

AFTERSUN: KRİSTAL İMGE

Erdem İlic



Bazı filmler büyülü ve gizemli bir güzelliğe sahiptir. Büyülü ve gizemli olmak, sanki birbirini gerektirir, birbirini güçlendirir, doğurur gibidir. Filmle kurulan bağ çok da kolay dile gelmez, zaten buna gerek de yoktur. Anaakımın çatışmacı üslubuna bağımlı olanlara hitap etmez. Olay örgüleri kurmaya, göstermeye, anlatmaya çalışmadan sürer, yine de bir şekilde çeker kendisine. Kanımca *Aftersun* (Charlotte Wells, 2022) da bu özellikte bir filmidir. Kırılgan ve naif bir kristaldir. **Deleuze**'ün kristali.

Başlangıç planlarından biri ile, genç kız Sophie ile babası Calum'un odalarına yerleştiği planla başlayalım. Yol yorgunu Sophie, kendisini yatağa bırakmış, babası ise telefonda, resepsiyona iki yataklı oda rezervasyonu yapmış olmasına rağmen kendilerine tek yataklı bir oda verildiğini söylemektedir. Hemen sonraki planda babanın diyalogu ile kızının ayakkabılarını çıkarıp üzerini örttüğü plan üst üste biner. Başka bir deyişle birkaç dakika belki de saniye önceki ses ile şimdinin planları aynı anda oynar. Bir tür uykuya dalış gibi. Devamındaki planda herhangi

bir kesme yapılmaz; baba ışıkları söndürür, balkona çıkar, önce Sophie'yi uzaktan kontrol eder, alçılı eli nedeniyle zorlukla çaktığı kibritle sigarasını yakar. Karanlıkta kalmış olan Sophie kadrajdan tamamen çıkar, ancak duyulan nefesi derin bir uykuya daldığını söyler. Sigarasını içen sırtı dönük baba dansa benzer hareketlerle sallanır. Kısa bir bakışla dönüp yine Sophie'yi kontrol ederken, kadraj da karanlıktaki Sophie'ye doğru iner. İşte burası, özellikle telefondaki görüşmenin sesinin bittiği andan itibaren, **Deleuze**'ün sıklıkla vurguladığı "saf optik ve sessel" bir durumdur. Bu duruma geri döneceğiz, ancak bu planda önemli bir nitelik daha var. *Afternoon*, Sophie'nin anıları tarafından kurulur. Oysa bu planda bu hatıranın sahibi uyumaktadır. Filmsel zaman içinde günümüzde geçtiği belli olan kısa planlarda görülen yetişkin Sophie, odadaki ilk gecesinin hatırasına döndüğünde, on bir yaşındaki Sophie'yi böyle görür. Bu nitelik **Tarkovski**'nin *Ayna* filmindeki meşhur yangın sahnelerine, daha doğrusu yangın anısına benzer. Anne odadaki çocuklara yangın olduğunu söyler, çocuklar heyecan ve korkuyla dışarı çıkar; ancak kamera bir süre daha odada kalır, bir şişenin masadan devrilmesini izler, dönüp yangının aynadaki aksine bakar. Bu da **Tarkovski**'nin bir anısıdır ancak kamera anının kimsenin deneyimlemediği bir zaman-mekânda gezinmiştir. Her iki filmin her iki planında da ortak olan, kameranın bir özne statüsü kazanmış olmasıdır. Artık anıda gezinen belleğin gelgitleri değil, anıyı dolaysız zamanı içinde bir anı-imeye dönüştüren sinematografinin saf optik ve sessel imgesidir.

Söz konusu saf optik ve sessel imgelerin **Deleuze**'ün sinema üzerine çalışmasında özel bir önemi vardır. Düşünür, bu imgelerden hem tarihsel bir dönüşüme işaret eder hem de yeni bir kavram ve göstergeler rejimini inşa eder. **Deleuze**'e göre hareket ediyor gibi görünmeyen, hareketin sonradan eklenmediği dolaysız hareket-ime, sinemanın ürettiği ilk imge tipiydi. Hemen ardından montaj sinemasının yükselişi bu imgedeki zamanı dolaylı kılmıştı. Hareket-ingenin çeşitlerinden biri olan algı-ime ve onun oluşturduğu etki karakterlerde duysal motor işlevi harekete geçiriyor, böylece anaakım sinemanın temel işlevlerini kuran eylem imge sinemasının önünü açıyordu (Deleuze, 2014). Ancak bu imge tipi tarihsel bir krize girdi. Karakterler içinde buldukları duruma tepki veremez hale geldiler. Algı-ime eyleme uzanamadı. Bu nedenle karakterler kendilerini saf optik ve sessel durumlar içinde buldu. Duyu motor şemayı takip edemeyen optik imge başka bir imgeyle, hatıra-ime ile bir ilişkiye girdi: "denebilir ki ilişkiye giren gerçek ile hayalidir, fiziksel ile zihinseldir, nesnel ile öznel, tasvir

ile anlatıdır, *aktüel ile virtüeldir...*” (Deleuze, 2021: 62). Burada **Deleuze** için kurucu olan iki gösterge kipi karşımıza çıkar: aktüel imge ve onun virtüel imgesi.¹ İlk aşamada aktüel olan edimseldir, gerçektir, şimdidir; virtüel imge ise yansımadır, hatıradır, geçmiştir. Ancak **Deleuze** bu iki imgenin birbirlerine gönderimde bulduklarını, sürekli birbirlerinin ardından geldiklerini ve ayırt edilemezlik noktasına doğru meylettiklerini vurgular (2021: 62). Ayrıca aktüel ve virtüel imgeler bir sabitleme durumunda değil, birbirinin yerini alıp duran bir devresel dönüşüm içindedir: “aynadaki imge aynada yakalanan aktüel karaktere oranla virtüel, karaktere basit bir virtüellikten başka bir şey bırakmayan ve onu çerçeve dışına iten aynada ise aktüeldir” (2021: 89). Ya da *Aftersun*'da olduğu gibi hatıra- imgeler filmin bütünü oluşturacak bir bakıma yeniden yaşanacak şekilde aktüelleşir.

Burada büyük devreler yerine, ayna örneğinde olduğu gibi, küçük iç devrelerin ne olduğunu sorarsak **Deleuze**'ün kristal-imge adını verdiği kavramla karşılaşırız: “Fakat işte optik imge kendi virtüel imgesiyle birlikte küçük iç devrede kristalleştiğindedir ki optik gösterge de hakiki genetik unsurunu bulur. Bu bize optik göstergelerin ve bunların kompozisyonlarının nedenini veya daha ziyade "kalbini" veren kristal-imgedir. Optik göstergeler artık kristal-imgenin ışıltılarından başka bir şey değildir” (2021: 88). Aktüel ve virtüelin oluşturduğu bu devre zaman konusunda da açıktır. Şimdi aktüel, geçmiş ise virtüel imgedir. Ancak şimdi aynı zamanda gelip geçen, başka bir deyişle olduğu anda geçmiş olandır: “O halde imgenin aynı anda ve aynı zamanda şimdi ve geçmiş, hala şimdide ve zaten geçmiş olması gerekir” (2021: 100). Zaman hep birbirinden ayrılmaz devreler oluşturan aktüel ve virtüel imgelerle akar. Tam da burada kristal-imgenin ışıltıları olan optik göstergeler bu akışı yakalar. Karakterlerini saf optik ve sessel durumlar içinde bırakan bakış, hareket-imge sinemasının montajla hep dolaylı kıldığı zaman-imgenin doğrudan deneyimlenmesini sağlar. Ayrıca **Deleuze** kristal imgenin ayırt edilemezlik devrelerinin aktüel ile virtüel, berrak ile opak, tohum ile ortam olmak üzere üç şekilde birbirini takip ettiğini belirtmiştir.

Aftersun'a dönecek olursak; filmsel şimdiki zaman başından itibaren virtüelleşmiş ya da opak haldedir. Aktüel ve berrak hale gelen ise Sophie ve babasının geçmişteki tatilidir. Ancak bütün içsel devreleri ile kristal, şimdi ve

¹ Aktüel ve virtüel imge kavramları üzerinden bir başka film analizi için: “İki Şafak Arasında” Sekans Ağustos 2022 | Sayı e19. [[bağlantı](#)]

geçmiş içinde kurulmaz daha çok geçmişe bir demir atma, onu yeniden yaşama çağırma söz konusudur. Bu nedenle geçmiş *flashback* tipinde gerçekleşmez. Ayrıca bu nostaljik bir anımsama da değildir. Bu da video ile mümkün olur. Bu bakımdan filmin video imgesi ile başlayıp bitmesi, videonun çekildiği anların sinematografik olarak yeniden oluşturulmuş olması rastlantı değildir. Burada video hatıra imgenin aktüelleşmesi için gerekli başlangıçları, demir atılacak noktaları üretir. Başka bir deyişle videografik imge bir tohum işlevi görür. Videonun buradaki bir diğer özelliği de hem Sophie hem de Calum'un kullandığı, kayıt yaptığı ve izlediği bir araç olmasıdır. Bu durum kişisel imgeyi kolektifleştirecektir.

On bir yaşındaki Sophie için bu tatilin pek de önemi yok gibi görünmektedir. Birlikte geçen zamanı önemseyen daha çok babadır. Sophie kayıtsızdır; konfor, gürültü gibi babanın dert ettiği meseleleri pek umursamaz. Algı imge bir eyleme yol açmaz. Özel bir değeri, ayrıcalığı olmayan bir zaman ve mekândır deneyimlenen. **Deleuze**'ün deyimiyle "herhangi mekândır". Böylece Sophie tam da **Deleuze**'ün eyleme geçemeyen karakterlerde vurguladığı bir durumu deneyimler: görür. Anahtar deliğinden dedikodu yapan genç kızları, kaçamak yaşayan genç erkekleri, havuzda suyun altından gençlerin beden dillerini, tepeye tırmanmış babanın şaşkın bakışını, odadaki çok sıradan anları, birini diğerinden daha önemli kılmadan dolaysız bir zaman biçiminde deneyimler. Saf optik ve sessel durum herhangi mekânlarda kurulacaktır ne de olsa (Deleuze, 2021: 14). Bu durum onu saf bir görene, bir gözlemciye dönüştürür. Yetişkin Sophie içinse durum tersine dönmüştür. Yaşanmış olan bu zaman özel bir değer kazanmıştır. Öyle ki, on bir yaşındaki Sophie'nin göremeyeceği zaman-mekân aralıklarını, babanın tek başına olduğu anları da görmeye başlayacaktır. Uyuyan Sophie ve balkondaki baba şüphesiz bu görüşe bir örnektir. Buna video kayıtlarını izleyen, gece denize giren, odasında ağlayan babanın tek başına olduğu anlar da eklenir: "Durugören veya kâhin kristalde görür; gördüğü de ikiye ayrılma olarak, yarılma olarak zamanın püskürmesidir" (Deleuze, 2021: 103). Belirsiz kılınan, sanki üzerinde durulmak, yaşanmak istenmeyen zaman şimdidir. Patlayıp sönen parti ışıkları arasında Sophie ile babasını bir kere daha görürüz. Belli belirsiz bir imge içerisinde gerçekleşen bu karşılaşmada çok da dile getirilmek, hatırlanmak istenmeyen bir kopuşun yaşandığı bellidir. Yönetmen burada -ikincisini finalde yapacağı- bir 'birleştirmeye' yönelir. Tatilin son gecesinde babanın dansı ile, opak haldeki şimdinin yapılamayan dansı. Ancak bu birleşmenin daha çok geçmişi şimdinin

yerine koyma arzusu taşıdığı bellidir. Saf optik ve sessel göstergeler ile içinde zamanın akışını gördüğümüz kristal-imge tam da bu arzunun karşılığıdır.

Havaalanındaki video-imgesinin, şimdinin ve geçmişin bir araya getirildiği finaldeki sinematografik imge, genç Sophie'yi yolcu eden ve onun ardından bir süre bakan Calum'u yolcu eden ve onun ardından bir süre bakan yetişkin Sophie'yi tek plana bağlayarak poetik bir etki oluşturur. Ne kadar istense de yeniden yaşanması mümkün olmayan, yalnızca kristalden izlenen bu dolaysız zaman, ikinci bir vedaya ihtiyaç duymuştur.

Kaynakça

- Deleuze, G. (2014) *Sinema 1 – Hareket-İmge* (Çev. S. Özdemir). İstanbul: Norgunk.
Deleuze, G. (2021) *Sinema 2 – Zaman-İmge* (Çev. B. Yalım, E. Koyuncu). İstanbul: Norgunk.