep eder ve burada da ele aldığımız gibi buna ihtiyaç duyar. Bu ihtiyacın karşılanması filme kapılmayı bozmazken karşılanmaması merak duygusu arttırarak seyircinin yine filme bağlı kalmasına neden olur.

Yaşayan bir beden olarak film ile izleyicisi arasındaki etkileşim, filmi üç farklı bedenin kavşağı olarak değerlendirecek kadar ileri gidebilir: seyircinin bedeni, filmin bedeni ve yönetmenin bedeni (Gallese ve Guerra, 2022). Bu yaklaşım bizi ikinci bölümde tartıştığımız hususa götürür. Filmler hem karakterlerin bilinçleri hem de bizzat yaratıcısının zihninin bilinçlerinin dışsallaşması olarak açığa çıkar.³³

Filmler aracılığıyla yarattığımız görüntüler “bir anlamda bedenlerimizin aynalarıdır, fiziksel hareketleri, değişen dikkati ve düzen ve düzensizliğe yönelik çelişkili dürtüleriyle vücudun tüm faaliyetini kopyalar. Bedensel imgeler sadece bedenlerimizin imgeleri değildir; aynı zamanda kameranın arkasındaki bedenin ve onun dünyayla olan ilişkilerinin görüntüleridir.”

³³ Zihin ve beden arasındaki etkileşimli doğanın çalışma boyunca ikna edici biçimde tartışıldığı varsayıldığından burada beyin-beden meselesi arasında kurulan diyalojinin açıklanmasına ihtiyaç duyulmamıştır.

Algısal ve duyuşal deneyimin "yaşanmış modları" olarak değerdendirdiğı için, filmin canlı bir beden gibi kabul edilebileceğine ilişkin yaklaşım, Sobchack'in eserlerinde etraflica tartışılmıştır. Bununla birlikte, filmi esas olarak hareket ettiğı için canlı bir varlık olarak gören çok sayıda bilim insanı var. Bizim bakış açımızdan, film ile izleyici arasındaki ilişkiyi düşündüğümüzde bu tür bir canlılık sezilebilir, çünkü sinema filmleri kendi özleri gereğı hareketlerini içsel olarak simüle ederek deşifre edebilen bir bedeni gerektirir (Gallese, 2005).



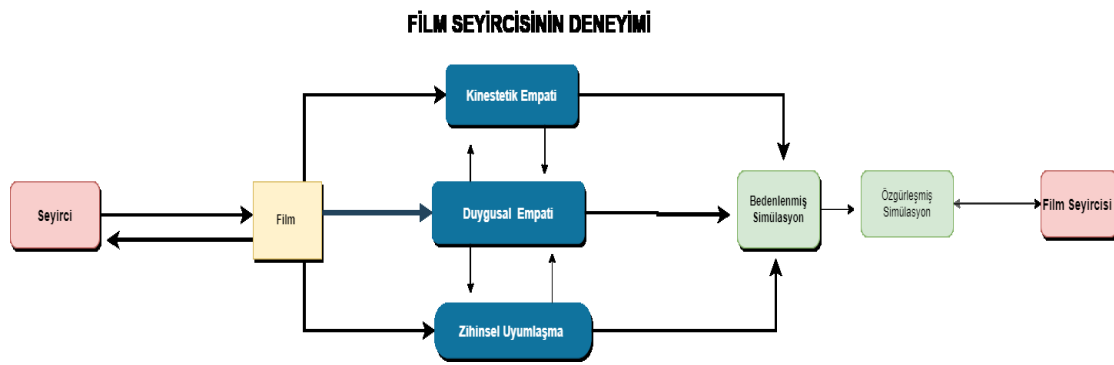
Resim 6.7. Deniz'in hayalleri

Deniz karakteri hayal dünyası geniş bir çocuktur. Dünyayı kendi perspektifinden görür ve değerdendirir. Bir çocuğun bakış açısından dünyayı görmek gerçek yaşamda mümkün olmayan bir yetiyken, film bize bunu iki açıdan sunmaktadır. Açılarından ilki, kameranın çocuğun boyuna indirilerek seyircinin boyunun çocukla eşitlenmesine olanak sağlamasıdır. İkinci ve daha etkilisi ise seyirciye çocuk karakterin zihnine girme yetisi kazandırır. Bu Pisters'in nöroimge ile ifade ettiğı meseleye işaret eder. Film sayesinde seyirci karakterin zihnine, dolayısıyla onun fenomenal bilincine tanık olur. Deniz polisleri Kızılderili haydutlar, dedesini ise gizemli bir atlı kahraman olarak görür. Bu imajlara çocuğun iç sesi de eşlik eder. Bu sayede yaşanan empatinin gücü artar ve zihinsel bir uyumlaşma sayesinde seyirci filme farklı ve bu çalışmada ele aldığımız gibi üçüncü bir katmanla daha katılmış olur.

Seyirciler, her ne kadar zihinlerinde gerçek yaşamda kullandıkları mekanizmaları ile filmi deneyimliyor olsalar da bu özünde fiziksel gerçekliğı deneyimlemek anlamına gelmez, bundan daha da öteye gider. Başka dünyaları tasavvur etme, hayal gücünün başboş dolaşmasına izin verme ve türümüzün tarihinde ancak son zamanlarda, algılanma yollarına bağlı bir şekilde gerçek veya sahte olarak hemen tanımlanamayan gerçek dünya dediğimiz şey ile hayali dünya arasındaki sınırın sanıldığından çok daha az net olduğunu anlamamıza yardımcı oldu. Gördüğümüz gibi, bir duyguyu yaşamak ve onu hayal etmek, birbirinin aynı olan beyin devrelerinin aktivasyonuna dayanır. Benzer şekilde, görmek ve gördüğümüzü

hayal etmek, bir şey yapmak ve bir şey yaptığımızı hayal etmek, ortak olarak kullandıkları beyin devrelerinin parçalarının aktivasyonunu paylaşırlar. Bu ikili aktivasyon, bedenlenmiş simülasyonun ve ilişkili nöronal "yeniden kullanım" kavramının bir başka göstergesidir. Bu durum aynı zamanda bedenlenmiş simülasyonun empati kavramını nasıl aştığını da göstergesi olarak karşımızda durmaktadır (Gallese ve Guerra, 2020: 87). Bu aynı zamanda sinemanın vekaleten veya sanal bir deneyim olduğu yaklaşımlarının da sonu anlamına gelir. Öztürk (2018: 190-194), yaşamı seyirciye zaman ve hareket bloklarıyla sunan sinemanın, kendine özgü tekniklerle gerçek yaşamın ötesine taşıdığını dile getirir. Bu yeni ve çoğul bir deneyimdir. O göremediğimizi görünür hale getirmekte de etkilidir. Bu demektir ki seyirci daha keskin gözler, daha yoğun dokunabilen ten, mekansızlaşan bedene sahiptir.

Ancak bir yandan da seyircinin sinemada zihnini estetik deneyime açtığında, dünya üzerindeki kontrolünü geçici olarak askıya almak, daha önce erişemediği enerjiyi serbest bırakmak ve onu bir başkasının hizmetine sunmak zorunda kaldığı gerçeği ortada durmaktadır. Film “bize dünyanın ve kendimizin yeni yönlerini gösterecek yeni bölgesel ontoloji” sunar (Gallese ve Guerra, 2020: 95). Şüphesizliği geçici olarak askıya alan, gördüğünü gerçek dışı olarak yargılamaktan kaçınan bir seyirci söz konusudur. Film izlemenin yarattığı estetik deneyim, inançsızlığın askıya alınmasından ziyade, daha önce açıklanan ayna ve simülasyon mekanizmalarının güçlendirilmesinin bir sonucu olarak “özgürleştirilmiş simülasyon” olarak tanımlanabilir. Özgürleştirilmiş simülasyon yetisi nedeniyle filmler seyircilerin algısal kapasitelerini geliştirirler (Gallese ve Guerra, 2020: 98).



Şekil 6.2. Seyircinin bedenlenmiş film deneyimi

Bu çalışma temel olarak pek çok kuramsal yaklaşımın sorduğu sorunun peşinden gitmiştir. Film izlemek aslında nedir? ve Film izleyen seyirciye ne olur? Şekil 6.2 bu iki sorunun cevabını aynı anda içeren bir deneyim modelini sunar. Film bir deneyimdir. Seyirci filmi fenomenal hislerle deneyimler ve nörobiyolojik tepkiler verir. Film seyircinin kimi zaman

gerçekle eş, kimi zamansa gerçekte yapamayacağı yetileri sahip kılan bir deneyimdir. Seyirci bu deneyimi bedeni ve zihni aracılığıyla gerçekleştirir. Şemada görülebileceği gibi ilk aşamada henüz filme yönelen bir potansiyel seyirci görülmektedir. Seyirci filmle film ise seyirci ile etkileşim kurar. Film seyirciye kinestetik empati, duysal empati ve zihinsel uyumlaşma sağlar. Seyirci tüm bunlar sayesinde filmle bir uyuşma gider ve filmi deneyimler, hisseder, anlamlandırır ve yaşamsal deneyiminin bir parçası olarak yaşamına katar. Talep ettiğinde bu simülasyondan özgürleşme gücü de seyircinin elindedir. Tüm bu süreç tamamlandığında başlangıçtaki potansiyel seyirci, film seyircisine dönüşür.

Seyirciliğe ilişkin fenomenolojik ve sinirbilimsel açıklamaları bir araya getirip, film teknolojileri ve kinestetik empatiyi besleyen tekniklerle bedenlenmiş bir ilişki kurmak bir yanıla deneyimsel gerçekçilik duygusu yaratırken bir yandan da bedenler arası deneyim açısından sinema ve öznellik anlayışlarını daha da geliştirebilme potansiyeline sahiptir. Sinematik fenomenolojinin, nörobilimsel ölçümler, göz izleme ve izleyici tepkilerinin video görüntülerini içeren ampirik yöntemlerle bazı ortak hedefleri vardır. Bu yaklaşımların tümü filmi nasıl gördüğümüzü görmek yada algısal deneyimin bize ne yaptığını anlamak için kullanılır (Stadler, 2016: 439).

Seyircinin ekran estetiğine verdiği tepkilere ilişkin güncel sinirbilimsel bulgular, genellikle izleme deneyiminin fenomenolojik tanımıyla uyumludur. Gerçekten de, beynin nasıl çalıştığını incelemek için insanların filme verdiği yanıtları kullanan bazı bilim insanları, beyin görüntülemenin, "algısal, motor ve bilişsel süreçlerin ayrıntılı bir fenomenolojik analiziyle tamamlanmadığı takdirde, potansiyel buluşsal değerinin çoğunu kaybettiğini" öne sürerler. Her şeyden önce, film deneyiminin fenomenolojik açıklamasında kamera, davranışının fenomenolojik olarak insanlarınkiyle (ontolojik olarak benzer olmasa da) karşılaştırılabilir olması anlamında 'antropomorfik' olarak tanımlanır. Bu anlamda, seyirci ve film (yalnızca karakter değil), sinestetik temasa dayalı özel bir tür öznelarası ilişkiyi sürdüren duysal varlıklar olarak düşünülür. Dokunsal algı, izleyicinin film gövdesini ve onun 'derisini' duysal bir deneyim olarak algılamasının aracı olarak kuramlaştırılmıştır (D'Aloia, 2012: 220) .

Doğa bilimleri, sosyal bilimler ve beşeri bilimler arasındaki diyalog bu çalışma için temel bir gereksinimdir. Bu bağlamda böylesi bir konum epistemolojik bir çoğulculuktur. İlk ilke, farklı araştırma programlarının ortak bir operasyonel mekanizmasıdır. Bir yandan hem algısal hem de duysal olanla ilgili bilişsel süreçlerle temsil edilen zihin olarak izleyici

modeli. Öte yandan, ağırlık merkezi, duyuşsal ve motor süreçlerden oluşan beden olarak izleyici modelleri buluyoruz. Dahası, zihin olarak izleyici modelleri yukarıdan aşağıya zihinsel mekanizmaları vurgulama eğilimindeyken, beden olarak izleyici modelleri aşağıdan yukarıya süreçlerin rolünü vurgular (D'Aloia ve Eugeni, 2015: 11) Bu çalışmanın araştırma alanına temel önerisi ise bu iki izleyici modelinin birlikte işleminin gerekliliği üzerinedir. Bir sonraki başlıkta sunacağımız gibi nörofenomenolojik yöntem böylesi bir seyircilik deneyiminin irdelenmesini sağlar.

6.5. Film Seyircisini Araştırmada Nörofenomenolojik Yöntemin Uygulanma İmkân

Tarihsel olarak, izleyici araştırması iki gelenek boyunca gelişmiştir: bir yandan, anketler, izleyici derecelendirme analizleri ve deneyleri gibi standartlaştırılmış yöntemlere dayanan nicel bir gelenek ve diğer yandan, bireysel verilere dayanan, görüşmeler ve katılımcı gözlemler içeren nitel bir gelenek. Schröder ve arkadaşları. (2003, 26–28), bu iki geleneğin yalnızca yöntem ve araçlar açısından değil, aynı zamanda epistemolojik ve politik bakış açıları açısından da farklılık gösterdiğine dikkat çekmektedir.

İzleyici araştırmalarındaki gelenekleri mercek altına alan Jensen ve Rosengren (2005: 75), bunların beş temel kategoride olduklarını dile getirmektedirler. Onlara göre bu araştırma gelenekleri, etki araştırmaları, kullanımlar doyumlar, edebi eleştiri, kültürel çalışmalar ve alımlama analizidir. Bu yaklaşımlara bu çalışmanın ikinci bölümünde daha ayrıntılı yer verilmiştir ancak yöntemsel açıdan bir özetleme yapmak gerekirse, etki araştırmaları anketlere ve istatistiki verilere dayanan ve deneysel verilere başvuran sonuçlarını çizelgeler halinde sunan bir yöntem ve analiz biçimi tercih etmektedir. Kullanımlar doyumlar ise alan araştırması ve derinlikli görüşmelere kimi zaman yer veren bir gelenektir. Edebi eleştiri geleneği seyirciden çok içerik merkezli olduğundan mesaja odaklıdır. Bu nedenle alan araştırmasını nadiren süreçlerine dâhil ederler. Kültürel çalışmalar deneysel yaklaşımlara neredeyse hiç başvurmazken sık sık alan araştırması yapmaktadır. Bunun yanında içeriğin mesajına da odaklanmaktadır. Alımlama çalışmaları içinse derinlikli söyleşi kuralı olarak yer almakta ve istatistiksel yaklaşımlara nadiren yer verilmektedir.

Bu çalışmada nörofenomenolojik yöntemin önerisini seyirci araştırmalarında kullanımını önermeden önce Türkiye'deki akademik yazında hangi yöntemlerin kullanıldığı irdelenmiş ve bir değerlendirme yapıldığında, yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşme, odak görüşme ve anketlerin baskın yöntemler oldukları tespit edilmiştir. Bunun yanında

kimi araştırmacılar film çekerek seyirci araştırması yaparken, kimi de filmlerin analizini gerçekleştirerek seyirci ile kurduğu diyalogu irdelemiştir.

Makaleler değerlendirildiğinde ise benzer şekilde anket, derinlemesine görüşme, sözlü tarih çalışması, yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşme yöntemlerinin kullanıldığı gözlenmektedir. Kimi çalışmalarda anket ve derinlemesine görüşme yöntemleri birlikte kullanılmıştır. Burada amaç tüm bu yöntemlerin derinlemesine incelemesini yapmak yerine literatürdeki genel eğilimi belirlemektir. Bu eğilime göre, seyirciye yönelik saha araştırmaları sormaca tekniği çerçevesinde ilerlemektedir. Burada ele aldığımız tez ve makaleler tablolar halinde eklerde sunulmuştur.

Bir teori olarak nörofenomenoloji, nörobilim ve fenomenoloji arasındaki karşılıklı ilişkiyi potansiyel olarak aydınlatıcı kabul eder. Fenomenolojiyi doğallaştırmanın yanı sıra nörobilimi insanların yaşamış deneyimlerine dayandırma ihtiyacının makul bir açıklamasını sağlar. Nörofenomenoloji, bilinçle ilgili fizyolojik süreçleri ortaya çıkarmak için buluşsal bir strateji olarak fenomenolojik olarak eğitilmiş deneklerden deneyimlerin tanımlayıcı birinci şahıs raporlarını toplamanın önemini vurguladığında" da "deneyseeldir" (McInerney, 2013: 24).

Chalmers'a (2013: 25) göre bir bilinç üzerine veriler elde etmeye dayanan bilimsel çalışmaların görevi, iki temel veri sınıfını sistematik olarak bilimsel bir çerçeveye entegre etmektir: üçüncü şahıs verileri veya davranış ve beyin süreçleri hakkındaki veriler ile birinci şahıs verileri veya öznel konular hakkında veriler. Bilinçli bir sistem üçüncü şahıs bakış açısıyla gözlemlendiğinde, bir dizi spesifik davranışsal ve sinirsel fenomen kendini gösterir. Her iki fenomen türü de bir bilinç bilimi için veri statüsüne sahiptir.

Birinci ve üçüncü şahıs bakış açısı arasındaki epistemolojik ayrım, bilgiye farklı erişim türlerine sahip olduğumuz fikrine dayanır. Birinci şahıs bakış açısıyla, nesneler belirli bir şekilde, belirli bir deneyimin niteliğiyle belirli bir özneye görünür. Bu tür gözlemler konuya bağlıdır ve kişisel geçmişinden etkilenebilir. Bunun yanında bir kişi başka bir kişinin öznel bakış açısını paylaşamaz ve bu diğer kişinin deneyimlediğini dışarıdan ölçemez. Üçüncü şahıs bakış açısı genellikle, bilgilerin bireyler tarafından paylaşılabilirdiği veya herhangi bir bireyin ilke olarak özde gözlemler yapabileceği "nesnel" bir bakış açısı anlamına gelir (Overgaard, Gallagher ve Ramsøy, 2008: 1).

Perspektif	Etkileşim türü	Müdahale (bağımsız değişken)	Gözlem (bağımlı değişken)	Birincil teorik alan
1. Şahıs	Kendisi ile	Meta-biliş	Deneyim	Fenomenoloji
2. Şahıs	Araştırmacı ile	Komut Dizisi	Çıktılar	Sosyal Antropoloji
3. Şahıs	Çevre ile	Uyaran	Tepki	Deneyisel Psikoloji
3. Şahıs	Nörolojik	Transkraniyal manyetik stimülasyon	Örn. EEG; fMRI vb.	Nörobilim

Tablo 6.1. Bilişsel görevlere ilişkin birinci, ikinci ve üçüncü şahıs bakış açıları (Jack ve Roepstorff, 2002: 335).

Nörofenomenolojinin yaptığı kişi ayrımının, yalnızca yaşanmış deneyime erişme biçimiyle değil, aynı zamanda bilinçle ilgili bir araştırmaya kaç kişinin dâhil olduğunu ayırt ederek de yapılabilir. Bu nedenle, bilinci incelediğimizde, her zaman araştıran ve araştırılan biri olduğunu fark etmeliyiz. Birinci şahıs soruşturmasında, sadece bir kişi vardır. Bu durumda, araştırmacı ve soruşturma yapılan kişi aynı kişidir. Böylece burada özne ve nesne bilgiden sadece bir tanesidir. Başka bir deyişle, eğer araştırmacı bilincin bazı yönlerini araştırmak istiyorsa, bu deneyimden kendi başına geçmelidir. İkinci şahıs soruşturmasında ise biri araştıran (görüşmeci) ve diğeri araştırılan (görüşülen) olmak üzere iki kişi vardır. Son olarak, üçüncü şahıs araştırmalarında, biri soruşturma altında olan ve araştıran bir veya daha fazla (bir topluluk) olmak üzere en az üç kişi vardır (Olivares vd., 2015: 2).

Birinci şahıs yöntemleri, fenomenolojik yaşanmış deneyime, dikkatin derinlemesine incelenmesine, şimdiki zaman bilincine, beden imgesine, iradeye, algıya, kasıtlılığa, sınıra, merkeze ve öznel zihinsel durumlarla ilişkili duyguya atıfta bulunur. *Üçüncü şahıs yöntemleri*, fMRI, EEG, MEG ve bilişsel testler kullanılarak beyindeki büyük ölçekli sensorimotor süreçlerin ölçümünden elde edilen nörofizyolojik verilerin analizini ifade eder. Bilinçli deneyimin empatik, öznelarası, kişilerarası boyutları olan *ikinci şahıs bakış açıları* da, öncelikle Batılı olmayan epistemolojiden filizlenmiştir (Gordon, 2013: xvii). Bu başlıkta bu yaklaşımlara değinilecek ve bunların film çalışmalarında kullanılmasının sağlanması için bir kılavuz sunulmaya çalışılacaktır. Bu kılavuz, sinema alanında seyirci araştırmaları yapan bir bilim uzmanı olarak araştırmacının, dünyada literatüründe var olan nörofenomenolojik araştırmaları derleyerek onların seyirci araştırmalarına aktarımını sağlaması aracılığıyla sunulmuştur. Burada amaç tam ve eksiksiz bir yol haritası sunmak değildir. Burada gerçekleşmesi beklenen, araştırmalarında nörobilimsel bulguları indirgemeci

olamayacak bir biçimde felsefî zeminini de kullanarak aktarmak isteyen film seyircisi araştırmacılarına bir başlangıç durağı sunmaktır.

6.5.1. Nörofenomenolojik Yöntemin Uygulanması Öncesi Süreç

Bir nörofenomenolog, her şeyden önce kendisi yetiştirmeli ve nörofenomenolojinin sacayaklarından birinde uzman olmalıdır. Bu çalışma için geçerli olan sinema ve film çalışmalarında uzman olan araştırmacılar, çalışmalarını sinemadan nörobilime, sinemadan fenomenolojiye doğru kurgulamalıdır. Eğer kavramsallaştırmak gerekirse bu *sinenörobilim*, *sinefenomenoloji* vb. şekilde ifade edilebilir³⁴. Bu sayede araştırmacı merkezinde sinema ve seyircinin filmsel deneyimi ile ilgili meseleleri koymuş olacaktır.

Araştırmacı, tüm bilimsel araştırmalarda olduğu gibi araştırma sorusunu kurgulamalı ve bu sorunun cevabını arayacağı seyircileri³⁵ belirlemeleridir. Nörofenomenolojik yöntem masraflı ve bir katılımcıdan elde edilen verinin oldukça komplike olduğu bir yöntemdir. Bunun yanında araştırmanın uygulama süreci zamansal olarak da uzun sürmektedir. Bu nedenle araştırmacının seyircilerin küçük bir odağı ile çalışması mümkün olacağından bu odağın araştırma sorusuna uygun seyircilerden oluşmasına özen göstermelidir. Bunu sağlamak için belirli ön görüşmelerin ve pilot uygulamaların yapılması sağlanmalı deneysel sürece dâhil edilecek olan katılımcıların araştırma ihtiyacını karşılayacağından emin olunmalıdır.

Bunun yanında iki temel hususun çalışmanın başlangıcından itibaren tamamlanması gerekmektedir. Bunlardan ilki, çalışmanın maliyetini karşılayacak bütçesini sağlayacak finansmanın bulunmasıdır³⁶. Araştırmacı için bir diğer önemli adım, kendisi ile birlikte çalışma yürütecek nörobilimci ve radyoloji uzmanını seçmektir³⁷. Nörofenomenolojik araştırmanın gerçekleştirilmesi için çalışmanın yürütücüsünün

³⁴ Sinema alanında çalışan bilim uzmanlarının bu şekilde melez çalışmalara yönelmesiyle birlikte bu ve benzeri kavramların yaşama geçmesi muhtemel olacaktır. Bu sayede nörosinemayı nörobilimcilere bırakarak, bu tezde yaptığımız gibi *sinenörobilimi* açığa çıkarabiliriz. *Sinenörobilim*, sinemanın kuramsal ve niteliksel olanaklarını merkeze alarak nörobilimesel verilere bakmak olarak tanımlanabilir.

³⁵ Film seyircisini irdelemek için seyirciyi sahada değerlendirmek zorunlu değildir. Buna aşağıda daha detaylı yer verilecektir. Ancak sahada seyirci ile çalışma kararı çalışmanın tüm seyrini değiştireceğinden bunun başlangıçta tüm temelleri ile oturtularak karara ulaştırılması gerekmektedir.

³⁶ Bunun için bir proje geliştirilmesi esastır. Araştırmacının araştırmasını proje olarak sunması ve konumuna uygun destek talep etmesi gerekmektedir. Çalışmasını işbirliği içerisinde yürüteceği paydaşların olanakları ve olanaksızlıkları da değerlendirilerek planlanmalıdır.

³⁷ Kullanılması tercih edilen uygulama yöntemine göre farklı uzmanlık alanlarından paydaşlar da olabilir.

nörobilimsel bir araştırma yapacak formasyona ya da bu formasyona sahip bir uzmana ihtiyacı vardır. Nörobilimsel verilerin toplanması ve analizi için bu çok hayatidir. Ancak bu paydaşlar ile ön görüşmeler sağlanmalı, araştırmadan beklenen kararlaştırılmalı ve bir diğer bilim uzmanları ile gerekirse deneylere farklılaşmış yönler verilmelidir. Araştırmacı işbirliği yapacağı bilim uzmanlarının sadece deneyi yaparak çalışmadan çekilecekleri biçimde kurgulamak yerine araştırmamanın en başından sonuç bölümünün yazılması aşamasında işbirliği içinde olmalıdır.

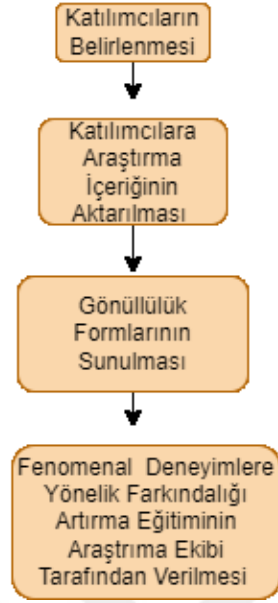
Belirlenen katılımcılara tüm araştırma boyunca uygulanacak süreçlerin her biri hakkında bilgi verilmeli, her birinin bu süreçle ilgili tüm sorularını yanıtlamalıdır. Araştırmaya katılan katılımcıların diledikleri zaman araştırmadan ayrılma hakları bulunmalıdır. Bu durumun açığa çıkmasının sonucunda araştırmamanın devamlılığında bir sorun yaratmamasını sağlamak için yedek katılımcı listeleri de hazırlanmalı ön görüşmeleri çalışmanın araştırma kısmına başlamadan önce tamamlanmış olmalıdır. Ancak işbirliği sağlanacak olan bilim uzmanları ile bir sözleşme imzalanmalı ve araştırmamanın tamamlanmasına engel olacak tüm olası riskler karşılıklı yaptırıma bağlanmalıdır. Bu sayede zaman kaybını ve maddi yüklerin en aza indirilmesi sağlanabilir.

Bütün katılımcılar kesinleştikten sonra katılımcılara bir eğitim verilmesi gerekmektedir. Eğitim, mevcut deneyimle ilgili eylemler ve içsel durumlar üzerindeki dikkat duyarlılığını artırmaya yönelik bir dizi uygulamadan oluşur (Thompson vd., 2005). Spesifik olarak, eğitim deneyimin kendisine katılmak için dış dünyayla ilgili önceki tüm yargıların askıya alınmasından oluşan epockhe pratiğine (Gallagher, 2010) dayanmalıdır. Bu sayede öznenin bildiği içeriğin değil deneyimin nasıl gerçekleştiğinin açıklanması sağlanacaktır. Eğitim, deneklerin algısal ayırım görevindeki performansının yanı sıra deneyimsel raporlarının doğruluğunun iyileştirilmesini sağlar (Lutz vd., 2002). Eğitim sayesinde araştırmadan elde edilecek yanıtların, kullanılan stratejiler, dikkati dağıtma, dikkat durumları gibi durumların en aza indirilmesi sağlanacaktır. Bu nörobilimsel incelemelerde "gürültü" olarak nitelendirilen nöral aktivitenin yüksek değişkenliğini azaltmak için de faydalı olacaktır (Olivares vd. 2015: 5).

Eğitim, fenomenolojinin metinleri veya formülasyonları ile ilgili olmaktan ziyade, nesnelerin görünümüne dikkat etme ve bu nesnelerin deneyimlerde nasıl göründükleri

ile deneyimler hakkında tutarlı ve net raporlar sunma konusunda açık bir uygulama eğitimidir. Bu sayede katılımcılar kendi deneyimlerini nesnelerden kendilerine çevirmenin yolunu geliştirme olanağına kavuşabilirler. Varela (1997), böyle bir yöntemin gerekli üç adıma ve bunların tutarlı uygulamasına dayanması gerektiğini öne sürer: İlk olarak *Basamaklama ve azaltma*, bu sayede katılımcı olağan fikirlerini, şeyler hakkındaki günlük tutumlarını ve hatta işlerin nasıl yürüdüğüne dair bilimsel teorileri azaltmaktadır. Amaç, dünyayı deneyimlendiği şekliyle ele almak ve özellikle de bu deneyimde nesnelerin nasıl görüldüğünü anlatmaktır. İkinci kural *samimiyet ve sezgidir*. Bilincin kendisinin incelenmesi için, deneklerin deneyimleriyle yakınlık kazanması nörofenomenolojik görev için hayati önem taşır. Normal, doğrudan aktivitede, denekler genellikle nesnelerin odakta veya algı alanlarının çevresinde nasıl göründüklerine dikkat etmezler. Normalde olayların nasıl hemen tahmin edildiğine veya farkındalığımızda nasıl oyalandığına dair açık bir farkındalık yoktur. Fenomenolojik indirgeme yönteminin bir parçası olarak, kişinin deneyim alanının bu yönlerinden bazıları daha canlı bir şekilde mevcut hale gelir. Eğitim, bu yakınlığı, deneyimde var olan ancak genellikle dikkate alınmayan, deneyimin normal yönlerine müdahale etmeden gerçekleştirmeyi amaçlar. Üçüncü kural ise *tanımlayıcılardır*. Bu metodik yansıma temelinde, kişi devam eden deneyiminin bir tanımını oluşturur. Bu fenomenolojik betimleme, zihnin özel bir dilinde değil, deneyimi kendileri de benzer bir deneyimden geçmiş olabilecek diğerlerinin kullanımına açık hale getiren terimlerle geliştirilir. Bu tanımlamaların öznelerarası iletişimi, öznelerarası olarak doğrulanan açıklamalara yol açabilir.

Nörofenomenolojik Seyirci Araştırmalarında Uygulama Öncesi Aşama



Şekil 6.3. Nörofenomenolojik araştırmalarda uygulama öncesi aşamada yer alan önemli süreçler

Gallagher (2003), deney tasarımında her zaman deneklerin eğitilmesinin zorunlu olmadığını ifade ederek bunun alternatifi olarak “önden yüklemeli fenomenolojik içgörüler (front-loading phenomenological insights) adını verdiği bir yaklaşım sunmuştur. Önden yüklemeli fenomenolojik yaklaşım tercih edildiğinde, çalışmalara bu üçüncü yaklaşım deneysel tasarımla başlayacaktır. Buradaki fikir, fenomenolojik kavrayışları deney tasarımına önden yüklemek, yani fenomenolojik analizlerde geliştirilen içgörülerin deneylerin kurulma şeklini bilgilendirmesine izin vermektir. Bununla birlikte, fenomenolojiyi önden yüklemek, başkaları tarafından elde edilen fenomenolojik sonuçları basitçe önceden varsaymak anlamına gelmez. Daha ziyade, bu sonuçların test edilmesini ve daha genel olarak fenomenolojide kazanılan önceki içgörüler ile bu içgörülerini belirli bir deney veya ampirik araştırmanın amaçları doğrultusunda belirleyecektir. Ancak katılımcılara sunulacak eğitim hem araştırmacı ile katılımcı arasındaki ilişkiyi geliştirecek hem de çalışmanın devamında ortaya çıkması muhtemel pek çok sorunun daha sistemli bir biçimde çözülmesinin sağlayacaktır.

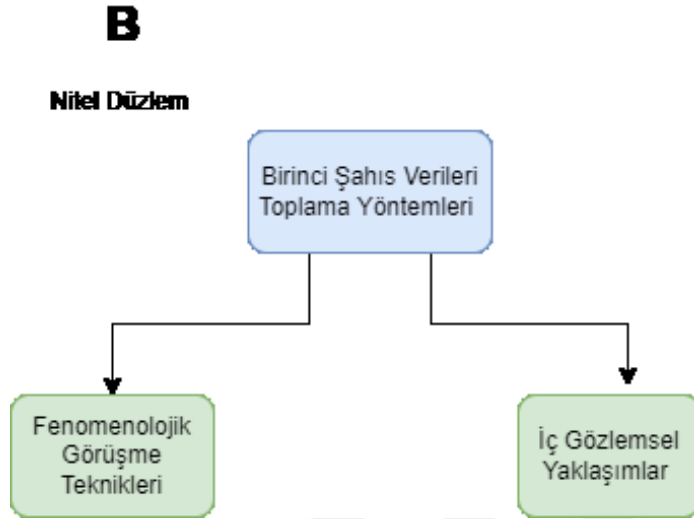
6.5.2. Nörofenomenolojik Yöntemin Uygulanması Sırasında Süreç

6.5.2.1. Birinci ve ikinci şahıs verilerin elde edilmesi

Birinci şahıs görüşmeleri harici bir bakış açısından gözlemlenemez. Bu nedenle de ikinci şahıs veya üçüncü şahıs ölçütleri aracılığıyla çıkarım yapılmalı veya yaklaşık olarak tahmin edilmelidir. Buraya dek ele aldığımız tartışmaları irdelediğimizde üçüncü şahıs bir kişinin durumlarını gözlemleyip gözlemleyemeyeceği ve nasıl gözlemleyebileceği, empati ve diğer zihinleri tanıma literatüründe hala tartışılmakta olduğu gözlenebilir (Gallagher ve Zahavi, 2008). Ancak burada çalışmayı dayandırdığımız ve üzerine kurguladığımız simülasyon teorisi, başkalarının duygularını, davranışlarını ve inançlarını içsel olarak simüle ederek başkalarını tanıdığımızı varsayar (Gallese ve Goldman, 1998). İnsanın kendi deneyimlerine ait geliştirdiği his ve duygular, öylesine belirgin ve öylesine eksiksiz ilerler ki sorgulama gerekliliği çok belirgin değildir. Öznel deneyimlere dair bir betimleme veya açıklama sunmak kolay değildir. Burada ele alacağımız birinci şahıs raporları, yalnızca bireyin doğrudan erişebileceği öznel deneyimin önemli ayrıntılarını ortaya çıkaran ve bireyin bakış açısına odaklanan bir veri yöntemidir. Birinci şahıs raporları, harici bir etmen tarafından kolayca ölçülemedikleri için genellikle güvenilirmez olarak kabul edilse de, bilinçli deneyim çalışmalarında ilerleme sağlamak için, birinci şahıs raporlarını kullanan yapılandırılmış metodolojiler geliştirmenin gerekli olduğuna dair bir görüş vardır. (Overgaard vd. 2008:1). Son zamanlarda psikolojinin birinci şahıs yöntemlerini yalnızca söylemsel olarak terk ettiği ve psikoloji ve bilişsel sinirbilimlerdeki deneysel sonuçların aslında her zaman birinci şahıs yöntemlerinin geçerliliğine bağlı olduğu ileri sürülmektedir (Jack ve Roepstorff, 2003: vi). Bu bağlamda bakıldığında birinci şahıs perspektifi çok da bilim dışı görünmemektir. Pek çok filozof ve bilim insanı bilinç çalışmasında 'birinci şahıs yöntemlerinin' daha açık bir şekilde kullanılmasının gerekli olduğu konusunda hemfikir olsa da, birinci şahıs durumlarının tam olarak nasıl çalışılacağına dair sistematikleşme hususunda tartışmalar söz konusudur (Overgaard vd, 2008: 2).

Genel olarak birinci şahıs yöntemleri, bireyin öznel deneyimi hakkında birinci şahıs verileri sağlayan yöntemler olarak kabul edilebilir (Feest, 2014). Ayrıca, birinci şahıs verilerini üretmek için çeşitli farklı birinci şahıs yaklaşımları kullanılabilir. Buna iki temel yaklaşım sunmak mümkündür, bunlardan ilki, fenomenolojik görüşme ikincisi ise içgözlemsel yaklaşımlar çerçevesinde gelişen görüşme yöntemleridir. Bu iki yapı

birbirinden farklı olsalar da (Schmidt, 2018: 4) bu yaklaşımların birlikte gruplandırılabilir olduklarının altını çizer çünkü her ikisi de " birinci kişisel deneyimi yapılarını, ilgili zımni yönleri ve süreçleri ve bunların zaman içindeki deneyimsel açılımını ortaya koyarak açıklar.



Şekil 6.4. Birinci şahıs verileri toplama yöntemleri

Birinci şahıs yöntemiyle, zihinsel durum düşünme, yansıtma, içgözlem ve sözlü rapora erişebilir. Psikoloji, fenomenoloji ve diğer alanlardan türetilen bir dizi yeni yöntem, öznel deneyimlerden veri çıkarmaya başlamıştır. Amaç, bir öznenin kendi deneyimi hakkında sahip olduğu doğrudan bilgiye dikkat göstermek ve bu bilgiye yeterince kontrollü bir şekilde erişmektir.

Ancak birinci şahıs verilerinin bilimselleşmesi henüz yeterli sistematikliğe ulaşamamıştır. Bu konuda yapılacak her yeni çalışma bu sistemin oluşması için katkı sunacaktır. Lumma ve Weger (2021) gerçekleştirdikleri güncel çalışmada bu alanın eksiklerini tamamlayacak çalışmaların yanıtlaması gereken soruların bir listesini çıkarmışlardır.

Gelecekteki Araştırmalar İçin Öne Çıkan Sorular

1. Birinci şahıs yönteminin tanımlayıcı özellikleri ne olmalıdır ve birinci şahıs yönteminin doğru tanımı ne olmalıdır?
2. Birinci şahıs yöntemleri, ikinci ve üçüncü şahıs yöntemlerinden nasıl ayrılabilir?
3. Birinci şahıs yöntemleri, doğrulayıcı araştırma çerçevelerine en iyi şekilde nasıl entegre edilebilir?
4. Birinci şahıs yöntemleri, ikinci ve üçüncü şahıs yöntemlerle en iyi nasıl üçgenleştirilebilir?
5. Birinci şahıs yöntemlerinin uygulanması için kılavuzlar neler olabilir ve hem araştırmacılar hem de katılımcılar birinci şahıs yöntemleri konusunda eğitilmeli midir?
6. Kaç farklı birinci şahıs yöntemleri mevcuttur, birbirlerinden nasıl farklıdırlar ve ilgili epistemik ve ontolojik varsayımları nelerdir?
7. Birinci şahıs yöntemleri bilim çerçevesine nasıl entegre edilebilir?

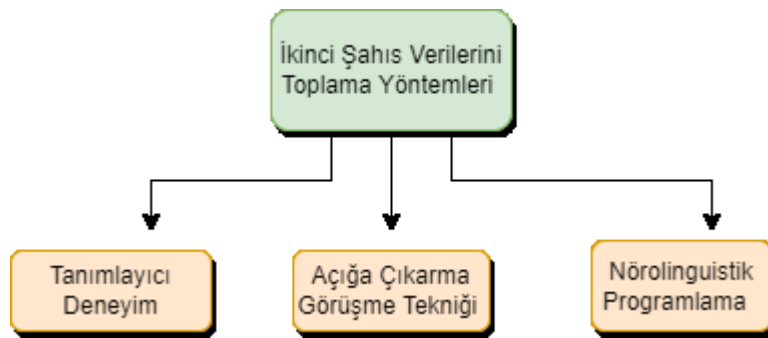
Tablo 6.2. Birinci şahıs yöntemleri hakkında gelecekteki araştırmalar için öne çıkan sorulara genel bakış (Lumma ve Weger, 2021: 1)

Birinci şahıs sinirbilimi, bu zihinsel durumların birinci şahısta nasıl deneyimlendikleri bağlamındaki içeriklerinin aksine, zihinsel durumların "kendi başlarına" araştırılmasına odaklanan bir sinirbilim alanıdır. Bu veriler, üçüncü şahıs bakış açısıyla elde edilen nöronal durum verileriyle ilgilidir. Birinci şahıs nörobilim yöntemleri, örneğin içe dönük psikoloji veya fenomenoloji ve nörofenomenoloji yöntemlerini içerebilir (Northoff ve Heinzel, 2006: 3). Bir yandan, birinci şahıs sinirbilimi, birinci şahıs verilerini kullanmaya ve üçüncü şahıs verileriyle birleştirmeye çalışan (nörofenomenoloji dâhil) çeşitli yaklaşımlar için bir etiket olarak daha geniş bir anlamda anlaşılabilirken, diğer yandan terim birinci şahıs sinirbilimi, deneysel yöntemin tutarlı bir fenomenolojik analiz veya fenomenolojik araştırmanın diğer unsurlarını içermediği, bunun yerine geleneksel fenomenolojik metodolojide minimum ilhamla kişisel raporları kullandığı durumlarda daha uygun olabilir. Alternatif olarak ikinci şahıs sinirbilimi olan nörofenomenoloji terimi, fenomenoloji felsefesiyle ilişkilendirilen bu yaklaşım için kullanılır (Jedličková ve Müller, 2019: 142).

İkinci şahıs sinirbilimi, "içgözlem veya 'fenomenal yargılama' yoluyla ikinci şahıs bakış açısıyla tespit edilebilen zihinsel durumları" incelemek için kullanılan bir terimi temsil eder (Northoff ve Heinzel, 2006: 3). Bu bağlamda, nörofenomenoloji ve bilincin sinirsel bağıntılarının araştırılması, ikinci şahıs nörobilim yaklaşımı olarak kabul edilebilir. Birinci şahıs sinirbilimi bilinçli durumlara odaklanırken, ikinci şahıs sinirbiliminde "fenomenal" hem bilinçli hem de bilinçsiz durumlarla ilişkilendirilir. Ancak Northoff ve Heinzel'in (2006:4-5) öne sürdüğü gibi, bu farklılıklar genellikle dikkate alınmaz ve bu yaklaşımlar farklılaştırılmaz. Nörofenomenolojinin sorunları

bölümünde gösterileceği gibi, birinci şahıs yaklaşımını eleştirenler, birinci şahıs olarak kabul edilen verilerin aslında ikinci şahıs olduğuna işaret eder, çünkü birinci şahıs verileri doğrudan incelenemez. İkinci şahıs sinirbilimi terimi, sosyal etkileşimin sinirbilimsel araştırması bağlamında da kullanılır. Bu ikinci şahıs yaklaşımları, “sosyal etkileşim sırasındaki sosyal bilişin, sosyal gözlem sırasındaki sosyal bilişten temelde farklı olduğu (üçüncü şahıs bakış açısı olarak da adlandırılır) ve ayrımın altta yatan davranışsal ve nöral mekanizmalar” olduğunu ileri sürer. Bu araştırma programı kapsamındaki deneyler, bir beynin veya birden fazla beynin çalışıldığı gerçek zamanlı ve karşılıklı sosyal etkileşimlerde bulunan katılımcılara odaklanır (Jedličková, ve Müller, 2019: 44).

Özetlemek gerekirse, içgözlem ve fenomenoloji, yaşanmış deneyimi birinci şahıs olarak incelemenin farklı yöntemleridir. Bununla birlikte, her ikisi de nörofenomenolojik programın parçasıdır. Birinci şahıs analizinde iki yöntem birbirini tamamlar. Varela (1996: 338) bu görüşü şu terimlerle ifade eder: "Fenomenoloji, fenomene yaklaşımın temel bir hareketi olarak yansıtıcı ikiye katlamaya olan ilgiyi içebakışçılıkla paylaşır". Prosedürel bir bakış açısından, içgözlem, Varela'nın fenomenolojisindeki ilk adımdır ve yaşanan deneyimin içeriğini gösterir. Ancak içebakış yöntemi, bir kişinin yaşadığı tüm deneyimi açıklamak için yetersizdir. Bu tanımı tamamlamak için fenomenolojik yöntem ile bütünleştirmek de gereklidir. Sadece bu üç nörofenomenolojik yöntemin uygulanmasıyla öznel deneyim kapsamlı bir şekilde açıklanabilir (Olivares, 2015: 3).



Şekil 6.5. İkinci şahıs verilerin toplanmasında örnek yöntemler

Olivares ve arkadaşları 2014 yılında nörofenomenolojik yöntemlerde ikinci şahıs görüşmelerinin uygulanmasında örnek üç yöntem sıralamışlardır. Bu üç yöntem de film seyircisini araştırmaya uygun kısımlar bulunmaktadır. Bunlar tanımlayıcı

deneyim örnekleme, açığa çıkarma görüşme tekniği ve nörolingüistik programlamadır.

Tanımlayıcı Deneyim Örnekleme Hurlburt ve Heavey (2004) tarafından tartışılan yönergeleri izleyen içsel deneyimin gözlemlenmesi ve tanımlanması için bir yöntemdir. Deneklerin doğal ortamlarında rastgele bipleyciler kullanılır. Rastgele bip sesi sunulur, bip sesi anında devam etmekte olan içsel deneyime dikkat etmesi için işaret eder. Bip sesinin doğal ortamını kesintiye uğratmasından önceki son bozulmamış anı değerlendirir. Böylece bu yöntem, doğal olayları, deneyimlenen fenomenleri bozulmamış hallerinde, gözlem veya yansıtma eylemiyle bozulmamış olarak gözlemlemeyi amaçlar.³⁸ Buna göre bu yöntemde, araştırmacının herhangi bir yapay müdahalesinden bağımsız olarak, gerçek doğal aktiviteler sırasında gerçek anlarda gerçek insanlar tarafından deneyimlenen bozulmamış deneyimi, gerçek olayları gözlemlemeyi amaçlar. Bu uygulama film izleme eyleminin rastgele durdurulması ve seyircinin filme yönelik hislerini, iç görüşünü tespit etmesi bağlamında nörofenomenolojik araştırmaya uygulanabilir. Böylece seyirciden elde edilecek fenomenolojik raporu kolaylaştırmak olasıdır. Burada en önemlisi, bip sesinin işlevi rastgele bir deneyim seçmektir. Böylece kasıtlı olarak seçilen anlarla ilişkili önyargıdan kaçınılır. Her rastgele "bip", deneğe o belirli andaki içsel deneyimine katılmasını ve (yazılı veya sözlü olarak kaydederek) o belirli deneyimin özelliklerini kaydetmesini bildirir. Son olarak, deneysel numuneler toplandıktan 24 saat sonra, yinelemeli bir görüşme süreci gerçekleşir. Hurlburt'a göre, yinelemeli görüşme sürecinin rolü, bozulmamış deneyimin belirginliğini artırmaya izin vermektir. Sonuç olarak, bu yöntem yinelemeli süreci, "bozulmamış" deneyim açıklamalarını kolaylaştırarak birinci şahıs raporları elde etmek için yararlı bir yöntemini temsil eder (Olivares, 2014: 4).

³⁸ Hulbert ve Akhter (2006: 273), burada 'bozulmamış' kelimesini, bir ormanın bozulmamış olduğunu söylerken kullandığımız şekilde kullandıklarını ifade ederler: uygarlık tarafından bozulmamış. "Bozulmamış bir ormanın temiz ve kirlili, basit ve karmaşık, sağlıklı ve çürüten şeyler içerdiğini biliyoruz; bununla birlikte, insan sömürsünün belirtileri olan keskin kütükler ve plastik şişeler yoktur ve size nasıl göreceğinizi söyleyen ve bu nedenle zaten olanı görmenizi engelleyen park hizmeti haritaları ve ziyaretçi merkezleri yoktur". Aynı şekilde, bozulmamış deneyimler basit veya karmaşık, açık veya dağınık olabilir; doğal hallerindeki, gözlem eylemiyle bozulmamış, planlanmamış, haritası çıkarılmamış, önceden "çözümlememiş", yorumlanmamış, buluşsallaştırılmamış gerçek deneyimlerdeki deneyimlere gönderme yapmak için "bozulmamış" kelimesini kullanmaktadır.

Ortaya çıkarma görüşmesi, Pierre Vermersch tarafından 1970'lerin sonunda geliştirilen bir tekniktir. Vermersch, (1999) görüşülen kişinin dikkatini deneyiminin belirli yönlerine yönlendirmesine ve onları tam olarak tanımlamasına rehberlik etmek için bu tekniği tasarlanmıştır (Petitmengin ve Lachaux, 2013).

Açığa çıkarma tekniği, bu erişimin ilk koşulu, genel bir betimlemeden, betimlenecek olan bilişsel sürecin belirli bir oluşumunun, tam olarak zaman ve mekânda konumlanmış tekil bir deneyimin betimlemesine geçmektir. Deneyimsel dinamiklere erişmenin ikinci koşulu, "nasıl"ın ortaya çıkmasına izin vermek için sürecin "ne"si üzerindeki dikkat odağını gevşetmektir. Örneğin, bilincimizde zihinsel bir görüntü ortaya çıkıyorsa, dikkatimizi görüntünün içeriğinden (örneğin çiçek açan bir kiraz ağacı) görünümünün dinamiklerine, bu içeriğin doğuşuna yeniden yönlendirmemiz gerekir: hızlı aşamalar stabilizasyonundan önce ve her aşamada, bu imajı ortaya çıkarmak, stabilize etmek, tanımak, değerlendirmek, dışlamak veya zenginleştirmek için gerçekleştirdiğimiz ince içsel mikro hareketler. Bu mikrodinamiğin farkına varmak, hem odaklanmamış, dağınık, alıcı hem de çok keskin, en ince kesintilere karşı hassas olan özel bir dikkat modu gerektirir. Dikkatin bu şekilde yeniden yönlendirilmesi öğrenilebilen bir beceridir (Vermersch, 1994, Petitmengin, 2006). Bu nedenle de çalışma başında gerçekleştirilecek eğitim bu hususta faydalı olabilir. Bu yöntemde amaç tamamlanan bir deneyimi yeniden yaşatmaktır. Seyirci filmi izlemesinin hemen ardından ya da daha sonra “verili bir deneyimi yeniden canlandırıyormuş gibi hatırlayarak” geçmiş deneyime yeniden yarı-yönelendirilmiş görüşme tekniği, soyut ve anlamsal belleklerin aksine duygusal ya da somut bellek kavramına dayanmaktadır. Böylece özne, geri çağırılması bağlamsal unsurlar ve özellikle de duysal tetikleyiciler tarafından kışkırtılan, mekan ve zamanda konumlanmış, iyi tanımlanmış bir geçmiş durumu yeniden yaşamaya yönlendirilir. Özneyi çağrışım durumuna geri getirmek için deneyci sözlü veya sözsüz yöntemler kullanabilir. Bu şekilde elde edilen açıklamalar çok yüksek düzeyde ayrıntıya sahiptir ve yaşanan deneyimin hem artzamanlı (zamansal açılım) hem de eşzamanlı (harekete geçirilen dikkat türü, farklı duysal modalitelerden kaynaklanan algılar) boyutlarını hesaba katar. Açıklama görüşmesi ayrıca öznenin genellikle önceden yansıtılan bilişsel eylemlerin farkına varmasını sağlar (Appourchaux, 2015).

Özetlemek gerekirse, bu yöntem belirli bir deneyimin belirli yönlerine erişmeye izin verir. Görüşülen kişinin dikkatini sabitlemeyi ve onu deneyimin prosedürel yönlerine yönlendirmeyi amaçlayan bir sorgulama tekniği kullanır. Bu şekilde, deneyimin teorik veya temsili açıklamalarından kaçınılır. Görüşmelerin analizi, bilişsel bir olgunun deneyimsel yönlerini nörobilimsel çalışmasına dâhil etmek için kullanılabilecek "fenodinamiğini" tanımlayan, deneyimin genel bir yapısının oluşturulmasına izin verir (Olivares vd, 2014: 5).

1970'lerin ortalarında California Üniversitesi'nde bir Matematikçi ve daha sonra bir Gestalt terapisti olan Richard W. Bandler ve bir psikodilbilimci olan John Grinder, insan niteliğinin başkaları tarafından modellenmesine izin vermeyi amaçlayan bir metodoloji sunmuşlardır (Tosey ve Mathison, 2010). Bu metholoji nörolinguistik programlamadır (NLP). İkinci şahıs yöntemi olarak NLP, katılımcının dikkatini kendi deneyimlerinin “içsel arayışına” yönlendirmek için görüşmecinin gerekli katkısına dayanır; katılımcıyı bir tür “bireyler arasındaki değiş tokuşa” davet etmek için yönlendirir. Burada yer verdiğimiz görüşme teknikleri çok daha çeşitlendirilebilir. Ancak her seferinde katılımcının kendi deneyimine yönlendirilmesi, deneyimin bedenleşmesine olanak sağlanması için görüşmecinin katılımını da gerektiren bir denkleme ihtiyaç söz konusudur. Seyircinin film ile kurduğu deneyime dair farkındalık gelişmesini sağlamak gereklidir. Bunun iki sonucu olacaktır; birincisi seyircinin film deneyimini anlamak, ikincisi seyircinin kendi deneyimini daha iyi anlaması. Seyirci görüşmeler esnasında kimi zaman film izleme deneyimi sırasında fark etmediği deneyimsel süreçlerin de farkına varabilir. Bu yöntemi anket ve derinlemesine görüşmelere göre daha verimli yapan en önemli niteliği budur.

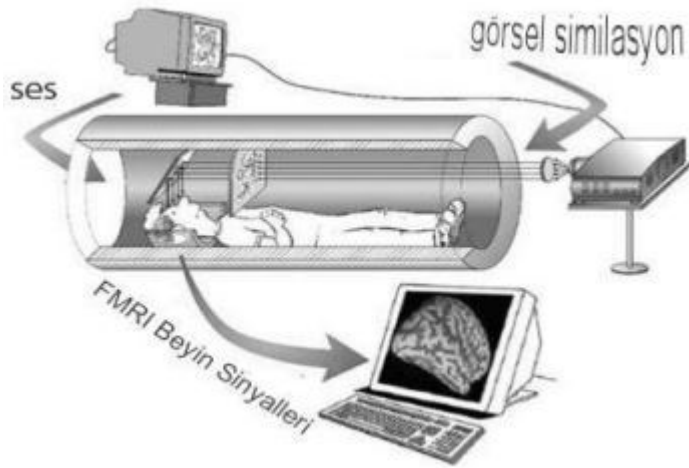
6.5.2.2. Üçüncü şahıs verilerinin toplanması

Beyin bölgelerinin işlevini tahmin etmenin geleneksel yöntemleri iki yaklaşım çizgisine dayanıyordu; beyin hasarı geçirmiş insan hastaların incelenmesi veya insan beyni işlevini anlamak üzere hayvan modellerinin kullanılması. Son zamanlarda, beyin fonksiyonunu incelemek için girişimsel olmayan yeni analiz teknikleri geliştirilmiştir ve bunlar iki kategoriye ayrılır: yapısal görüntüleme ve fonksiyonel görüntüleme (Tovee, 2008: 8).

Nörobilimsel araştırmalara çok yenilikçi sonuçları beyin işlevinin görüntüleri sağlar. fonksiyonel Manyetik Rezonans Görüntüleme (fMRI), kandaki oksihemoglobin ve

deoksijenlenmiş hemoglobinin manyetik özelliklerindeki farka dayanır (bu nedenle fMRI'deki sinyal, Kan Oksijenasyon Düzeyine Bağlı sinyal – BOLD olarak adlandırılır). Artan nöronal aktivite, enerji gerektiren iyon pompalarını harekete geçiren iyon hareketlerine yol açtığından, enerji metabolizmasında ve oksijen tüketiminde artış olur. Bu, oksijensiz hemoglobinde bir artışa ve manyetik sinyalde bir azalmaya yol açar. Bununla birlikte, artan oksijen tüketimini saniyeler içinde yerel serebral kan akışında bir artış takip eder. Serebral kan akışındaki artış, oksijen tüketimindeki artışı aşar; bu nedenle oksihemoglobinde ve sinyalin boyutunda göreceli bir artış vardır. Artan serebral kan akışının kesin mekanizması hala belirsizdir, ancak nörotransmitterle ilgili sinyalleme artık sorumlu olduğu düşünülmektedir.

Filmlerin fMRI araştırmasında uyaran olarak kullanımı, Hasson ve meslektaşlarının film izleme sırasında denekler arasında büyük korteks alanları boyunca BOLD sinyali zaman akışlarının senkronize edildiğini ilk kez gösterdikleri 2004 yılından bu yana önemli ölçüde genişlemiştir (Hasson vd., 2004).



Şekil 6.6. fMRI cihazı ile film izleme ölçme deneyinin yapılış biçimi (Hasson vd. 2008)

fMRI cihazı, film yapımcılarının seyirci yönelimlerini hesaplamak için film yapımcıları tarafından kullanılmaya başlanan bir cihazdır. Bir yanıyla da, filmler beyin fonksiyonlarını gözleminin aracı olarak da kullanılmaktadır. Bu cihazın nörofenomenolojik incelemelerde kullanıma oldukça elverişlidir. Bellek kodlama, duyuşsal algı, duyguların değeri, özlem, güven gibi unsurları ölçmek için kullanılır. Özellikle duyuşsal tepkileri ölçmede faydalıdır. Yüksek uzamsal çözünürlük, beyin

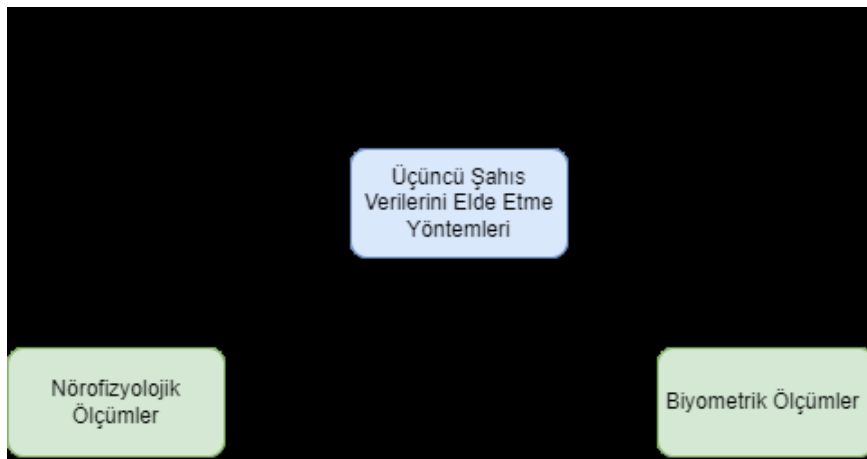
aktivite değişikliklerini beyindeki derin yapıların 1-10 mm'lik bir uzamsal çözünürlüğü içinde lokalize ettiğinden (Plassmann ve ark. 2011) ve psikolojik süreçlerin yorumlanmasına izin verdiğinden, derin beyin yapılarının ayrıntılı olarak görüntülenmesini sağlar (Zurawicki 2010). Bunun yanında maliyeti yüksektir. Katılımcının kafa hareketinden çok etkilendiğinden, katılımcının sabit olmasını gerektiren konforsuz bir süreçtir. Veri analiz işleminde yüksek miktarda belirsizlik riski bulunmaktadır. Bunun yanında etik tartışmaları da göz önünde bulundurmak gereklidir (Bercea, 2012: 3).

Bir deneyde fMRI kullanılacaksa, ortalama serebral aktiviteyi hesaplamak için 15-20 katılımcıya ihtiyaç duyulacaktır. En iyi senaryoda, aktivitelerinin uyarıcı mı yoksa inhibe edici mi olduğunu belirleme olasılığı olmaksızın, en az birkaç yüz binlerce nöronun aktivitesi tahmin edilmektedir. Geçici çözünürlük daha da az etkilidir; beyne giden yerel kan akışındaki değişiklikleri ölçmeye başladığı andan itibaren, yalnızca birkaç saniyeden az olmayan bir süre boyunca serebral aktiviteyi tanımlayabilir. Ne yazık ki, bireysel eylem potansiyelleri, aktif nöronlar tarafından yayılan ve onlar tarafından "iletişim kurmak" için kullanılan elektrik yükleri bir milisaniyeden daha az sürer. fMRI tarafından elde edilen önemli sonuçları kesinlikle basit değildir ancak bu çalışmalardan elde edilen görsel korteks organizasyonu, yüz tanıma, hafıza mekanizmaları vb. gibi verilerin daha önceki verilerden ilham alındığını ve/veya bu veriler ışığında yorumlandığı gözlenmiştir. İnsan olmayan primatlar ve diğer hayvanlardaki bireysel nöronların kaydedilmesiyle elde edilen bu verilerin daha uygun ve güvenilir olduğu ortaya çıkmıştır.

fMRI, insan beynini incelemek için mevcut olan tek deneysel yöntem değildir. Bir de yüksek yoğunluklu Elektroensefalogram (EEG), milisaniyelik zamansal çözünürlüğü ile Manyetoensefalografi (MEG) de vardır; veya çok küçük kortikal bölgelerin (sadece birkaç milimetre çapında) stimülasyonunun veya geçici ve geri dönüşümlü inaktivasyonunun etkilerini incelemek için Transkraniyal Manyetik Stimülasyon (TMS). Korteksi inaktive etmek için tekrarlayan modda kullanıldığında, TMS belirli bir serebral bölgenin işlevselliği ile belirli bir algısal veya bilişsel yürütücü işlev arasında nedensel bir ilişki kurabilir. Bundan, yalnızca bağıntılı olan fMRI sonuçlarını analiz etmek ve serebral devrelerin ve alanların işlevsel rolüne ilişkin nedensel hipotezleri formüle etmek mümkündür.

Manyetoensefalografi (MEG), nöronların elektriksel aktivitesi tarafından üretilen manyetik alanın ölçümüdür. Genellikle bir manyetik rezonans görüntüleme (MRI) ile birleştirilir. Harici manyetik gürültüyü azaltmak için MEG, manyetik olarak korumalı bir odanın içine yerleştirilmiştir. MEG alanları kafadan herhangi bir bozulma olmadan geçer. Bu, MEG'nin elektroensefalografiye (EEG) göre önemli bir avantajıdır. MEG, yüksek bir uzaysal ve zamansal çözünürlük sağlar. EEG'den temek farkı EEG'de elektrotlar kafa derisine yerleştirilir. MEG, katılımcının kafasına dokunmadan gerçekleştirilir. MEG öncelikle hücre içi akımlar tarafından indüklenen manyetik alanları tespit ederken, EEG hücre dışı akımlar tarafından üretilen elektrik alanlarına duyarlıdır (Singh, 2014: 107).

Beyin görüntüleme yöntemlerinin bir diğeri ise Pozitron emisyon tomografisidir (PET). Bu prosedür, biyolojik öneme sahip bileşiklere (nörotransmitter reseptörlerine bağlanan ilaçlar gibi) bağlı radyoaktif izleyicilerin insan deneklere enjeksiyonunu içerir. Deneğin kafasının etrafındaki dedektör halkaları, nükleer izotopun beyinden geçerken ve bozunurken yaydığı gama parçacıklarının zamanlamasını ve konumunu kaydeder. PET, yerel serebral kan akışındaki değişikliklerin haritalarını üretmek için kullanılabilir. Bu tür ölçümler, insan beyninde duyuşal, motor ve bilişsel beyin fonksiyonlarının lokalizasyonuna yol açmıştır. PET'in birçok dezavantajı vardır, bunlardan en önemlisi radyoaktif izleyicilerin enjeksiyonunu gerektirmesidir. Bu, çocuklar ve doğurganlık çağındaki kadınlar gibi birçok kişinin PET taraması yapamayacağı ve tarama sırasında alınan önlemlerin sayısının sınırlı olduğu anlamına gelir (Wright, 2010: 5). Film seyircisini araştırmak için en sık kullanılan beyin görüntüleme yöntemi EEG ve fMRI'dır.



Şekil 6.7. Üçüncü Şahıs Verilerini toplamaya dair öneriler

Göz izleme, beyin aktivitesini ölçmeden davranış ve bilişin çalışılmasına olanak tanır, ancak öznenin nereye baktığını, ne kadar süreyle baktığını, öznenin bakış açısını ve denekler uyaranlara bakarken gözbebeği genişlemesindeki değişiklikleri belirler. Göz takibi, dikkat odağının ölçülmesine ve dolayısıyla davranış türlerinin izlenmesine olanak tanır (Bercea, 2012). Zurawicki (2010), göz hareketlerinin iki kategoriye ayrıldığını belirtir: fiksasyonlar ve seğirmeler. Fiksasyon, göz hareketinin belirli bir pozisyonda durması ve sakkadın başka bir pozisyona geçmesidir. Ortaya çıkan saplantılar ve seğirmeler dizisine tarama yolu adı verilir ve bunlar görsel algı, bilişsel niyet, ilgi ve belirginliği analiz etmede kullanılır. Göz takibi genellikle elektroensefalografi ile birlikte kullanılır. Görsel sabitleme, göz hareketi modelleri, uzamsal çözünürlük, heyecanlan, dikkat vb. unsurların ölçülmesinde kullanılır. Seyircinin film karesinde odaklandığı noktalara bakmak için kullanılabilir. Seyircinin dikkatinin hiyerarşik olarak mercek altına alınmasına yarar. Bir yazılım gerektirir, maliyetlidir.

Birinci Şahıs/ İkinci Şahıs Veriler	Üçüncü Şahıs
dikkat durumu	EEG
Epilepsi	EEG
Benlik duygusu (zaman/uzay/sınır/tanımlama)	MEG
	fMRI
Hipnoz	EEG
astronot simülasyonu	EEG/fNIRS
akıl almaz	fMRI
Duygu	fMRI
Yoga/dikkat/duygu	
dinlenme durumu	fMRI/EEG
harekete geçme niyeti	EEG
Rüya görmek	PET/fMRI
Hafıza	HRV/GSR
Hipnoz altında ağrı	
Dil/işitsel işleme	fMRI
Tanımlayıcı deneyim örnekleme	Sözel Davranış
Yaklaşma-kaçınma	Davranış
Depresyonda	ECG
meditatif durum	Davranış
Psychedelic durum	EEG

Şekil 6.8. Nörofenomenolojik araştırmalarda kullanılan örnek üçüncü şahıs yöntemleri (Berkovich-Ohana vd. 2020).

Nörobilim teknikleri iki tür bilgiyi ortaya çıkarmada yararlıdır: insanların açıklamak istemedikleri şeyler ve insanların farkında olmadıkları veya onları etkilediğini fark

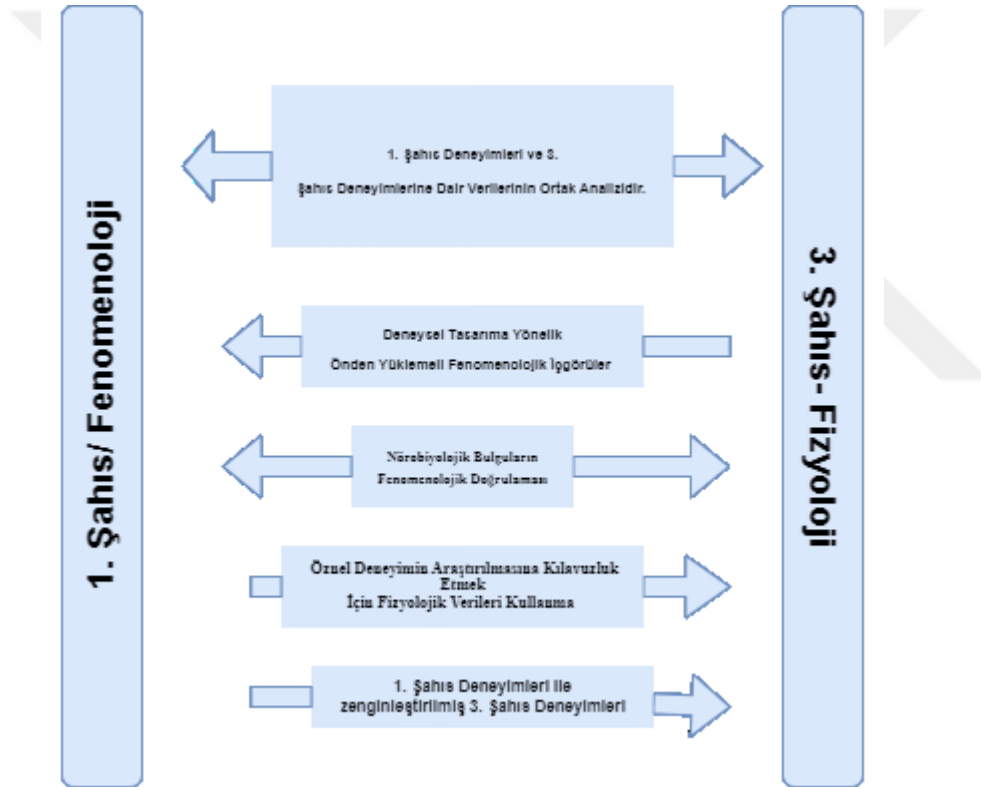
etmedikleri şeyler (O'Connel vd. 2011). Bu nedenle bir yanıyla bir anketin, derinlemesine görüşmenin araştırmacıya sunamayacağı detayları sunar bir yanıyla da bu nitelikleri nedeniyle etik tartışmalarının merkezinde yer alır. Nörobilimsel deneyler, küçük örneklem büyüklüğündedir. Toplanan verilerin ortadan kaldırılması gereken gürültüler de içerdiği göz önüne alındığında, iç tutarlılığının ve sağlanabilmesi için bu tür çalışmalara en az 15 ila 20 katılımcının dâhil edilmesi gerekmektedir. Verileri saptırmamak için taramadan önce katılımcılara ilaç kullanıp kullanmadıkları veya beyin yaralanmaları olup olmadığı da sorulmalıdır. Genellikle, ön işleme, istatistiksel analiz, veri yorumlama ve üçgenlemeyi içerir. Teknikler arasındaki belirli kombinasyonlar, daha doğru ve dolayısıyla etkili nöropazarlama çalışmaları geliştirmek için daha uygun görünmektedir. Örneğin, fMRI'yi EEG veya MEG ile birlikte kullanmak (her ikisi de iyi zamansal çözünürlüğe sahiptir, ancak MEG'nin kullanımı daha pahalıdır), harika bir uzamsal çözünürlüğü (fMRI'nin) çok iyi bir zamansal çözünürlükle (EEG) karıştırarak güçlü bir araştırma aracı geliştirir. Ayrıca, aynı çalışmada PET ve fMRI kullanılması, her an *ne olduğu (PET ile) ve değişikliğin nerede* meydana geldiği (fMRI kullanılarak) hakkında bilgi vererek sonuçları iyileştirebilir. Daha düşük bir bütçe karşılığında, EEG fizyolojik tepkilerle birlikte kullanılabilir ve değerlendirilen duygular ve daha büyük elektriksel aktivite gösteren beyin bölgesi hakkında çıkarımlar geliştirebilir. TMS, belirli zihinsel süreçler için belirli beyin bölgelerinin nedenselliğini incelemek için kullanıldığından ve EEG ve fMRI yalnızca elde edilen veriler ve uyaranlar arasındaki korelasyonları incelediğinden, TMS'yi EEG veya fMRI ile kullanmak da iyi bir kombinasyondur (Bercea, 2012: 3).

6.5.3. Nörofenomenolojik Yöntemin Uygulanması Sonrası Süreç

6.5.3.1. Birinci ve üçüncü şahıs verilerin entegre edilmesi

Varela' ya göre, bilimsel açıklamaların zihinsel deneyimi nasıl aydınlattığını görmek oldukça kolaydır, ancak deneyimden bilime doğru karşılıklı yön genellikle göz ardı edilen şeydir. Fenomenolojik açıklamalar olmadan deneyimin ilk elden niteliği kaybolur ya da gizemli bir bilmece haline gelir. Ek yapısal açıklamalar amirik gözlemler üzerinde kısıtlamalar sağlar. Bu İki indirgenemez fenomenal alan olan deneyim ve fizyoloji arasında köprüler kurmanın farklı yolları vardır. Berkovich-Ohana ve arkadaşları 2020 yılında “The Hitchhiker’s Guide to Neurophenomenology – The Case of Studying Self Boundaries With Meditators” başlıklı çalışmalarında

nörofenomenolojik yöntemin en zorlayıcı yönlerinden biri olan veriler arasında köprü kurma işlemine dair bir inceleme gerçekleştirmişlerdir. Bu incelemelerinde var olan nörofenomenolojik araştırmaları derlemiş ve iki fenomenal alan arasında kurulan ilişkileri Varela'nın deyimi ile köprülerin neler olduğunu bir sınıflandırmaya tabi tutarak derlemişlerdir. Çalışmanın nispeten güncel olması ve çok sayıda çalışmayı hali hazırda derlemiş olması nörofenomenologlar için oldukça yol gösterici veriler sağlamıştır. Bu çalışmada da bu köprülere ve onların örneklerine dair bir değerlendirme sunulacaktır. Berkovich-Ohana ve arkadaşları (2020) bu yöntem için toplamda beş farklı köprüünün olduğundan söz etmekte ve bunu aşağıdaki gibi bir şema ile göstermektedirler;



Şekil 6.9. İndirgenemez deneyim ve fizyoloji alanları arasında köprü kurma yollarının bir tipolojisi (Berkovich-Ohana vd., 2020).

Buna göre ilk köprü, *Deneyisel Tasarıma Yönelik Önden Yükleli Fenomenolojik İçgörüler* olarak ifade edilir. Bu köprü fenomenoloji ve fizyoloji arasında bir köprü olarak fenomenolojik kavrayışların deneysel tasarıma 'önden yüklenmesini' önerir. Başka bir deyişle, bağımsız olarak yürütülen fenomenolojik analizlerde veya önceki nörofenomenolojik deneylerden geliştirilen fenomenolojik kavrayışlarla bilgilendirilmiş deneyler tasarlanır. Böyle bir yaklaşım, 1. Şahıs Deneyimleri

ölçümlemlerini uygulamak yerine önceden üretilmiş fenomenolojik içgörülere (Gallagher, 2000) dayanan bir nörogörüntüleme çalışması yapılmasını önerir. Bunu sinema çalışmalarında uygulamak isteyen bir araştırmacı, film fenomenolojisinin verilerini çalışmasının nörobilimsel deneysel formunun içine yerleştirerek gerçekleştirebilir.

İkinci köprü, *Nörobiyolojik Bulguların Fenomenolojik Doğrulaması* olarak açıklanır. Bu köprü hali hazırda bilinen nörofizyolojik gerçeklerin fenomenolojik incelemeler yapılarak doğrulanmasını içermektedir. Burada herhangi bir deney yapılmasına gerek yoktur. İnsan beyninin film izleme deneyimi sırasında nasıl süreçlerden geçtiğini ispatlayan veriler kullanılarak bu verilerin fenomenomenolojik görüşmeler ile doğrulanması yapılır.

Üçüncü köprü, hem fenomenolojik sorgulamaların hem de nörobiyolojik /nörofizyolojik sorgulamaların aynı anda işletilmesini ve ortak analizlerini vurgulayan *Birinci Şahıs Deneyimleri ve Üçüncü Şahıs Deneyimlerine Dair Verilerinin Ortak Analizidir*. Burada deney sürecinde bir yandan fenomenolojik incelemelerin de yapılması anlamına gelmektedir. Film araştırmalarında seyircinin filme yönelik geliştirdiği birinci şahıs deneyimlerinin kayda alınması ardından bunların üçüncü şahıs yöntemlerle değerlendirilmesi beklenmektedir. Dördüncü köprüyü ise *Öznel Deneyimin Araştırılmasına Kılavuzluk Etmek İçin Fizyolojik Verileri Kullanma* olarak ifade edilmektedir. Buna göre araştırmacılar öznel olan deneyimin açığa çıkarmak için hem birinci şahıs verilerini elde edecek görüşme veya özbildirim yöntemlerini hem de nörobilimsel verileri ayrı ayrı değerlendirip birbiriyle ilişkilendirmeyi içermektedir. Bu üçüncü köprü tipinden farklı olarak süreçler beraber değil ayrı ayrı işlemekte sonradan kodlamalar aracılığıyla birleştirilmektedir.

Beşinci ve son köprüde ise *Birinci Şahıs Deneyimleri ve Üçüncü Şahıs Deneyimleri* verileri arasında anlamlı köprüler oluşturma bir başka yolu, yinelemeli süreçleri uygulamaktır. Birinci şahıs deneyimleri ile zenginleştirilmiş üçüncü şahıs deneyimlerin analizlerine göre birinci şahıs deneyimlerini yeniden analiz etmektir (Lutz, 2002). Burada öncelikle katılımcıların film izleme deneyimi sonrasında öznel deneyimlerini elde edecek görüşme yöntemlerinin uygulanması ardından nörobilimsel incelemelerin yapılması ardından yeniden öznel deneyimlere bu nörobilimsel sonuçlar çerçevesinde yeniden yapılması anlamına gelir.

7. SONUÇ

Deneyim ile tehlike arasında bir ilişki bulunmaktadır. Denemek risk almak, konforu bir kenara bırakıp sonunu bilmediğimiz bir yola çıkmaktır. Karşımıza çıkan badireleri atlatmak her atlatılan badirede yeni biri olarak yola devam etmektir. Film seyircisinin film izleme deneyimini ele ala bu çalışma, film seyircisinin başından geçen badireleri merak eder ve şu soruyu sorar; film izleyen seyirciye ne olur? Bu soru bir yanıyla film nedir? ve seyirci kimdir? Sorularını da içermektedir. İlk bakışta basit ve herkesin aklına gelebilecekmiş gibi duran bu soruların yanıtları arandıkça tıpkı bir şehrin haritasına yakından bakmaya başladıkça karışık sokakların dağınık yolların karşımıza çıkması gibi çetrefilli bir hâl alır. Her kuram seyirciyi bir başka yerden tanımlamaya çalışır. 1920’lerde ahlaki bir tehlike içerisinde olan kitleler, 1970’lerde aygıt tarafından inşa edilen özneler olarak yer aldıklarını gözlemleriz. Seyirci-öznenin doğasının sorgulanması, film teorisinin büyük bir kısmını işgal eder. Tüm bunlar incelendiğinde bunlara konu olan seyirci, pek çok ihtimali taşıyan varsayımlarla yüklü bir öznedir. Seyircinin deneyimlerini irdeleyen bu yaklaşımlara yaslanan araştırmalar ya seyirciyi varsaymakta ya da sözlü tarih araştırması, etnografik görüşme gibi seyircilerin beyanlarına dayanan sorgulamalar içermektedirler. Bu çalışma, seyircinin kim olduğu sorusunun çetrefilli yanıtını sadeleştirmek için onu *film seyircisi* olarak sınırlamaktadır. Bu sayede onu seyirciyi aygıt kuramlarındaki inşa edilmiş niteliğinden çıkarabilmeyi umar. Başa dönecek olursak, film seyircisi, filmi deneyimleyen öznedir. Deneyim meselesini bu tanıma katmak, seyirci kavramını genel ve betimleyici karakterinden arındırmak anlamına gelir. Öyleyse filmi deneyimleyen olarak film seyircisi tartışmaları peşinden yeni kavram setleri getirmeli, tartışmaya yeni boyutlar kazandırılmalıdır.

Deneyimin gerçekleşebilmesi için deneyimleyen daha önce yaşadıklarından elde ettiği ve belleğinde bulunan yaşamışlık bilgilerini, şimdinin badiresi ile karşılaştığında onunla ilişkilendirerek anı hissetmesi ve bu hislerinin bilincinde olması gereklidir. Bu hislerin deneyimleyenin yaşayan bedeninde ve bilincinde açığa çıkması beklenir. Öyleyse bir seyirci araştırması eğer seyircinin film deneyimine odaklanıyorsa onun film izleme esnasında açığa çıkan fenomenal deneyimini hesaba katmak gereklidir ve kitlesel izleyiciden ayrılan bireysel seyircinin öznel deneyimini anlamak için daha bütünlüklü bir yaklaşıma ihtiyacı vardır. Bu yaklaşımda seyircinin

bilinci, öznel deneyimi ve filmle edindiği qualiası vb. ile ilintili olan ulaşılması zor bir sorunun yanıtını aramaktır. Bu soru felsefenin ve bilimin halen yanıtını bulamadığı bilinç-beden sorunudur ve onun “zorluğu” buradan gelir. Bilinç nerededir, bilincin beden ile ilişkisi vb. soruların filmsel deneyimde de yeri vardır. Film seyircisinin filme yönelik geliştirdiği bu hisler seyirciye ne yapar. Burada seyircinin konumu nedir. Bu çalışmanın temel amacı bu sorulara yanıt olacak, seyircinin bu öznel deneyimini hesaba katacak bunun yanında onun yaşayan bir beden olduğunu göz ardı etmeyecek bir yöntemin olanağını ve gerekliliğini açığa çıkarmaktır. Çalışma bu amaçla öncelikle bunun gerekliliğini açığa çıkaracak verilerin arayışına girmiştir. Çalışmanın her bölümünde bu yöntemin ne olabileceğine dair bir arayış sürdürülmüş bunu yaparken de mevcut çalışmaların bir tartışması sunulmuştur.

C.B. Snow (1959) Batı entelektüel dünyasının iki kültüre bölündüğünden söz etmektedir. Bunlar evrenin fiziksel doğası ile ilgilenen bilim kültürü ve insan deneyiminin doğasını inceleyen edebiyat ve sanat gibi beşeri bilimlerdir. Bugün entelektüel dünya ve akademik çevreler incelendiğinde bilimsel olan sanatsal olandan uzak, felsefi olan bilimsel olana yabancı hepsi sanki başka bir dünyanın incelemesini sunuyor gibi bir tablo gözlenmektedir. Oysa insanı konu eden bir çalışmanın tüm bunların biri ile ilerlemesi her daim bir eksiklik doğuracaktır. Bu yaklaşımların tümü, insan varlığının aynı anda işleyen süreçlerine odaklanır. Bu çalışma yukarıda ele aldığı temel amacına ulaşmanın yolunu araştırırken bunun gerçekleşmesi için beşeri, sosyal ve deneysel bilimleri birbiri ile diyaloga sokabilecek bir yöntem gereksinimini tespit etmiştir. Bu tespit noktasında film deneyiminin özellikle öznel doğasını açığa çıkarmaya yarayacak yöntemler aranmıştır. Bu yöntem temel bir sorunla karşılaşır, bilinçli bir deneyim olan film deneyimi nerede gerçekleşir? Bedende mi beyinde mi? Yoksa zihinde mi? Böylesi bir soru dizisi bilinç-beden ayrımını ima eder. Bu ayrım gerçekten mevcut mu sorusuna bilimsel bir kesinlikte yanıt sunmak hem ileri bir iddia hem de bu çalışmanın amacını aşar bir niteliktedir. Ancak buna rağmen şu açıklıkla dile getirebilir –araştırmanın konumlanma noktasının belirlenmesi için bu gereklidir- bu çalışma Kartezyen olmayan bir yaklaşıma sahiptir. Bu yaklaşımını ise film deneyimini anlamaya dair yürüttüğü arayışın sonucunda eriştiği verilere borçludur.

Film deneyimine dair geliştirilen arayışın ilk durağını filmin zihinle kurduğu ilişki oluşturmaktadır. Bu noktada şunun altını çizmek oldukça önemlidir. Film ve seyirci

arasındaki sürecin diyalojik bir tavrı vardır. Seyircinin varlığı kadar filmin varlığı da önemlidir. Bu nedenle bu çalışma deneyimde başka bir ifadeyle deneyimleyen ile deneyimlenen arasındaki ilişkide şu savı varsayar ve daha ileri giderek savunur; seyirci filmi deneyimler, film de seyirciyi deneyimler. Bu şu anlama gelmektedir; film varlığını bir seyirciye deneyimlenmek, anlaşılmak üzere sunar, seyirci de bunu kendi isteği ile kabul ederek filme katılır. Bu anlamda film ve seyirci arasındaki ilişkiyi en sade şekilde ifade edecek olan şey onun bir “buluşma” olmasıdır. Burada bir anlaşma vardır. Film “görölmek”, “duyulmak”, “anlaşılmak”, “hissedilmek” ister ve bunu kendi kuralları ile sunar, seyirci de bu kuralların kabulü ile film karşısına oturur o da “görmek”, “duymak”, “anlamak” ve “hissetmek” ister. Bu yaklaşım bizi film fenomenolojisine götürür.

Merleau-Ponty'nin (1991) öznenin algısı ve ontolojisi üzerine yürüttüğü çalışmalar, film kuramları için ortak bir alan sunar. Fenomenoloji ayrıca bilimi konu hakkındaki post-yapısalcı söyleme dâhil etmenin yolunu da açar. Bununla beraber film izlemeyi gözün merkezinden çıkararak bedenin tümüne taşır. “Sinema her şeyden önce bilmeye dayalı bir etkinlik değildir. Doğruluk ve hakikatten ziyade varlıkları var oluş halinde zamanda ve hareket halinde kaydeder ve ifşa eder” (Öztürk, 2018: 214). Fenomenolojinin bildiklerimizi askıya alarak deneyime odaklayan doğası arayışımız için oldukça elverişli bir yöntem olarak karşımızda durmaktadır. Film fenomenolojisinin öncü ismi Sobchack (1991: 3), filmi deneyimin deneyim aracılığıyla betimlenmesi şeklinde tanımlayarak film ile seyirci arasında müşterek bir işleyiş olduğunu açıklamış olur. Burada seyirciyi öne taşıyan bir duruş söz konusu değildir algılamak, anlamak ve hissetmek gibi yetiler sadece seyirciye atfedilmemiştir. Film seyirci ile arasındaki kat edilen mesafe bize etkileşimli bir kurucu niteliğin varlığını açıklar. Bütün mesele bu etkileşimin doğasını açıklayabilmekte yatmaktadır. Bu doğanın açıklanması için yeni kavramların tartışmalara dâhil edilmesi gereklidir (Üşümezgezer, 2019: 7). Laura Marks (2020) çalışmasında seyirciden söz ederken sıklıkla “algılayıcı” kavramını kullanmaktadır. Rizzo (2012: 144) film izlemeyi sinematik görüntü ve ses ile insan vücudu gibi heterojen unsurların birleştiği ve ikili bir mantığa uymayan bir yapı üreterek “bulaşma yoluyla oluş” olduğundan söz eder. Burada ifade edilen temel husus, seyir deneyiminin tüm duyuların homojenleşmiş işbirliği ile ortaya çıkmasıdır ve tüm duyuların film ile temas etmesi ile ancak açığa çıkacaktır. Film seyirciliği ancak böyle meydana gelmektedir. Bu aynı zamanda tüm

bedende hissedilen ve hatta bir an için o bedeni değiştiren bir duyumdur. Filmler seyircide bir yandan bedensel değişiklikler yaratırken bityandan da bilinçlerinde deneyimlenen hisler üretirler. Bu ikili formül filmlerin kendine özgü gerçek dünyasını yaratır ve seyircinin yaşamsal deneyimlerinin arasına karışır. Bu yönüyle film ve seyirci arasındaki ilişkinin açığa çıkarılması oldukça önemlidir. Bu sayede felsefe tartışmaları, nörobilim tartışmaları, sosyolojik anlayışlar, psikolojik yaklaşımlarda değişikliklere neden olacak sonuçlar elde edilebilir.

Film deneyiminde, film gövdesi ile izleyici bedeni arasındaki sınır birbirine karıştıkça karışır. Bu bağlamda film fenomenolojisi film seyircisini, film deneyimleyicisi ve filmin hissedeni olarak ele almasıyla bu çalışmanın arayışına yoğun bir katkı sunmuştur. Bu geleneksel anlamda özdeşleşme kurmanın ötesinde duygusal ve bedenleşmiş bir seyir deneyiminin olanağını sunar. Seyircinin bir karakterle-olma duygusu hissedilen bir nitelikle ilişkili olduğundan, film izleme zorunlu olarak bedenlenmiş bir deneyim haline gelir (Rizzo, 2012: 32). Bu yaklaşımlara göre film duygusal ve bedenlenmiş bir izleme deneyimi üretir. Filmler seyirciyi zamansallıklar ve sürelerle temasa sokarak bedenlenmiş duygusal deneyimler üretirler. Bu bağlamda film görsel-işitsel bir olgu olmanın ötesinde koklanabilen, tadılabilen, dokunulabilen bir varlık olur. Öztürk (2022: 98), “Sine-imajlar temelde duygulanımsaldır: sine-imajlar bedenlerimize dokunur, bizler duygusal ve duyumsal olarak sine-imajlarla yoğun etkileniriz” diye açıklar. Burada ele alınan etki ve duygu esasen buradaki yönelimimiz için ayrııcı bir nitelik taşımaktadır. Duygusal etki, imajların bedende ve zihinde oluşturduğu hissi ifade eder ve bu deneyim dediğimiz meselenin özünü açıklar. Film deneyimi seyircinin bedeninde gerçekleşir. Fenomenoloji klasik teorilerde yer alan özdeşleşme kavramının karşısına bedenlenmiş deneyimi, aygıt yaklaşımının karşısına filmin bedenini koyar. Ancak bu zengin ve dönüştürücü katkısı bir noktada eksik kalmıştır; bedene dâhil olan ve beden zihin ve bilinçle kurduğu ilişkide merkezi konumda olan beyni bu tartışmalar içerisinde geri planda tutmuş olması. Tüm veriler değerlendirildiğinde fenomenolojinin bedenden ve onun başına gelenlerden söz ederken ortaya koyduğu tüm tespitler nörobilimin bugün koyduğu bulgularla oldukça yakından ilintilidir. Fenomenolojinin doğallaşmasının, fenomenologlar tarafından dirençle karşılanması anlayışla karşılaşılabilecek bir durum olsa da oldukça erken dönemde Merlau-Ponty’nin nörobilime göz kırptığını da atlamamak gerekmektedir. Yine de film deneyimi irdelemek için film ve fenomenoloji arasında kurulan ilişki tam

anlamıyla çözüm olmamıştır. Bu tartışmaya nörobilimsel gerçeklerin eklenmesi gereklidir.

Bedeni salt fiziksel bir yapı olarak ele alan Kartezyen bakış, zihni *içsel bir* varlık olarak kavrar: ya ruh (düalizm) ya da beyin (materyalizm). Zihin ve beden arasındaki ilişki artık olumsal bir ilişki haline gelir ve bilincin var olabilmesi için bir bedene sahip olması mutlaka gerekli değildir. Bu anlayış dünyayla dolaylı temas anlayışı yaratır ve bizimle dünya arasına *temsiller perdesi* kurar. Zihni, var olabilecek ama yine de olmayabilecek bir dünyanın temsillerinin yeri olarak kabul eder (Lemmen, 1998). Geleneksel bilişsel bilimin temeli, bilişin temsili ve hesaplamalı modeller önermektedir. Bu modele göre biliş, temsili zihinsel yapıların sözdizimsel olarak yönlendirilen manipülasyonundan oluşan bir tür bilgi işlemedir. Bu türlü bir bilişsel bilim beyni bir makine veya işletim sistemi olarak görerek bedenin zihin üzerindeki etkisini görmezden gelir. Bu görüşe göre, bilişsel süreçler, ontolojileri açısından, yalnızca beyin süreçleri tarafından gerçekleştirilir ve açıklamaları söz konusu olduğunda, beyin odaklı olarak anlaşılabilir ve açıklanabilir. Bilişsel nörobilimdeki gelişmeler neticesinde, beyni bedenlenmiş (embodied), harekete geçirilmiş (enacted), genişletilmiş (extended), gömülü (embedded) ve duygulanımsal (affective) olarak kabul eden 4EA olarak bilinen bilişsel teorisyenler ortaya çıkmıştır (Herzogenrath, 2017: ix). 4EA bilişinin savunucularına göre, uzamsal gezinme, eylem, algı ve başkalarının duygularını anlama gibi modern bilişsel bilim tarafından incelenen bilişsel fenomenler, bir anlamda, morfolojik, biyolojik ve fizyolojik ayrıntılara bağlıdır. 4E bilişinin savunucuları, bilişin beyindeki merkezi bir işlem biriminde izole edilmiş ve soyut, yarı Kartezyen bir olay olduğu varsayımına karşı çıktılar. Bu fikir tipik olarak, bilişsel fenomenlerin tamamen işlevsel rolleri tarafından belirlendiğini ve bu nedenle özerk bir analiz düzeyi oluşturduğunu iddia eden işlevselcilik ile ilişkilendirilir (Newen, Bruin ve Gallagher, 2018: 5) Günümüzde sinirbilim disiplinlerinin kapsamı genişlemekte ve özellikle sosyal sinirbilim alanında yeni araştırma programları geliştirilmektedir. Nörobilimi, geleneksel olarak farklı analiz düzeylerindeki olgularla ilgilenen diğer disiplinlerle ilişkilendirmeye yönelik bu eğilimler, metodolojik, teorik ve felsefi meselelerle ilişkilendirilir. Bu sorunların karmaşık doğası, yeni disiplinler arası araştırmalara yol açar ve nörobilim felsefesinden veya felsefe içinde nörofelsefeden söz edilebilir hale gelmektedir.

Esasen bedenin zihinle olan ilişkisini alan bu tür tartışmalar, Neoplatonistler, Aquinas ve diğerleri tarafından yazılan ortaçağ metinlerinde izlenebilir ve Spinoza, La Mettrie, Condillac ve diğerleri gibi düşünürlerde modern formülasyonları verilmiştir. Pragmatistler, fenomenologlar ve zihin filozofları, yirminci yüzyıl boyunca aynı meseleleri tartışmaktadırlar. 1990'larda, Varela, Thompson ve Rosch'un (1991) Fenomenolojik ve nörobiyolojik kaynaklardan yararlanan *The Embodied Mind* adlı kitabı, beyin-vücut-çevresinin dinamik eşleşmesinin rolünü vurgulayan eylemci bir biliş açıklaması önermişlerdir.

Bu gelişmeler ışığında değerlendirildiğinde beynin ve sinirlerin nitelikleri, film izlemenin tarif edilemez gizemini çözmek için sürekli deneysel kanıt arayışı içinde çalışmaların ortaya çıkmasına katkı sunacak konumda durmaktadır. Bugün film çalışmalarında D'Aloia ve Eugeni'nin (2015: 11) önerdikleri gibi farklı alanlardan gelen bilim insanlarının çabalarını birleştirip koordine edebilecek ve buna göre çok disiplinli bir ortamdan gerçek bir disiplinler arası ortama geçebilecek yeterli metodolojik ve kavramsal çerçeve gerekmektedir. Ancak böylesi bir yaklaşım sunulursa film seyircisinin film izleme deneyimini irdelemek mümkün olabilecektir. Bu incelemelerin disiplinler arası kesişim noktalarında bulunmak anlamında olmaktan ziyade disiplinler arası diyalogların aracılığıyla gelişmesi gerekmektedir.

Disiplinler arasında üretilen bilginin entegrasyonuna sinirbilimci Vittorio Gallese ve film akademisyeni Michele Guerra'nın ortak çalışması olan ve 2020 yılında yayınlanan *The Empathic Screen'de* film çalışmalarında oldukça kapsamlı bir biçimde uygulanmıştır. Burada, Gallese'nin çağdaş nörobilime hâkimiyetini, özellikle de Gallese'nin merkezi bir rol oynadığı ayna nöronlarının keşfinden ortaya çıkan araştırma hattını, Guerra'nın sinema teorisindeki konumuyla bilimler arası bir diyalogun olanağını sağlayan film seyirci ilişkisi yaklaşımı ortaya çıkmıştır. Bedenlenmiş simülasyon teorisi adıyla teorileştirdikleri bu diyalog ile bu çalışmanın ihtiyacı olan açılımı çalışma henüz sürerken geliştirmişlerdir. Bu çalışma, beşeri ve nörobilimsel yöntemlerin entegrasyonu yoluyla sinema deneyimini üçgenleştirmeye çalışmaktadır. Bu yöntem seyircinin filmi, filmle rezonansa girerek deneyimlediğini ve empatiyi aşan bir deneyim süreci ürettiğini ileri sürer.

Bu çalışma, bu yöntemin fenomenoloji ve nörobilimle kurduğu ilişkiyi tartışmaya açması açısından önemli bir katkı sunmuştur. Bunun yanında çalışmada filmle seyirci

arasındaki bu ilişkinin üç önemli hat üzerinden geliştiği savunulmuştur. Bu hatlar duygusal empati, kinestetik empati ve zihinsel uyumlaşma olarak formüle edilmiş, bedenlenmiş simülasyon teorisinden faydalanarak bir film deneyimleme modeli sunmuştur.

Bunun yanında çalışmada, bu teorik çerçevenin film seyircisine yönelik saha araştırmalarında kullanımını sağlamak için uygun bir yöntem olarak, kendisini bilinç-beden sorununa bir yanıt olarak sunan nörofenomenoloji yöntemini önermiştir. Ampirik bir disiplin olarak nörofenomenoloji, felsefeye ve insan bilimine, bilimin kendisinin üzerinde çalıştığı gerçekliğe dayalı zemini ifade edebilen bir yaklaşım getirir. Aynı zamanda nörobilimlerin yaşanmış deneyimlerin anlamını ve metafiziğini anlamalarına ve bilmenin bilimsel yollarını yeniden incelemelerine yardımcı olabileceği varsayılmıştır.

Çalışmanın nörobilim, felsefe ve sinema alanları arasındaki üçgenleştirmeyi sağlayan irdelemesinin yanında buna uygun bir model sunması alana kattığı en belirgin katkıdır. Bunun yanı sıra bu modeli *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2015) filmi üzerinden örneklerle sunarak “nörofenomenolojik film incelemesi”nin önünü açmıştır. Türkçe literatürde nadiren yer alan tüm bu kavramsal ve teorik çerçevenin birbirleri ile ilişkilendirilerek sunulması açısından da alana katkı sağlamıştır.

Beynin ve sinirlerin nitelikleri, film izlemenin tarif edilemez gizemini çözmek için sürekli deneysel kanıt arayışı içinde çalışmaların ortaya çıkmasına olanak sağlamaktadır. Bugün film çalışmalarında D’Aloia ve Eugeni’nin (2015: 11) önerdikleri gibi farklı alanlardan gelen bilim insanlarının çabalarını birleştirip koordine edebilecek ve buna göre çok disiplinli bir ortamdan gerçek bir disiplinler arası ortama geçebilecek yeterli metodolojik ve kavramsal çerçeve gerekmektedir. Nörofenomenolojik yöntem bunun olanağını sağlamaktadır. Çalışmada nörofenomenolojik yöntemi oluşturan adımlar felsefi zemini ile birlikte tartışılarak bunu uygulayacak araştırmacılara bir ilk adım niteliği taşıyacak, araştırma öncesi, araştırma sonrası ve araştırma sırasında olmak üzere üç aşamalı bir ön bilgilendirme kılavuzu sunmuştur.

Bu çalışmanın, güçlü yanlarının yanında zaafları da söz konusudur. Çalışmanın ilk zaafı seyirci deneyimlerine dair veri ve bulgular elde etmemiş olmasıdır. Ancak bu zaaf onun doğasından ve ileri sürdüğü anlayışlardan kaynaklanmaktadır. Sunulan

yöntemi tam anlamıyla uygulamak bu çalışmanın öncelikli hedeflerinden birisi olarak yer alsa da esasen bunun gerçekleşmesi çalışmanın konumlanma noktasını netleştirmesinin ardından mümkün olmamıştır. Bunun iki temel nedeni söz konusudur. Bu nedenlerden ilki, bu deneyin uygulanarak gerçekleştirilecek tez çalışmasının kuramsal yükünün bir tezin gerekliliğinden fazla artması ve buna bağlı olarak da odağını kaybetme riskidir. Bu nedenle çalışma, kendisine tek bir odak noktası olarak indirgemeci olmadan, felsefi zeminden uzaklaşmadan nörobilimsel gelişmeleri seyirci tartışmalarına katmanın zeminini hazırlamak olarak belirlemiş, kendinden sonraki çalışmaların ilk basamağı olmayı hedeflemiştir.

İkinci nedene gelmeden evvel, bu çalışmanın deneysel bir süreci gerektiren uygulamasından söz etmekte fayda vardır. Bir yanıla mutlaka ampirik bir deney tasarımına ihtiyaç duyan bu yöntemi uygulamak üzere yola çıkan bir sosyal bilimcinin önünde iki yol bulunmaktadır. Bunlardan ilki, nörobilimsel (nörobilişsel, nörofizyolojik vb.) bir çalışmayı yürütecek formasyona sahip olmasını sağlayacak ve uzun yıllar sürececek bir eğitim sürecini araştırmasının başında kurgulaması ve bu süreci artık aynı zamanda bir nörobilim uzmanı olarak sürdürmesidir ki bu yöntem, yaşamsal koşullar, çalışmaların teslim edileceği belirleyici tarihler, bürokratik kimi geciktirmeler ve dahi engeller sebebiyle gerçekleşmesi zor olan bir yoldur. Burada amaçlanan beyni anlamak ve seyircilik bağlamında düşünmekten ziyade bir “deney” yapmak olduğundan eğer araştırmacı bu formasyona sahip değilse, o zaman karşısında ikinci yol çıkar; bu alanda uzman olan ve bu şekilde yürütülen araştırmalara belirli meblağlarla karşılığında hizmet veren özel ya da kamu destekli laboratuvarlara başvurarak deneyinin gerçekleşmesini sağlamak ve bunun sonuçlarını kaleme almaktır. Öyleyse böyle bir araştırma için disiplinler arası bir işbirliğine ihtiyaç söz konusudur. Bu noktada tezin bir diğer çağrısı, “seyirci” meselesini araştırmak için farklı disiplinlerin işbirliğinin gelişmesi gerekliliğidir ki bu da çalışmanın bu deneyi gerçekleştirmekten ziyade yöntemsel bir yaklaşım geliştirmesinin ikinci nedenini oluşturmaktadır. Araştırmacının, çalışmasını bireysel olarak³⁹ yürütmesinin zorunlu olduğu bu çalışmada, sözü edilen işbirliğinin tam anlamıyla uygulanması mümkün değildir. Keza araştırmacı nezdinde bu uygun da bulunmamaktadır. Bu nedenle

³⁹ Doktora tezi olarak gerçekleştirilen çalışmalarda, elbette ki bu tarz destekler yasal ve uygundur. Burada altı çizilen husus, araştırmacının bu formasyona yeteri kadar sahip olmaması durumunda başvuracağı işbirliğinde edineceği pasif konumun, tez çalışması için uygun olmamasıdır.

nörofenomenolojik bir çalışmanın disiplinler arası bir uygulama alanına ihtiyaç duyduğundan söz etmek mümkündür. Hem sosyal hem beşeri hem de deneysel bilimlerin iş birliğinin gerekliliğinin altını çizmek ve bu şekilde kürsülere ayrılan bilim dünyasının artık bir araya gelerek işbirliği yapmasının önemini vurgulamak da bu çalışmanın bir diğer vurgulamak istediği husustur. Çalışmanın ikinci zaafına gelince, bu zaaf çalışmanın bölümlendirilmesinin zorluğundan kaynaklanmaktadır. Çalışmada ele alınan hususlar, birbirleri ile kesişimleri bağlamında irdelendikleri için bölümler içinde tekrara düşme riskinin yanında, kimi unsurların ancak tüm bölümler tamamlandığında tam anlamıyla ele alınabilmesi gibi sonuçları olmuştur.

Tüm bu zaafılarına karşın, çalışma kendinden sonraki araştırmacılara açılması umulan belli aralıklar bırakmaktadır. Bu çalışma sonuçta yeni sorulara ulaşmıştır. Bu soruların ilki, beyinli ve bedenli seyirciye dair yeni kuramsal yaklaşımlar geliştirmenin zamanı gelmemiş midir? Sorusudur. Bunu gerçekleştirmenin iki yolu olabilir, bunlardan ilki, disiplinler arası merkezler kurarak, bilimsel yaklaşımlar arasında köprüler oluşturulmasıdır. Bunlar bilim ve sanat merkezleri olarak her ikisinin de birbirine indirgenmediği araştırma alanları sağlayacaktır. Böylesi maliyetli ve uzun döneme yayılacak sürecin açığa çıkması zor olacağından daha az ideal ama yine de etkili olacak şekilde üniversiteler ve kürsüler arası işbirlikleri ile de yol alınabilir. Tüm bunların yanında bireysel sinema araştırmacıları, nörobilimsel deneyler yapmaksızın, nörobilimsel verileri film çalışmalarına entegre edecek film eleştirileri ve seyirci araştırmaları kurgulayabilirler. Bu sayede de *sinenörobilim* alanının açığa çıkması ve başlangıç noktasının nörobilim değil sinema olduğu yeni bir entegrasyon biçimi ortaya konarak bu alan geliştirilebilir.

Bunun yanında, film çalışmalarında hali hazırda bulunan tartışmalara yeni bir bakış sunulabilir. Sinema kuramlarında tartışılan özdeşleşme süreçlerinin ayna nöronlar nedeniyle “simülasyon” olabileceğini, özellikle kültürel çalışmalar ve alımlama kuramları ile açığa çıkan seyircinin bireyselliği ve her seyircinin farklı perspektiflere sahip olduğu varsayımı ve film izleme deneyimine kendi geçmiş deneyimlerini de dahil etmesini beynin plastik yapısıyla ilintili olabileceği, ayna nöronlarımız ve kaçınılmaz olarak bedenlenerek açığa çıkan bilişimiz perspektifinden bakıldığında filmlerin birer temsil olduğuna dair tartışmaların yeniden gözden geçirilebileceği vb.

Bunun yanında bu çalışma, filmlerin bilinçle ve hislerle olan ilintisini önemseyen, duyguları deneyimlerimizin merkezine taşıyan yanıyla da önemlidir. Ayrıca nöropazarlamanın bir kolu olarak çalışmalar sunan, indirgemeci bir anlayışla ilerleyen nörosinemaya felsefenin de katılmasıyla eleştirel bir bakış açısı kazandırması açısından da ayrı bir yerde durmaktadır. Çalışma, felsefe ve bilişsel sinirbilim akademisyenleri ile sinema akademisyenlerinin kaçınılmaz bir şekilde işbirliği yapmaları gerekliliğine bir çağrı olarak da okunabilir. Böyle bir yaklaşım, yaşamın farklı boyutları arasında bir diyalogun sağlanmasına ve seyircinin film deneyimine çok boyutlu bir bakış açısı geliştirmenin önünü açacaktır.



KAYNAKLAR

- Aaron, M. (2007). *Spectatorship: The power of looking on* (Vol. 35). Wallflower Press.
- Ab, B. N., Jumariati, N. (2021). Bottom-up or Top-down Reading Strategies: Reading Strategies Used by EFL Students.
- Abel, R. (2004). *Encyclopedia of early cinema*. New York: Routledge.
- Abercrombie, N., Longhurst, B. J. (1998). *Audiences: A sociological theory of performance and imagination*. London: Sage. 1-208.
- Adams, W. B. (1953). A definition of motion-picture research. *The Quarterly of Film Radio and Television*, 7(4), 408–421. doi:10.2307/1210012
- Adanır, O. (2012). Sinemada anlam ve anlatım. İstanbul: Say yayınları 9,57,65,147.
- Aksoy, B. (2016). Film izleyenlerin beyninde neler olur?. *Psikeart*, 5, 96-97.
- Alasuutari, P. (1999). *Introduction: three phases of reception studies, rethinking the media audience: the new agenda*. Pertti Alasuutari (Editörler), London: Sage.
- Alıcı, T. (2014). *Gerçek bir yanılsama: bilinç*. İstanbul: Metis.
- Allen, R. C. (1990). De l'exposition à la réception: réflexions sur le public dans l'histoire du cinéma. *Screen*, 31(4), 347–356
- Allen, R. (2011). Cognitive film theory. In *Wittgenstein, theory and the arts* (pp. 184-219). Routledge.
- Allen, W. (Yönetmen). (1985). *Kahire'nin Mor Gülü*. [Film]. Amerika Birleşik Devletleri: Orion Pictures Corporation
- Al-Redouan, A. (2020). *Pns- cranial nerves*. Charles University, Second Faculty of Medicine, Yayınlanmamış Ders Notu. https://anatomie.lf2.cuni.cz/sites/anatomie/files/page/files/2021/pns_2_cranial_nerves.pdf (Erişim tarihi: 03.09.2021).
- Altenloh, E. (2001). A Sociology of the cinema: the audience. *Screen*, 42(3), 249–293. doi:10.1093/screen/42.3.249
- Alter, T. (2007). The knowledge argument. *The Blackwell Companion to Consciousness*, 396-405.
- Altman, C. F. (1977). Psychoanalysis and cinema: The imaginary discourse. *Quarterly Review of Film & Video*, 2(3), 257-272.
- Andrew, J. D. (2010), *Büyük Sinema Kuramları*, Çev. Z. Atam, İstanbul: Doruk Yayınları.
- Andrew, D. (1984). The neglected tradition of phenomenology in film theory. *Wide Angle*, 2(2), 44-49.
- Ang, I. (1991). *Watching Dallas: Soap Opera and The Melodramatic Imagination*. Della Couling (Çev.). New York: Routledge.
- Arıkan, P. (2007). *The explanatory gap problem in philosophy of mind* (Master's thesis, Middle East Technical University).
- Armstrong, D. M. (1979). Three types of consciousness. *Brain and Mind*, (69), 235.
- Arslan U. T. (2020). *Kat sinema ve etik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Arslan, U. T. (2009). Aynanın sırları: psikanalitik film kuramı. *Kültür ve İletişim*, 12(1), 9-38.
- Aurier, P., Guintcheva, G. (2015). The dynamics of emotions in movie consumption: a spectator-centred approach. *International Journal of Arts Management*, 17(2).
- Austin, B. A. (1982). *The motion picture audience: A neglected aspect of film research*. Paper presented at the meeting of the Ohio University Film Conference, Athens, OH.

- Ayzenştayn, S. (Yönetmen). (1925). *Potemkin Zirhlısı* [Film]. Sovyetler Birliği: Mosfilm.
- Baars, B. J., Gage, N. M. (2010). *Cognition, brain, and consciousness: Introduction to cognitive neuroscience*. London: Academic Press.
- Badiou, A. (2013). *Cinema*. John Wiley & Sons.
- Bagdasaryan, J., Quyen, M. L. V. (2013). Experiencing your brain: neurofeedback as a new bridge between neuroscience and phenomenology. *Frontiers in Human Neuroscience*, 7, 680. doi:10.3389/fnhum.2013.00680
- Bagozzi, R. P., Gopinath, M., and Nyer, P. U. (1999). The role of emotions in marketing. *Journal of the Academy of Marketing Science*, 27(2), 184-206.
- Balcetis, E., Cole, S. (2009). Body in mind: The role of embodied cognition in self-regulation. *Social and Personality Psychology Compass*, 3(5), 759-774.
- Barker, J. M. (2009). *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press.
- Baker, R. W. (Yönetmen). (1962). *The Valiant*. [Film]. United Kingdom: BHP & Euro International Film (EIA).
- Balme, C. B. (2008). *The Cambridge introduction to theatre studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Baloyannis, S. J. (2016). Galen and the Neurosciences. *Journal of Neurology & Stroke*, 4(1), 00116.
- Baracco, A. (2017). Hermeneutics of film. In *Hermeneutics of the film world* (pp. 85-103). Palgrave Macmillan, Cham.
- Barbatsis, G. (2005). "The Reception Theory," in K. Smith, S. Moriarty, G. Barbatsis and K. Kenney (eds), *Handbook of visual communication: Theory, methods and media*, 2 71–93, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.
- Başterzi, A. D. (2016). Sinemanın belleği, belleğin sineması. *Psikesinema*, 5, 108-111.
- Baudry, J. L. (1977). Ideological effects of the basic cinematographic apparatus. *Film Quarterly*, 28(2), 39-47
- Baudry, J. L. (1986). The apparatus: Metapsychological approaches to the impression of reality in cinema.
- Bayne, T. (2004). Closing the gap? Some questions for neurophenomenology. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 3(4), 349-364.
- Bazin, A. (2005). *What is cinema? vol. I* (Vol. 20). California: University of California Press.
- Bear, M., Connors, B., ve Paradiso, M. A. (2020). *Neuroscience: Exploring the brain*. Jones & Bartlett Learning, LLC.
- Belton, J. (2013). *Widescreen cinema*. In *Widescreen Cinema*. Harvard University Press.
- Bennt, M.R., Hacker, P.M.S. (2007). Philosophical Foundations of Neuroscience The Introduction. M. Bennet, D. Dennet, P. Hacker, J. Searle (Ed) İçinde *Neuroscience and Philosophy: Brain, Mind, and Language* (3-13) New York: Columbia University Press.
- Berez, J. M. (1976). Toward a monistic philosophy of man. *Andrews University Seminary Studies (AUSS)*, 14(2), 279-288.
- Bergson, H. (1944). *Creative evolution*, New York (The Modern Library) 1944
- Berkovich-Ohana, A., Dor-Ziderman, Y., Trautwein, F. M., Schweitzer, Y., Nave, O., Fulder, S., and Ataria, Y. (2020). The hitchhiker's guide to

- neurophenomenology–The case of studying self boundaries with meditators. *Frontiers in Psychology*, 11, 1680.
- Betton, G. (1990). *Sinema Tarihi*. Ş. Tekeli (çev.). *Yeni Yüzyıl Kitaplığı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Biltereyst, D., Meers, P. (2018). Film, cinema and reception studies. *Reception Studies and Audiovisual Translation*, 21-41.
- Bitbol, M. (2012). Neurophenomenology, an ongoing practice of i consciousness. *Constructivist Foundations*, 7(3).
- Bitbol, M., Petitmengin, C. (2017). Neurophenomenology and the microphenomenological interview. *The Blackwell Companion to Consciousness*, 2, 726-739.
- Blackmore, S. (2005). *Consciousness: A very short introduction*. New York: Oxford University Press
- Blassnigg, M. (2006). Clairvoyance, cinema, and consciousness. In *Screen Consciousness* (pp. 105-122). Brill.
- Block, N. (1995). On a Confusion about a Function of Consciousness. *Behavioral and Brain Sciences*, 18(2), 227-287.
- Block, N. (2002). "Concepts of consciousness." David J. Chalmers (Der.), *Philosophy of Mind: Classical and contemporary readings* içinde (s. 206-226). New York: Oxford University Press.
- Block, N., Flanagan, G. (Der.) (1997). *The Nature of Consciousness*. Cambridge: MIT Press.
- Blumer, H. (1933). *Movies and conduct*. Macmillan.
- Bockelman, P., Reinerman-Jones, L., ve Gallagher, S. (2013). Methodological lessons in neurophenomenology: review of a baseline study and recommendations for research approaches. *Frontiers in Human Neuroscience*, 7, 608.
- Bogen, J. E. 1995. On the neurophysiology of consciousness, part I: An overview. *Consciousness and Cognition*, 4, 52-62
- Borden, N. M., Stefan, C., ve Forseen, S. E. (2015). *Imaging Anatomy of the human brain: A comprehensive atlas including adjacent structures*. Springer Publishing Company.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. New York: Routledge.
- Bordwell, D. (1991). *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema* (Vol. 7). New York: Harvard University Press.
- Bordwell, D. (2008). Cognitive theory. In *The Routledge companion to philosophy and film* (pp. 356-367). New York: Routledge.
- Bordwell, D. (2013). *Narration in the fiction film*. New York: Routledge
- Bordwell, D., Carroll, N. (Eds.). (1996). *Post-theory: Reconstructing film studies*. New York: University of Wisconsin Pres.
- Bordwell, D., & Carroll, N. (Eds.). (2012). *Post-theory: Reconstructing film studies*. University of Wisconsin Pres.
- Braddon- D. Jackson, F. (2006). *Philosophy of mind and cognition: An introduction*. New York: Wiley-Blackwell.
- Branigan, E., Buckland, W. (2013). *The Routledge encyclopedia of film theory*. Routledge.
- Branigan, E., & Buckland, W. (2013). *The Routledge encyclopedia of film theory*. Routledge.
- Brook, A., Akins, K. (Eds.). (2005). *Cognition and the brain: the philosophy and neuroscience movement*. Cambridge University Press.

- Brough, J. B. (2010). Showing and seeing: Film as phenomenology. In *Art and phenomenology* (pp. 224-246). New York: Routledge.
- Brown, R. (Ed.). (2013). *Consciousness inside and out: Phenomenology, neuroscience, and the nature of experience*. New York: Springer Science & Business Media.
- Bryant, J., Anderson, D. R. (1983). *Children's understanding of television: Research on attention and comprehension*. New York: Academic Press.
- Bryant, J., Anderson, D. R. (1983). *Children's understanding of television: Research on attention and comprehension*. New York: Academic Press.
- Bunnin, N., Yu, J. (2004). *The Blackwell dictionary of Western philosophy*. New York: John Wiley & Sons.
- Bülbül, A. E. (2021). *İmajın hissi: Yeni Türkiye sineması ve fenomenoloji*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Cañas-Bajo, J., Cañas-Bajo, T., Berki, E., Valtanen, J.-P., and Saariluoma, P. (2019). Designing a new method of studying feature-length films. *Projections*, 13(3), 53–78. doi:10.3167/proj.2019.130304
- Candil Erdoğan, F. (2021). *Sanata maruz kalmak: İzleyiciliğin halleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Carboni, C. (2007). *Film spectatorship and subjectivity: semiotics, complications, satisfactions* (Doctoral dissertation, University of Stellenbosch, Stellenbosch).
- Carey, S. (2000) Cultivating ethos through the body. *Human Studies*, 23, 23–42
- Carroll, N., Choi, J. (Eds.). (2006). *Philosophy of film and motion pictures: An anthology*. Malden, MA: Blackwell
- Carroll, N. (1988). Film/mind analogies: The case of hugo munsterberg. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46(4), 489-499.
- Carruthers, P. (2004). Phenomenal concepts and higher-order experiences. *Philosophy and Phenomenological Research*, 68(2), 316-336.
- Casetti, F. (1998). *Inside the gaze: The fiction film and its spectator* (Vol. 23). Indiana: Indiana University Press.
- Casetti, F. (2011). Sinemasal deneyim. *Sinecine*, 2(2), 81-93
- Cavell, S. (1979). *The world viewed: Reflections on the ontology of film*. Harvard University Press.
- Ceciu, R. (2020). Neurocinema/tics, the (brain) child of film and neuroscience. *Journal of Communication and Behavioural Sciences*, 1(2), 46-62.
- Cevizci, A. (2000). *Felsefe terimleri sözlüğü*. Paradigma
- Chalmers, D. (2005). *Phenomenal concepts and the explanatory gap,*” in *phenomenal concepts and phenomenal knowledge: New essays on consciousness and physicalism*, T. Alter and W. Walter (eds.), Oxford: Oxford University Press.
- Chalmers, D. J. (1995). Facing up to the problem of consciousness. *Journal of Consciousness Studies*, 2(3), 200-219.
- Chalmers, D. J. (1996). *The conscious mind: In search of a fundamental theory*. Oxford Paperbacks.
- Chalmers, D. J. (2010). *The character of consciousness*. New York: Oxford University.
- Chalmers, D. J. (2013). How can we construct a science of consciousness? *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1303(1), 25–35. doi:10.1111/nyas.12166

- Chalmers, D.J. (2003). Consciousness and its place in nature. In: Stich SP, Warfield TA, editors. *The Blackwell guide to philosophy of mind*. Oxford: Blackwell, 102–42
- Charlebois, J. (2008). Developing critical consciousness through film. *TESL Canada Journal*, 124-132.
- Churchland, P. S. (1986). *Neurophilosophy*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Cilliers, P. (1998). *Complexity and postmodernism: Understanding complex systems*. New York: Routledge.
- Colebrook, C. (2001). *Gilles deleuze*. New York: Routledge.
- Colman, F. (2011). *Deleuze and cinema: The film concepts*. New York: Berg.
- Colombetti, G. (2013). Some ideas for the integration of neurophenomenology and affective neuroscience. *Constructivist Foundations Dergisi*, 8(3), 288 - 297
- Comanducci, C. (2018). *Spectatorship and Film Theory: The Wayward Spectator*. New York: Springer.
- Cooper, G. M. (2005). spectatorship: issues and debates. *Encyclopedia of Early Cinema*, Richardt Abel (ed.), New York: Routledge, 870-874.
- Coplan, A. (2006). Catching characters emotions: emotional contagion responses to narrative fiction film. *Film Studies*, 8(1), 26–38. doi:10.7227/fs.8.5
- Copleston, F. (2010). *Descartes*. İstanbul: İdea Yayınevi.
- Corbin, A. (2014). Travelling through cinema space: the film spectator as tourist. *Continuum*, 28(3), 314-329.
- Cormack, E., Stamenov, M. (Eds.). (1996). *Fractals of brain, fractals of mind*. Amsterdam: John Benjamins.
- Costandi, M. (2016). *Neuroplasticity*. MIT Press.
- Coulthard, L. (2012). Haptic aurality: Resonance, listening and Michael Haneke. *Film-Philosophy*, 16(1), 16-29.
- Cowie, E. (1997). *Representing the woman: cinema and psychoanalysis*. New York: U of Minnesota Press.
- Cox, D., Levine, M. (2018). Psychoanalysis and Film. M. Lacewing , ve R. Gipps içinde *Psychoanalysis, The Oxford Handbook of Philosophy and* (s. 513-530). Oxford Academic,.
- Crick, F. (1996). The astonishing hypothesis: the scientific search for the soul. *The Journal of Nervous and Mental Disease*, 184(6), 384.
- Crick, F., Koch, C. (1990). Towards a neurobiological theory of consciousness. In *Seminars in the Neurosciences* (Vol. 2, pp. 263-275). Saunders Scientific Publications
- Cronin, T. A. (2011). *Disciplining the spectator: Subjectivity, the body and contemporary spectatorship*. (Doctoral dissertation, Goldsmiths, University of London).
- Cudworth, R. (1706). The True Intellectual System of the Universe: the first part; wherein, all the reason and philosophy of atheism is confuted: and its impossibility demonstrated (Vol. 1). A. & J. Churchil.
- Irmak, Ç. (Yönetmen). (2005). *Babam ve Oğlum* [Film]. Türkiye: Avşar Film.
- Çalışlar, A. (1999). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Cem Yayınları.
- Çam A. ve Yüksel İ. Ş. (2020). Türkiye sinema mekânları, seyir ve seyirci araştırmaları bibliyografyası: Yaklaşımlar, kaynaklar ve yöntemler. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18(36), 593-632
- D'Aloia, A. (2012). The intangible ground: A neurophenomenology of the film experience. NECSUS. *European Journal of Media Studies*, 1(2), 219-239.

- D'Aloia, A., Eugeni, R. (2014). Neurofilmology: An introduction. *Neurofilmology: an Introduction*, 9-26.
- Damasio, A. (1999b). *Descartes' in yanlışlığı: duygu, akıl ve insan beyni*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Damasio, A. (2020). *Zihindeki benlik*. Ankara: ODTÜ Yayıncılık.
- Damasio, A. R. (1999a). *The feeling of what happens: Body and emotion in the making of consciousness*. Houghton Mifflin Harcourt.
- Dayan, E., Barliya, A., de Gelder, B., Hendler, T., Malach, R., and Flash, T. (2018). Motion cues modulate responses to emotion in movies. *Scientific Reports*, 8(1), 1-10
- Delacour, J. (1995). An introduction to the biology of consciousness. *Neuropsychologia*, 33(9), 1061–1074. doi:10.1016/0028-3932(95)00048-8
- Deleuze, G. (2021). *Sinema 2: Zaman-İmge* (Bu.Yalım, E. Koyuncu çev.). İstanbul: Nogunk Yayıncılık.
- Deleuze, G., McMuhan, M. (1998). The Brain Is the Screen: Interview with Gilles Deleuze on "The Time-Image". *Discourse*, 20(3), 47-55.
- Deleuze, G. (2000). The Brain Is the Screen An Interview with Gilles Deleuze Flaxman, G. (Ed) *The brain is the screen: Deleuze and the philosophy of cinema*. U of Minnesota Press.
- Dennett, D. C. (1988). Quining qualia. *Consciousness in contemporary science*, 42-77.
- Dennett, D. C. (1991). *Consciousness explained*. Penguin uk.
- Dervin, B., Foreman-Wernet, L. (2003). *Sense-making methodology reader: Selected writings of Brenda Dervin*. Cresskill, NJ: Hampton Press
- Descartes, R. (2022). *Yöntem üzerine konuşma*. Ç. Dürüşken (Çev.). İstanbul: Alfa.
- Descartes, R. (2013). *Metafizik üzerine düşünceler*. Kabalcı Yayınevi.
- Desiderio, M. J. (2011). *Wandering: Seeing the cinema of Wim Wenders through cultural theory and naturalized phenomenology*. Temple University.
- De Santis, G. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1949). *Bitter Rice* [Film]. İtalya: Lux Film
- Doğan, M. (2018). Bilincin doğasına yönelik beş temel yaklaşımın bir değerlendirmesi. *MetaZihin: Yapay Zeka ve Zihin Felsefesi Dergisi*, 1(1), 21-55.
- Dretske, F. (1993). Conscious experience. *Mind*, 102(406), 263-283.
- Dysinger, W. S., ve Ruckmick, C. A. (1933). The emotional responses of children to the motion picture situation. *Bound with Peters, CC Motion pictures and standards of morality*.
- Eagleman, D. (2013). *Incognito: Beynin gizli hayatı*. Domingo.
- Eagleman, D. (2016). *Beyin senin hikayen*. Domingo.
- Edelman, G. M. (1989). *The remembered present: A biological theory of consciousness*. New York: Basic Books.
- Edelman, G. M., Gally, J. A., ve Baars, B. J. (2011). Biology of consciousness. *Frontiers in Psychology*, 2, 4.
- Edelman, G., Tononi, G. (2019). *Bilincin evreni, maddenin hayale dönüşümü*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Eikhenbaum, B. (1982). *Problems of cine-stylistics. poetics of cinema*. Ed. Richard Taylor. Oxford: RPT Publications, 5-31
- Eimer, M., Holmes, A. (2007). Event-related brain potential correlates of emotional face processing. *Neuropsychologia*, 45(1), 15-31.
- Eisenstein, S. (1985). *Film Biçimi*. Nijat Özon (çev.). Payel Kitapevi.
- Ellis, J. (2002). *Visible fictions: Cinema: television: video*. Routledge.

- Ellis, R. D. (2006). Phenomenology-friendly neuroscience: the return to merleau-ponty as psychologist. *Human Studies*, 29(1), 33–55. doi:10.1007/s10746-005-9010-5.
- Ellis, R. D. (2013). Neuroscience as a human science: integrating phenomenology and empiricism in the study of action and consciousness. *Human Studies*, 36(4), 491–507. doi:10.1007/s10746-013-9291-z
- Elsaesser, T., Hagener M. (2014). *Film kuramı: Duyular yoluyla bir giriş*. Çev. (B. Soner, ve B. Yıldırım) İstanbul: Dipnot Yayınları.
- Erberk Özen, N. (2016). Beyin nasıl çalışır. *Psikesinema*, 5, 86-91.
- Erdoğan, N. (1993). *Seyirci ve bir anlamlama süreci olarak sinema*. Med-Campus Proje.
- Eren Koçak, E. (2018). Plastiklik. *Psikeart Dergisi*, (6), 30-33
- Erkılıç, H. (2017). Dijital sinema teorisi üzerine: akışkan sinema ve akışkan sinema teorisi. *SineFilozofî*, 2(4), 56-72.
- Eyüboğlu, I. Z. (1995). *Türk dilinin etimolojik sözlüğü*. İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Feser, E. (2006). *Philosophy of mind: A beginner's guide*. England: Oneworld Publications.
- Fingerhut, J. (2020). Twofoldness in moving images. *Projections*, 14(3), 1–20. doi:10.3167/proj.2020
- Fleming, A. C. (2016). In search of the child spectator in the late silent era. *Making Sense of Cinema: Empirical Studies into Film Spectators and Spectatorship*, 119-138.
- Fountas, Z. (2011). *Spiking neural networks for human-like avatar control in a simulated environment*. Computing Science of Imperial College London.
- Frampton, D. (2013). *Filmozofî: Sinemayı yepyeni bir tarzda anlamak için manifesto* (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Metis
- Forman, H. J. (1933). *Our Movie-Made Children.*, New York: The Macmillan Company, Pp. viii, 288
- Frijda, N. H. (1998). The laws of emotion. *American Psychologist*, 43(5), 349-358
- Frith, C., Rees, G. (2007). *A brief history of the scientific approach to the study of nconsciousness. The Blackwell companion to consciousness*. Companion to Consciousness, 9-22.
- Fuchs, E., Flügge, G. (2014). Adult neuroplasticity: more than 40 years of research. *Neural Plasticity*, 2014.
- Fusar-Poli, P., Broome, M., ve Stanghellini, G. (2010). From Brentano to mirror neurons: Bridging phenomenology and clinical neuroscience. *Psychiatry Research: Neuroimaging*, 183(3), 245–246. doi:10.1016/j.psychresns.2010.02
- Gallagher, S. (2011). Fantasies and facts: epistemological and methodological perspectives on first-and third-person perspectives. *Phenomenology and Mind*, (1), 50-55.
- Gallagher, S. and Marcel, A. (1999). The self in contextualized action. *Journal of Consciousness Studies*, 6(4), 4–30.
- Gallagher. (2008). An integration of first-person methodologies in cognitive science. *Journal of Consciousness Studies*, 15(5), 100-120.
- Gallese, V. (2005). Embodied simulation: From neurons to phenomenal experience. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 4(1), 23–48. doi:10.1007/s11097-005-4737-z

- Gallese, V. (2014). Bodily selves in relation: embodied simulation as second-person perspective on intersubjectivity. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 369(1644), 20130177.
- Gallese, V. (2014). Bodily selves in relation: embodied simulation as second-person perspective on intersubjectivity. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 369(1644), 20130177.
- Gallese, V., Goldman, A. (1998). Mirror neurons and the simulation theory of mind-reading. *Trends in Cognitive Sciences*, 2(12), 493-501.
- Gallese, V., Guerra, M. (2020). *The empathic screen: Cinema and neuroscience*. Oxford University Press.
- Gallese, V., Guerra, M. (2022). The Neuroscience of Film. *Projections*, 16(1), 1-10.
- Gallese, V., Sinigaglia, C. (2011). What is so special about embodied simulation?. *Trends in Cognitive Sciences*, 15(11), 512-519.
- Gallese, V., Di Dio, C. (2012). Neuroesthetics: The body in esthetic experience. *Encyclopedia of Human Behavior*, 1, 687–693. doi:10.1016/b978-0-12-375000-6.00251-2
- Gallese, V., Fogassi, L., Fadiga, L., and Rizzolatti, G. (2002). Action Representation and the Inferior Parietal Lobule. In Prinz, W., ve Hommel, B. (eds.). (2002). *Attention & Performance XIX. Common mechanisms in perception and action*. Oxford, U.K.: Oxford University Press, (pp. 334-355).
- Gallese, V., Sinigaglia, C. (2011). *What is so special about embodied simulation?* *Trends in Cognitive Sciences*, 15(11), 512–519. doi:10.1016/j.tics.2011.09.003
- Gendlin, E. (1962/1997). *Experiencing and the Creation of Meaning*. Chicago: University of Chicago Press.
- Griffith, D. W. (Yönetmen). (1915). *The Birth of a Nation* [Film]. United States: David W. Griffith Corp.
- Goleman, D. J. (2006). *Destructive Emotions. In Buddhist Thought and Applied Psychological Research* (pp. 377-409). New York: Routledge
- Gordon, S. (2013). *Neurophenomenology and its applications to psychology* (Vol. 11). New York, NY: Springer.
- Gorky, M. (1988). The lumiere cinematograp, Christie, I., and Taylor (Ed). *The film factory: Russian and Soviet cinema in documents 1896-1939*. New York: Routledge.
- Grant, B. K. (2007). *Schirmer encyclopedia of film*. Detroit: Schirmer Reference.
- Graziano, M. S. (2014). Speculations on the evolution of awareness. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 26(6), 1300-1304.
- Graziano, M. S., Webb, T. W. (2015). The attention schema theory: a mechanistic account of subjective awareness. *Frontiers in psychology*, 500.
- Gripsrud, J., Lavik, E. (2008), “Film Audiences,” In J. Donald and M. Renov (eds), *The Sage Handbook of Film Studies*, 454–70, Thousand Oaks, CA: Sage Publications
- Gripsrud, J. (2011). *Sinema izleyicileri*. M. İri (Trans. ve Ed.), Sinema.
- Grossberg, L. (1989). The context of audiences and the politics of difference. *Australian Journal of Communication*, 16, 13–36.
- Grossberg, L. (1997). *Bringing it all back home: Essays on cultural studies*. New York: Duke University Press.
- Gunning, T. (1989). An aesthetic of astonishment: Early film and the (in) credulous spectator. *Art and Text*, 34(1), 31-45

- Gunning, T. (2013). Atraksiyon[lar] sineması: erken dönem sinema, seyircisi ve avangart *Sinecine*, 4(2), 145-153.
- Hall, S. (1973). Encoding, decoding. In S. During (Ed.), *The cultural studies reader* (pp. 90–103). New York: Routledge.
- Hall, S. (2005). *Kodlama, kodaçımılama. Medya ve izleyici bitmeyen tartışma.* (der: Ş. Yavuz, çev: Y. Yavuz). Ankara: Vadi Yayınları, 85-99.
- Hanaway-Oakley, C. (2017). *James Joyce and the phenomenology of film*. Oxford University Press.
- Hanich, J. (2014). Watching a film with others: towards a theory of collective spectatorship. *Screen*, 55(3), 338-359.
- Hansen, M. (1983). Early silent cinema: whose public sphere?. *New German Critique*, (29), 147-184.
- Hansen, M. (1991). Babel and babylon. In *Babel and Babylon*. London: Harvard University Press.
- Hart, A. (1992). Understanding television audiences. *Journal of Educational Television*, 18(1), 5-21.
- Hartley, J. (2003). A short history of cultural studies. London: Sage.
- Hartley, J. (2012). *Communication, cultural and media studies: The key concepts*. New York: Routledge.
- Hasson, U. (2004). *Intersubject Synchronization of Cortical Activity During Natural Vision*. *Science*, 303(5664), 1634–1640. doi:10.1126/science.1089506
- Hasson, U., Landesman, O., Knappmeyer, B., Vallines, I., Rubin, N., and Heeger, D. J. (2008). Neurocinematics: The neuroscience of film. *Projections*, 2(1), 1-26.
- Hayward, S. (2013). *Cinema Studies: The Key Concepts: The Key Concepts*. New York: Routledge.
- Heinämaa, S., Lähteenmäki, V., and Remes, P. (Eds.). (2007). *Consciousness: From perception to reflection in the history of philosophy* (Vol. 4). Springer Science & Business Media.
- Herzogenrath, B. (Ed.). (2017). *Film as philosophy*. U of Minnesota Press.
- Hettich, K. (2018). *Melankolik komedi*. İstanbul: Profil Kitap.
- Hill, C. S. (2009). *Consciousness*. New York: Cambridge University Press.
- Hill, C. S. (2009). *Consciousness*. New York: Cambridge University Press
- Hobson, J. A. 1997. Consciousness as a state-dependent phenomenon. In J. Cohen and J. Schooler, eds., *Scientific Approaches to Consciousness*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum
- Hogan, P. C. (2010). *On being moved: Cognition and emotion in literature and film*. *Introduction to cognitive cultural studies*, 237-56.
- Holland, N. N. (2007). The neuroscience of metafilm. *Projections*, 1(1), 59-74.
- Honderich, T. (Ed.). (2005). *The Oxford companion to philosophy*. OUP Oxford.
- Horgan, J. (1994). Can science explain consciousness? *Scientific American*, 271(1), 88–94. <http://www.jstor.org/stable/24942771>
- Horkheimer, M., Adorno, T. W. (1972). The concept of enlightenment. In M. Horkheimer & T. Adorno (Eds.), *Dialectic of enlightenment* (J. Cumming, Trans., pp. 3–42). New York: Seabury Press.
- Hubel, D. H. (1995). *Eye, brain, and vision*. Scientific American Library/Scientific American Books.
- Hurlburt, R. T., Koch, M., and Heavey, C. L. (2002). Descriptive experience sampling demonstrates the connection of thinking to externally observable behavior. *Cognitive Therapy and Research*, 26(1), 117-134.

- Husserl, E. (1970). *The crisis of European sciences and transcendental phenomenology: An introduction to phenomenological philosophy*. Northwestern University Press.
- Husserl, E. (1990). *Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy: Second book studies in the phenomenology of constitution* (Vol. 3). Springer Science & Business Media.
- Husserl, E. (1997). *Cartesian meditations: An introduction to phenomenology*. çev. D. Cairns. Dordrecht, Boston: Kluwer Academic Publishers.
- Husserl, E. (2000). *Logical investigation indley, Trans*. London: Routledge Press.
- Iacoboni, M. (2007). Face to face: The neural basis of social mirroring and empathy. *Psychiatric Annals*, 37(4), 236.
- Ignatious, E., Azam, S., Jonkman, M., ve De Boer, F. (2021). Study of correlation between EEG electrodes for the analysis of cortical responses related to binaural hearing. *IEEE Access*, 9, 66282-66308.
- Jack, A. I., Roepstorff, A. (2002). Introspection and cognitive brain mapping: from stimulus-response to script-report. *Trends in Cognitive Sciences*, 6(8), 333-339.
- Jack, A., Roepstorff, A. (Eds.) (2004). Trusting the subject? Part 2. *Journal of Consciousness Studies*, 11(7-8).
- Jackson, F. (1993). "Armchair Metaphysics," in *Philosophy of Mind*, J. O'Leary-Hawthorne and M. Michael (eds.), Dordrecht: Kluwer.
- Jarvis, A. R. (1991). The payne fund reports: A discussion of their content, public reaction, and affect on the motion picture industry, 1930-1940. *The Journal of Popular Culture*, 25(2), 127-140. doi:10.1111/j.0022-3840.1991.2502_127.x
- Jensen, K (1990). When is meaning? Communication theory, pragmatism, and mass media reception. In J. Anderson (Ed.), *Communication yearbook 14* (pp. 3-32). New Brunswick, NJ: International Communication Association.
- Jensen, K. B., Posengren, K. E. (2005). İzleyicinin peşindeki beş gelenek. Ş. Yavuz (Der.) *Medya ve izleyici bitmeyen tartışma* içinde. 55-84. Ankara: Vadi Yayınları.
- Jensen, K.B. (2005). Nitel bilim olarak beşeri araştırmalar: kitle iletişim araştırmalarına katkılar. (Çev. Ş. Yavuz). Ş. Yavuz (Editör) *Medya ve izleyici: bitmeyen tartışma*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Jensen, K. B. (1987). Qualitative audience research: Toward an integrative approach to reception. *Critical studies in media communication*, 4(1), 21-36.
- Jowett, G. S., Jarvie, I. C., Fuller, K. H., ve Fuller, K. H. (1996). *Children and the movies: Media influence and the Payne Fund controversy*. New York: Cambridge University Press.
- Jowett, G. S. (1975). The first motion picture audiences. *Journal of Popular Film*, 3(1), 39-54.
- Kabadayı, L. (2013). *Film eleştirisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Kalat, J. W. (2008). *Biological psychology*. Cengage Learning.
- Kanai, R., Tsuchiya, N. (2012). Qualia. *Current Biology*, 22(10), R392-R396.
- Karabağ Sarı, Ç. (2012). *12 eylül filmlerinin üniversiteli gençler tarafından alımlanması*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Karabağ Sarı, Ç. (2013). 12 eylül filmleri ve üniversite gençliği: politik söylemler bağlamında 12 eylül filmlerinin alımlanması. *Sinecine*, 4(2), 9-39.
- Karabağ Sarı, Ç. (2014). İzleyici araştırmaları ve politik imkân sorunu. *Moment Dergi*, 1(2), 241-269

- Karabağ, Ç. (2020). *Metinsel konumdan sosyal öznelere kadın sinema izleyicileri. seyir ve seyirci- Türkiye'de 2000 sonrası değişen seyir kültürü ve yeni seyirci deneyimleri*, A.Özsoy (ed.), Konya: Literatürk Akademi, 53-76.
- Karakaş, H., Alıcıoğlu, B. (2008). Kognitif nöroanatomi: beynin genel yapısı ve işlevsel birimleri. (Bölüm 3). S. Karakaş (Ed.), *Kognitif nörobilimler*. Ankara: MN Medikal & Nobel
- Kauffman, S. (1993). *The origins of order*. Oxford: Oxford University Press
- Kawin, B. F. (1978). *Mindscreen: Bergman, Godard, and first-person film*. Dalkey Archive Press
- Kaya Mutlu, D. (2002). *Yeşilçam in Letters: A 'Cinema Event' in 1960s Turkey from the perspective of an audience discourse*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Bilkent Üniversitesi/Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kırel, S. (2010). *Kültürel çalışmalar ve sinema*. Ankara: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Kırmızı Alsan, E. (2016). Nörobilim ve sinema üzerine alter egolar arasında bir sohbet. *Psikesinema*, 1(5), 82-86.
- Kilner, J. M., Lemon, R. N. (2013). What we know currently about mirror neurons. *Current Biology*, 23(23), R1057-R1062
- Klinger, B. (1997). Film history terminable and interminable: recovering the past in reception studies. *Screen*, 38(2), 107-128
- Kolb, B., Gibb, R. (2014). Searching for the principles of brain plasticity and behavior. *Cortex*, 58, 251-260.
- Kolb, B., Mychasiuk, R., and Gibb, R. (2014). Brain development, experience, and behavior. *Pediatric Blood & Cancer*, 61(10), 1720-1723
- Konigsberg, I. (2007). Film studies and the new science. *Projections*, 1(1), 1-24.
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* (Çev. Ö. Çelik). İstanbul: Metis.
- Kriegel, U. (2007). Philosophical theories of consciousness: Contemporary western perspectives. *The Cambridge handbook of consciousness*, 35-66.
- Kuhn, A. (1984). Women's genres. *Screen*, 25(1), 18-29. doi:10.1093/screen/25.1.18
- Kuhn, A., Westwell, G. (2012). *Oxford dictionary of film studies*. Oxford: Oxford University Press
- Kul-Want, C. (Ed.). (2019). *Philosophers on film from bergson to badiou: A Critical Reader*. Columbia University Press.
- Lacan, J. (2011). Özne-ben'in işlevinin oluşturucusu olarak ayna evresi. Slavoj Žižek içinde *İdeolojiyi haritalamak* çev. S. Kibar, Ankara: Dipnot Yayınları
- Laine, T. (2010). Haneke's 'Funny' Games with the audience (revisited). In B. Price, & J. D. Rhodes (Eds.), *On Michael Haneke* (pp. 50-60). (Contemporary approaches to film and television series). Detroit, MI: Wayne State University Press.
- Laine, T. (2015). *Bodies in Pain: Emotion and the cinema of darren aronofsky*. New York: Berghahn Books.
- Land, M., Mennie, N., and Rusted, J. (1999). The roles of vision and eye movements in the control of activities of daily living. *Perception*, 28(11), 1311-1328.
- Langdale, A., Münsterberg, H. (2013). *Hugo Munsterberg on film: The photoplay: A psychological study and other writings*. New York: Routledge.
- Lanska, D. J. (2016). The decum-muybridge collaboration and the study of pathologic gaits using sequential photography. *Journal of the History of the Neurosciences*, 25(1), 23-38.

- Lavallee, Z. (2020). The phenomenology of craving, and the explanatory overreach of neuroscience. *Philosophy, Psychiatry, & Psychology*, 27(3), 247–251. doi:10.1353/ppp.2020.0031
- Lemmen, R. (1998). *Towards a non-cartesian cognitive science: in the light of the philosophy of merleau-pony* (Doctoral dissertation, University of Sussex).
- Leuner, B., Gould, E. (2010). Structural plasticity and hippocampal function. *Annual Review of Psychology*, 61, 111-140.
- Levine, J. (1983). Materialism and qualia: The explanatory gap. *Pacific Philosophical Quarterly*, 64, 354–361.
- Lewis, E., Lloyd, D. M. (2010). Embodied experience: A first-person investigation of the rubber hand illusion. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 9(3), 317-339.
- Lindner, K. (2012). Questions of embodied difference—Film and queer phenomenology. *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 1(2), 199-217
- Lisowski, F.P. (1967). Prehistoric and early historic trepanation. In: D. Brothwell and A.T. Sandison (eds.), *Diseases in Antiquity*. Springfield, 111.
- Livingstone, S. (2013). The participation paradigm in audience research. *The Communication Review*, 16(1-2), 21-30.
- Longhurst, B., Abercrombie, N. (1998). *Audiences: a sociological theory of performance and imagination*. Audiences, 1-208.
- Lorusso, L., Franchini, A. F., Falconi, B., ve Porro, A. (2013). Early motion picture industry and neurology. In *International Society for the History of the Neurosciences*.
- Lorusso, L., Lefebvre, T., and De Pastre, B. (2016). Jean comandon neuroscientist. *Journal of the History of the Neurosciences*, 25(1), 72-83.
- Lorusso, L., Venturini, S. (2020). Cinema and Neurology: From History to Therapy. In *Brain and Art* (pp. 95-120). Springer, Cham.
- Lowe, E. J. (2000). *Cambridge Introductions to Philosophy-An introduction to the philosophy of mind*. Newyork: Cambridge University Press.
- Lowenstein, A. (2014). *Dreaming of cinema: Spectatorship, Surrealism, and the age of digital media*. New York: Columbia University Press.
- Lumma, A. L., Weger, U. (2021). Looking from within: Comparing first-person approaches to studying experience. *Current Psychology*, 1-17.
- Lycan, W. G. (1996). *Consciousness and experience*. Mit Press.
- Lycan, W. G. (2003). The mind-body problem. *The Blackwell Guide to Philosophy of Mind*, 47-65
- Lynd, R. S., Lynd, H.M. (1957). *Middletown: A study in modern american culture*. New York: Harvest Book.
- Malin, B. J. (2014). Feeling mediated: A history of media technology and emotion in America (Vol. 31). NYU Press.
- Manfred Spitzer, U. (2013). Communicating brains from neuroscience to phenomenology. *Trends in Neuroscience and Education*, 2(1), 7–12. doi:10.1016/j.tine.2013.03.001
- Marchetti, G. (1993). Subcultural studies and the film audience: rethinking the film viewing context. B.A. Austin (ed.). *Current rearch in film: Audiences, economics and law* (Volume 2). 62-79. Norwood. Apex Publising Corporation
- Marcus, L. (2014). *Dreams of modernity*. Cambridge University Press.
- Marinato, G., Baldauf, D. (2019). Object-based attention in complex, naturalistic auditory streams. *Scientific Reports*, 9(1), 1-13.

- Masland, R. H. (2001). The fundamental plan of the retina. *Nature neuroscience*, 4(9), 877-886.-
- Marks, L. U. (2020) *Filmin Teni: Kùltùrlèrarası Sinema, Bedenleřtirme ve Duyular* (S. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Doruk.
- Marks, L. U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.
- Marks, L. U. (2002). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Mathangasinghe, Y., Samaranayake, U. (2019). A brief history of neuroscience. *Sri Lanka Anatomy Journal*, 3(2), 1-5.
- Maturana, H. R., Varela, F. J. (1987). *The tree of knowledge: The biological roots of human understanding*. New Science Library/Shambhala Publications
- Mayne, J. (1993). *Cinema and spectatorship*. New York: Routledge.
- Mayne, J. (1995). Paradoxes of Spectatorship. In Williams, L. (ed.) *Viewing positions – ways of seeing film*. New Brunswick: Rutgers University Press, 155 – 181
- McDonald, J. D. (2008). Measuring personality constructs: The advantages and disadvantages of self-reports, informant reports and behavioural assessments. *Enquire*, 1(1), 1-19.
- McGinn, C. (1989). “Can we solve the mind-body problem?” *Mind*, 98, 349–66
- McGinn, C. (1991). *The problem of consciousness*. Oxford: Blackwell.
- McGinn, C. (1999). *The mysterious flame: Conscious minds in a material world*. New York: Basic Books.
- McGinn, C. (2007). *The power of movies: How screen and mind interact*. Vintage Books.
- McGowan, T. (2012). *Gerçek bakış: Lacan sonrası sinema kuramı*. Say Yayınları.
- McInerney, R. G. (2013). Neurophenomenological praxis: Its applications to learning and pedagogy. In *Neurophenomenology and its applications to psychology* (pp. 25-60). New York: Springer,
- McLaughlin, K. A., Mackey, A., Fernandes, G. F., Brown, K., Bühler, J. C., ve Bunge, S. A. (2018). *Human brain plasticity: Future research directions and implications for children’s learning and development*. Zurich. Jacop Foundation <https://jacobsfoundation.org/en/publication/human-brain-plasticity/> Erişim Tarihi: 09.12.2020
- McMullin, I. (2017). Embodied Expression: The Role of the Lived Body in Husserl’s Notion of Intention Fulfilment. *European Journal of Philosophy*, 25(4), 1739-1767
- Meers, P. (2001) Is there an audience in the house?, *Journal of Popular Film and Television*, 29(3), 138-144, DOI: 10.1080/01956050109601019
- Merleau-Ponty, M. (1964). *The primacy of perception: And other essays on phenomenological psychology, the philosophy of art, history, and politics*. Northwestern University Press
- Metz, C. (1983). *The imaginary signifier: Psychoanalysis and the cinema*. Indiana Indiana: University Press.
- Metz, C. (2012). *Sinemada anlam üzerine denemeler II*. Cilt (Çev. O. Adanır), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Mobbs, D., Weiskopf, N., Lau, H. C., Featherstone, E., Dolan, R. J., and Frith, C. D. (2006). The Kuleshov Effect: the influence of contextual framing on emotional attributions. *Social cognitive and Affective Neuroscience*, 1(2), 95-106.

- Moghadasi, A. N. (2020). Evaluation of Neurocinema as An Introduction to an Interdisciplinary Science. *CINEJ Cinema Journal*, 8(2), 307-323.
- Moore, S. (1995). *Interpreting audiences*. London: Sage
- Moran, D. (2000). *Introduction to phenomenology*. London: Routledge.
- Morin, E. (2005). *The cinema, or, the imaginary man* (p. 75). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Morley, D. (1980). *The nationwide audience: Structure and decoding*. Londra: BFI.
- Morley, D. (1992). *Television audiences and cultural studies*. New York: Routledge
- Motamedi, A. R. (2019). Munsterberg's Theory: Mind as the raw material of cinema, or, cinema as the art of mind-as a perceptual action. *Quarterly Scientific Journal of Audio-Visual Media*, 12(28), 179-198.
- Mulvey, L. (1985). Changes. *Discourse*, 7, 11–30.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18
- Mutlu, E. (2004). *İletişim sözlüğü* (Dördüncü Basım). Ankara: Bilim ve Sanat
- Münsterberg, H. (1970). The Photoplay; a psychological study. *Nachdruck als: The Film. A Psychological Study. The Silent Photoplay in*.
- Münsterberg, H., Langdale, A. (2013). *Hugo Munsterberg on film: The photoplay: A psychological study and other writings*. New York: Routledge.
- Myers, D. G. (2004). *Theories of emotion in Psychology*. 7th ed. New York: Worth
- Nagel, T. (1974). What is it like to be a bat?. *The Philosophical Review*, 83(4), 435-456
- Nannicelli, T., Taberham, P. (2014). *Cognitive media theory*. New York: Routledge.
- Napoli, P., Voorhees, S. (2017). *Audience studies*. Communication. Oxford Bibliographies, 9780199756841-0135.
- Natsoulas, T. (1993). What Is Wrong with Appendage Theory of Consciousness. *Philosophical Psychology* 6: 137–154
- Nelson, C. A., de Haan, M., Thomas, K. M. (2015). Neural Plasticity. *Neuroscience of Cognitive Development*, 1, 30–43. doi:10.1002/9780470939413.ch2
- Newen, A., De Bruin, L., & Gallagher, S. (Eds.). (2018). *The Oxford handbook of 4E cognition*. Oxford University Press.
- Newton, N. (1996). *Foundations of Understanding*. Amsterdam: John Benjamins
- Nichols, E. (2017). *Distracted spectatorship, the cinematic experience and franchise films*. Lancaster University (United Kingdom).
- Nowell-Smith, G. (Ed.). (1996). *The Oxford history of world cinema*. OUP Oxford.
- Olivares, F. A., Vargas, E., Fuentes, C., Martínez-Pernía, D., and Canales-Johnson, A. (2015). Neurophenomenology revisited: second-person methods for the study of human consciousness. *Frontiers in Psychology*, 6, 673.
- Onur, F. (2019). Bilişç Problemi ve Panpsişizm. *MetaZihin*, 2(1), 67-9
- Or, K. H. (2016). Sinema ve yanlışlama: Gerçekte ne görüyoruz?. *Psiksinema*, 5, 102-103.
- O'regan, J. K., Noë, A. (2001). A sensorimotor account of vision and visual consciousness. *Behavioral and Brain Sciences*, 24(5), 939-973.
- Orjuela-Jongbloed, M., Gómez, N. R. (2021). Embodied experience of the film spectator: emotional response to the documentary Las Mujeres de las FARC. *Social Identities*, 27(4), 479-497.
- Orpwood, R. (2017). Information and the origin of qualia. *Frontiers in Systems Neuroscience*, 11, 22.
- O'Shea, M. (2013). The brain: Milestones of neuroscience. *New Scientist*, 218(2911), ii-iii

- Özbek, M. (1984). Geçmişten günümüze kafatası delgi ameliyatları. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 1(1).
- Özbulduk Kılıç, I. (2018). Sıradan Seyirci ve Özdeşünümsel Sinema: Cem Yılmaz Filmlerinin Alımlanması. Deniz Bayraktar (Der.), içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, 14 (s. 127-143). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Özbulduk Kılıç, I. (2020). *Türkiye'de 2000 sonrası sanat sinemasında yönetmen-seyirci ilişkisi. sinema, seyir ve seyirci- Türkiye'de 2000 sonrası değişen seyir kültürü ve yeni seyirci deneyimleri*, A.Özsoy (ed.), Konya: Literatürk Akademi, 93-114.
- Özbulduk Kılıç, I. (2022). Malabou'nun plastisite ve yeni yaralılar yaklaşımı bağlamında the father filmi. *SineFilozofi*, 7(13), 102-124.
- Özkan, B. (2019). *Nörofelsefe ve bilinç*. İstanbul: Ginko Bilim.
- Özsoy, A. (2017). Sinema, yeni seyir deneyimleri ve çocuk izleyici. *TRT Akademi*, 2(4), 356-374
- Özsoy, A. (2020). *Giriş, sinema, seyir ve seyirci- Türkiye'de 2000 sonrası değişen seyir kültürü ve yeni seyirci deneyimleri*, A.Özsoy (ed.), Konya: Literatürk Akademi, 93-114.
- Öztürk, S. (2018). *Sinema felsefesine giriş-film yapımı felsefe*. Ankara: Üyopya Yayınları.
- Öztürk, S. (2022). Sinema ve düşünce ilişkisi üzerine bir tartışma: Beden sinema ve beyin sinema. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 60, 93-118, <https://doi.org/10.47998/ikad.1174359>
- Pain, R. (2018). Phenomenology and cognitive neuroscience: can a process ontology help resolve the impasse? *Australasian Philosophical Review*, 2(2), 204–208. doi:10.1080/24740500.2018.1552098
- Parnas, J., Zahavi, D. (2000). The link: philosophy–psychopathology–phenomenology. *Exploring the self: Philosophical and psychopathological perspectives on self-experience*, 1-16.
- Patriarche, G., Bilandzic, H., Jensen, J. L., ve Jelena Juriši?. (2013). *Audience research methodologies*. New York: Taylor & Francis.
- Paul, R.W. (Yönetmen). (1901). *The Countryman and the Cinematograph* [Film]. United Kingdom.
- Pearson, R., Simpson, P. (2005). *Critical dictionary of film and television theory*. Oxon: Routledge.
- Perkins, V.F.(1972). *Film as Film*, New York: Penguin Books.
- Peterson, R. C., Thurstone, L. L. (1933). *Motion pictures and the social attitudes of children*. MacMillan Co. <https://doi.org/10.1037/14715-000>
- Petitmengin, C. (2006). Describing one's subjective experience in the second person: An interview method for the science of consciousness. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 5(3), 229-269.
- Petitmengin, C. (Ed.) (2009). *Ten years of viewing from within: The legacy of Francisco Varela*. Thorverton, UK: Imprint Academic
- Petitot, J. (1999). *Naturalizing phenomenology: issues in contemporary phenomenology and cognitive science*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Phillips, P. (2007) 'Spectator, audience and response' in Jill Nelmes (ed) Introduction to Film Studies (pp. 143-171) Oxon: Routledge
- Pisters, p. (2011). Plasticity and the Neuro-Image: A Response to Catherine Malabou's What Should We Do with Our Brain?.

- <https://www.patriciapisters.com/blog/events/79-plasticity-and-the-neuro-image>. Erişim Tarihi 18.02.2022.
- Porter, S. E. (Yönetmen). (1902). *Uncle Josh at the Moving Picture Show* [Film]. United States: Edison Manufacturing Company.
- Place, U. T. (1956). Is consciousness a brain process? *British Journal Of Psychology*, 47(1), 44–50. Doi:10.1111/J.2044-8295.1956.Tb00560.X
- Place, U. T. (1988). Thirty years on — Is consciousness still a brain process? *Australasian Journal of Philosophy*, 66(2), 208–219. doi:10.1080/00048408812343291
- Plantinga, C. (2002). Cognitive film theory: An insider's appraisal. *Cinémas: revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, 12(2), 15-37.
- Plantinga, C. (2009). Spectatorship. The Routledge Companion To Philosophy And Film içinde, Paisley Livingston and Carl Plantinga (Der.) 249-259. Oxon: Routledge
- Plantinga, C. (1995). Movie pleasures and the spectator's experience: Toward a cognitive approach. *Film and philosophy*, 2, 3-19.
- Presti, D. E. (2015). *Foundational Concepts in Neuroscience: A Brain-Mind Odyssey (Norton Series on Interpersonal Neurobiology)*. New York: WW Norton & Company.
- Pribram, E. D. (1999). Spectatorship and Subjectivity. A Companion to Film Theory, içinde, Stam R. Miiler T. (Der.) 146–164. doi:10.1002/9780470998410.ch9
- Priest, S. (1991). *Theories of the Mind*. New York: Houghton Mifflin Company
- Purves, D., Augustine, G. J., Fitzpatrick, D., Hall, W., LaMantia, A. S., ve White, L. (2004). *Neurosciences*. Sunderland: Sinauer Associates,
- Queijo, J. (2010). *Breakthrough: How the 10 Greatest Discoveries in Medicine Saved Millions and Changed Our View of the World, Portable Documents*. Pearson Education.
- Quendler, C. (2014). Apparatus Theory (Baudry). *Branigan, Edward and Buckland, Warren (eds)*, 14-20.
- Ramsey, W. (2021). "Eliminative Materialism", The Stanford Encyclopedia of. Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/materialism-eliminative/> Erişim Tarihi: 03.12.2020.
- Rafelson, B. (Yönetmen). (1972). *The King of Marvin Gardens*. [Film]. U.S.: BBS Productions.
- Ranciere, J. (2010). *Özgürleşen seyirci*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ratay, J. J. (2001). A user's guide to the brain: Perception, attention, and the four theatres of the brain. *New York: Pantheon*.
- Reeves, A., Pinna, B. (2017). Editorial: *The Future of Perceptual Illusions: From Phenomenology to Neuroscience*. *Frontiers in Human Neuroscience*, 11. doi:10.3389/fnhum.2017.00009
- Reiff-Shanks, M. (2019). *Exploring the phenomenology of Black queer embodiment in Moonlight and Tangerine*. San Francisco State University, Doctoral dissertation
- Reinhard, C. D., Dervin, B. (2009). *Media uses and gratifications*. 21st century communication: A reference handbook, 506-516.
- Reinhard, C. D., Olson, C. J. (Eds.). (2016). *Making sense of cinema: Empirical studies into film spectators and spectatorship*. Bloomsbury Publishing USA.

- Revonsuo, A. (2017). *Bilinç: Özneliğin bilimi*. Çev. S.Değirmenci. İstanbul: Küre Yayınları.
- Rizzo, T. (2012). *Deleuze and Film: A Feminist Introduction*. London: Continuum Books.
- Rizzolatti, G. (2005). The mirror neuron system and its function in humans. *Anatomy and Embryology*, 210(5), 419-421.
- Rizzolatti, G., Fadiga, L., Gallese, V., and Fogassi, L. (1996). Premotor cortex and the recognition of motor actions. *Cognitive Brain Research*, 3(2), 131-141.
- Robbins, B. D. (2013). Enactive cognition and the neurophenomenology of emotion. In *Neurophenomenology and its applications to psychology* (pp. 1-24). New York: Springer.
- Robinson, W., (2019) "Epiphenomenalism", The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Edward N. Zalta (ed.), URL <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2019/entries/epiphenomenalism/>>. <https://plato.stanford.edu/cgi-bin/encyclopedia/archinfo.cgi?entry=epiphenomenalism>
- Roche, D., Gelly, C. (2012). *Approaches to film and reception theories*. PU Blaise Pascal.
- Rose, H., Rose, S. (2016). *Can neuroscience change our minds?*. Cambridge, UK: John Wiley & Sons.
- Rosenthal, D. (2009). Concepts and definitions of consciousness. *Encyclopedia of consciousness*, 157-169.
- Rosenthal, D. M. (2005). *Consciousness and Mind*. Oxford: Clarendon Press.
- Ross, K., & Nightingale, V. (2003). *Media and audiences*. McGraw-Hill Education (UK).
- Ruddock, A. (2001). *Understanding audiences: Theory and method*. Sage.
- Rudrauf, D., Lutz, A., Cosmelli, D., Lachaux, J. P., and Le Van Quyen, M. (2003). From autopoiesis to neurophenomenology: Francisco Varela's exploration of the biophysics of being. *Biological Research*, 36(1), 27-65.
- Sabbatini, R. M. (1997). Phrenology: The history of brain localization. *Brain and mind*, 1, 69-98.
- Savaş, H. (2002). Fenomenolojik bakış ve sinema. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, 19(19), 67-83.
- Schwarz, N. (1999). *Self-reports: How the questions shape the answers*. American
- Schröder, K. C. (2019). Audience reception research in a post-broadcasting digital age. *Television & New Media*, 20(2), 155–169.
- Schröder, K. C., Drotner, K., Kline, S., ve Murray, C. (2003). *Researching audiences*. London: Arnold.
- Schwartz, V. R. (1995). Cinematic Spectatorship before the Apparatus: The Public Taste for Reality in Fin-de-Siècle Paris. In *Cinema and the invention of modern life* (pp. 297-319). University of California Press.
- Schwarz-Friesel, M. (2015). *Language and Emotion. The Cognitive Linguistic Perspective*. In *Emotion in Language*, ed. by Ulrike M. Lüdtke, 157–173. Amsterdam; John Benjamins.
- Seager, W. (2007). A brief history of the philosophical problem of consciousness. *The Cambridge Handbook of Consciousness*, 9-33.
- Seager, W. (2010). The reflexive nature of consciousness. *Australasian Journal of Philosophy*, 88(3), 563–566. doi:10.1080/00048400903521033

- Searle, J. R. (1993). The problem of consciousness. *Consciousness and Cognition*, 2(4), 310–319. doi:10.1006/ccog.1993.1026
- Searle, J.R. (2004). *Fundamentals of Philosophy*, USA: Oxford University Press.
- Searle, J. R. (2007). Biological naturalism. In Max Velmans & Susan Schneider (eds.), *The Blackwell Companion to Consciousness*. Blackwell.
- Searle, J. R. (2015). *Seeing things as they are: A theory of perception*. Oxford University Press.
- Shapiro ve Shannon (2021), "Embodied Cognition", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (), Edward N. Zalta (ed.), URL <https://plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/somutlaşmış_biliş/>. Erişim Tarihi: 27.12.2021
- Shaviro, S. (2006). *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Shaw, S. (2015). *Film consciousness: from phenomenology to Deleuze*. McFarland.
- Sheets-Johnstone, M. (1999). *The Primacy of Movement*. Amsterdam: John Benjamins.
- Sheinberg, D. L., Logothetis, N. K. (1997). The role of temporal cortical areas in perceptual organization. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 94, 3408±3413
- Shimamura, A. P. (2013). Psychocinematics: Issues and directions. Shimamura, A. P. (Ed.) içinde. *Psychocinematics: Exploring cognition at the movies*. Oxford University Press.
- Shimamura, Arthur P. (2002). Muybridge in motion: Travels in art. *Psychology and Neurology*, in: *History of Photography*, 26(4), 341-350.
- Shoemaker, S. (1982). The inverted spectrum. *The Journal of Philosophy*, 79(7), 357-381. doi:10.2307/202621
- Silifke, A. F. (2020). Bergson'un zihin felsefesinde qualia: bilinç durumlarının nitelikselliği ve öznelliği. *MetaZihin*, 3(2), 145-162
- Sinclair, C. (2003). Audition: Making sense of/in the cinema. *The Velvet Light Trap*, 51(1), 17–28. doi:10.1353/vlt.2003.0009
- Smith, G. M. (2003). *Film structure and the emotion system*. Cambridge University Press.
- Smith, M. (2017). *Film, art, and the third culture: A naturalized aesthetics of film*. Oxford: Oxford University Press.
- Smith, P., Jones, O. R., and Jones, O. J. (1986). *The philosophy of mind: An introduction*. Cambridge University Press.
- Smith, S. J. (2005). *Children, cinema and censorship: from Dracula to the Dead End Kids*. Bloomsbury Publishing.
- Smith, T. J., Christie, I. (2012). *Exploring inner worlds: where cognitive psychology may take us*. Cambridge University Press.
- Smith, D. W. (2018). Intersubjectivity: In virtue of noema, horizon, and life-world. In *Husserl's Phenomenology of Intersubjectivity* (pp. 114-141). Routledge.
- Singh, S. P. (2014). Magnetoencephalography: basic principles. *Annals of Indian Academy of Neurology*, 17(Suppl 1), S107.
- Sinnerbrink, R. (2015). *Cinematic ethics: Exploring ethical experience through film*. Routledge.
- Snow, C. P. (1959). Two cultures. *Science*, 130(3373), 419-419.

- Sobchack, V. (1992). *The address of the eye: A phenomenology of film experience*. Princeton University Press.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture*. Univ of California Press.
- Solms, M. ve O. Turnbull. (2015). Beyin ve İç Dünya - Öznel Deneyimin Sinirbilimine Giriş. Hakan Atalay, Çev., İstanbul: Metis Yayınları.
- Sparks, C. (1997). The evolution of cultural studies. J. Storley (Eds.), *What is Cultural Studies? A Reader*. New York: Arnold.
- Squire, L., Berg, D., Bloom, F. E., Du Lac, S., Ghosh, A., ve Spitzer, N. C. (Eds.). (2012). *Fundamental neuroscience*. New York: Academic Press.
- Stacey, J. (1994). *Star Gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*. London ve New York: Routledge
- Stadler, J. (2011). Review essay: Phenomenology goes to the movies. *Projections (New York): The Journal for Movies and Mind*, 5(1), 87-101.
- Stadler, J. (2016). Experiential realism and motion pictures: A neurophenomenological approach. *Studia Phaenomenologica*, 16, 439-465.
- Stadler, J. (2018). "Mind the Gap": Between movies and mind, affective neuroscience, and the philosophy of film. *Projections*, 12(2), 86-94.
- Staiger, J. (2002). *A Neo-Marxist Approach: World Film Trade*. Film and Nationalism.
- Staiger, J. /1992). Interpreting films. In *Interpreting Films*. Princeton University Press
- Stewart, J. (2019). *Neurophenomenology, enaction, and autopoiesis*. In *Behavioral Neuroscience*. IntechOpen.
- Stam, R., (2014). *Sinema teorisine giriş*. (Çev. S. Salman ve Ç. Asatekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- Stam, R., Burgoyne, R., and Flitterman-Lewis, S. (1992). *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, post-structuralism and beyond*. London/New York: Routledge.
- Stokes, J., (2003). *How to Do Media and Cultural Studies*. London: Sage.
- Stokes, M., Maltby, R. (Eds.). (1999). *American movie audiences: From the turn of the century to the early sound era*. London: British Film Institute.
- Suleiman, S. R. (2014). Introduction: Varieties of audience-oriented criticism. In *The reader in the text* (pp. 1-45). Princeton University Press.
- Sung, C. H., Chuang, J. Z. (2010). The cell biology of vision. *Journal of Cell Biology*, 190(6), 953-963
- Tan, E. S. (2013). *Emotion and the structure of narrative film: Film as an emotion machine*. Routledge.
- Tatler, B. W., Baddeley, R. J., and Gilchrist, I. D. (2005). Visual correlates of fixation selection: Effects of scale and time. *Vision Research*, 45(5), 643-659.
- Terzi, Ü., Özbulduk, S. (2020). Türkiye’de Seyrin Tarihi: Seyir Kültüründeki Değişimler ve Yeni Seyirci Tartışmaları. *Sinema, seyir ve seyirci- Türkiye’de 2000 sonrası değişen seyir kültürü ve yeni seyirci deneyimleri*, A.Özsoy (ed.), Konya: Literatürk Akademi, 305-333.
- Thelen, E. and Smith, L. (1994). *A dynamic systems approach to the development of cognition and action*. Cambridge: MIT/Bradford
- Thoman., R. R., Ribary, U., Joliot, M., ve Wang, X.-J. 1994. *Content and context in temporal thalamocortical binding*. In G. Buzsaki, R. R. Llinas, and W. Singer, eds.,
- Thompson, E., Lutz, A., and Cosmelli, D. (2005). *Neurophenomenology: An Introduction for Neurophilosophers*.

- Thompson, E., Zahavi, D. (2007). Philosophical issues: Phenomenology. In P. D. Zelazo, M. Moscovitch, & E. Thompson (Eds.), *The Cambridge handbook of consciousness* (pp. 67 – 87). Cambridge: Cambridge University Press.
- Tikka, P. (2006). "Cinema as externalization of consciousness". *screen consciousness, cinema*. Mind and World. R. Pepperell & M. Punt (Eds.). Amsterdam-New York: Editions Rodopi B.V.
- Tkacik, A. (1964). Conscience: Conscious and unconscious. *Journal of Religion and Health*, 4(1), 75-85.
- Tononi, G. (2008). Consciousness as Integrated Information: a provisional manifesto. *The Biological Bulletin*, 215(3), 216–242.
- Tosey, P., Mathison, J. (2010). Neuro-linguistic programming as an innovation in education and teaching. *Innovation in Education and Teaching International*, 47(3), 317-326.
- Tratner, M. (2008). *Crowd scenes: movies and mass politics*. Fordham University Press
- Trifonova, T. (2014). Neuroaesthetics and Neurocinematics: Reading the Brain/Film through the Film/Brain. *Neuroaesthetics and Neurocinematics: Reading the Brain/Film through the Film/Brain*, 1, 27-38.
- Truccolo, W., Fries, G. M., Donoghue, J. P., and Hochberg, L. R. (2008). Primary motor cortex tuning to intended movement kinematics in humans with tetraplegia. *Journal of Neuroscience*, 28(5), 1163-1178.
- Turner, G. (2008). Film and cultural studies. *The SAGE handbook of film studies*, 270-284.
- Turner, G. (2003). *British cultural studies: An introduction*. Psychology Press.
- Tye, M. (1997). *Ten problems of consciousness: A representational theory of the phenomenal mind*. MIT press.
- Tye, M. (2020). "Qualia", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/qualia>>
- Tye, M. (2011). *Consciousness revisited: Materialism without phenomenal concepts*. MIT Press.
- Uzbay, İ. T. (2016). Beyni anlamak sadece nörobilim ile mümkün mü? Beyin yüzyılında nörolojik bilimlerden sosyal bilimlere yeni açılımlar, yeni yaklaşımlar. *Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1, 119-155.
- Uzbay, T. (2018). Nörobilimin geleceği. *Psikeart Dergisi*, 60, 24-29.
- Ünal, Y. (2008). *Drama sanatı ve sinema*. İstanbul: Hayal-et Kitaplığı.
- Üşümezgezer, Ç. (2019). *Haneke sinemasının yaralanabilir seyircisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Van Gulick, R. (1995). What would count as explaining consciousness? In T. Metzinger, ed. *Conscious Experience*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Van Gulick, Robert, "Consciousness", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2021 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL <<https://plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/consciousness/>>. (Erişim Tarihi: 02.02.2021).
- Varela, F. J. (1996). Neurophenomenology: A methodological remedy for the hard problem. *Journal of Consciousness Studies*, 3(4), 330-349.
- Varela, F. J., Shear, J. (1999). First-person methodologies: what, why, how. *J. Conscious. Stud.* 6, 1–14.

- Varela, F. J., Shear, J. (Eds.). (1999). *The view from within: First-person approaches to the study of consciousness*. Thorverton, UK: Imprint Academic
- Varela, F. J., Thompson, E., ve Rosch, E. (1991). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Velmans, M. (2000). Investigating phenomenal consciousness. *Investigating Phenomenal Consciousness*, 1-395
- Velmans, M. (2009). *Understanding Consciousness* (2nd ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203882726>
- Vermersch, P. (1995) *Explicitation Interview*. ESF Edition, Issy-les-Moulineaux
- Von Scheve, C., Jan Slaby, J. (2019). Emotion, emotion concept. *Affective Societies: Key Concepts*, 42-51.
- Wen, T., Duncan, J., and Mitchell, D. J. (2019). The time-course of component processes of selective attention. *NeuroImage*, 199, 396-407.
- Wider, K. (1997). *The Bodily Nature of Consciousness*. Ithaca: Cornell University
- Wilson, J. (2004). 'Participation TV': Early games, video art, abstraction and the problem of attention. *Convergence*, 10(3), 83-100.Press.
- Wilson, L. (2015). Spectatorship, Embodiment and Physicality in the Contemporary Mutilation Film. Londra: Palgrave Macmillan.
- Wood, A. L. (2011). *Lynching and spectacle: Witnessing racial violence in America, 1890-1940*. Univ of North Carolina Press.
- Yacavone, D. (2016). Film and the phenomenology of art: reappraising merleau-ponty on cinema as form, medium, and expression. *New Literary History*, 47(1), 159–185. doi:10.1353/nlh.2016.0001
- Yavuz Ş. (2005). *Medya ve izleyici: bitmeyen tartışma*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Yavuz, C. Ş. (2004). *Reklamlar ve izleyici araştırmaları: Ali Taran reklamları örneği*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Ankara.
- Yıldırım, M. (2007). *Temel nöroanatomi*. İstanbul: Nobel Tıp Kitapevleri.
- Yılmaz, T. (2016). Filmin nörobilimi. *Psiksinema Dergisi*, 5, 92-95.
- Zacks, J. M. (2015). *Flicker: Your brain on movies*. Oxford University Press, USA
- Zeki S (1999) Art and the brain. *Journal of Consciousness Studies: Controversies in Science and Humanities*, 6, 76–96.
- Zeman, A. (2006). *Bilinç kullanım kılavuzu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Zergeroğlu, S. A., Nalçacı, E. (2015). Santiago ramony cajal and neuron doctrine. *Turkish Journal Neurol*, 21, 81-4.
- Zurawicki, L. (2010). *Neuromarketing: Exploring the brain of the consumer*. Springer Science & Business Media.



EKLER

Ek-1. Türkiye’deki Lisansüstü Tezlerde ve Akademik Makalelerde Film Seyircisi Üzerine Sürdürülen Araştırmalarda Kullanılan Yöntemlerin Bir Derlenmesi

Türkiye’deki lisansüstü tezlerde ve akademik makalelerde film seyircisi üzerine sürdürülen araştırmalarda kullanılan yöntemlerin bir derlenmesi sunulmuştur. Böylece Türkiye’de seyirci merkezli araştırmalarda hangi yöntemlerin öne çıktığı açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu husus, nörofenomenolojik yöntemin sinema seyircisini anlamada ne denli katkı sunacağına daha belirgin bir biçimde açığa çıkmasına olanak sağlayacaktır. Burada çalışmalar derlenirken uygulanana kıstaslar aşağıdaki gibidir.

- 1) Derleme gerçekleştirilirken ULAKBİM DergiPark veritabanı, YÖK Ulusal Tez Merkezi veritabanı, Türk Sinema Araştırmaları (TSA) veritabanı, Google Akademik veritabanı merkeze alınmıştır. Bu veri tabanlarında “sinema seyircisi”, “film seyircisi”, “film ve seyirci” “film izleyicisi”, “film ve izleyici” vb. kombinasyonlarda incelemeler gerçekleştirilmiş ve yalnızca başlıklarında “seyirci” veya “izleyici” geçen çalışmalar ile anahtar sözcüklerinde bu kavramlara yer veren çalışmaların bu taramalar sonucunda erişilebilen kısmına yer verilmiştir.⁴⁰
- 2) Araştırmalar tez ve makale olmak üzere farklı tablolar altında tarihsel olarak yeniden- eskiye olacak şekilde sıralanmıştır. Çalışmaların amaçlarına ve yöntemlerine değinilmiş ve araştırmacıların ifade ettiği yöntem açıklamasına doğrudan yer verilmiştir. Bunun yanında kitap ve kitap bölümleri yazım dilindeki özgünlükler ve akademik çerçevelemedeki esneklikleri göz önünde bulundurularak bu listeleminin dışında bırakılmıştır.
- 3) Araştırmalarda başlığında seyirciyi içeren ve film-seyirci etkileşimini konu alan ancak seyirciye dair bir alan araştırması sunmayan çalışmalara da yer verilmiştir.
- 4) Başlıklarında ve anahtar sözcüklerinde seyirci veyahut da izleyici içermeyen ancak içeriğinde bu hususlara dair incelemeler geliştiren sinema çalışmaları kapsam dışında bırakılmıştır.
- 5) Film ve sinema seyircisi/izleyicisi üzerinden ilerlemeyen seyirci/izleyici araştırmaları (spor müsabakası seyircisi, tiyatro seyircisi vb.) kapsam dışında bırakılmıştır.⁴¹
- 6) Çalışma kapsamında 39 tez incelenirken 19 adet de makale incelenmiş ve tablolar halinde aşağıda sunulmuştur.

⁴⁰ Bu bağlamda erişilemeyen çalışmalar kapsam dışında kalmıştır. Dolayısı ile bu bölümde yer almayan çalışmaların da olması mümkündür. Burada amaçlanan kullanılan tüm yöntemleri belirlemekten ziyade genel eğilimin açığa çıkmasını sağlamak olduğundan bu husus kapsam daraltıcı bir nitelikte değildir.

⁴¹ Nörofenomenolojik yöntem, Futbol, dizi, tiyatro vb. tüm seyircilik araştırmalarına uyarlanabilir bir yöntemdir ancak bu hususlar çalışma kapsamında olmadığından değinilmemiştir.

	Yazar	YIL	TEZ ADI	TÜRÜ	YÖNTEM
1.	EMRE EMREM	2022	360 derece VR içeriklerde seyirci etkileşiminin sinemasal tasarımı	Doktora	Literatür Taraması/ Teknik Film Çözümlemesi ve Yapısal Analiz Yöntemi
2.	ARİF CAN ARTVİNLİ	2022	İnteraktif sinema kavramı ve seyircinin değişen konumu	Yüksek Lisans	Nitel Araştırma/ Yarı-Yapılandırılmış Görüşme
3.	BELİS ÖZTÜRK	2021	Korku temalı filmlerde gerçek ve gerçeküstü mekanların izleyici üzerindeki etkisinin incelenmesi	Doktora	Film İncelemesi/Anket
4.	BURCU GÜLER DOVAN	2021	Sosyal medya platformlarından youtube'un türk sinemasına etkisi: youtuberların rol aldığı filmlerin izleyici tarafından alınlanması	Yüksek Lisans	İçerik Analizi/ Odak Grup Görüşmesi
5.	EREN CAN SEVİNDİR	2021	Türkiye'de reklamların sinema seyircisi üzerindeki etkileri: Konya sineması seyircisi üzerine uygulamalı bir çalışma	Yüksek Lisans	Nicel Araştırma/ Anket
6.	EBRA USTA	2021	Yıldız-seyirci ilişkisi bağlamında Türkân Şoray'ın yıldız kimliği	Yüksek Lisans	Literatür taraması/ Birincil ve İkincil Kaynaklardan Söylem Analizi
7.	ORÇUN UZUNOĞLU	2021	2000 sonrası genç Türk seyircisinin film tercihleri: Kültürel ve teknolojik bağlamda fragmanların film seçimindeki rolü	Doktora	Makro Düzeyde Niteliksel Araştırma / Anket
8.	ASLI GÖN	2021	Videoyun biyografisi: Değişen seyircilik pratikleri ve Türkiye'de video	Doktora	Arşiv Taraması / Yarı Yapılandırılmış Görüşme
9.	BATU ANADOLU	2020	Yeni iletişim ortamlarında sinemanın gösterim olanakları ve değişen izleyici pratikleri	Doktora	Genel Tarama Modeli/ Anket (Bireysel Görüşme Yöntemiyle Yapılandırılmış Bir Soru Formu)
10.	ÖZGÜR ÖZSOY	2020	Video oyunlarından uyarlanan filmlerin seyirci açısından sinemadaki yeri	Yüksek Lisans	Anket
11.	ESİN DENİZ	2019	Sinema filmlerinin pazarlanmasında sosyal medya kullanımının izleyici sayısına etkileri	Yüksek Lisans	Anket
12.	ÇİÇEK ÜŞÜMEZGEZER	2019	Haneke sinemasının yaranabilir seyircisi	Yüksek Lisans	Literatür Taraması-Film İncelemesi
13.	ZEHRİ NALU GİDE	2019	Sinema - seyirci ilişkisi: Recep İvedik filmleri üzerine bir alan araştırması	Yüksek Lisans	Derinlemesine Görüşme / Mülakat / Katılımcı Gözlem Tekniği
14.	NİYAZİ CAN ÖZBAŞARAN	2019	Sinema-seyirci ve küreselleşme ilişkisi açısından İstanbul'daki alışveriş merkezlerinde film izleme deneyimindeki değişim	Doktora	Derinlemesine Görüşme Yöntemi /Betimsel ve İçerik Analizi
15.	CAHİT ÜSTÜN	2019	Yeni medya ve aktifleşen seyircinin sinema ve televizyon içeriğine etkisi	Doktora	Mülakat/ Gözlem /İçerik Analizi
16.	FURKAN RUŞEN	2018	Sinema ve video yapıtları bağlamında seyircinin değişen konumu	Yüksek Lisans	Literatür Taraması
17.	NESLİHAN GÖKER	2017	Türkiye'de sinema seyircisinin film izleme alışkanlıkları	Doktora	
18.	DERYA ALTINTAŞ	2017	Sinema filmlerindeki ürün yerleştirme uygulamaları ve marka farkındalığına yönelik izleyici tutumları arasındaki ilişkiler: Oflu Hoca'nın Şifresi 2 filmi örneği	Doktora	Literatür Taraması/ Anket
19.	OZAN EVREN	2017	Yeni medya, izleyici ve pazarlama iletişimi ekseninde Amerikan sinema endüstrisi ile Türk sinema endüstrisinin karşılaştırmalı olarak incelenmesi	Yüksek Lisans	Sinema Uzmanı ile Derinlemesine Görüşme
20.	İREM ÇOBAN	2017	Sinemada LGBTİ kimlik temsillerine kültürel bir bakış: Zenne filmi ve izleyici yorumları	Yüksek Lisans	İzleyici Yorumlarının Netnografi Yöntemiyle İncelenmesi

21.	VOLKAN BUDAK	2017	Sinema filminde kurgunun izleyici algısına katkısının incelenmesi	Yüksek Lisans	Bilimsel Belgesel Film Çekimi
22.	BURAK MEDİN	2017	Sinemada seyirci ve mekan: Türkiye'de değişen sinema seyir kültürü	Doktora	Derinlemesine Görüşme
23.	MUSTAFA MERT ATALAR	2016	Türk sineması-seyirci ilişkisi	Sanatta Yeterlik	Literatür Taraması
24.	IŞKIN ÖZBULDUK KILIÇ	2016	Seyirci sinema ilişkisi: Çağan Irmak filmlerinin alımlanması	Yüksek Lisans	Anket- Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu Aracılığıyla Derinlemesine Görüşme
25.	ATAY GERGİN	2013	Günümüz seyircisini etkilemede, tiyatral anlatım ve sinematografik anlatım olanaklarının farklı boyutları üzerine bir model önerisi	Doktora	Holografik illüzyon Oluşturma Deneyi/ Maket Üzerinde 3D Mapping Projection ile Sahne Uygulaması Deneyi/ Teknik Çözümleme Deneyi/ Maket ve Video Projeksiyon Senkronizasyonu Deneyi
26.	FATMA ORHAN TAHRALI	2013	Belçika'daki Türk Diasporasının Medya İle Etkileşimi Üzerine Bir İzleyici Çalışması	Yüksek Lisans	Nitel Ampirik Yöntemler ve Derinlemesine Görüşme
27.	MUSTAFA MERT ATALAR	2013	Türk sinemasında dramatik yapı ve seyirci üzerindeki etkisi	Yüksek Lisans	
28.	ECE SİMİN CİVELEK	2012	Food in film: A study on audience reception <i>Filmlerde yemekler: İzleyici alımlaması üzerine bir çalışma</i>	Yüksek Lisans	Derinlemesine Görüşme/Anket
29.	MONİREH NAFEİE	2012	Devrim sonrası İran sinemasında çocuk imgesinin genç kuşak izleyici açısından değerlendirilmesi: Arkadaşın Evi Nerede?, Cennetin Rengi, Sarhoş Atlar Zamanı, Cennetin Çocukları	Doktora	Literatür Taraması/Anket
30.	UĞUR KUTAY	2012	Habitus kavramı çerçevesinde belgesel sinemada izleyici alışkanlıkları ve gerçeklik yanılsamaları	Sanatta Yeterlik	Belgesel Film Çalışması/Film Çözümlemesi
31.	BORA TAMUSTA	2010	Preferences of audience during development of Turkish cinema 1950 - 1980	Yüksek Lisans	Sinema veritabanı ve arşiv taraması
32.	FUNDA CAN	2007	Feminist eleştiri açısından kadın seyircinin Hıçkırık filmi özelinde melodramla ilişkisi	Yüksek Lisans	Yapılandırılmış Görüşme
33.	LEVENT YILMAZOK	2007	Türk sinemasının ulusal karakterini etkileyen öğeler ve seyirci-sinema ilişkisi	Yüksek Lisans	Literatür Taraması/ Görüşme
34.	ARİF CAN GÜNGÖR	2007	Türk sinemasının yerli dizilere etkisi ve seyirci ilişkisi	Sanatta Yeterlik	Dizi Analizi
35.	TAHİR ALPER ÇAĞLAYAN	2004	Türk sinemasında seyirci-sinema etkileşimi ve seyirci profili	Sanatta Yeterlik	Literatür Taraması/ Film Analizi
36.	ALİ SAİT LİMAN	2003	Televizyonlarda yayınlanan Türk filmlerinin seyirci ile ilişkisi	Yüksek Lisans	Literatür Taraması
37.	BURAK BAKIR	2002	Sinema ve psikanaliz-Sinema, film ve seyirciye psikanalitik yöntem açısından bir yaklaşım denemesi	Yüksek Lisans	Film Çözümlemesi
38.	DİLEK KAYA-MUTLU	2002	Yeşilçam in letters: A " cinema event" in 1960s Turkey from the perspective of an audience discourse	Doktora	Metin analizi
39.	NEZİH ERDOĞAN	1989	Seyirci ve bir anlamlama süreci olarak sinema	Doktora	Film Çözümlemesi

	Yazar	Yıl	Çalışmanın Başlığı	Düzey	Yöntem Açıklaması
1.	DİLAR DİKEN YÜCEL	2022	Yeni Sinema Tarih Yazımına Bir Katkı: Yeşilçam Döneminde Malatya'da Seyir ve Seyirci	Araştırma Makalesi	Sözlü Tarih Çalışması
2.	CANAN BALAN	2022	Uluslar, Metinler ve Mecralar Arasında: Birinci Dünya Savaşı ve İstanbul'un İşgali ile Kurgulanan Sinema Seyirciliği	Araştırma Makalesi	Verilerin Amprik Değerlendirmesi / Seyircilerin Edebi Temsillerinin Analitik Yorumlanması
3.	İSMAİL ARDA ODABAŞI	2022	II. Meşrutiyet Dönemi Çocuk Dergilerinde Sinema ve Osmanlı'da Çocuk Seyirciler	Araştırma Makalesi	Veri Analizi
4.	SEÇKİN SEVİM, BİLGİN AYDIN SEVİM	2021	"Saçma Olan Aşkımızmış": Arabesk ve Değişen Seyirci Psikolojisi	Araştırma Makalesi	Sinemasal Söylem Çözümlemesi
5.	EMİNE UÇAR İLBUĞA	2021	Eski Sinema Salonları Ve İzleyici Deneyimleri Üzerine Bir Sözlü Tarih Çalışması	Araştırma Makalesi	Yarı Yapılandırılmış Derinlemesine Görüşme
6.	MERVE SARİŞİN	2021	Sosyal medya ve film izleme pratikleri ilişkisi bağlamında Aile Arasında ve Kelebekler filmlerinin izleyici yorumlarının incelenmesi	Araştırma Makalesi	Twitter, Ekşi Sözlük ve İnci Sözlük'teki Yorumların Veri Analizi
7.	AYDIN ÇAM, İLKE ŞANLIER YÜKSEL	2020	Türkiye Sinema Mekânları, Seyir ve Seyirci Araştırmaları Bibliyografyası: Yaklaşımlar, Kaynaklar ve Yöntemler	İnceleme Makalesi	Arşiv-Veri Tabanlı Araştırması, Kartopu Yöntemi
8.	NERGİZ KARADAŞ	2020	Türk Sinemasında Arabesk: Müslüm Filmi Üzerine Bir İzleyici Çalışması	Araştırma Makalesi	Çevrimiçi Anket
9.	SERPİL KIREL	2019	Kiarostami'nin Şirin'i Üzerinden Seyirci ve Sinema Dilinin Olanaklarını Yeniden Düşünmek	Araştırma Makalesi	Teknik Film Çözümlemesi /Yapısal Analiz Yöntemi
10.	SÜLEYMAN KIVANÇ TÜRKGELDİ	2019	İzleyici- Karakter İlişkisi Bağlamında Empati ve Sempatinin İçkinliği : " Arka Pencere " Örneği	Araştırma Makalesi	Film Çözümlemesi
11.	SERPİL KIREL, SEDA AKTAŞ	2019	Seyirci ve Film Üretim İlişkisinde Yeni Yaklaşımlar: Kitlesel Fonlama Uygulamaları Ve Türkiye'deki Deneyimler	Araştırma Makalesi	Veri Analizi
12.	AYDIN ÇAM, İLKE ŞANLIER YÜKSEL	2019	Toros Yayla Köylerinde Sinema Deneyimleri: Modernlik, Şehir, Sinema ve Seyirci İlişkilerine Dair Bir Soruşturma	Araştırma Makalesi	Sözlü Tarih Çalışması
13.	HASAN AKBULUT	2018	Bir Seyirci Araştırmasından Etnografik Deneyimler ve Hikâyeler	Araştırma Makalesi	Sözlü Tarih Çalışması
14.	NESLİHAN GÖKER	2018	Sinema Seyirci İlişkisini Etki Çerçevesinde Düşünmek Bir İzleyici Araştırmasının Sonuçları	Araştırma Makalesi	Anket
15.	ELİF GİZEM UĞURLU, HAKAN AŞKAN	2018	Türkiye'deki Uluslararası Film Festivalleri ve Uluslararası Eskişehir Film Festivali İzleyici Araştırması	Araştırma Makalesi	Anket
16.	İŞKİN ÖZBULDUK KILIÇ	2018	Seyirci Deneyiminde Film Tercihini Etkileyen Motivasyonlar ve Filmlerin Alınlanması: Recep İvedik Örneği	Araştırma Makalesi	Derinlemesine Görüşme
17.	AYDAN ÖZSOY	2017	Sinema, Yeni Seyir Deneyimleri ve Çocuk İzleyici	Araştırma Makalesi	Gözlem /Derinlemesine Görüşme

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, Adı : Işkın Özbulduk Kılıç
Uyruğu : TC

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet Tarihi
Doktora Tezi	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Radyo Sinema ve Televizyon ABD	Devam ediyor
Yüksek Lisans	Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Sinema ve Televizyon ABD.	2016
Lisans	Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü	2010

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2014- 2019	Gazi Üniversitesi	Araştırma Görevlisi
2019-Halen	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	Araştırma Görevlisi

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar



