

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA TEZLİ YÜKSEK LİSANS
PROGRAMI

BELLEK ÜRETİCİSİ OLARAK SİNEMATOGRAFİK İMGE:
AFTERSUN ÖRNEĞİ

HAZIRLAYAN

OKAN SÜMER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ DANIŞMANI

Dr. Öğr. Üyesi ERDEM İLİC

ANKARA – 2024

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 27 / 08 / 2024

Öğrencinin Adı, Soyadı : Okan SÜMER

Öğrencinin Numarası : 22110292

Anabilim Dalı: Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Programı: Radyo, Televizyon ve Sinema Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı: Dr. Öğr. Üyesi Erdem İLİC

Tez Başlığı: Bellek Üreticisi Olarak Sinematografik İmge: Aftersun Örneği

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans/Doktora tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 77 sayfalık kısmına ilişkin, 27 / 08 / 2024 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 2'dir. Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

“Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını” inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası:

ONAY

Tarih: 27 / 08 / 2024

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad, İmza:

Dr. Öğr. Üyesi Erdem İLİC

TEŞEKKÜR

Tez çalışmamın ortaya çıkışından bitimine dek bilgi birikimiyle ve yol göstericiliğiyle destek olan danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Erdem İlic'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Başta bana emeği ve sevgiyi paylaşmayı öğreten Şenay Topal'a, desteğini esirgemeyen Kemal Sümer'e teşekkür ederim. Yetişmemde büyük katkıları olan ve desteklerini her daim üzerimde hissettiren Melek Topal'a, Nevin Barlak'a, Ceren İlhan'a ve tüm aileme teşekkür ederim.

Ayrıca yıllar boyunca dostluklarıyla hayatıma güzellik katan, sevgisiyle onurlandıran ve tez çalışmamda bana destek olan yakınlarım Batuhan Lale'ye, Aylin Kalp'e, Efe Bektaş'a, Gizem Özaltun'a, Seçkin Ersoy'a, Petek Yiğit'e, Ceren Bozkurt'a, Sercan Çam'a, Batuhan Özokan'a ve tüm dostlarıma teşekkür ederim.

ÖZET

Okan Sümer, Bellek Üreticisi Olarak Sinematografik İmge: Aftersun Örneği, Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Tezli Yüksek Lisans Programı, 2024

Sanat, yaşama dair pek çok şeyi anlamlandırır ve insan deneyiminden beslenir. Bu anlayış sinema ve bellek arasındaki ilişkiyi tanımlar. Bu çalışma bellek ve sinema arasındaki karmaşık ilişkiyi incelemektedir. Belleğin ve sinemanın yapısı Bergson, Deleuze ve Nietzsche gibi filozofların eserlerinden yola çıkarak ortaya konmaktadır. Sinema, imgelerle ve zamanla kurduğu ilişki bakımından geçmiş, şimdi ve gelecek tasarımlarını anlamlandıran bir sanat formudur. Kuramsal düşünceler, sinematografik ilkeler eşliğinde açıklanmaktadır. Saf optik ve sessel imgenin etrafında inşa edilen sinema anlayışı temel standart olarak ele alınmaktadır. Kristal-imge, zaman-imge, hatıra-imge ve rüya-imge gibi kavramlar incelenmektedir. Bu sinematografik imge biçimleri, sinemaya karakterlerine has bir belleğin sunumu bağlamında incelenmektedir. Bu bağlamda Aftersun filmi Deleuzecü bir anlayışla çözümlenmektedir. Bu tezin temel amacı, bellek hakkındaki kavramsal yaklaşım ile sinematografik imgeye yönelik kavramsal yaklaşım arasındaki kesişimleri film çözümlemesi yaparak bulmaktır. Bu anlamda Aftersun filmi incelenmiş, belleğe ilişkin kavramların bu filmde ne tip sinematografik biçimler aldığı açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bellek, Kristal-imge, Hatıra-imge

ABSTRACT

Okan Sümer, The Cinematographic Image as a Producer of the Memory: The Case of Aftersun, Başkent University, Institute of Social Sciences, Radio, Television and Cinema Master's Programme with Thesis, 2024

Art is the thing that makes meaningful many things about human life, and is fuelled by the human experience. This understanding identifies the relationship between cinematography and the memory. This study is focused on to investigate the complicated relationship between cinematography and the memory. The structure of the memory and the cinematography is presented by the works of arts of the philosophers like; Bergson, Deleuze, and Nietzsche. Cinema is an art form that gives meaning to the designs of the past, the present and the future in terms of their relationship with the image and with time. The theoretical reflections are explained through the principles of cinematography. The understanding of cinema, which is constructed around the pure optic and the image of the sound, is discussed as core standards. The terms, such as; crystal-image, time-image, memory-image, and dream-image are examined. These forms of cinematographic imagery are examined in the context of the presentation of a memory specific to cinematic characters. In this regard; the movie, Aftersun, is resolved in an understanding of Deleuzian. The primary aim of this thesis is to find the intersections between the conceptual approach to memory and the conceptual approach to the cinematographic image through movie analysis. In this context; the movie, Aftersun, has been analysed, and an attempt has been made to explain what types of cinematographic forms the inherent concepts of memory take in this movie.

Keywords: Memory, crystal-image, memory-image

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırma Problemi ve Araştırmanın Yöntemi	2
1.2. Literatür.....	3
1.3. Araştırmanın Amacı ve Yöntemi.....	5
1.4. Araştırmanın Evreni ve Kapsamı.....	6
2. BELLEK VE BELLEĞİN ÜRETİMİ	8
2.1. Bellek Kavramı.....	8
2.1.1. Toplumsallık-bireysellik ekseninde bellek	15
2.1.2. Hatırlama kavramı	18
2.1.3. Bergson ve belleğin zamanı.....	20
2.1.4. Unutma kavramı ve Nietzsche.....	23
2.2. Öznenin Belleği.....	27
3. SİNEMA VE İMGE	31
3.1. Hareket-İmge.....	36
3.1.1. Hareket-imgenin üç tarzı ve bir “aralık”	38
3.1.2. Eylem imgenin krizi ve bir ilerleme	41
3.2. Zaman İmge	42
3.2.1. Herhangi mekan	44
4. SİNEMA VE BELLEK	45
4.1. Tasvir ve Virtüel İmge	46
4.1.1. Hatıra-imge	47
4.1.2. Rüya-imge.....	51
4.1.3. Kristal zaman ve kristal-imge	52
4.2. Belleğin Sineması.....	55
5. FİLM ÇÖZÜMLEMESİ.....	59
5.1. Aftersun.....	59
6. SONUÇ	70
KAYNAKLAR.....	74

1. GİRİŞ

Bellek pek çok disiplin için önemli bir çalışma alanıdır. Farklı bilim dalları, bellek kavramını kendi anlayışına göre yorumlamaktadır. Bellek çoğunlukla bir depolama mekanizmasını çağrıştırmaktadır. Hatırlama belleğin en önemli ve değerli edimi olarak görülmektedir. Hatta çoğu zaman bellek ve hatırlama kavramları benzer bir kavrama atıf yapmaktadır. Bellek insanın edimlerinin en karmaşık yanlarından birisidir. Bellek antik dönemlerden itibaren üzerine çokça düşünülen, incelenen bir kavram olmuştur. Bellek insanın kendi bilincinin farkındalığını kazanmasının yanında tarih boyunca kültürel aktarımın önemli bir unsuru olmuştur. Çeşitli disiplinler tarafından yapılan çalışmalar doğrultusunda iletişimsel bellek (Assman, 2022), kişisel bellek (Connerton, 2019), kültürel bellek (Assman, 2022) ve toplumsal bellek (Halbwachs, 2023) gibi kavramlar ve daha detaylı çalışma sahaları ortaya çıkmıştır. Son yıllarda bellek üzerine çalışmalar tüm bilim dallarında artış göstermiştir. Bellek ilişkileri bilimsel alanların yanında sanatsal alanlarda da yorumlanmaktadır. Bu çalışmada literatürde yer edinmiş, bellek üzerine oluşturulan kuramlar incelenecektir ve bu incelemelerin *Aftersun* (Charlotte Wells, 2022) filmine uygulanabilir nitelikleri ortaya konacaktır. Özellikle sinema sanatı bellekle olan ilişkileri kendi tarzında kullanarak bellek alanına bir derinlik katmaktadır. Sinemanın keşfedildiği günden bu yana pek çok sanatsal anlayış, yönetmenlerin öncü olduğu birtakım estetik algılara veya düşünsel doygunluğa dayanarak ortaya çıkmıştır. En basit anlamıyla sinema, hareketli imgelerin kendine özgü bir kompozisyon oluşturması olarak ele alınmaktadır. Fakat sinema esasında bundan çok daha derin bir sanattır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası gelişen sinemacılık anlayışı ve bu anlayışa önemli ölçüde etkide bulunmuş düşünür Deleuze (2021)'ün katkıları sinemanın yalnızca hareket üzerinden açıklanan sinema anlayışını dönüştürmüştür. Bugün dahi sanat sineması olarak algılanan sinemanın, yeni gerçekçi ve Deleuzecü bir sinemaya atıf yaptığı söylenebilir. Sinema imgelerle, zihinsel kavramlarla ve en önemlisi zamanla kurduğu ilişki bakımından geçmişi, şimdiyi ve gelecek tasarımlarını anlamlandıran bir sanat niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda bellek ve sinema ilişkisinin birbirini besleyen ve birbirini açıklama gücüne sahip kavramlara sahip olduğu görülmektedir.

Bellek, insanın deneyimlerinden yola çıkan ve insanın güncel davranışlarını, maddelerle kurduğu ilişkiyi belirleyen bir yetidir. Belleğin kavramsal yapısı üzerine literatürde farklı çalışmalar ve teoriler bulunmaktadır. Özellikle *kolektif bellek* (collective memory) ve *kültürel bellek* (cultural memory) kavramlarının kapsamlarını belirleyen

Maurice Halbwachs (2023), Jan Assman (2022) ve Paul Connerton'ın (2019) eserleri bu alanda önde gelen kaynaklar arasında yer almaktadır. Diğer yandan Henri Bergson (2022) modern dönemde belleği yeniden yorumlamış, belleği bilinç ve zaman algısı merkezli dinamik bir yapı olarak açıklamıştır. Belleği açıklarken imgeyle ve sinemayla kurulan yakın ilişki nedeniyle ve *Aftersun* filminin Deleuze ve Bergson'un ortaya koyduğu kavramlarla açıklanabilir yapısı nedeniyle bu çalışmada Bergsoncu bir dizge izlenmektedir. Bunun yanında bellek çalışmalarının önde gelen kaynakları da kavramsal olarak incelenecektir.

Bergson'un fikirlerinden etkilenecek sinemayı, sinemaya özgün kavramlarla ve felsefi bir yaklaşımla ortaya koyan Deleuze, sinema teorileri ve sinematografik imge incelenirken temel kaynak olacaktır. Deleuze, *Cinema I Movement-Image* (Sinema I Hareket-İmge, 2022) ve *Cinema II Time-Image* (Sinema II Zaman-İmge, 2021) isimli kitaplarıyla sinemaya yeni bir kavram seti üretmiştir. Kavramları sinemaya özgü yeni göstergeler neslini ortaya koymak için, sinematografik imgenin ve özellikle zamanın kullanımının içeriğini açıklamıştır. Ticari sinema tarafından kullanılan hareket-imgenin, duyu-motor şemanın sinema karakterlerine uzanmayan yapısını tahlil ederek, sinemada yeni bir imge rejimini tarifleyen saf optik ve sessel imgeyi tüm arayışı haline getirmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrası dünyanın pek çok yerinde ortaya çıkan yeni gerçekçi sinema anlayışının karakterini zaman-imge bağlamında açıklamaktadır. Bu dolayısıyla bu çalışmada çözümlemesi yapılacak olan *Aftersun* (Charlotte Wells, 2022) isimli film Deleuze'ün kavramlarından yararlanılarak ele alınacaktır.

Deleuze, ortaya koyduğu yeni imge rejimiyle zamandan belirlenen, aktüel ve virtüel imgelerin yer değişiminden oluşan bir sinema anlayışı ortaya koymaktadır. Bu anlamda bellek ve sinema ilişkisini ortaya koyan kavramlar benzer bir anlayışın ürünüdür. Deleuze, hatıra-imge, rüya-imge ve kristal-imge gibi kavramları ortaya koyarak, belleğin geçmiş katmanlarıyla ve zamanın kendisiyle kurduğu ilişkiyi sinema malzemesini denkleme katarak incelemektedir. Bu nedenle Deleuzecü anlayış, bu araştırmanın temel kuramsal haritasını oluşturmaktadır.

1.1. Araştırma Problemi ve Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmanın temel sorusu; bellek hakkındaki kavramsal yaklaşım ile sinematografik imgeye yönelik kavramsal yaklaşım arasındaki kesişimlerin neler olduğudur. Bu çalışmada İnsanın bellekle kurduğu ilişkinin sinematografik imge

dolayimli bir izdüşümünün bulunup bulunamayacağı, bulunabilir ise bunun hangi biçimlerde mümkün olabildiği incelenecektir. Belleği sinemanın unsurlarına uygularken ne tip anlayışların öne çıkmakta olduğuna cevap aranacaktır.

Bu çalışmada insanın bellekle buluştuğu çoklu düzlem, sinematografik imgenin sinema karakterlerinin öznesiyle buluşan formu üzerinden ortaya konmaktadır. Çalışma, belleğin öznel rollerini ortaya koyarak, onu sinema malzemesinin kullanımı ile üretilen bir yeti olarak ele alan araştırmaların ender olması bakımından ve bilimsel literatürde sinema-bellek ilişkisinin çoğunlukla filmlerin belirli sinematografik temsil ilişkilerine indirgenerek incelenmesine karşın bu çalışmanın sinemayı bir bellek üretim anlayışı içinde ele alması bakımından literatüre katkıda bulunmaktadır.

1.2. Literatür

Bilimsel literatürde sinema-bellek ilişkisi pek çok farklı anlayışla incelenmiştir. Literatür taraması yapıldığında Türkiye’den ve dünyadan pek çok akademik kaynağa ulaşılmıştır. Manuela Gieri (1999) çalışmasında zamanın tek başına anımsama eylemi üretmediği ve yeni iletişim tekniklerin doğuşunun yeni zamanlar ürettiğini savunmaktadır. Bu anlamda Gieri yeni İtalyan sinemasının geçmişi, unutma temsili ve tarihsel bellek üzerinden yeniden değerlendiren tarzını ortaya koymaktadır. Benjamin Stora (2014), çalışmasında Cezayir ve Fransa arasındaki savaşın, kolektif hafıza inşasındaki rolünü, sinemadaki temsiller üzerinden incelemektedir. Kronolojik olarak eserleri inceleyen Stora, sinemanın tarihsel temsillerinin Fransa açısından kolektif tanımayı yarattığını fakat Cezayir açısından benzer bir durum söz konusu olmadığını, buradan yola çıkarak sinemanın tüm travmatik temsillere benzer bir temsil imkânı vermediğini ortaya koymaktadır. Burak Medin’in (2019) çalışmasında sinema; tarih, bellek ve iktidar ilişkisi bağlamında ortaya konmaktadır. Çalışmada *Başkanın Adamları* (Barry Levinson, 1997) filmi iletişim belleğin ve kültürel belleğin kavramsal unsurları vasıtasıyla, göstergebilimsel bir metotla incelenmektedir. Çalışmanın odağı, iktidar ilişkilerinin medyayı araçsallaştırması ve toplumsal belleği resmi tarih yazımının güdümüne sokabilme gücüne dayanmaktadır. Raymond Bellour (2012) ise çalışmasında sinemanın izleyici üzerinde yaptığı etki ve bu etkinin özel bir bellek olarak ortaya çıkma biçimini ele almaktadır. Sinema salonun çağdaş durumuna ilişkin ve bu özel deneyimin gelecekte alacağı hale dair fikir yürütmektedir. Hoerschelmann (2001), çalışmasında savaş sonrası Almanya’nın siyasi istikrarsızlığının kolektif hafıza kaybına yol açtığını ve Jean-Marie

Straub ve Danièle Huillet'nin yönetmenliğini yaptığı *Machorka-Muff* (1963) ve *The Marriage of Maria Braun* (Maria Braun'un Evliliği, Rainer Werner Fassbinder, 1978) gibi değinilen filmlerin, Almanya'nın kamusal hafızasını yapılandırmada önemli bir role sahip olduğunu öne sürmektedir. Almanya'daki nazi karşıtlığı ve holokost hesaplaşmasının bu filmlerde konu olarak öne çıktığından, diğer yandan ekonomik ve politik eleştiriler de barındırdığından bahsedilmektedir. Diğer yandan Ben Roberts (2006), sinemayı hafızayı endüstriyelletiren teknik biçimler üzerinden incelemektedir. Sinemayı üçüncül bir bellek türü olarak ele alarak teknoloji belirlenimli bir yaklaşımı ortaya koymaktadır. Daniel Mcfadden'ın (2012) çalışmasında ise Tarkovsky'nin *Solaris* (1972), *Nostalghia* (Nostalji, 1983) ve *Mirror* (Ayna, 1975) filmleri, rüya ve hafıza sekansları göz önünde bulundurularak tekinsizlik ve ev imgesinin davranışı incelenmektedir. Mustafa Aslan ve Dilek Akıcı Tayanç'ın (2018) çalışmasında sinema ve bellek ilişkisi, psikolojik kuramlar vasıtasıyla, Tarkovsky'nin *Ayna* (1975) filmi çözümlenerek incelenmektedir. Bu çalışmada, sinema anlatısının psikoloji belirlenimli belleği işleme kapasitesi ve psikoloji teorilerinin sembolik anlatımlarla kendini test etme girişimi çift yönlü biçimde incelenmektedir. Ercan Öner'in (2019) çalışmasında *Annemin Şarkısı* (Erol Mintaş, 2014), Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan'ın yönetmenliğini yaptığı *Babamın Sesi* (2012) ve *Kaygı* (Ceylan Özgün Özçelik, 2017) filmleri “post-bellek” kavramı üzerinden çözümlenmiştir. Çalışmada geçmişin sorgulanmasının bir aracı sayılan sinema, Türkiye'deki temsillerin ortak özellikleri bakımından ele alınmaktadır. Sevcan Sönmez'in (2012) çalışmasında ise sinemanın gerçekliği ve belleği yeniden üretme niteliği üzerinde durularak konu Türkiye sinemasındaki travmatik temsiller üzerinden ele alınmaktadır. Çalışmada *Sonbahar* (Özcan Alper, 2008) ve *Yazı Tura* (Uğur Yücel, 2004) gibi filmler çözümlenmektedir. Türkiye'deki travmatik politik durumun, kimlikler arası mücadelelerin ortaya konulduğu temsiller yoluyla; “tanıklık, tedavi ve şok etme stratejileriyle” yeniden üretildiği savı bulunmaktadır.

Literatürde sinema-bellek ilişkisi bağlamında gerçekleştirilen çalışmalar, genel olarak anlatı sinemasının toplumsal kolektif bellek üretiminde aldığı politik pozisyonu sinematografik anlatılarla ortaya koyma yetisi üzerinden incelenmektedir. Sinemanın toplumsal ilişkilere, tarihsel anlayışlarına olan etkisi bellek-sinema ilişkisinin yalnızca bir yönünü taşımaktadır. Diğer yandan sinema-bellek ilişkisi, filmin izleyicilerle buluşma düzlemini kendi politik hedeflerine göre belirlenmesinin yanında salt bir bellek olarak da deneyimlenebilir. Bu anlamda *Aftersun*, literatürdeki politik ve sosyal etki bağlamında incelenen filmlerden farklı nitelikler taşımaktadır. Sinema eserinin yönetmenle ve

senaristlerle kurduğu ilişki bağlamında *Aftersun* filmi, yönetmenin kendi sosyal, politik eğilimlerini taşımaktadır fakat filmin bütünlüğünde belirleyici düzlem, salt bellek deneyimi üzerinedir. Bu çalışma *Aftersun* filmini sosyal ve siyasal etki niteliklerinin tamamen olmasa da bir miktar dışında bir yerden, sinematografik bir düzlemde incelemektedir.

Literatürde karşılaşılan diğerk düzlem ise sinema-bellek ilişkisinin sinematografik temsiller ile incelenmesidir. Bu anlayış filmin bütüncül olarak bellekle kurduğu ilişkiden ziyade filmin bellek deneyimi yaratan ve belleğin temsilini esas alan sahneleri ve plan-sekansları ile ilgilenmektedir. *Aftersun* filmi belleği birtakım temsillerle ortaya koyan yaklaşıma karşı filmin bütünü ve onun tüm parçalarını kendine özgü bir bellek modeli ile yaratmaktadır. Bu çalışma *Aftersun*'ın ortaya koyduğu bellek modelini yalnızca temsilleri esas almaksızın inceleyecektir.

1.3. Araştırmanın Amacı ve Yöntemi

Bu tez çalışmasının amacı sinemanın bellek-sinema ilişkisinin dinamiklerini ortaya çıkarmak ve bu iki kavramı disiplinlerarası bağlamda, *Aftersun* filmini temele alarak incelemektir. Bu anlamda belleğin zamansal ve ontolojik niteliğini ortaya koymak gerekmektedir. Sinemayı sanatsal özellikleriyle ve sinema malzemesinin kullanılma kabiliyetleriyle ortaya koymak gerekmektedir. Sinemanın bellekle oluşturduğu ilişkiyi analiz etmek için belleği filmi zenginleştirecek bir tema olarak sunmanın ötesinde belleği üreten bir yapı taşıyan *Aftersun* (Güneş Sonrası, Charlotte Wells, 2022) filmi çözümlenecektir. Film çözümlemesi ile ulaşılan bellek-imge ilişkisinin ve ulaşılan ortak kavramsal haritanın özgün bir anlayışla ortaya konması amaçlanmaktadır.

Bu çalışmada nitel araştırma bağlamında örnek olay/vaka analizi yöntemi kullanılacaktır. Deleuze, sinema üzerine çalışmasında yeni bir göstergeler rejiminin üretilmesi gerektiğini belirtir. Bu nedenle zaman-imge, hatıra-imge, kristal-imge gibi kavramlar aynı zamanda söz konusu yeni göstergelere ait kavramlar olarak yorumlanabilir. Bundan hareketle çözümlemesi yapılacak olan *Aftersun* isimli film, Deleuze'ün göstergeleri üzerinden göstergebilimsel bir anlayışla ele alınacaktır. Bu araştırmada elde edilen veriler, öznenin belleği ve sinematografik imge arasındaki kavramsal kesişimlerle ortaya koyacaktır. Uygulanabilir nitelikleri test etme ihtiyacı duyulan bellek-sinema ilişkisi konusunda gerekli literatür çalışması yapılmıştır.

1.4. Araştırmanın Evreni ve Kapsamı

Bu araştırmanın evreni, bellek imgeleri içeren sinema filmlerinden oluşmaktadır. Bu filmlerin kapsamı Deleuze'ün yeni göstergeler rejimi üzerine önermelerinden yola çıkarak ve ticari sinema anlayışıyla kopuş ilişkisi gösteren sanat filmleri çerçevesinde olacaktır. Bu bağlamda belleğin yalnızca bir tema olarak kullanıldığı *Memento* (Christopher Nolan, 2000), *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Michel Gondry, 2004) ve *Total Recall* (Paul Verhoeven, 1990) gibi filmler bu araştırmanın kapsamı dışındadır. Diğer yandan son yıllarda sanat sinemasında önemli bir yer edinen ve belleği filmin bir konusu olmaktan çıkarıp sinematografik ilişkilerle üretme kabiliyeti gösteren *Aftersun* (2022) filmi örnekleme oluşturmaktadır.

Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde bellek olarak nitelendirdiğimiz şeyin temelde ne olarak görüldüğü, farklı anlayışların belleği nasıl yorumladığı ortaya konmaktadır. Ana akım kabul edilen fikirler ve onlardan bağımsızlaşan sosyal bilimci bir hat bu bölümde ayırt edilecektir. Ardından bellek üzerine oluşan kuramsal fikirler belirtilecektir. Bergson'un *Madde ve Bellek* (2022) isimli kitabında öne sürülen bellek anlayışı ortaya konulacaktır. Belleğin önemli parçaları olan hatırlamak ve unutmak kavramı, bu kavramlara Halbwachs, Assman; Connerton, Nietzsche ve Bergson eksenli bakışın özellikleri incelenecektir. Son olarak farklı kuramcıların ortaya koyduğu bellek türleri yapısal olarak değerlendirilecek, belleğin zamanla, toplumla ve mekanla kurduğu ilişki bağlamında *Aftersun* filminde kurucu bir öge olarak bellek nitelikleri ortaya konacaktır. Sinemanın imgeyle kurduğu ilişki, sinemanın Deleuze'e göre olan imge biçimleri temelinde ortaya konacaktır. Auteur yönetmenlik, sanat sineması ve ticari sinema ayrımları yapılacaktır. İlk alt başlıkta hareket-imgenin sinemadaki yeri ve imgelerin Bergsoncu bir biçimde nasıl ele alındığı verilecektir. Ardından Deleuze'ün hareket-imge kavramının yarattığı aralığın ortaya çıkardığı yeni imge türleri incelenecektir. Hareket-imgenin neden-sonuç ilişkisi bağlamında incelendiğinde ortaya çıkan biçimleri tanımlanacaktır. Hareket-imgenin krizi tanımlanacak, bu krizin sonuçları ele alınacaktır. Hareket-imgenin krizinden doğan yeni bir göstergeler rejimi olarak zaman-imge ele alınacaktır. Ardından zaman-imge ile ortak bir anlayıştan ortaya çıkan herhangi bir mekan kavramı incelenecektir.

Önceki bölümlerde ayrı ayrı incelenen bellek ve sinema kavramları oluşturulacak ortak birimler ekseninde ortaya konacaktır. Tasvire olan yaklaşım açıklanacak, virtüel imge ve aktüel imge kavramları incelenecektir. Hatıra-imge kavramı incelenecek, buna bağlı gelişen flash-back kavramına değinilecektir. Sonrasında rüya-imge ve kristal-imge

kavramları açıklanacaktır. Ardından bellek sinemasının nasıl bir formda gerçekleşebileceği tartışılmıştır. Deleuzecü bir yöntemle, metnin bütününde ortaya konan kavramlar üzerinden Aftersun filminin çözümlemesi yapılacaktır. Saf optik ve sessel işaretler, hatıra-imgeler, rüya-imgeler ve kristal-imge tespit edilecektir. Bu kavramların çevresinde şekillenen sonuçlar ışığında belleğin sinemadaki izdüşümleri ve buna bağlı kavramlar ortaya çıkarılacak ve belirgin hale getirilecektir.



2. BELLEK VE BELLEĞİN ÜRETİMİ

2.1. Bellek Kavramı

Bellek pek çok anlamı içinde barındıran bir kavramdır. Bellek üzerine yapılan düşününsel ve kuramsal çalışmaların yapısına ve doğrultusuna göre tanımı ve bağlamı değişkenlik göstermektedir. Enzo Traverso (2023, s. 25) Geçmiş Kullanma Klavuzu isimli yapıtında klasik tarihselciliğin buhranı ile başlayan ve felsefe, psikanaliz ve sosyoloji alanında biçim bulmuş olan çatışıklı ve tartışmalı bir bellek anlayışından söz etmektedir. Traverso'ya (2023) göre bu anlayışın temel kutuplarını Henri Bergson, Freud ve Halbwachs oluşturmaktadır.

Bellek, özellikle son yıllarda sıkça üzerine düşünülen ve tartışılan bir kavram olmuştur. Bu alandaki farklı bilimsel tezler ve felsefi yaklaşımlar 1990'ların başından itibaren dikkat çekici bir artış göstermektedir. Jan Assman'a (2022, s. 17-18) göre bunun birkaç temel nedeni vardır. Bu nedenlerin ilki elektronik medyanın gelişmesiyle yapay bir belleğin ve bu belleğin yayılımının kolaylaştığı kültürel değişimin oluşmasıdır. İkincisi elektronik medyanın gelişiminin yol açtığı güncel kültürün, geçmiş bir kültürün ardılı olarak gören geçmiş kültürü hatırlamak ve anlamak üzerine bir davranışın yaygınlaşmasıdır. Üçüncüsü ise İkinci Dünya Savaşı'nın ağır felaketlerini yaşayan ve bu felaketlerin görgü tanıklığını yapmış bir kuşağın yaşama veda etmesi sonrası hatırlama kavramının ve edinilen tecrübelerin toplumsallaşmasının önem kazanmasıdır.

İlhan'ın (2018, s. 155) çalışmasında belirttiği gibi bellek kavramı, hafıza dahil pek çok kavrama atıf yapmak için kullanılmaktadır. Traverso (2023, s. 9) da bu görüşe uygun olarak: "bellek kadar heder edilmiş kelime nadir bulunur" demiştir. Bellek, bugün Türkiye de dahil olmak üzere geniş kitleler tarafından kabul edildiği haliyle hafıza ile eşdeğer tutulmaktadır (İlhan, 2018, s. 155). Diğer yandan Traverso (2023, s. 9) da belleğin genellikle tarih kavramının eşanlamlısı olarak kullanıldığına dikkat çekmektedir. Diğer yandan Maurice Halbwachs *Kolektif Bellek* (2023) isimli eserinde bellekten bahsederken doğrudan anımsama kavramına atıf yapmaktadır. Fakat öz olarak bellek kavramıyla ilgili felsefi ve düşünsel çalışmalar incelendiğinde içinde toplumsal, kişisel deneyime dayalı ve kültürel-tarihsel etkilerin bulunduğu karmaşık bir zihin aktivitesinden bahsedilmektedir. İlhan (2018, s. 155) bellek ve hafıza arasındaki ilişkiyi "hafıza bir veri, bellek de onu okuma ve okutma şeklidir" şeklinde ortaya koymuştur. Bu çalışmanın belleği

değerlendirme düzlemi de bu anlayışa benzer bir biçimdedir. Bu anlamda bellek, zamansal ve imgesel olarak yapabilme kabiliyetidir.

Hayatı anlamlandırırken geçmişle kurduğumuz ilişkilerin ve belleğimizin rolü felsefenin erken zamanlarında karşımıza çıkmaktadır. Aritotelesçi kuramda bellek ve anımsama iki farklı biçim olarak ele alınmaktadır (Susam, 2021, s. 24). Aristoteles’e göre bellek yalnızca geçmişte edinilen duyuların imgelerinin zihinde tutulmasıyken anımsama kavramı ise geçmiş imgelerin bilinci olarak belirlenir. Ona göre bellek, tüm canlıların doğuştan sahip olduğu bir yeti iken anımsamanın ve bunun getirdiği ilişkilerin insana özgü olduğunu savunur. Aristoteles “hafızanın konusu geçmiştir” (aktaran İlhan, 2018, s. 156) savını ortaya atarak belleğin zamansallığı hakkındaki görüşünü ifade etmiştir. Grek kültürünün hatırlama kavramları *mneme* ve *anamnesis*, Aristoteles tarafından da kullanılmaktadır (İlhan, 2018, s. 156). “Aristoteles’te anamnesis kavramı bellekte geçmişe ait imgeleri ve anıları arayarak bulma çabasıdır” (İlhan, 2018, s. 156). Dolayısıyla Aristoteles anımsamanın bir özelliği olarak anımsama yetisinin duyular vasıtasıyla algılanması ve bunlardan çıkan imgelerin kullanılmasını öne çıkartır. Duyumlar ve algılar imgelem gücü tarafından işlenerek ruh ve zihnin maddeleri zihinsel imgeler haline getirilir. İmgenin düşünme ve algı arasındaki aracılığı anamnesis kavramında bellekteki imge ve anıları arama arayışı düzlemi sunmaktadır. Bu antik anlayış için idealar unutulmuş anımsamalardan oluşsa bile bu ideaları geri getirmek ve tutarlı bir biçimde birbirleriyle ilişkilendirmek için insan geçmiş imgelere başvurur. Platoncu anlamda da anımsama, duyu nesnelerinin bir kopyasının alınması girişiminden fazlasıdır, duyu nesnelerinin algılanmasından türeyen nesne imgeleri bir çağrışım yoluyla ortaya çıkarılır. Aristotelesçi ve Platoncu duyu deneyiminin ağırlıkta olduğu bu düşüncede duyularla bulunamayan hiçbir şey zihinde de bulunamaz (aktaran Susam, 2021, s. 24). Dolayısıyla bu görüşe göre bir şeyi anımsamanın parçası yapabilmek için duyularımızdan doğan bir deneyime ihtiyaç duyulur ve bu duyuların öncülük ettiği deneyim dışında bir anımsama kaynağı yoktur, diğer yandan alışkanlıklardan doğan mekanik eylemler benzer bir anımsama dinamiği yaratabilir. Geçmişin deneyimleri ve izlenimleri imgelerle harekete geçirilir. Aristoteles ve antik dönem filozofları hafızanın işleyişini genellikle bu kapsamda değerlendirmektedir.

Diğer yandan Klein (2015, s. 4) psikoloji temelli bellek çalışmalarında ana akım bir anlayışın varlığına işaret etmekte ve ana akım görüşü “resmi doktrin” olarak nitelendirmektedir. Ana akım anlayışın belleği değerlendirme ölçütü üçlü bir yapı halinde şekillenmektedir, bunlar: kodlama, depolama ve geri çağırma olarak ortaya konmaktadır

(Klein, 2015, s. 3). Dahası bu ana akım anlayış, çoklu bellek üzerine çağdaş yaklaşım temelinde uzun süreli belleğin, bildirimsel ve bildirimsel olmayan yapısı üzerinde durmaktadır. Tulving bu özden beslenerek bildirimsel belleğin bileşenlerini ortaya koymaktadır. Bunlar: Semantik, Epizodik ve Prosedürel olmak üzere üçe ayrılmaktadır (Klein, 2015, s. 9). “Bir zihinsel yapının, kişinin geçmişiyle doğrudan bir tanışıklık hissi, yani epizodik bellek, farkındalıkta mevcut olan içeriğin kişinin geçmişinden türediğinin farkına varılması (tamamen kavramsal analiz yoluyla) yani semantik bellek veya kişinin geçmişte öğrendiği beceri ve alışkanlıkların performansı, yani prosedürel hafıza” (Klein, 2015, s. 10). Bu anlayış aynı zamanda Henri Bergson tarafından bellek türlerini ortaya koyarken kullanılmıştır (Ansell-Pearson, 2010, s. 62). Ayrıca Bergson için geçmiş, yalnızca psikolojik hatırlama olgusuyla özdeşleştirilemez (Ansell-Pearson, 2010, s. 62). Dolayısıyla Bergson belleği incelerken Freudçu psikolojik açıklama sorunlarıyla ilgilenmeksizin zamansal bir anlayışı temel almıştır. Klein’in (2015, s. 12,13) psikolojideki ana akım anlayıştaki zamansal probleme yaptığı eleştiri buna benzerlik taşımaktadır. Klein’a göre özellikle semantik ve prosedürel belleğin, doğrudan geçmişle ilişkilendirilen bellek anlayışından bağımsız olarak, geçmişle nedensel ilişkiyi aşan ölçüde deneyimlenen zamansal yöneliminin şimdi ve gelecekle ilişkili olduğunu ortaya koymaktadır. Ona göre zihinsel bir durumun geçmişe yönelik olmayışı çoklu bellek teorisinin hatırlama kavramına olan bakışıyla çelişmektedir. Klein’a (2015, s. 4) göre: “Meydana gelen bir zihinsel duruma anı statüsü atfetmenin geçmişteki kökeni ile gerekçelendirildiği inancı mantıksal bir yanılgıya düşmektir”. Bu anlamda Klein, belleğin belirleyiciliğinin geçmişle olan ilişkide değil öznel zamansal yönelimle kurduğunu ilişkide olduğunu iddia etmektedir. Bu bağlamda hafızanın geçmişle olan ilişkisinin kurulabilmesi, içinde bulunulan içeriğin tam farkındalığı mümkün olsa bile, deneyimlenen sabit bir anla doğrudan ilişki içine girilmesiyle tanımlanamamaktadır. Bu açıdan konu hafıza olduğunda geçmiş bir ön kabuldür (Klein, 2015, s. 11). Diğer yandan zamanın paydaşlarının deneyimlenmesi belleğin kendine içkin rolünü ortaya koyacaktır.

Ayrıca Klein (2015, s. 8) için depolama, kodlama ve geri çağırma şeklinde aşamalandırılan üçlü yapı belleğin kendisi değildir, yalnızca belleğin çalışma prensibinin temel alındığı mekanizmalarıdır. Bellek deneyimini mümkün kılan ön aşamalar olarak nitelendirilen bu kavramları takiben, zamanın bir noktasında organizmanın davranışındaki değişikliklerle nedensel bir bağ kurulabildiği ölçüde bellek eyleminden bahsedilebilmektedir. Dolayısıyla Klein, hafızayı ele alırken, onu yalnızca bir deneyim olarak değil onu deneyimi yaşama biçimi olarak ele alma düşüncesindedir. Hafıza bir

deneyimdir ve depolama, kodlama ve geri çağırma olmadan oluşan ön koşulları belleğin kendisi olmadığını ortaya koymaktadır. (Klein, 2015, s. 19) Dolayısıyla Klein'ın çizdiği çerçeveye bakarak belleğin, zihinde bir dizi karmaşık süreci işleterek depolama, bilgileri geri çağırma ve işlenen verileri saklama edimi gösteren, diğer yandan bu edimlerin sınırlarını da aşarak insanın doğayla ve imgelerle kurduğu ilişkiyi sofistike hale getiren bir mekanizma olduğu söylenebilir.

Diğer yandan Klein'ın (2015) düşüncelerinden bahisle hafızanın, algılama ve gözlem yoluyla edinilen bilgilerin, sinirsel ve organik bir mekanizmayla dönüştürülmesi ve kodlanması faaliyeti olarak düşünülebilir. Paul Connerton (2019, s. 50) bu bağlamda deneysel psikoloji temelli yaklaşımın bellek çalışmalarını kodlama kavramı odağında oluşturduğunu ortaya koymaktadır. Connerton'a göre deneysel psikoloji anımsamayı yeniden yapım olarak görmemektedir, deneysel psikoloji için anımsama öngörülebilir standartlarla oluşan bir yapıdır. Deneysel psikoloji, anımsamayı bir şema inşası olarak ele almakta ve bu anlamda bir kodlama atfı yapmaktadır. Connerton, psikolojinin beynin işleyişini depolama, kodlama ve geri çağırma sistemine entegre edecek anlayışından bahsederken bu koşulların oluşturulması için baştan sona tasarlanmış, yapay koşullar içinde oluşturulan deneylerin kullanıldığını ortaya koymaktadır. Dolayısıyla deney konusu olan öznel, performanslarının sınıflandırılabilmesi adına içinde bulundukları kültürel içeriklerden arındırılırlar. Bu bağlamda psikoloji temelli çalışmalar insan doğasına dair “temel yapılar” ve “evrensel öğeler” kurma eğilimi içindedir (Connerton, 2019, s. 52). Bu eğilimin aksine insanların ait olduğu toplumun ortak kodlarıyla düşünme, farklı eğilimlerle yetişip farklı işlerde çalışmaları gibi etkenlerin kişilerin bellek haritalarının oluşmasında bir farklılığa yol açtığı saptanmaktadır. Bu noktada toplumsal dünyaların onları yöneten çağdaş uyuşmalarca (konvansiyonalizm) belirlendiği görüşünün, alışkanlık belleğinin göz ardı edilmesine yol açtığı ortaya çıkarılmıştır (Connerton, 2019, s. 53). Alışkanlık belleği, toplumsal hayatın içinden belirlenerek belli bir davranış alışkanlığını, alışkanlık edinmiş insanlara maruz kalmak yoluyla öğrenilmesine dair ahlaki, epistemolojik bir felsefi anlayış oluşturmaktadır. Bu doğrultuda Connerton (2019, s. 64) psikanalistlerin unutma ve hatırlama kavramına bakışının bir şema veya kategoriye kullanma biçimindeki bozukluklar ve başarılar olarak görme eğiliminin, uyuşmacılığın sirayet ettiği bir tarz olduğunu ve bunun alışkanlıklar veya toplumsal alışkanlıklar belleği olarak nitelendirdiği tamamlayıcı bir öğeyi devreye sokarak aşabileceğini ortaya koymaktadır. Bu anlayış toplumsal ilişkilerin belirleyici yapısını ortaya koymaktadır.

Belleğin kaynağının bulunması ve anımsamanın nasıl gerçekleştiğine dair gelişen sorular birbirinden güç alarak veya çatışarak genişleyen bir çalışma alanı yaratmaktadır. Önceki paragrafta belirtilen tartışma ölçütleri, bellek kavramına odaklanan yaklaşımların, bilimlerin kavramsal değerleriyle örtüşen biçimleri olduğu göstermektedir. Bu anlamda sosyal bilimler alanında toplumsal ilişkilerin belirleyici yapılarına odaklanarak üretilen bellek tezleri, bellek anlayışlarının bir başka kutbunu oluşturmaktadır.

Jan Assman ve Halbwachs belleği hatırlama ölçeğinde incelemektedir. Bu kuramcılara göre hatırlama, toplumda yaşayan kimselerin deneyimlerini ve hatıralarını sabitleştirme ve yeniden üretme imkanı taşıdığı ölçekte değerlendirilmektedir. Assman (2022, s. 46) belleğe dair anlayışının temelini şu şekilde belirtmiştir: “düşünce ne kadar soyut bir eylem ise, hatırlama o kadar somuttur”. Assman’a göre düşünceler, belleğin parçası olma aşamasından önce algılanır. Algılanan düşünceler, kavram ve görüntünün birbirinden ayrılmaz bir biçimde birleşmesi şeklinde gerçekleşmektedir. Assman’a göre hatırlama kavramında genel geçer, saf bir bellekten söz etmek mümkün değildir. Diğer yandan Bergson, geçmişin saf bir bellek şeklinde geçmişte bulunabileceğini savunmaktadır. Assman belleği bir yeniden kurma işlemi olarak görmektedir. Assman (2022, s. 50) bu fikri şu şekilde açıklamaktadır: “Geçmiş, bellekte olduğu gibi kalmaz. İlerleyen şimdiki zamanın değişken ilişkileri çerçevesinde sürekli olarak yeniden örgütlenir”. Pierre Nora (2022, s. 21) ise hafızayı “her zaman yaşanan gruplar tarafından üretilen yaşamın kendisidir” sözleriyle ortaya koymuştur. Nora ayrıca hafızayı ele alırken anımsamanın ve unutmanın diyalektiği çerçevesinde sürekli birbiri arasında yer değiştiren bir yapısı olduğunu belirtmiştir. Toplumsal düzeyde kültürel bellek, ritüellere ve tekrara ihtiyaç duyduğu gibi insan da belleğine yaptığı yolculuklarla bellektekileri değiştirir, dönüştürür ve biçime sokar (Susam, 2021).

Connerton (2019, s. 41) bellek kuramı geliştirebilmek için bellek çeşitlerinin saptanması ve ortaya konulması gerektiğini savunmaktadır. Bu anlamda Connerton, belleği bellek savları olarak nitelendirdiği türlere ayırmaktadır. Bu türler: kişisel bellek, bilişsel bellek ve alışkanlık belleği şeklindedir (Connerton, 2019, s. 42-44). Kişisel olarak nitelendirilen bellek, kişisel kimliğin zamansal bir değerle buluşarak, kaynağını kişinin kendi deneyimlerinden almasıdır. Bilişsel bellek ise matematiksel, mantıksal doğruları; şiir dizeleri, şarkı sözleri gibi olguları “anımsama” olarak nitelendirdiğimiz durumları kapsamaktadır. Geçmiş deneyimle bağlantısız bir ilişki ortaya çıkartılamıyorsa bile geçmişin üstü kapalı bir ürünüdür. Üçüncü bellek türü olarak nitelendirilebilen alışkanlık belleği ise bir performansı yerine getirmek ile ilgilidir. Bu performansın ve uygulamanın

genellikle ilk olarak ne zaman bellekte geçerli hale geldiği bilinemez. Harekete geçildiğinde kendiliğinden bir geri çağırma ve anımsama ortaya çıkmaktadır. Connerton (2019, s. 43) alışkanlık belleğini açıklarken okuma-yazma yetisi, bisiklete binme yetisi gibi performatif örnekleri kullanmaktadır.

Diğer yandan Bergson ise belleği iki farklı tür altında incelemektedir. Bergson'un ayrımını yaptığı belleklerden biri anımsamalardan oluşan, diğeri ise alışkanlıklardan oluşan bellektir. Bergson, Ansell-Pearson'a (2010) göre imge ve anıyı ortak bir düzlemde birbirine yaklaştırarak imge-anı terimini kullanmaktadır. Bu bağlamda ilk bellek olarak söz edilen bellek, gündelik yaşamı imge-anılar biçiminde kaydeder. "Yararlılık ve pratik kullanım gibi nedenler olmaksızın yalnızca doğal bir zorunluluk olarak geçmişi biriktirir" (Bergson, 2022, s. 79). Bellek, imge-anılara yapılan her arayışta, imgeyi yaratan eylem; imgeyi oluşturduğundan itibaren eylemin içinde sürer. Bir kez algılanan imge, belleğin içinde dizilime uğrar, imgeyi devam ettiren eylemler, imge halinde bulunan organizmayı değiştirir, imgeyi harekete geçirecek yeni mekanizmalar yaratır. İmge-anılara yapılan yolculukların yarattığı mekanizmalar, dış uyaranlara sayısı giderek artan ve çeşitlenen tepkiler gösterir. Belleği kullandırmaya yönelik yöneltilen olası sorulara sürekli artan sayıda hazır karşılık yaratır. Bu yapı tamamen başka düzende işleyen bir deneyim yaratır. Bu deneyim ise belleğin ikinci türünü ortaya koymaktadır.

İkinci bellek; daha mekanik unsurlara dayanan bir bellektir. Bu belleğe Bergson (2022, s. 79): "belleğin kendisi olmaktan ziyade belleğin aydınlattığı alışkanlıktır" demektedir. Bu bellek daima "eyleme dönük, şimdiki zamanın içinde bulunan ve yalnızca geleceğe bakan bir bellektir" (Bergson, 2022, s. 79). Bu ikinci tür belleğin hatırlatma edimi, doğrudan imge-anılar yoluyla edinilmez. Süreç içinde imge-anılar yoluyla belleğe yaptığımız yolculukların tekrarlama biçimlerinin oluşturduğu yeni mekanizmaları kullanmayı refleks edinir. "Yani artık bize geçmişimizi sunmaz, onunla oynar ve bellek adını hala hak ediyor olması, eski imgeleri koruduğu için değil, bunların yararlı etkisini şimdiki ana dek uzattığı içindir" (Bergson, 2022, s. 80). Bergson bu iki bellek tipini şu şekilde örneklendirir: "ilk bellek hayal eder, ikincisi tekrarlar" (2022, s. 80).

Connerton'un üçlü bellek savları, Bergson'un (2022, s. 79-80) birincil ve ikincil bellek olarak sınıflandırdığı yapıyla benzerlikler taşımaktadır. Bergson'un ikincil bellek olarak nitelendirdiği tekrarlayan, alışkanlık haline getiren bellek, Connerton'un üçüncü bellek savı olan alışkanlık belleği ve bilişsel bellek savının içerisinde kendisine yer bulabilmektedir. Destekleyen biçimde Bergson (2022, s. 81), ikincil belleği "belleğin aydınlattığı alışkanlık" olarak nitelendirmiştir. Bergson'un birincil bellek olarak

nitelendirdiği anı-imgeler yoluyla biçimlenen bellek ise, Connerton'un kişisel bellek savıyla ortak bir biçime sahiptir. Bu bağlamda bu iki anlayışın kimi ortaklaşmalarının bu çalışmada gösterdiği sonuç şudur: Günlük hayatı oluşturan dinamiklere ve bağlama göre belleğimizi farklı biçimlerde kullanabilmekteyiz. Nasıl yürüdüğümüz, nasıl bisiklete bindiğimiz gibi üzerine bir bilinç atfedilmeyen, tekrara ve refleksle dayalı hareketlerimiz belleğimizi şekillendirir ve düzenler. Diğer yandan doğrudan anı-imgelerle yola çıkılan bellek rejimi neyi, ne zaman ve ne biçimde yaşadığımızın bilinciyle anların imgelerle ve bu imgelerin bizde uyandırdığı deneyimlerle ilgilidir. Bu iki biçim birbirinden açık bir biçimde ayıramayabilir. Bellekle kurulan ilişki, doğrudan bilincimizdeki uzlaşıyla ilişkilidir. Zamanın ilerleyişi belleği yeniden örgütler ve saf gerçeği, saf anı geri çağırarak çoğu zaman mümkün olamaz (Assman, 2022, s. 49).

Bellek konusunda biçimsel ayrımlardan bir diğerini ise Jan Assman yapmaktadır. Assman belleği dış boyutları çerçevesinde incelerken dörde ayırmaktadır. Bunlar mimetik bellek, nesneler belleği, iletişimsel bellek ve kültürel bellek olarak nitelendirilmektedir (Assman, 2022, s. 27). Mimetik bellek, davranış alanını taklit ölçeğinde nitelerken nesneler belleği, hatırlamanın geçmişe insanı çevreleyen nesneler yoluyla bağlanmasını içermektedir. Bu kavramların ötesinde Assman'ın tezinin temelini oluşturan ve daha fazla üzerinde durduğu kavramlar iletişimsel bellek ve kültürel bellek olmuştur. İnsanın dil yetisini kullanarak başkaları ile alışveriş içinde olmasıyla açıklanmaktadır. Kültürel bellek ise diğer ayrımların birtakım niteliklerinin kendini aşarak bulunduğu bir alanı tarif etmektedir. Semboller ve anıtlar gibi nesne sınırlarını aşan ve kültürel anlamın aktarımını sağlayan gelenekler, kültürel belleği oluşturmaktadır (Assman, 2022, s. 28). Örneklerden görüldüğü üzere bellek türleri kuramcılara ve bilimsel eğilimlere göre değişebilmektedir fakat bellek bir yeti olarak ele alındığında temel türsel ayrım noktasının belleğin bireyselliği ve toplumsallığı çerçevesinde olduğu görülmektedir.

Bu bağlamda belleğin kaynağının ve işleyişinin kavranması, insan ilişkilerinin bellek üzerindeki etkilerini hangi biçimlerde gösterdiğini ortaya koymak açısından önem verilen bir tartışma başlığı olmuştur. Literatürde yer edinmiş Halbwachs, Jan Assman, Paul Connerton gibi kuramcıların özellikle üzerinde durduğu ve üzerine kendi bellek yaklaşımlarını inşa edecek kadar önem verdikleri belleğin toplumsallığı ve bireyselliği, bellek çalışmalarının temelinde yer almaktadır.

2.1.1. Toplumsallık-bireysellik ekseninde bellek

Maurice Halbwachs bellek kavramını sosyoloji biliminin penceresinden incelemiştir, bu anlamda bellek çalışmalarında öğrencisi olduğu Bergson'dan bağımsızlaşan bir hattın öncül kuramcılarındandır (Jan Assman, 2022, s. 43). Bergson'un bellek kuramı, ruh-beden düalizmi ismi verilen, nöroloji ve beyin fizyolojisini de imgelerle kurduğu ilişkiler bağlamında işe koşan bir çerçevededir. Halbwachs'ın tezinin temel anlayışı ise belleğin toplumsal koşullara bağlı bir kavram oluşudur. Halbwachs'a (2023, s. 29) göre izlenimlerimiz, ancak başkalarıyla kurduğumuz ortak hatırlama düzlemi ile destekleniyorsa güvenilir hale gelmektedir. Bir insanın başka bir insanla referanslarını birleştirmesinin geçmişi daha doğru kavranmasını sağladığını öne sürmektedir. Halbwachs'a (2023, s. 30) göre anılarımız kolektiftir. Bir şeyi hatırlamak üzerine gösterilen her çaba başkaları vasıtasıyla gerçekleşmektedir. Bu anlamda Halbwachs farklı insanların bize kazandırdığı farklı izlenimsel içeriklerin ortak bir anıyı paylaşma biçiminde gerçekleştiğini ve bir hatırlama edimi için dahi bu kişilerin, bu vasıtayla içerisine girilen grupların varlığına ihtiyaç duyulduğunu öne sürmektedir.

Bu anlamda grubun geniş insan sayılarından oluşması temel koşul değildir, ikinci bir kişinin özneyle buluşması grubu kavramsal olarak oluşturur; fakat daha yüksek sayıdaki grupların yarattığı izlenim ve ortak değer 'grup' kavramının asıl kullanım sahasını oluşturmaktadır. Halbwachs, kişinin hatıralarını paylaştığı bir grubun parçası olmasıyla o grubun iletişim alanı içerisinde kalarak geçmişini grubun diğer elemanlarıyla birleştirdiğini iddia etmektedir. Grup aynı zamanda bir hatırlama kaynağıdır, grupla geçirilen zaman ortak anıları görünür kılmaktadır. Grup halinde öğrenmenin, ortaklaşmış anıların, tekrara dayalı bireysel anılardan çok daha güçlü bir hatırlama biçimi kazandırdığı savunulmaktadır. Özne, ortak yaşanan olayları özel olarak hatırlamasa ve bunlar yalnızca bir izlenim olarak belleğinde yer etse dahi kolektif bellek olayları her grup üyesi için yeniden inşa etmektedir. Diğer yandan kişilerin gruplardan kopuşu, gruplarla edinilen tüm anıların yavaş yavaş yahut aniden kaybolmasına sahip olduğunu ve bu noktada hatırlamanın uygulanamayacağını ortaya koymaktadır. (Halbwachs, 2023, s. 38) Halbwachs bu noktada "sosyal çerçeve" (cadres sociaux) olarak adlandırdığı kavramı ortaya koymaktadır. Sosyal çerçeve, hatırlamanın ve deneyimin sosyal çevre tarafından belirlenen yapısını vurgulamaktadır. Assman (2022, s. 44) sosyal çerçeveyi şu şekilde belirtmektedir: "Halbwachs'a göre hatırlama eylemini gerçekleştiren ve ona istikrar kazandıran 'çerçeve', ayrıca Assman (2022, s. 44): "Halbwachs daha da ileri giderek toplumu bellek ve

hatırlamanın öznesi olarak ifade eder” demiştir. Bu kavramsal başlangıç; grup belleği, ulus belleği gibi kavramların gelişmesinde de önemli bir rol oynamıştır. Halbwachs ve Assman’ın bireysellik ile ilgili bakışları, bireysel olanın bellek değil algı olduğudur. Vücudumuzla ve bilincimizle ilişki içinde olan algılardır. Halbwachs’a göre çocukluktan ileri yaşlara değin mutlak bir yalnızlık içindeki insanın belleği olamaz. (Assman, 2022, s. 44) Bu anlamda belleğin öznesi bireyler olsa dahi bireylerin anılarını kurgulayan sosyal çerçeve zorunlu olarak hatırlama ile ilişki içinde olmalıdır.

İnsanın sosyal anlayışı, kişilere bir topluluğa ait olma motivasyonu sağlamaktadır, bu dolayısıyla Halbwachs belleğin diğer belleklerle uzlaşma arayışı olduğunu ortaya koymaktadır. Halbwachs (2023, s. 40)’a göre “Bir hatıra elde etmek için geçmiş bir olayın imgesini parça parça yeniden oluşturmak yeterli değildir”. Dolayısıyla Halbwachs’ın görüşüne göre hafızaya ulaşmak için verilerin ve kavramların yalnızca tekil bir kişide değil başkalarında da dolaşım halinde olması gerekmektedir. Bu bağlamda belleğin ilişki kurma yapısını Jan Assman (2022), belleğin iç ve dış olgularının dinamiğini çözümleyerek şu şekilde anlatır:

“Bellek denince insanın aklına genellikle bir iç olgu gelir ve bunun mekanı bireyin beynidir, yani belleğin beyin fizyolojisiyle, nöroloji ve psikolojiyle ilgili olduğu düşünülür ama tarihsel kültür bilimi ile bir ilgisi yoktur. Oysa bu belleğin neleri içerdiğini, bu içeriklerin organize edilmesini ve ne kadar süre ile muhafaza edileceğini, bireyin kapasitesi ve yöneliminden çok, dış koşullar, yani toplumsal ve kültürel çerçevenin koşulları belirler” (s. 26).

Dolayısıyla anlaşılmaktadır ki toplumsal koşulların insan faaliyetini şekillendirmedeki etkisi, insan belleğinin de şekillendirilmesiyle ilişki taşımaktadır. Bu ilişki, kişisel karar alma biçimlerimiz ve imge oluşturma biçimlerimiz gibi zihinsel mekanizmaları beslemektedir. Connerton (2019, s. 66) anımsamanın kişilerin toplumla kurduğu yaşam ortaklığının bir sonucu olduğunu ve hiç fark edilmese bile; “kişiler, yerler, tarihler, sözcükler, dil biçimleri” gibi öğelerle meydana geldiğini göstermektedir. Assman (2022, s. 45) bu fikri şu şekilde özetler: “bireysel olan, çeşitli grupların ortak belleğinin mekanı olarak toplumsal bellekle kurulan benzersiz ilişki ve bu ilişkilerin her birinin kendine özgülüğüdür”. Bu anlamda Assman, Halbwachs’ın belirttiği çerçeveyi temel bir anlayış olarak kabul edip bunu kültürel ilişkiler düzleminde genişletmektedir.

Diğer yandan belleği bireysellik ile inceleme yönelimi, önceki bölümlerde incelendiği ölçüde, psikoloji temelli anlayışın ve bu anlayışla benzer deneysel dinamikleri kullanan fakat kuramsal düzeyde başka biçimlerle belleği inceleyen Henri Bergson’un tezlerinde

görülmektedir. Deneysel psikoloji temelli anlayışın temel eğilimi, öznenin yetilerini ortaya çıkararak, öznenin içindeki evrensel ögeyi bularak, bellek kavramının tüm insan yaşamındaki ortak kodlarını, toplumsal ilişkiler, öğretiler gibi değişkenlerden soyutlayarak bulma üzerinedir. Bergson, psikoloji temelli anlayıştan, tanıma başarısızlıkları, delilik ve hafızanın patolojisi gibi kavramlar ile yararlanmaktadır. Diğer yandan psikolojide Klein'in (2015) resmi doktrin olarak sunduğu, ana akım anlayışın aksine Bergson, anıların beyinde depolanmadığını ve belleğin salt bir depolama yetisi olarak görülemeyeceği fikrini ortaya koymuştur (Ansell-Pearson, 2010, s. 63). Bergson fenomenolojik bir yaklaşımı benimseyerek beynin ayrıcalıklı bir konum kazanmasına karşı çıkmaktadır. Bu anlamda Bergson'un belleği ortaya çıkarma girişiminde birey üzerinden şekillenen yapı, psikolojinin bireyler ölçütünde yaptığı deneylerden farklı bir şekilde seyretnmektedir. Bergson insan faaliyetini ruh-beden-düalizmi anlayışıyla, birbirini besleyen iki sistemin karmaşık ve bir arada ilişkilenebilirliği ölçüğünde incelemektedir (Assman, 2022, s. 44). Bergson bellek çalışmalarında, öznenin imgelerle ve zamanla kurduğu özgün ilişkiyi açıklamaktadır. Bergson'da belleği, zamanın içsel algılarına yönelen ve mekandan bağımsızlaşan bir olgu olarak değerlendirme anlayışı görülmektedir. Bu anlamda toplumsal ilişkilere ve belleğe olan etkilerine dair geniş çaplı analizler sunmamaktadır.

Paul Connerton, hatırlamanın toplumsal çerçeve ile kurduğu bağı Halbwachs'ın ortaya koyduğu düzlemde ele almaktadır. Diğer yandan Connerton, Halbwachs'ın 'kolektif bellek' kavramının çoğunlukla toplanan bilginin doğrudan bireyler arası iletişime bağlı olarak transfer olduğunu tespit etmektedir. Bu açıdan Halbwachs'ın törenselliği ve kuşaklar arası deneyim aktarımından eksikli söz ettiğini ve bu törenselliğin belleğin toplumsal oluşumunu, birlikte anımsamayı mümkün kılan bir dinamik olduğunu ortaya koymuştur (Connerton, 2019, s. 67-69). Ayrıca Connerton (2019, s. 67): "Anılarımızı, bizi kuşatan maddeler ortamına bağlayarak koruruz. Onları canlandırmak istersek, ilgimizi toplumsal uzamlara yöneltememiz gerekir" demiştir. Bu bağlamda belleğin mekan ve ritüellerle kurduğu ilişki ortaya konmuştur. Diğer yandan Aftersun filminde görüldüğü ölçüde yine maddeler ortamına kaydedilen görüntüler, kişisel belleği kullanıma açarak anıları canlandırabilmektedir. Bu anlamda ortak verilerden birisi maddeler ortamının kaydediciliğinin belirleyiciliğidir.

Paul Connerton, bellek kavramını değerlendirirken "bellek savları" olarak nitelendirdiği bir dizi niteliği kullanmaktadır. Kişisel bellek savı olarak nitelendirdiği kategori, kişinin hatırlama edimini kişisel yaşam öyküsünden yola çıkarak ortaya koymasındır (Connerton, 2019, s. 42). Diğer yandan bu belleğin kendimize ilişkin

kavrayışımızı da oluşturduğu, her içe dönüş faaliyetinde bakış biçimimizi oluşturmada önemli ölçüde katkı yaptığı belirtilmiştir (Connerton, 2019, s. 42). Connerton (2019, s. 42) kişisel bellek kavramını tanımlarken şu yorumu yapmaktadır: “kişisel bir geçmiş içine yerleştirilmiş olduklarından ve kişisel bir geçmişe göndermede bulunduklarından, kişisel bellek diyebiliriz”. Connerton, kişisel belleğin özelliklerini de ortaya koymaktadır. Kişisel belleğe referansta bulunan anıların, akılda tutmak ve kullanışlı hale getirmek bağlamı hakkında bilgiye sahip olarak, geçmişin birtakım yanlarıyla deneyimin farkındalığı içinde gerçekleştiği öne sürülmektedir.

Bu çalışmada bireysel ve toplumsal olanın birbirinden ayrılamayacak kavramlar olduğu görülmüştür. Bu anlamda bellekle insanın kurduğu tüm ilişkilerin, toplumsal ve kişisel yönleri kapsadığı ve tüm bu yönlerin devinim içerisinde kendini yeniden üreten yeni zihinsel, fiziksel fonksiyonlara kapı araladığı görüşü güç kazanmıştır. Diğer yandan Aftersun filminde belleğin öznelere buluştuğu bireysellik ölçeği, Bergsoncu bellek anlayışının Deleuzecü sinema kavramlarıyla incelenmesini mümkün kılmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmada toplumsal ilişkilerin temel belirleyiciliği göz ardı edilmeksizin film malzemelerinin kişisel formu ile buluştuğu ölçüde ortaya konacaktır.

2.1.2. Hatırlama kavramı

Hatırlama kavramı, *Bellek Kavramı* isimli başlıkta daha önce belirtildiği ölçüde oldukça karmaşık bir kullanım alanına sahiptir. Fakat en temelde geçmişe dair bir temellendirmenin kaynağı olarak görülebilmektedir. Bu anlamda Assman (2022, s. 46) bir gerçeğin toplumun düşünceler sisteminin unsuru haline gelmesi için o olayın “bir kişi, yer ya da olay biçiminde” yaşanması gerektiğini ortaya koymaktadır. Ona göre yaşanan gerçeğin bellekte yer edinmesi ve hatırlanması ise kişiliklerin, tarihi olayların belleğe “bir ders, bir kavram, bir sembol” aktarması gerekmektedir. Kavramların ve deneyimlerin ikili ilişkileri Assman’ın (2022, s. 46) “hatırlama figürleri” olarak adlandırdığı olgular üzerinden incelenmektedir. Hatırlama figürleri, belleği toplumsal düzleme taşımaktadır. Hatırlama figürleri üçe ayrılmaktadır. Bunlar: Zaman ve mekana bağlılık, gruba bağlılık ve yeniden kurulabilme şeklindedir.

Assman’a (2022, s. 46,47) göre hatırlama figürleri somut bir mekanda cisimleşmek doğrultusunu taşımaktadırlar. İnsanlar ait oldukları toplumsal çerçevenin özellikleri doğrultusunda yaşam alanları edinmektedirler. Bu yaşam alanları insanın “maddi çevresi” olup mekansal hatırlamanın düzlemi haline gelmektedir (Assman, 2022, s. 47). Maddi

çevre sosyal olarak nesneler düzleminde de belirleyicidir ve insanın statü, sembolik anlamlar gibi hatırlamaya değer içerikler yaratmasını sağlamaktadır. Parçası olunan grubun içinde kimliklenen insanların sembolleri ve hatıralarının sağlamlaştırılması belleğin mekana olan ihtiyacını ortaya koymaktadır. Ayrıca Pierre Nora ‘Hafıza Mekanları’ (2022) isimli çalışmasında mekan ve bellek ilişkisini tartışmaktadır. Mekanın varlığı zamanı durdurma, ölümsüzleştirmeyi sağlamak ve unutmayı engellemek gibi anlamlar taşımaktadır. Nora’nın mekan üzerine düşünceleri yalnızca belirli bir ortamı nitelemez aynı zamanda her türlü nesneleştirme de mekan-hafıza ilişkisinin bir parçası sayılır. Bu nesneleşme toplumsal yaşamın bir parçası olabileceği gibi daha kişisel bir kayıt mekanizmasının kullanımı ile sinemada da görünür bir biçimdedir. Bu anlamda Aftersun filminde kullanılan video kamera, hafıza toplayan ve kendi içinde barındıran bir zaman-mekan kurucusu olarak hafıza mekanı olarak değerlendirilebilir. Nora (2022, s. 37) için hafıza mekanı, soyut ve deneyime açık bir yapı olarak açıklanmaktadır. Hafıza mekanları kendi içinde üç anlamı taşımaktadır. Bu anlamlar maddi, sembolik ve işlevsel olarak ortaya konmaktadır. Bu üç anlam herhangi bir mekanın içerisinde eriyip farklı kertelerde bulunabilmektedirler. Topluma ait kavramlar kendini doğrudan ortaya koyan anlamlarının yanında somut olmayan, toplumun bu mekanlara kendi rengini çaldığı ve kendi anlamlarına dönüştürdüğü görülmektedir. Bu anlamda hafıza mekanı, her ne kadar bir hatırlama mekanizması olma motivasyonu ile yapılmış olsa da aynı zamanda taşıdığı anlamlar toplumun onlara biçtiği rollere göre dönüşebilmektedir. Nora (2022, s. 45) hafıza mekanının rolüne dair: “Bu anlamda hafıza mekanı ikili bir yerdir; kendi üzerine kapalı, kimliği içine kapanıp kalmış, adı üzerine kıvrılmış, ama geniş anlamlara açık bir taşkınlık mekanı” demiştir. Bu anlamda yalnızca toplumsal ilişkilerin durumsallığı mekanın anlamını belirlemez, aynı zamanda zamanın tarihselleşmesi ile mekan, bellek bağlamından uzaklaşmakta ve dönemin tarih anlayışının belirlediği yeni anlamlar kazanmaktadır.

Diğer yandan Assman (2022, s. 48) hatırlama figürlerinin bir diğer ögesi olan gruba bağlılığı incelerken *Toplumsallık-Bireysellik Ekseninde Bellek* bölümünde incelenen belleğin toplumsal çerçevesine atıf yapmaktadır. Belleğe toplumsal bir mekanizma kazandırmak ve benzer toplumsal, tarihi koşullar üzerinde yükselen grupların ortak değer yargılarını belirlemek kimliklenme ile mümkündür. Grubun genel tavrı, ortak acıları, törensellikleri; tarih boyunca benzer koşullarla yaşamış grubun öğretilerini içermektedir. Grubun toplumsal belleği taşıdığı ve burada somut kimliğin de hatıranın taşıyıcısı olduğu ortaya konmaktadır. Ortak anılara sahip sosyal grup, kendine özgülüğü ve diğer gruplardan farklılaşan yönlerini öne çıkararak ve kimlik bilincini tüm öğretileriyle sürekli kılarak

kendini muhafaza eder. Grubun genel tavrı, içeriye ve dışarıya seslenme biçimleri, ortak anıları bir seçilime tabi tutar, hatırlanmaya değer olanlar grubun ortak değer yargıları haline gelir.

Assman'a (2022, s. 49) göre hatırlamanın saf gerçekliği olamaz. Assman için hiçbir bellek geçmiş olduğu gibi koruyamamaktadır. Dolayısıyla üçüncü hatırlama figürü olan tarihin yeniden kurulması olgusu da bu anlayışla paralel değerlendirilmektedir. Tarihin yeniden kurulması, grubun dönemsel bağlamlara göre belleğin yeniden kurulabileceği biçiminin hatırlanması olgusudur. Burada grubun kökleri, genellikle grubun kuruluşunun temellerine değil sonradan oluşmuş fikirlere dayanmaktadırlar. Diğer yandan tarihin yeniden kurulması toplumsal düzlemde gerçekleşebildiği gibi toplumu oluşturan öznelere dahilinde de bellek yeniden kurulabilmektedir. Özellikle Aftersun filminde görüldüğü ölçüde insan kendi tarihini yeniden kurarken kökende bulunan anıları bütünüyle ortaya koyamayabilir ve o anıları manipüle ederek yeniden kurar.

Hatırlama figürleri, toplumsal hatırlama mekanizmasının temelini oluşturmaktadır. Assman'ın sıkça yer verdiği ve belleğin gerçekleştiği dışsal olgular, toplumsal ilişkileri baz alarak belleği yeniden kurmaktadır. Diğer yandan Bergson hatırlama kavramını kendi kuramsal eğilimine uygun biçimde incelemektedir. Bergson için bellek ve psikolojik hatırlama kavramları aynı şey değildir (Ansell-Pearson, 2010, s. 64). 'Bellek Kavramı' bölümünde değinildiği gibi Bergson'un gerçek anlamda bellek statüsü verdiği, bağımsız hatırlamanın var olduğu bellek türü ile hatırlama gerçekleşmektedir. Bu bellek türünde, olaylar benzersiz bir zamanda gerçekleştikleri ve harekete bir konum ve tarih sağladıkları ölçüde kaydedilmekte ve kişiye verdiği pratik faydaya bakılmaksızın korunmaktadır. Bergson belleği salt bir depolama ve geri çağırma mekanizması olarak görmemektedir. Bergson bağımsız hatırlamayı sağlayan belleğe yaşayan ve hareket halinde olan bir nitelik kazandırmıştır. Bu anlamda Bergson, belleği geçmiş zamanın korunması ve saklanması olarak görmemektedir. Bu nedenle hatırlama, geçmiş imgelerin kullanımını şimdiki ana değin uzattığı ölçüde gerçekleşmektedir. Hatırlama bu anlamda şimdiki zaman içerisinde biriktirilen hafıza-imgelerin harekete ve eyleme tabi kılınmasıyla gerçekleşmektedir.

2.1.3. Bergson ve belleğin zamanı

Henri Bergson belleği felsefi açıdan değerlendiren bir kuramcıdır. Bergson'un belleği algıladığı özgün alan, sosyal bilimlerin alanında yararlanılmış ve üzerine tartışılmıştır. Bergson, geçmiş kavramı veya geçmişlik hissi üzerinde yükselen bellek

anlayışını aşmaktadır. Belleği zamanın kendisinde yükselen bir kavram olarak ele alarak belleğin imgelerle olan ilişkisini ruh-beden düalizmi çerçevesinde incelemektedir.

Bergson bu bellek hakkındaki fikirlerinin temellerini ilk olarak 1986'da yazılan *Matter and Memory* (Madde ve Bellek) isimli kitabında ortaya koymuştur. Bergson (2022, s. 11) için madde bir imgeler bütünüdür. Bütün ve parça biçimleri; hafıza, hatırlama ve algılama kişinin imge repertuarı ile olan ilişkisini devinim içinde belirler ve kavramlara durumsal standartlar kazandırır. Saf algı ve saf hafıza, Bergson için iç içe geçen iki kavramdır fakat aynı şey değildirler, ikisi arasındaki ayrım türseldir. Bu yolla Bergson belleğe özerk bir karakter kazandırma iddiasını temellendirmiş olmaktadır. Bergson için saf anı, psikolojik bir doğaya sahip olmadığı ölçüde yok edilemez niteliktedir. Diğer yandan algı kavramı türsel bir ayrışmaya tabi tutulsa da hatırlama; algı, eylem ve belleği birbirine bağlayan bir zincirin birlikte çalışması dahilinde olmaktadır (Ansell-Pearson, 2010, s. 64). 'Bellek Kavramı' bölümünde de incelendiği gibi Bergson beyine, bellek konusunda özel bir anlam atfetmez. Çünkü onun için ruhsal yaşamımız, motor eşlikçisi olarak tabir ettiği fiziksel ve nörolojik yetilere bağlı olsa da onlar tarafından yönetilmez. Bu anlamda zihinselliğin farklı ritimlerde gerçekleştiği psişik yaşam, motor eşlikçisine bağlı olduğu ölçüde belleğin başarılı mekanizmalar ürettiğini ortaya koymaktadır (Ansell-Pearson, 2010, s. 64). Bergson için bunlar bilincin ortaya çıkışında rolü olan mekanizmalar olmasına karşın hepsi tekil incelendiğinde motor fonksiyonları aracılığıyla bazı temsiller üretmeye, hareketi analiz etmeye yarayan araçlar olmanın ötesinde değildirler. Bergson yaşama dair her şeyi; beyni, ruhu ve tüm nesneler dünyasını imge olarak görmektedir. Dolayısıyla Bergson için beyin ve sinir sistemi, motor faaliyeti ölçüsünde bütün organizma, maddi dünyada diğer imgeler gibi hareket eden, hareketi taşıyan bir eylem merkezi olarak imgedir. Bu anlamda bedensel ilişkiler asla tek başına belleği yaratan mekanizmalar olmamaktadır. Dolayısıyla Bergson için hafıza zamandadır fakat zaman kavramını tek başına bir ifade olarak kullanmayı reddetmektedir. Kavramsal düzlemde zamanı süre olarak ele almaktadır. (Bergson, 2022, s. 21-23, 25-31, 74, 75-83)

Bergson'un *dur'ee* (süre) ile kurduğu ilişki belleğin niteliklerini ortaya koyan ve onu açıklamaya uygun bir kavramdır. Bergson zihnin geçmişle bir ilişki halinde olduğunu ortaya koymuş olsa da geçmişi hafızayı oluşturan bir tekillik olarak ele almamaktadır, onun için süre bir bütündür. Örneğin geçmiş, sıradan bir 'geçmiş şimdiki zaman' olarak algılanmamalıdır. Geçmiş, etkisini şimdikiye değin sürdürdüğü ölçüde vardır. Deleuze (2021,150) buradan yola çıkarak "çağ" kavramını kullanmaktadır, kişi kendiyle ilişkili çağı geçmiş katmanlarında yakalayabildiği ölçüde hatırlama gerçekleştirebilmektedir. Hafıza,

geçmişin şimdiyle kurduğu ilişkinin geleceğe yönelik bir tasarıyla işlenmesidir. Geçmiş, şimdi ve geleceğin umutları yahut tasarımları birbirinden keskin biçimde ayrılamazlar. Dolayısıyla süre ve duyu birbiriyle bağlantılıdır. Deleuze *Bergsonculuk* (2020, s. 110) adlı eserinde bu durumu şu şekilde incelemiştir: “süren ‘şimdi’, her ‘an,’ biri geçmişe yönelen, geçmişte genleşen, diğeri sıkışmış, geleceğe doğru sıkışan iki yöne bölünür”. Bu noktada beden geçmiş ve gelecek arasındaki hareketli bir sınır rolündedir (Bergson, 2022, s. 76). Bu anlamda Bergson için geçmişteki hatıraların bilinci süreklilik içinde kendini devam ettirir. Süre bu sürekliliği taşıyan temel kavramdır. Bergson (2022) bellek teorisinin bedene biçtiği rolü şu şekilde açıklamaktadır:

“Beden üzerinde etkide bulunan nesneler ile bedenin etkilediği nesneler arasında bulunan bedenin hareketleri kendine çekmek ve bu hareketleri (durdurmadığı zaman) -eğer eylem refleksse- belirli, -eğer eylem iradiyse- seçmeli bazı devindirici mekanizmalara aktarmakla görevli bir iletkenden başka bir şey olmadığını söylemiştik” (s. 75).

Ayrıca Bergson (2022)'a göre, bellek ve imge arasındaki ayrım tam olarak kesin değildir. Çünkü Bergson (2022, s. 78) için “İmge, daha ilk başta ister istemez belleğin içine kazınmıştır”. Fakat bir ayrım noktası olarak imge nesnellik taşıırken bellek öznellik taşımaktadır (Deleuze, 2020, s. 112). Ayrıca Bergson (2022, s. 80): “geçmiş i imge biçiminde anmak için şimdiki zaman eyleminden soyutlamak gerekir” diyerek, ‘katıksız anı’ biçiminde kavramsallaştırdığı geçmiş e dair anların, “renkli ve canlı imge” (Bergson, 2022, s. 130) içinde belir d iği ölçüde ortaya çıktığını ortaya koymaktadır. Bellek süreci, imge oluşumuna katkıda bulunur ve imge de bellek sürecini etkiler. Bergson, bellek ve imge arasındaki gerilimin, belleğin canlandırıcı işlevi ve imgenin nesnel işlevi arasındaki gerilimle açıklanabileceğini savunur. Bergson zamanı mekandan soyutlayarak zamanı içsel algılarla ilişkili bir düzlemde incelemiştir (İlhan, 2018, s. 160).

Bergson’un anlayışına karşıt olarak Halbwachs temelli anlayış, zamanı mekanda ve mekanda gerçekleşen ortaklıklarla incelemiştir. Belleğin toplumsal uzam içerisinde tarihselleşme eğilimi gösterdiği ve bu tarihselleşme eğiliminin zamanın ilerlemesiyle belleğin içini boşaltıp onu dönüştürdüğü ölçeğinde incelenmiştir (Nora, 2022, s. 26). Diğer yandan Traverso (2023, s. 19) tarihin bellekten doğduğu ve zamanın geçiş iyle geçmiş le arasına mesafe koyarak bellek kavramından uzaklaştığını ortaya koymaktadır. Ayrıca Traverso (2023, s. 21) belleği, bireysel ve kolektif olarak ayrıma gitmeksizin şimdiki zaman tarafından filtre edilen bir geçmiş görüntüsü olarak ele almaktadır. Bellek geçmiş i incelerken şimdiki zaman merkezli yken, tarihin geçmiş i öznel duyarlılıktan uzak,

sabitlenmiş ve kapalı bir sistem haline gelmiş bir şekilde geçmişe yöneliktir (Traverso, 2023, s. 28). Bu anlamda Assman zamana geçmiş ve yakın geçmiş temelinden bakan bir bakış açısıyla bir hatırlama biçimi olarak iletişimsel ve kültürel belleği incelemiştir. Assman'a (2022, s. 56) göre en yakın geçmiş bilgi bakımından zenginlik taşımaktadır, fakat geçmişe doğru gidildikçe bilgilerin azaldığını tespit etmektedir. En eski zamanlarla, kökenlerle anlatılar arasında zamansal sıçramalar vardır. Anlatılarda rastlanan bu boşluğu 'the floating gap' (kayan boşluk) olarak nitelendiren Assman, geçmişin algılandığı gibi bu iki geçmiş düzleminde gerçekleşmediğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda boşluğu dolduran kavramın kültürel bellek olduğunu ortaya koymaktadır (Assman, 2022, s. 64). İletişimsel bellek süre olarak bir insan yaşamını ya da iki nesili kapsayan yakın geçmişe ilişkindir. Kültürel bellek ise geçmişin efsanevi bir geçmiş zamanında belirli noktalara yönelmektedir. Bu anlamda kültürel bellek, anıların kendisi yahut tanıklık paylaşımı biçimlerden ziyade anıların bağlandığı sembolik figürlerle sürekli anlam değiştiren bir niteliktedir. Geçmiş ve yakın geçmiş kapsayan, kendine özgü bir zamansallık taşıyan bu yaklaşım geçici ve kalıcının, kısmi ve genelin ilişkisini içermektedir. Bu bağlamda iki kavramı, kökensel ve biyografik hatırlama olmak üzere iki hatırlama tarzıyla açıklayan Assman (2022, s. 60), biyografik hatırlamayı kişinin özel deneyimleriyle ve sosyal alışverişi ortaya koyarak iletişim belleğine yaklaştıırken, kökensel hatırlamayı simgesel formların uygulanımını ortaya koyarak kültürel belleğe yaklaştırmaktadır. Kültürel bellek, iletişimsel belleğin aksine doğal bir ilerleyiş içinde değildir, bir itkiye ihtiyaç duymaktadır. Bu itki, kültürel belleğe sirayet eden bir itici güç olmakla birlikte özneyi belleğe yaklaştıracak bir güç olarak da kullanılabilir. Aftersun filminde insanı eyleme iten nedensel gücü ortaya koymak mümkündür. Diğer yandan Assman (2022, s. 23,24) için süreklilik bir tekrarlama içerir, bu faaliyet aslında canlandırma faaliyetidir. Dolayısıyla zamansal süreklilik içinde bellek, tekrarlandıkça canlanan, insan aktarımı ve iletişimiyle şekil değiştiren; diyalektik kodlara sahip, yaşayan bir organizma gibi görülebilir.

2.1.4. Unutma kavramı ve Nietzsche

Ana akım psikoloji temelli anlayışın belleğe yaklaşımı, belleğin temel yetisinin bir depolama sonucunda depolanan şeyin geri çağırılması üzerinedir. Bellek bu çerçevede etrafında şekillenen bir biçimle incelendiğinde bellekte unutma veya düzgün biçimde anımsayamamak beynin kendine özgü çalışma disiplini içindeki bir takım hatalar olarak görülmektedir (Klein, 2015, s. 5-6). Tıpkı bir makinenin bazen geri çağırma

mekanizmasını kaybetmesi ve bunun üstüne hata vermesi gibi. Nietzsche, bu doğrultunun aksine unutmayı bir tür hatırlayamamak meselesi olmaktan çıkaran görüşlere sahiptir.

Nietzsche, *Ahlakın Soykütüğü Üzerine* (2022) isimli eserinde bu konuya değinmektedir. Ona göre unutmak edilgen bir yapıdaki eylemsizlik kuvveti değildir. Zihnin bazı edimlerinde başarısız olmasını aşan etkin bir süreçtir. Unutmak, anılarımızı sindirip onlarla yaşayabilir hale gelmemizi sağlamaktadır. Nietzsche bu durumu kendi sözleriyle şu şekilde açıklar: “Yaşadığımız şeyleri kendimize mal edip sindirirken bu sürece ‘ruha katma’ denilebilir.” (Nietzsche, 2022, s. 75). Unutmak bilinci kapatıp bu bilinci işler halde tutan aktiviteleri dinlendirme işidir. Bu aktiviteleri yerine getiren organların yahut bu organlara içkin faaliyetlerin oligarşik bir organizmayı oluşturduğunu ve bu organizmanın bir bütün olarak içeriye neyin girip giremeyeceğini kontrol eden bir kapı bekçisi olduğunu söyler (Nietzsche, 2022, s. 75). Unutma sayesinde bilinç, zihinde yeni şeylere yer açar, Nietzsche’nin kavramsal olarak sıkça değindiği soylu işlevler ve görevlere alan açabilir. Ona göre hatırlama üzerine geliştirilen bellek bir isteme belleğidir, devamlılığı arzulanan bir şeyi hazmedememektir. Nietzsche, belleğimizin unutmaya olan yatkınlığını kesen toplumsal ve karşılıklı ilişkileri de ortaya koymaktadır.

Nietzsche (2022, s. 78-80) için belleği yaratan ve bellekte kalan şey acıdır. Gerçek bir istemenin ortaya çıkarttığı bellek dışında tüm belleğin, yerle bir oluşu ona göre olumludur. Fakat toplumsal güçlerle kurulan ilişkiler, insanlarla yapılan anlaşmalar insanı bir tür hatırlama zorunluluğuna sürüklemektedir. Nietzsche bunun bağlamını hemen hemen tüm toplumlarda görülen dini törensellikler ve cezalandırma yöntemlerinde görmektedir. İşkence, kan dökme, acıyı görünür kılmak sabit bir düşünce kurmak için önemlidir. Egemenler, insanın kendi ahlaki kurallarıyla tercih yapması yerine korkunç araçlar kullanarak bir bellek yaratırlar. Bu suç ve ceza ilişkisinin temelini oluşturur ve zarar ziyan yaratanın kendi sorumluluğunun sonuçlarına katlanmasını aşarak suçluya acıyla bedel ödetir. Böylece unutulamayacak bir imgelem oluşturulur ve insanın kendini tedavi etmesi zorlaştırılır.

Ayrıca unutmak Halbwachs’a (2023, s. 31) göre ancak bir gruptan kopmak yoluyla gerçekleşmektedir. Hatırlamak ancak grubun elemanlarıyla ortak düşünme eylemi, özdeşleşme ile mümkün olabilir ve geçmiş deneyimler ortaklaştırılmış olur. Genel bir kümeye ait olmayan ve spesifik bir kategoriye konulan hatıraların unutulabileceğini Halbwachs (2023, s. 37) ortaya koymaktadır. Bu anlamda grubun bir parçası olmaktan çıkıldığı takdirde unutma da kaçınılmaz şekilde gerçekleşecektir.

Paul Connerton da *Toplumlar Nasıl Anımsar* (2019, s. 17-21) isimli kitabında Nietzsche'nin yaklaşımına uygun düşen bir örnek kullanır. Connerton'a (2019) göre törenler ve pratiklerin yarattığı temsiller toplumsal ve kişisel belleği etkiler. Yaratılan acı dolu anlar, belleklere kazınan yeni temsiller kurar ve egemenlik gücüne sahip olanlar bu temsilleri nesiller boyunca kullanır. Örneğin XVI. Louis'nin yargılanıp idam edilmesi benzer bir tören ve temsil yaratılarak gerçekleştirilmiştir. Yönetme erkini kutsal olandan aldığını iddia eden ve hükümdarlık gerekçesini tanrıyla açıklayan kralın halka açık bir törende öldürülmesi, kutsal kral imgesini yıkmanın yıkıcı bir yolu olarak kullanılır. Devrimciler törensel olarak, XVI. Louis'nin taç giyme töreninde kralın kutsallığını ortaya koyan ritüeller benzer şekilde tekrarlanmış ve benzer kutsal dil kullanarak, önceki töreni geçersiz kılacak şekilde idam gerçekleştirmiştir. Dolayısıyla acının hatırlatıcılığı, belleğin travmayla ve unutmayla olan ilişkisi bir bütün olarak temsiller yoluyla kullanılan içeriklerdir.

Diğer yandan Bergson için unutmak yaşama dair olağan bir kavramdır. Bergson unutmama kavramını bilincin bir parçası saymıştır. Unutmak yaşamın bir aracıdır ve bu sayede insanın yeni deneyimlere kapı aralayabileceğini ortaya koymaktadır. Başarısız tanıma olarak dile getirdiği unutmama anlayışı; algıyı, eylemi ve belleği birbirine bağlayan zincirdeki bir kopukluk olarak değerlendirmektedir (Ansell-Pearson, 2010, s. 64). Ansell-Pearson (2010, s. 75), Bergson'un bu alandaki görüşünü şu şekilde açıklar: "O halde unutmama, anıların sürekliliğinin algılanmayan karakterini, onların "bilincin uyanıklığından uzaklaştırılmasını belirtir." Bu kavrayışta unutmama basitçe amansız bir yıkım olarak değil, ezeli bir kaynak olarak anlaşılabilir. Bergson'a (Ricoeur, 2004, s. 430) göre unutmak imgelerin kendi kendine hayatta kalmasıyla büyük bir potansiyel içerir, bir rezerv ya da kaynak olarak görülebilir. Bu anlamıyla Bergson'un bu konudaki fikri tüm yapılarıyla olmasa da temelde Nietzsche'nin fikirleriyle uyuşmaktadır.

Ricoeur (2004, s. 443), unutmamayı hafızayı mümkün kılan bir kavram olarak ele almaktadır. Onun için unutmama olmadan hatırlama da olmaz. Ricoeur için yıkıcı unutmama ve kurucu unutmama şeklinde iki unutmama figürü vardır. Unutmama figürleri, unutmama ile mücadele ederek ve unutmamayı bir kaynak olarak kullanarak eşdeğerlilik taşımaktadır. Kavramsal olarak unutmama, hatırlamayı olmuş olanın artık olmamasıyla ilişkisi üzerinden açıkladığı koşullarda ezeli bir kaynak niteliği taşımaktadır (Ricoeur, 2004, s. 442-443). Unutmama, Ricoeur'ün pozitif bir içerik olarak ele aldığı mutlu hafızaya ulaştıran ve insanı geçmişin hafızası, geleceğin beklentisi ve şimdiye dikkat arasında dokunmakta olan bir kavramdır (Ricoeur, 2004, s. 504).

Unutmanın bireysel tezahürleri kolektif biçimlerle ayrılamaz biçimde karışmış haldedir. Ricoeur (2004), unutma ve hatırlama arasındaki düzensiz ve gergin süreci tarifleme arayışındadır. Ricoeur’e göre anlatının seçici bir boyutu vardır, ideoloji belleği manipüle edebilir ve bu manipülasyon bir anlatı eliyle toplumsal düzlemde gerçekleşebilir. Bu düzlemde toplulukların kimliğini yapılandırmaya ve biçimlendirmeye yönelik anlatı, resmi tarih anlayışıyla buluştuğu ve tarihselleştiği ölçüde manipülasyon gerçekleştirebilir; travmatik fenomenler eliyle geniş kapsamlı unutmayla sonuçlanabilir ve bastırılmış bir geçmiş olgusu yaratabilir. Bu anlamda suç ve af ilişkisi kapsamında, egemen olana rakip hafızalar sağlıklı bir varlığa mahkum edilmektedir (Ricoeur, 2004, s. 455). Bu bağlamda “özel ve kolektif hafıza, geçmişin ve onun travmatik yükünün yeniden sahiplenilmesine izin veren yararlı kimlik krizinden mahrum kalacaktır” (Ricoeur, 2004, s. 456). Ricoeur’e göre egemenin oluşturduğu bu unutma biçimi sosyal çarpışmaları öteleyecek acil bir sosyal fayda ihtiyacına yanıt verecektir. Ricoeur için bağışlama ilkesi unutma kavramıyla girilen ilişkiyi tanımlar. Unutmayı bağışlama ruhu ve bellek üzerinden açıklayan Ricoeur için hafıza, bağlama-çözme diyalektiği kapsamında uzaklaşma-anılar ve sahiplenme-anılar yaratmaktadır. Bağışlama ve suç ikilemi içinde mübadeleler yaşayan hafıza, eylemin trajik doğasını kalıcı durumlar geliştirerek tutmaktadır. Bu da unutma ve hatırlama arasındaki asimetri içinde sürekli yeniden değerlendirilmektedir. Burada temel kalıcı eğilim Ricoeur (2004, s. 456) için bir ölümden kaynaklanan kaybın getirdiği yastır. Ricoeur (2004), Nietzsche ile benzer bir biçimde unutmanın insanı yaşamda tutan etkisinin tutarlı bir bağışlama ile kendini gösterdiğini ortaya koymaktadır. Engellenmiş ve manipüle edilmiş bellek, halüsinasyonlara yakın ilişki taşımasına rağmen Ricoeur (2004, s. 495), çoğunlukla anı ve kurguların ayırt edilebileceğini savunmaktadır. Çünkü hafıza eylemi, Bergson’a uygun bir anlayışla aktif bir tanıma ile gerçekleşmektedir (Ricoeur, 2004, s. 495). Diğer yandan aktif tanımanın askıda kaldığı anlar, hayal gücünün kendini gösterdiği ve anların manipüle edilmiş yeni formlar kazandığı düşüncesi, Ricoeur’ün tezlerine aykırı değildir.

Bu anlamda unutmanın, bellekte önemli ve oldukça güçlü bir niteliği ortaya koyduğu görülmektedir. Unutmanın insanlara ve topluma iyileştirici etkileri bulunan, kişilere önemli yaşam deneyimleri sunan ve imge dünyalarını zenginleştiren bir kaynak olduğu anlaşılmaktadır. Diğer yandan unutmak iktidar ilişkilerinin politik pozisyonu bakımından da değerlendirilmektedir. Connerton’a (2019, s. 29) göre totaliter rejimlerle idare edilen devlet aygıtının yurttaşların belleğini silme konusunda sistemli bir çabası vardır. Bu anlamda egemen güçten belirlenen siyaset ilişkilerinden beslenerek oluşturulan tarih yazıcılığına karşın, ‘karşı-bellek’ kavramı ortaya çıkmıştır. Karşı-belleğe alt kültürleri

görünür kılması gibi onlara özgürleştirici, çeşitlilik sağlayan nitelikler de atfedilmektedir. (Erkılıç, 2014, s. 59) Siyasi ilişkilerin marjinal unsurlarına yönelmiş bu bellek ilişkisi, egemen paradigma çerçevesinde gerçekleşen güç ilişkilerinden soyutlanamaz bir nitelik taşıdığı için hakiki doğruları yansıtmayabilir ya da ana akım hale gelip yeniden yorumlanabilir, dolayısıyla alt kültürlerin kendini egemenden bağımsız bir şekilde ortaya koymaları oldukça nadir görünmektedir (Erkılıç, 2014, s. 59). Politik kompozisyonda egemenlik yetkisini barındıran gücün unutturmayı: madunlar, işçi sınıfı ve azınlıklara yönelik bir araç olarak kullandığı fikri öne çıkmaktadır. Bu bağlam 2017’de gösterime giren Ceylan Özgül Özçelik’in yönetmenliğini ve senaristliğini yaptığı ‘Kaygı’ isimli filmde de görülmektedir. Filmde 2 Temmuz 1993 yılında yaşanan Sivas Katliamı, hatırlama ve unutma ikiliği içinde incelenmektedir. Film siyaseti belirleyen egemen güçlerin medya eliyle bir katliamı unutturma girişimini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda iktidarın önemli haksızlıkları, katliamları unutturma girişimi içinde olduğu savı medya, siyaset ve toplumsal ilişkiler bağlamında ele alınmıştır. Farklı olarak Nietzsche’nin “toplumsal güçler” olarak nitelendirdiği egemen sınıfın, acının insanlarda yarattığı hatırlama edimini bir güç olarak topluma karşı kullandığı tezi de iktidar-bellek ilişkilerinin diğer değerlendirme biçimini oluşturmaktadır. Bu anlamda iktidarın unutmayı kişilerin yaralarının sarılması, toplumsal ilişkilerde kendini yeniden bulması ekseninde görmediği açıkça görülmektedir. Bu anlamda bellek ve iktidar ilişkisi, insan üzerinde egemenlik kurma girişimi olarak görülebilmektedir. Bu egemenlik girişiminin, belleği inşa etmeyi önleyici, nesiller arası öğretileri kısıtlayıcı nitelikleri olsa da aslen unutmayı imkansız hale getirecek ve sürekli hatırlanması sağlanacak travmatik olaylar, egemenin bellek üzerindeki gücünün temeli olduğu anlaşılmaktadır.

2.2. Öznenin Belleği

Bellek, pek çok kullanıma ve tanıma sahip bir kavram olarak sosyoloji, felsefe ve psikoloji gibi farklı bilim alanlarına sirayet etmiş araştırmaları ve kuramları içinde barındırmaktadır. Bu çalışmada belirtilen bellek, Aftersun filminin karakterlerine uzanan ve bu karakterlerin belleğini sinema malzemesi ile zenginleştiren bir yeti olarak ele alınmaktadır. Hayatımızın tüm aşamalarında algılanan imgeleri, verileri okuma ve biçimlendirme yetisi olarak görülmektedir. Bu anlayış içinde belleğin çalışma mekanizmaları ortaya konulurken, belleğin yalnızca depolama mekanizması olarak ele alınamayacağı görülmektedir. İnsan algısı etkileşime geçtiği bütün bir imgeler dünyasını

zihinde biçimlendirmektedir. Bu biçimleri algılama, öğrenme, tekrar etme ve bugünün içeriğine uyarlama yöntemlerini karmaşık bir biçimde kullanarak bir kişisel ve toplumsal külliyat yaratımı olarak değerlendirilmektedir.

Zamanın deneyimlenmesinin, acıların; ritüellerin, mekanla kurulan ilişkinin ve tekrara dayalılığın belleğin başat kaynaklarını oluşturduğu ve ona karakter kazandırdığı görülmüştür. Bellek konusunda türsel ayırım noktaları farklı kuramcılar tarafından değerlendirilmiştir. Bu türsel farklılıklar zihnin işleyiş prensiplerine göre, işlerliğini ne tip toplumsal/bireysel zemin üzerine kurduğuna göre ve zamansal yönelimine göre yapılmıştır. Bu anlayışla belleğin niteliklerinden olan hatırlama ve unutma kavramlarının, değiş tokuşlar ve gerilimler ile diyalektik bir biçim kazandığı görülmektedir.

Bellek, geçmişle ve anılarla özel bir ilişki içindedir. Anıların ancak bir imge olarak geçmişten çağrılabilceği savı bu çalışmanın temelinde bulunmaktadır. Ricoeur (2004, s.6), belleğin başlıca bir hakikat ilkesine sahip olduğunu, bu nedenle hayal gücü ve hafızayı birbirinden ayırma yaklaşımının ortaya çıktığını savunmaktadır. Diğer yandan Ricoeur (2004), Bergson'un (2022) hayal eden bellek olarak tanımladığı kavramın, kişinin kendini anın eyleminden geri çekmesiyle ortaya çıkan hayal kurma iradesiyle açıklamaktadır. Husserl'in (akt. Ricoeur, 2004, s. 36) bellek düşünceleri, hayal gücünün geçmişi yeniden üretme kapasitesi, geçmiş ve yeniden üretilen şimdinin çakışması çerçevesinde incelenmektedir. Ricoeur ayrıca saf belleği ele alırken, onu imgeye dönüştüren şeyin hatırlamada olduğunu ve bu hatırlama aktivitesinin gerçekliğin sınırlarında dolaşan bir kurgu, hayal gücünün görselleştirme işlevi olduğunu savunur. Bu bağlamda bellek, geçmişe ve anılara hakikat arayışı ile bağlı olduğu ölçekte hayal kurmaktan uzaklaşmaktadır. Bellek, geçmişi bir varsayım olarak ele aldığı ve onunla anı-imgeler şeklinde ilişkiye girdiğinde ise hayal gücü devreye girmektedir.

Bellek, bilincin ortaya çıkışıyla biçim değiştirebilmektedir. Bergson'un (akt. Ansell-Pearson, 2010, s. 67) "saf bellek" olarak isimlendirdiği kavram, bilincin açığa çıkmasıyla mümkün olmaktadır. Geçmişi anı-imgeler şeklinde alımlayan bellek, şimdide ve gelecek tasarımlarında, dolayısıyla zamanın kendisinde ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda belleğin hatırlama işlevi, organizmanın davranışlarındaki değişimlerle nedensel bir bağlılık taşımaktadır. Deneyimlenen imgeler karşılaşılan mevcut içerikle ilişki kurduğu ölçüde uygulanabilir nitelik taşımaktadır. Bu anlamda bellek günlük hayatın içine nüfuz eden bir çalışma biçimi oluşturmaktadır. Saf bir anıyı her yanıyla canlandırmak ise ancak o anı-imeye yapılacak zihinsel bir yolculuğu sonuna kadar takip ederek mümkün olmaktadır.

Fakat bu çaba bile geçmişi tüm gerçekliğiyle yeniden deneyimlemeyi başarılı kılmamaktadır.

Bu bağlamda zihinsel yanlarıyla bellek, unutma-hatırlama denklemi içinde belirsizleşen bir süreçtir. Bellek, kişinin deneyimiyle gelişen imge dünyasından içerik alarak, unutma-hatırlama denkleminin geriliminden doğan boşlukları hayal gücünün elemanları ile yeniden üretilebilir. Yani bellek, hatırlama ve unutma mekanizmasının yanında kişinin yaşama dair bazı öncül yaklaşımlarından beslenerek kendi gerçeğini yaratabilir, anı-imgeleri manipüle edebilir. Bu bağlamda bellek içinde tekil bir doğrudan, yaşanmış bir şeyin edinilmiş bir tecrübenin doğrudan kişinin zihninde belirmesinden bahsetmek oldukça zordur. Acının, travmanın bulunduğu deneyimlerin bu bağlama uygun olarak kendini hatırlatma gücü yüksek olsa da insan, bu şartlarda dahi anı-imgeyi tam bağlamıyla geri çağırılmaz, insan yaşamına sirayet eden algılanımlar ve anıyı geri çağırmaya gerekçe sayılabilecek içerikler geri çağırılan anıları biçimlendirmektedir.

Bu çalışmada bireysel ve toplumsal olanın birbirinden ayıramayacak kavramlar olduğu görülmüştür. Bu anlamda bellekle insanın kurduğu tüm ilişkilerin, toplumsal ve kişisel yönleri kapsadığı ve tüm bu yönlerin devinim içerisinde kendini yeniden üreten yeni zihinsel, fiziksel fonksiyonlara kapı araladığı görüşü güç kazanmıştır. Diğer yandan bu çalışmada bellek, sinemaya ve özel olarak Aftersun filmine uzam veren nitelikleri kapsamında ele alınmaktadır. Özel olarak Aftersun filminin karakterlerine uzanan bellek, Connerton'ın (2019, s. 42) "kişisel bellek" olarak nitelendirdiği bellek savına benzer biçimde, sosyal alışverişe dayalı toplumsal çerçevenin etkilerini her seviyede barındıran, aynı zamanda kişinin yaşam öyküsünden belirlenen, belleğin zamansal karakterinin özneye bulunduğu bir bellek anlayışını esas alarak temellendirilmektedir. Buradan hareketle toplumsal bellek çalışmalarının içerdiği, Aftersun filmine uygulanabilir birtakım niteliklerin yanında, belleği imge ve zamansallık ölçeğinde inceleyen ve Deleuze'ün sinema incelemelerine kimi yanlarıyla dayanak olan Bergson'un bellek üzerine tezleri temele alınmaktadır.

Öznede belirginleşen bu bellek anlayışı, Bergson'un bireysel belleğe olan yaklaşımıyla yakın bir ilişki içindedir. Belleğin imgelerle kurduğu ilişki bağlamında, anı-imgeler şeklinde gerçekleşen ve Bergson'un (2022) birincil bellek olarak isimlendirdiği hayal eden bellek, öznede belirginleşen belleğin niteliklerinden biri olarak görülmektedir. Diğer yandan yine Bergson'un tezlerinden güç alarak zamanın bellek üzerindeki belirleyici kuvvetinin özneye buluşma eğilimi bu çalışmanın Aftersun filmine uzanan bellek anlayışının diğer niteliğini oluşturmaktadır.

Özneye sinema malzemesi yoluyla uzanan bellekte, Nora'nın (2022) hafıza mekanı olarak adlandırdığı kavramın sabit bir hatırlatıcı imge pozisyonu alabildiği görülmektedir. Bu ilişki Aftersun filminde uygulanabilir bir hafıza mekanı niteliği oluşturmaktadır. Bu anlayış içinde, hatırlama için bir imgenin nedensel ilişkilerinden kaynaklanan itki kuvveti gerekmektedir. Aftersun filminde hatırlamanın itkiyi ortaya çıkaran nedensel yapısı, bu çalışmanın bellek anlayışının niteliklerinden biri olarak görülmektedir. Öznede belirginleşen bellek için hatırlama ve unutma ilişkisi arasındaki alışveriş devingen bir yapı taşımaktadır. Unutma bir kayıp olarak ele alınamaz, bellek faaliyetinin üretken parçalarını harekete geçiren bir değer olarak ele alınabilir. Unutma ve bellek ilişkisinde Nietzsche'nin fikirlerini temel alarak, acının ve travmanın önemli bir hatırlatma aracı olduğu görülmektedir. Diğer yandan bu yapı yalnızca hatırlanan anının birtakım özelliklerini barındırmaktadır. Bu anlamda öznede belirginleşen bellek, saf geçmişi olduğu gibi sunmayan, anının unutulmuş ve hatırlanan yanlarının dışında kalan boşluklu parçaların insanın imge dünyasını oluşturan her şeyden yararlanarak doldurduğu ve hayal gücünün yer yer devreye girdiği bir yapıya sahiptir.

Ortaya konan nitelikleriyle bellek, zaman da dahil olmak üzere bütün kaynaklardan yararlanarak sofistike hale gelmektedir. Günlük yaşamın ve tasarımların tümünde temel bir öge olarak kendini ortaya koymaktadır. Özneye uzanan ve özneye deneyimlenen bu bellekten yola çıkarak, insanın toplumla ve sanatsal üretimle ilişkili tasarımlarına öncü olduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda belleğin insan yaşamıyla girdiği dinamik ilişki, sanatsal imgenin ortaya konulmasıyla ve sinema sanatının dinamikleri çerçevesinde üretilmektedir.

3. SİNEMA VE İMGE

Sinemanın ilk dönemleri, toplumun bir arada sinema izleme deneyimine uyumlandığı, hareketin imgesinin algılanabildiği, sinemanın kendi ekonomisini ve iletişim biçimlerini yarattığı bir süreçtir. Basit biçimde film, hareketli görüntü ve sestten oluşmaktadır. Ana akım yaklaşım, filmleri diğer hareketli görüntülerden ayıran şeyin genellikle filmlerin bir öykü anlatımı ortaya koyması olarak görmektedir (İlic, 2017, s. 17). Sinemayı formüller, şemalar ve şablonlar aracılığıyla değerlendiren ticari sinema bu anlayışın temelinde yer almaktadır. Bu anlayış başlıca ekonomik temelleri olan ve sanatsal yorumu içeren bir uzlaşıya dayanmaktadır. Bu bağlam çağdaş teknolojik koşullar ve imge üretim, tüketim kültüründeki değişimler vasıtasıyla dönüşüm gösterse de, ekonomik ve politik sonuçlar hala belirleyici niteliktedir.

Deleuze sinemanın ilk dönemini hareket rejimi üzerinden ortaya koymaktadır. Deleuze, Bergson'un *Yaratıcı Evrim* kitabından yola çıkarak ona ikinci bir tez atfeder. Bu tez, hareketi yeniden oluşturmanın antik ve modern yolları olduğunu öne sürer. Bu aynı zamanda sinemanın soyağacını ortaya koymaya dönük bir değerlendirmedir. Deleuze (2022) antik anlayışın hareket düzenini "bir biçimden diğerine kurallı bir geçiş" olarak ortaya koymaktadır. Ona göre bu antik paradigma pozların ve ayrıcalıklı anların düzenidir. Bu paradigma anlardan bir seçim yaparak doruk noktasını gösterme anlayışında olan bir biçimdir. Fakat Deleuze'ün 'modern bilimsel devrim' olarak nitelendirdiği ve bir dizi bilimsel atılımın etkide bulunduğu süreç, herhangi anların mekanik yapısı ve bu anların birbirini tekrar eden niteliği, antik anlayışın temelinde bulunan pozların diyalektik düzenini ortadan kaldırmıştır. Modern anlayış, hareketi ayrıcalıklı anlarla değil herhangi bir anla ilişkilendirmektedir. Hareketin yeniden oluşturulma biçimi pozlar değil kesitler aracılığıyla olmaktadır. Bu kesitler herhangi anlar olarak nitelendirilmektedir.

Deleuze herhangi anları; "bir süreklilik izlenimi oluşturacak şekilde seçilmiş eşit aralıklı anların işlevi olarak yeniden oluşturan bir sistem" (2022, s. 15) olarak açıklamaktadır. Özellikle enstantane fotoğrafçılığın, sinemanın soyağacında önemli bir yer tuttuğunu belirten Deleuze, bu fotoğrafların art arda çekilmesi ve bu fotoğraf karelerinden eşit aralıklı örnekler alınması herhangi anları ve bu anların bir arada yeniden dizgelenmesini sinemanın soy ağacına dair önemli bir bulgu olarak ele almaktadır. Deleuze'e göre sinemadaki harekete dayalı süreklilik ve kopuş ilişkisi 2. Dünya Savaşı ile önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Önceki dönemin kurallarını yıkan ve yeniden yapılandıran bu süreç 2. Dünya Savaşının toplumlara yaşattığı bir yıkımın sonucu olarak görülmektedir.

Bu yıkım, sinema sanatı için de oldukça dönüştürücü bir süreç olmuş, sinemanın ilk yıllarına damgasını vuran ekollerin ve bu ekollerin etkileriyle kendi sinema anlayışını kuran sinemacıların anlatıda ve sinemanın bütün elementlerinde dönüşüm yaşanmıştır.

Önceleri sanatsal üretimin farklı kutuplarının temsil edildiği düşünülen “Amerikan sinemasının paralel montajı, Sovyet sinemasının diyalektik montajı, Fransız ticari sinemasının niceliksel montajı ve Alman sinemasının yeğinsel montajı” (İlic, 2017, s. 134) gibi sinema ekollerinin, 2. Dünya Savaşı sonrası yaşama ve sanata dair değerlendirmelerin değişmesiyle özellikle sinemanın ilk yıllarında popülerleşmiş Hollywood sineması eleştirilerin odağında olmuştur. Deleuze (2022, s. 47), sinematik düşüncenin bir ifadesi olarak ele aldığı montajı şu şekilde tanımlamaktadır: “Montaj, hareket-imgelerin zamanın dolaylı bir imgesini oluşturacakları şekilde düzenlenmesi, kompozisyonudur”. Kurgu, hareketi kamera hareketliliğiyle birlikte sinemaya uygulayan bir sinema anlayışı/paydaşıdır. Dolayısıyla bu dönemin kurgu tarzları yalnızca sinemasal hareketlerin farklı parçalara ayrılıp bir anlayışla birleştirilmesi olayı değildir. Aynı zamanda karakterlerin, hikayenin hangi zemin üzerine inşa edildiği ve bu zeminden yükselen kompozisyonun nereye vardırıldığıyla da ilgilidir. Deleuze ayrıca dolaysız zaman-imge üreten montaj anlayışı için: “kronolojik olmayan birlikte varoluşların ve ilişkilerin düzenini organize edecektir” demektedir. Ulus Baker’in “Beyin Ekran” (2020) isimli kitapta yer alan düşüncelerine göre montajı, modern yaşamın ve üretim faaliyetinin temel standardı olarak ele alan, Dziga Vertov ve Jean-Luc Godard gibi yönetmenlerin ortak bir anlayış sürekliliği olduğunu ortaya koymaktadır. Bu anlayış, sinemanın özünü, toplumun özüyle birlikte montaj yoluyla eşleyen ve ana akım sinemanın niteliklerine uymayan bir çizginin ürünüdür.

Ana akım sinemanın üreticisi konumunda görülen Hollywood, İkinci Dünya Savaşı öncesinde bir film endüstrisi ortaya çıkarmış ve James Monaco’nun (2002) ana akım sinema anlayışıyla “Altın Çağ” olarak nitelendirdiği bir döneme kapı aralamıştır. Bu dönemde endüstriyelmiş sinemanın alışıldık unsurlarını devre dışı bırakan yönetmenler ve sinema anlayışları ortaya çıkmış olsa da, bu zamanlar sanatsal üretimin gerilediği ve sinemanın bir toplu üretim biçimine ulaştığı zamanlardır. Hollywood sinemasında ekonomik ve anlatısal özellikler incelendiğinde endüstriyel bir üretim tarzının baskın nitelik olduğu görülmektedir. Bu endüstriyel üretim, birbirine benzeyen, Aristotelesçi geleneksel anlatı yapısına sahip olan; mekanı, zamanı ve hareketi ilk dönemlerde soylulaştırma niyeti taşıyan, gişeye hitap eden bir yapı taşımaktadır. Bu üretim anlayışına sahip sinema “klasik anlatı sineması” olarak da ortaya konmaktadır (İlic, 2017, s. 18).

Klasik anlatı sineması, senaryo tekniği olarak Aristoteles'in 'tragedya' anlayışını temel bir unsur haline getirerek bütün hikayelerin birbirinin aynısı olduğu fikrini taşımakta ve üretim süreçlerinde uygulamaktadır. Bu anlamda filmlerdeki neden-sonuç ilişkisinin olay örgüsünü yaratması ve uyandırılan duyguların sonucunda bir 'katharsis' (Arınma) yaşanması gerekliliği bu sinema anlayışının karakterini oluşturmaktadır. Yine tragedyada karşılaşılan 'deus ex machina' kavramı hikayede sorunların insan üstü bir anlayışla çözülmesine yardımcı bir araç olarak klasik anlatı sinemasının enstrümanı olarak kullanılmaktadır. Bununla birlikte organik birliğin yeniden tesis edildiği paralel montaj ekolü, klasik anlatı sinemasını belirleyen bir başka unsur olarak çoğu endüstriyel sinema yapıtı tarafından taşınmaktadır. Bu ekolün standartları zaman içinde değişse bile klasik anlatı sinemasının temsilcisi sayılabilecek filmlerde kullanılmaya devam etmektedir (İkinci Dünya Savaşı sonrası ortadan kaybolan ekollerin aksine). Bu ekole göre organik birliğin bir nedenle bozulduğu şartlarda karşıt sayılabilecek karakterler, temsiller birbiriyle mücadele eder ve bu mücadelenin sonunda organik birlik yeniden tesis edilir. Diğer yandan bir Sovyet sinema anlayışı olarak filmde diyalektik akışta, Amerikan sinemasının çapraz kurgu ekolünde sıkça karşılaşıldığı gibi, çatışma organik birliğin yeniden tesis edilmesiyle sona ermez, diyalektik akış organik birliği yıkar ve yerine daha üst bir yapıya geçişi vurgular (Baker, 2020, s. 138). Bu anlamda klasik anlatı sineması çağdaşı olan ekollerle karşılaştırıldığında Amerikan sinemasının ürettiği muhafazakar ve ekonomi öncüllü anlayış, bu kurgu ekolünün pek çok sinemacı tarafından ana akım kabul edilmesine neden olmaktadır. Bu yapı, önceden belirtilen tüm endüstriyel yapıları taşıması itibarıyla ticari sinema ve klasik sinema olarak adlandırılmaktadır.

Dünya sinemasının anlayış değişimleri ve farklı ekollerin çarpışması sonucunda, sinemada sanatsal üretim yeni imge biçimlerine ve aslında tüm sanat eserlerinin yegâne arayışı olan gerçeğin hepsi olmasa da bir kısmının temsilini yakalama iddiasına ulaşma arzusu görünürlük kazanmıştır. Sinemanın tarihsel gelişimiyle İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan paradigma değişimi, imge ve sinema ile ilgili yeni teorik çerçevelerin ve eleştirilerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Fransız Cahiers Du Cinema dergisinde yayınlanan, derginin ana yazarlarından olan Francois Truffaut'un 1954 yılında çıkan dergide yer alan, "*Une Certaine Tendance Du Cinema Français*" (A Certain Tendency in French Cinema) adlı makalesi, yeni bir sinema anlayışının manifestosu sayılmaktadır (Aktaş, 2021, s. 30). Bu yazıyla başlayan tartışmalar, 'yaratıcı yönetmen' anlamını taşıyan 'Auteur' kavramının başlangıcı sayılmaktadır. Astruc, sözel ve yazınsal dilden bağımsızlaşmış, sinemanın kendine özgü ifade araçları kullanılarak üretilen bir 'film dili'

ortaya koymaktadır (İlic, 2017, s. 24). Yeni bir sinema anlayışına teorik öncülük yaratan Astruc ve derginin etrafına kümelenmiş, bu anlayışın arayışında olan yeni nesil sinemacılar, yeni dalga sinema anlayışının ortaya çıkmasına öncülük etmişlerdir. İlk olarak Andre Bazin tarafından öne sürülmüş olan auteur kavramı, Andrew Sarris tarafından kuramsallaştırılmış ve kavram birtakım ilkelere dayandırılmıştır. Auteur kavramı dil bilimsel olarak ‘yazar’ kavramına atıf yaparak ortaya çıkmıştır. Bu alanda çalışan dönem sinemacıları yönetmenin yaratıcılığının yalnızca görsel uygulamalara bağlı olmadığını, aynı zamanda edebi yapıtlarda olduğu gibi yönetmenin yazarlığına da ait olduğunu saptamıştır. Auteur kavramı bu anlamda senaryosunu yazıp yöneten yönetmenler için kullanılmaya başlamıştır. İlk döneminin sonrasında ‘auteur yönetmen’ kavramsal olarak başka ilkelere atıf yapan bir kavram haline gelmiştir. Yeni dalga sinemasının imge anlayışında yenilikçi bir tutum alması ve klasik Hollywood sinemasına getirilen eleştiriler, kavramsal bağlamı genişletmiştir. Yönetmenin yalnızca kamera arkası görevlerini veya salt yazarlık unsurlarını aşan bir pozisyonda, auteur yönetmenin bir sahneleme düzenleyicisi rolüne sahip olması gerektiği ortaya konmuştur. Hollywood sinemasının türlere ve bunlara bağlı klasik, formülleşmiş bir anlatıya sahip oluşunu eleştirerek auteur sinemacının kendine özgü biçimlerini ortaya koyması beklenmiştir. Bu bağlamda auteur yönetmenlik, özgün bir stile sahip olmak, film dilini kullanma kabiliyetine sahip olmak ve kişisel dünya görüşünü filmin tüm imge katmanlarına yayabilmek şeklinde ortaya konmaktadır (Büker ve Topçu, 2010, s. 69). Dolayısıyla yönetmenin kendi filmine olan hakimiyeti ve filmin unsurlarındaki özgün bir unsur yaratma kabiliyeti auteur kavramının temelinde olmaktadır. Auteur yönetmenlik tipi aslen yalnızca Amerikan sineması dışında kalan sinema unsurlarına ait değildir. Sanat yapıtı üretmek adına temel bir pozisyon yaratan auteur anlayışı, çok önceleri Hitchcock gibi Hollywood yönetmenlerini de kapsam içine almaktadır. Özellikle sanat sineması ile özdeşleşen auteur kavramı, endüstriyelleşmiş Amerikan sineması içinde de yer alabilmekle birlikte bu kavramın yaratıcılarının, sinema anlayışında kırılma yaratan ve Hollywood sinemasını eleştiren anlayışları, yalnızca anlatı çerçevesinde ve teknik unsurlarla incelenemez niteliktedir.

Diğer yandan sinema filminin, klasik anlatı sinemasının temel yapılarına sahip olmaması bir filme sanat filmi formu kazandırmamaktadır (İlic, 2017, s. 21). Sanat filmleri, endüstriyel sinema gibi tanımı ve bileşenleri kolayca ortaya dökülebilecek bir yapıda değildir. Fakat estetik bir anlayışla, duyuşsal bir perspektifle ve süregelen sanatsal edimle bir sanatsallığa ulaşılabilir. Bu bağlamda özgün anlayış ve muhafazakar olmayan biçimler üretme kabiliyeti de sanat sinemasının ortaya konulmasında belirleyici

nitelik taşımaktadırlar. Örnek olarak Jean-Luc Godard, Sergei Eisenstein, Orson Welles, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni ve Andrei Tarkovsky gibi yönetmenler sanat filmi yönetmenleri olarak görülmektedirler. Bunun yanında sanat sinemasının ortaya konan tüm niteliklerinin Aftersun filminde geçerli olduğu görülmektedir. Bu bağlamda Aftersun filmi de bir sanat filmi olarak görülebilmektedir.

Bu kavramsal haritadan yola çıkıldığında, ticari sinemanın üzerinde uzlaştığı; keskin tanımlar, alışıldık örüntüler ve formüllerle şekillenen sinema anlayışının film kavramını bütüncül olarak ortaya koyamadığı ortadadır. Görüldüğü üzere Dziga Vertov ve Fransız avangart sinemacıları gibi filmin hikaye anlatıcılığı rolünden uzaklaşmış film anlayışları da mevcuttur (İlic, 2017, s. 30). Bu anlamda film kavramının tekil bir tanımı ve açıklaması olmamaktadır. Auteur kavramında da görüldüğü gibi, her yönetmen kendi sinema tanımına ve anlayışına sahiptir. Bu çoğulcu anlayış, sinemanın imge yaratma kabiliyetindeki derinliği de ortaya koymaktadır.

Deleuze'e göre kameranın aracısız tanıklığı, izleyiciyi "saf optik ve sessel durum" içine sokmaktadır (İlic, 2017, s. 28). Deleuze sinemada saf optik ve sessel imgeye ulaşma yolculuğunu iki temel imge biçiminde ele almaktadır. Deleuze, *Hareket-İmge* ve *Zaman-İmge* kitaplarında sinemayı biçimlendiren imgeleri ortaya konulmaktadır. Bergson'un kavramları imge niteliğinde ele alış biçimi, Deleuze tarafından sinema felsefesi bağlamında da sürdürülmektedir. Bu bağlamda Deleuze, iki farklı tarihsel sürecin ortaya çıkardığı ve iki farklı imgenin örgütlediği, hareket ve zaman kavramlarını sinemayı incelerken temel almaktadır.

Filmin, basit haliyle bir hareketli görüntüler sistemi olarak görüldüğü ana akım anlayış tarafından ortaya konmaktadır (Monaco, 2002, s. 42). Bu anlayışa yakın fikirler taşıyan bir diğer kuramcı Henri Bergson'dur. Deleuze, Henri Bergson'un hareket üzerine olan tezlerini ele alırken, Bergson'un sinemayı bir hareket illüzyonu olarak ele almasına karşı çıkmaktadır (İlic, 2017, s. 19). Deleuze, ardışık kaydedilen görüntülerin ardışık biçimde işlenmesiyle oluşan bir görüntünün varlığını yadsımamakta ve hareket algısı yaratan, hareketsiz kesitlerle işleyen biçimini kabul etmektedir. Fakat ortaya çıkan imgenin hareket yanılsamasından, hareketin perdede gösterilmesi yoluyla kurtulduğunu ortaya koymaktadır.

Bu bağlamda, klasik anlatıdan bağımsızlaşan bir biçimde Aftersun filmini ve sinemada bellek üreten film malzemelerini ortaya koyabilmek için iki imge rejiminin birbirleriyle ve sinema ile olan ilişkisi değerlendirilmelidir.

3.1. Hareket-İmge

Hareketin zamanla ve bellekle olan ilişkisi bir kısmıyla *Bellek ve Belleğin Üretimi* bölümünde incelenmiştir. Bu bölümün Deleuze'ün fikirleriyle ilgili aydınlattığı yan, onun kabul ettiği hareketinin düzlemini ve bu düzlemin sinema ile ilişkilenme temeliyle ilgiliydi. Deleuze (2022) bu alandaki derinlikli çalışmasını çoğunlukla Griffith, Dreyer ve Eisenstein gibi yönetmenlerin filmlerinden sahneler paylaşarak örneklendirmiştir. Temelde hareket-imge kavramıyla anlatılmak istenen, sinemanın hareketten beslenen ve hareketten koparılamayacak bir imge türü olduğunu göstermesidir. Deleuze (2022, s. 13) hareket-imge hakkında: “Kısaca, sinema bize, hareket eklediği bir imge vermez, dolaysız olarak hareket-imge verir. Bize bir kesit vermektedir elbette, ama bu, hareketsiz bir kesit + soyut hareket değil, hareketli bir kesittir” demiştir. Doğal algılanım, hareket-imgeyi hayatın içinde görünen dünyanın hareketini algıladığı biçimde algılamaktadır (İlic, 2017, s. 20). Dolayısıyla hareket, sinemada bölünmüş biçimlere sahip olsa da sinema filminin bütüncül dünyası içinde bir imge biçimi olarak ortaya çıkmaktadır.

Aynı zamanda hareket-imgenin sinemayla kurduğu bağ, sinemanın derinliklerine işlemiş bir dönüşümü de ortaya koymaktadır. Hareket-imge, klasik anlatı sineması anlayışında temel bir role sahip, hareketler arası bağlanma ve duyu-motor ilişkisini gösteren kavramdır. Deleuze'e (2021, s. 53) göre “Hareket imge bir dünyayı yeniden üretmez, kopmalardan ve oransızlıklardan oluşan, bütün merkezlerden yoksun, artık bizzat kendi algılanımının merkezi olmayan bir izleyiciye hitap eden özerk bir dünya oluşturur.”

Bergson'un *Madde ve Bellek ve Yaratıcı Evrim* yapıtlarından imgeye özel bir önem verdiği anlaşılmaktadır. Bergson için her şey bir imge biçimindedir. Bergson bu imge kavramını tekleştirici ve her sorunu çözen bir güç olarak kullanmamıştır. İmgenin her şeyin içinde ve dışında, tüm algılanımların içinde olduğu ve bunların görünümünün farklı ilişkilerle ortaya çıkabileceği fikrini savunmaktadır. Bu bağlamda imge, süregelen bir etki ve tepki içindedir ve bu çerçeveye imge hareketleri evreni denilmektedir, Bergson'a göre her şey burada cereyan etmektedir.

Bu bağlamda Deleuze'ün, Bergsoncu bir çıkarsama yaparak ulaştığı sonuç şu şekildedir: Hareketsiz kesitler, anlık imgedir, bu anlık imgeler hareketin yalnızca bir bölümünü oluşturur. Bu dolayısıyla hareket-imgeler, sürenin hareketli kesimleridir. Süre ortaya çıktığında ise hareketin ötesine uzanan imgeler ortaya çıkar. Deleuze bu imgeleri: Zaman-imgeler, değişim-imgeler, ilişki-imgeler ve hacim-imgeler olarak ortaya koyar. Buradan ortaya konan temel, hareketin imge-sinema ilişkisini tek başına

açıklayamadığıdır. Süre, bu açıklamanın önemli bir kısmını açıklığa kavuşturmaktadır. Bergson için süre (zaman) mekanik bir ölçüm birimi değildir. Zaman bir süreçtir ve duraksamaksızın akmaktadır. Hareket ise bu süre içindeki değişime atıf yapmaktadır. Deleuze (2022, s. 11), Bergsoncu bir bakışla hareketi şimdi ile ilişkilendirmektedir. Bu anlamda hareket, geçmiş ve geleceği ikiye bölmektedir (Deleuze, 2020, s. 110).

Deleuze hareket-imgeyi incelerken bu imge anlayışının temelde fenomenolojik ve Bergsoncu algılanım açıklamalarının sinemanın temel bir tartışması olduğunu göstermektedir. Fenomenolojik yaklaşım, norm olarak “doğal algılanım” ile kurulmaktadır. Husserl ve Bergson’un ortaklaştığı “her bilinç bir şeyin bilincidir” sözü ile ifade edilen şekilde, öznenin dünyaya açılım gösterir biçimde genişlemesi, varoluşsal bir referans noktasını gerektirdiği şekilde ele alınmaktadır (Deleuze 2022, s. 80). Fakat Deleuze (2022), bu durumun sinema için mümkün olmadığını, sinemanın öznenin genişleyen doğal algılanımlı bir süreçle ilerlemediğini belirtir. Diğer sanat formlarından farklı olarak, dünyadan bir referans noktasıyla yola çıkan sistemin sinemada çalışmadığı, sinemanın dünyayı hikaye haline getirdiği ve imgenin dünyaya değil dünyanın kendi imgesine dönüştüğünü öne sürer. Dolayısıyla Deleuze’un yaklaşımı, Bergson’un fenomenolojik anlayışa olan eleştirisini destekler niteliktedir.

Diğer yandan Bergson’un temeldeki tezlerine destekler nitelikte bir konumlanışı olsa da Deleuze (2022, s. 10), Bergson’un sinemayla olan ilişkisini sınırlı bulmakta, Bergson’un kendi tezlerinin bir destekleyicisi olarak sinemayı gördüğünü düşünmektedir. Bergson’un aslında kendi fikirlerini uyumlu bir biçimde sinemaya tatbik etmesinin bu ilişkiyi değiştirme potansiyelinden bahseden Deleuze, bu açığı kendi anlayışıyla kapatmaktadır.

Diğer yandan Deleuze (2022), sinemanın ‘şeylerin’ merkeziyetsiz haline yaklaşabileceği, dolayısıyla doğal bir “demir atma noktası” yahut referans noktasına sahip olmamasının avantajlı bir biçim oluşturduğundan bahsetmektedir. Ona göre her şey imge ise, hareket de imgedir, çerçeve içindeki film de özne, nesne ve eylem gibi düşünsel alışkanlıklardan sıyrılmış bir imge bütünüdür. Aynı anlayışla, Bergson için ışık da bir imgedir. Bu imge bütün maddelerin içerisinde bulunur. Her imge kendi aydınlatıcısı olmaksızın halihazırda aydınlıktır.

3.1.1. Hareket-imgenin üç tarzı ve bir “aralık”

Bergsoncu hareket-imgenin karakteri, etki ve tepki ilişkisi üzerinden işlemektedir. Bu etki ve tepki mekanizması kimi durumlarda ara vermektedir. Bu ara verme anları deneyimlenen etkiyle buna verilecek tepkinin arasında bulunan zamansal bir figürdür. Bu aralık öncelikle algılama sırasında ortaya çıkmaktadır. Bergson algı kavramını ertelenmiş tepkilerin bir tür sonucu olarak görmektedir. Ayrıca canlı imge olarak kastettiği insan öznesinin hareket-imge ile karşılaşması bir aralık yaratır. Canlı imgelerin, imgeler evreninden gelen etkilere verilecek tepkiyi bir süreliğine askıya almasıyla imge türleri ortaya çıkmaktadır (Deleuze, 2022, s. 80-87).

Bahsedilen türde bir aralıkla gelişen algının ortaya çıkardığı imge türleri şu şekilde ortaya konur: algılanım, duygulanım ve eylem. Algılanım-imge, dünyayı algılama biçimimizi ortaya koymaktadır. Sinemada, algılanım-imge canlı imgelerin gözünün yerini kameranin almasıdır. Kameranin yarattığı bu etki bir bakış açısıyla algılanım yaratmaktadır. Karakterin bakış açısı ve bu açının dünyayla kurduğu ilişki buradan belirlenir. Öznel algı ve nesnel algı olmak üzere iki formu vardır. Öznel algı, karakterin perspektifinin dünyayı yorumlama biçimini, nesnel algı dünyanın biçimine dair genel bir fikre atıf yapmaktadır. Bu imge türü anlatısını kamera hareketlerinin ilişkileriyle ortaya çıkarır. Kameranin yatay ve dikey düzlemsel hareketleri, dikkati yönlendiren takip çekimleri, pan ve tilt gibi yollarla izleyici yeni perspektifler ve anlatılara kavuşturulur.

Duygulanım-imge, içsel duygularımızı temsil etmektedir. Duygulanım-imge, ışık kullanımı, ifadelerin kullanımı ve yakın çekimler gibi biçimler kullanılarak seyirciye duygu aktarılmasıdır. Deleuze için yüz sinemada özel bir yere sahiptir. Duygulanım-imge doğrudan yakın plana referans verir ve yakın planın da doğrudan yüz çekimi olduğu Deleuze tarafından belirtilir. Yüz çekimleri duyguları yansıtabilmektedir. Yüzün kendi biçiminden, duygusal geçişlerin hissedildiği dönüşüm hareketlerinin dönüşümüne kadar geniş bir duygulanım havuzu yaratmaktadır. Karakterin iç dünyası yüz aracılığıyla yansıtılabilmektedir. Yakın plan kameranin bir yüze yaklaşması olayıdır. Yüz üzerindeki ifadeler, mimikler ve bakışlar duygusal derinlik sağlar. Yüzün duygusal yoğunluğa yaptığı katkı, bir gösterge niteliği kazanarak izleyicinin empati kurmasını sağlar. Deleuze duygulanım-imgeleri bu yüz anlatısını da aşarak duygulanım-imgenin nitelikler ve güçler arasındaki ilişkinin genişleyen bir form oluşturduğu yapı olarak ele alınır. Sinemada nitelik olarak belirlenen şeyler genellikle doğrudan imgeyi oluşturan, karedeki şekiller, renkler, ışıklar gibi parçalardır. Bu nitelikler doğrudan duyularımız tarafından algılayabildiğimiz

göstergelerdir. Diğer yandan güç olarak adlandırılan kavram ise bir imgenin potansiyeli ve derinliğiyle insanda bir duygulanım yaratma enerjisidir. Bu güçler imgeye bakıldığında doğrudan görülmeyen fakat izleyicide yarattığı duygulanımla bir etki oluşturan dinamiktir. Nitelikler ve güçler arasında dinamik ve birbirini besleyen bir ilişki vardır. Niteliklerle karşılaşan izleyici imgeyle temas kurmaktadır, bu imgenin içinde saklı tutulan bir potansiyeli ortaya çıkarmaktadır. Bu dinamik sürecin sonunda izleyici için imgede bir dönüşüm yaratır ve yeni duygulanımın yoğunluğunu ortaya koyar. Duygulanım-imge için tüm aktarılan süreçler ve durumlar izleyicinin duygu dünyasında şekillendirici belirlenimler oluşturmaktadır.

Deleuze'e göre duygudan eyleme geçişi yönlendiren bir itki-imge bulunmaktadır. Karakterlerin psikolojik altyapılarının görsel ve anlatımsal yollarla ortaya konulması bu duygulanımdan eyleme geçişi sağlayan temel 'itki' kuvvetidir. İtki-imge karakterlerin tüm psikolojik eğilimlerde varyasyon gösteren, karakterlerin dürtüleri, fetişleri, güç istençleri ve hatta karanlık yanlarıyla ön plana çıktığı bir imge biçimidir (Deleuze, 2020). Burada itki-imgenin belirleyiciliği filmi yorumlayanın filmi anlatısal bir parçalama yapması ve karakterlerin iç süreçlerine dahil olmasını sağlar.

Eylem-imge ise fiziksel hareketlerin filmsel olaylarla ne tip ilişkiler kurduğunu ortaya koymaktadır. Hareket-imge sayesinde karakterlerin film dünyasındaki hareketleri belirginleşir ve filmin dünyasında nedensellik bağı yaratır. Karakter etkileşimleri, alınan aksiyonlar ve herhangi zamanda ortaya çıkan sıradan eylemler hareket-imgenin baskın olduğu sahnelerdir. Bu aşamada güçler ve nitelikler aktüel hale gelir, belirli ortamın içinde kuvvetler formu alır. Sinemada karakterlerin bir hedef doğrultusunda yaptığı hareketler neden-sonuç ilişkisini yapılandırarak eylem-imgeyi oluşturur. Deleuze (2022) bu imgeyi büyük biçim olarak nitelendirdiği üç temel unsurun tekrarıyla yeniden üretildiği tespitini yapmaktadır. Bu unsurlar: durum, eylem ve değişim olarak adlandırılır. Durum, bir durumu ortaya çıkaran şartların ortaya konulmasıdır, sonrasında eylem, tahlili yapılan durumun değiştirilmesi yahut bir çözüme kavuşturulması için sarf edilen harekettir, son olarak değişimle birlikte eylemlerin yol açtığı değişimin ortaya çıkardığı yeni durumdur. Bu üçlü yapı Deleuze'ün kullandığı 'büyük biçim' kavramındaki üretim ilişkilerini yansıtır. Diğer yandan eylem sadece büyük biçime ait değildir, küçük biçim de bu eylem-imgeyi kullanır. Bu sinemadaki tarihsel kırılmaya atıf yapan bir ayrımdır.

Deleuze eylem-imgeyi incelerken neden-sonuç ilişkisi yaratan bir hareket rejimi tasvir etmiştir. Bu hareket rejiminin iki farklı yönü ve doğrultusu vardır. Bu doğrultular ekseninde inceleme yapıldığında sinemanın yapısını ortaya koyan iki farklı anlayış ve

biçimi doğurur. Bu biçimler: Büyük biçim ve küçük biçim olarak ifade edilmektedir. Büyük biçim, teknik olarak olaylar ve karakterler arasındaki neden-sonuç ilişkisini ortaya koyan bir yapıdadır. Büyük biçim önceki bölümün son kısmında da Deleuze tarafından ifade edildiği gibi DED' yani durum, eylem ve dönüşmüş duruma geçiş şeklinde formülize edilmiştir. Bu formülasyona göre tüm hikayeyi ve karakterleri bağlayan bir durum ortaya çıkmaktadır. Bu duruma bir hareket ile müdahale edilir ve durumun kendisine yahut durumu ortaya çıkaran olaylara aksiyon uygulanır. Bu eylem bir değişim yaratır sonuca erdirir ve yeni bir durum ortaya çıkar. Büyük biçimi oluşturan bu yapı, bu yapıyı kullanan sinema anlayışına etki eder ve onu biçimlendirir. Büyük biçimin yapısı, açık bir neden-sonuç ilişkisini yansıtabilmektedir. Büyük biçim, genellikle Hollywood kökenli anlatıların ve ana akım sinemacılık anlayışının kullandığı bir biçimdir. Bu biçimde zamanın lineer akışı ve olay sıralamasının sıralı akışı kullanılmaktadır. Bu biçimin özellikleri ve doğrudan sezilebilen neden-sonuç ilişkisiyle ortaya çıkar, izleyicinin sinemada bir çeşit hareket ve zaman uzlaşısına ulaşmasına neden olur.

Küçük biçim olarak adlandırılan biçim ise Deleuze'ün büyük biçimden farklı olarak 'EDE' şeklinde ifade edilen; eylem, durum, eylem pratiğine dayanmaktadır. Bu biçimde başta olayların gelişimini başlatan temel bir hareket içermektedir. Bu eylem karakterler ve olay örgüsü için keşfeden bir anlam yaratır ve durum doğrudan neden-sonuç ilişkisiyle verilmemektedir. Bu durum sonrası oluşan eylemler, durumun üzerine gidilmesi ve açıklığa kavuşturmayı aşarak keşif anlayışını devam ettirir. Bu eylem ilkiyle benzer bir eylem değildir, yeni bir eylemdir ve öncekiyle başkalaşan yanlarıyla öne çıkan bir eylemdir. Küçük biçimde olayların neden-sonuç ilişkisi içinde kronolojik bir yapıda ortaya konmamaktadır. Küçük biçim için zaman, olayların ve olguların anlaşılması için değil doğrudan zamanın kendisinin deneyimini ortaya koyarak kendi zeminini bulmaktadır. Hikaye ve karakterler çoğunlukla bilinç akışlarını ve anılarını yansıtabilmektedir. Olaylar arasında lineer bir ilişki bulunsa dahi bu biçimde ileri-geri sıçramalar, birbirinden bağımsızlaşan herhangi anlar ile ilişkilerin yansıtımı farklı biçimlerde gerçekleşebilir. Küçük biçim çoğunlukla endüstriyel ve ana akım sinemadan uzaklaşmış bir sinema anlayışına atıf yapmaktadır.

Bu bağlamda Deleuze'ün sinemanın gelişiminde farklı bir anlayışı ortaya koyduğu görülebilmektedir. Bu anlayış imgenin hareket sınırlarını aşan ve zamanı, anlama ekleyen bir sinema türüdür. Bu tür, sinemanın İkinci Dünya Savaşı ile değişen yapısına ve yaratılan bölünmenin yeni bir imge krizini yarattığını ortaya koymaktadır.

3.1.2. Eylem imgenin krizi ve bir ilerleme

Bu bağlamda sinemanın dönüşümünde İkinci Dünya Savaşı'nın Avrupa başta olmak üzere tüm dünyada dönüştürücü bir etkisi olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan büyük sosyal, ekonomik ve kültürel yıkım, tüm sanat formlarında olduğu gibi sinemada da yeni arayışlara kapı aralamıştır. Monaco (2002) savaş sonrası genel anlayışın sinizm üzerine olduğunu ortaya koyar. Ortaya çıkan yeni toplum bu sinik buhranı yenebilmek için bireysel arayışlara dönerek çıkışı burada aramak istemektedir. Bu anlayışların gelişmesi savaş sonrası yeni sinema anlayışlarının ortaya çıkışına benzer bir dönerselliğe dayanır. Bu noktada Deleuze (2022), Hitchcock filmleri ve film anlayışı üzerinden bir dönemin hareket temelli sinema anlayışının krizde olduğu tespitini yapmaktadır. Ona göre önceleri duyu-motor bağları olarak nitelendirdiği bağlar, sinemanın olay örgüsünün ve karakterlerin hareket şemasının temel unsurlarından biriydi. Sonraları karakterde bu duyu-motor bağlarının kopması, hareket imgenin krizinin temel yönlendiricisi olmaktadır. Eylem-imgeyle ilgili olan bu kriz Deleuze'e göre yeni oluşan bir şey değildir. Yalnızca krizin varlığını ortaya çıkaran yeni bir değerlendirmenin fikri zemini ancak yakalanmıştır. Deleuze'e göre savaş öncesinde dahi eylem-dışı ve eylem-ötesi arayışlar yönetmenlerde ve sanatçılarda bulunmaktadır. Bu arayışlar klasik sinemayı aşacak şekilde sinemanın imkanlarını geliştirmek, hikayeleri bozmak, kolay anlaşılır modelleri terk etmek ve eylemin birliğini sınırlandırma arayışı yeni anlayışlara kapı aralamıştır. Bu anlamda hareket-imgenin geçerli yegane imge biçimi olarak ele alındığı Hollywood sineması, muhafazakar güdülerle olumlu yaratım projelerine uzaklaşmış, klasik anlatının saf optik ve sessel imgeyi tüm yanlarıyla ortaya koyamamış bir biçimi olarak kullanılmıştır. Bu nedenle Amerikan eylem-imge sinemasının janrları boş çerçevelerini sürdürmeye devam etseler dahi krizden çıkamamış ve eski ilişkileri sürdürmeye devam etmiştir. Diğer yandan İtalya, Fransa ve Almanya'da savaş (İkinci Dünya Savaşı) sürecinde ve savaş sonrasında oluşan pek çok düşünce, bu ülkelerde yaşanan siyasal, sosyal, ekonomik nedenlerle birleşerek kendi kurumsal görüşlerini yeniden örgütlenme arayışı içinde olmuştur. Bu anlamda öncelikle İtalya'da ortaya çıkan yeni gerçekçi sinema anlayışı öncülüğünde ve takiben Fransa'da ortaya çıkan yeni dalga sinema anlayışı ve yeni Alman sineması, Amerikan sinemasındaki bu krizi tespit ederek, yerine yeni bir anlatı kurma iddiasını taşımışlardır. Bu yeni anlayışlar Amerikan sinemasının tüm geleneğini sorgulamış, bu endüstriyel sinema anlayışının organik modelini, hareket-imge belirlenimli sinemadan süzölen alışıldık şemaları terk ederek kendi sinema yolculuklarına başlamışlardır.

“Amerikan rüyası” olarak kabul edilen, organik birlik algısının itibarını kaybetmesiyle ve eylem-imgeyi oluşturan duyu-motor bağlarının sinema için yeni bir seçenek yaratmamasıyla, karakterler ve hikayeler hakkında pek çok şey değiştirmiştir. Yeni tarzda, imgenin kapsayıcı değil dağıtıcı rolü, mekan parçalarının birbiriyle uyuşmaması, duyu-motorun yerini gidiş gelişlerin olduğu bir tür gezintinin almış olması, klişelerin bilincine varılmış olması ve imgenin mekanik olarak yeniden üretimini aşan yeni karakter, bir yeni imge olarak Deleuze tarafından ortaya konulan imge biçiminin ayırt edici yanları olmuştur. Önceleri sinemada yer verilmeyen azınlık temsilleri, beceriksiz insan eylemleri, çarpık perspektif ve eylemin kontrolden çıkan yapısı Amerikan filmlerinin kusursuz yapısının yerini almıştır.

3.2. Zaman İmge

Hareket-imenin neden-sonuç ilişkisi yaratan düzeni, duyu-motor bağlarla açıklanmaktadır (Deleuze, 2021, s. 19). Deleuze, eylem-imgenin duyusal motor mekanizmasının krize girmesiyle yeni bir imgeler rejimi tarif etmeye ihtiyaç olduğunu görmüştür. Deleuze (2021) bahsettiği bu yeni imgeyi ise ‘zaman-imge’ olarak isimlendirmiştir. *Sinema ve İmge* ve *Hareket İmge* bölümlerinde belirtildiği gibi hareket, ortaya çıktığı yıllarda sinemayı yeniden üreten bir araç olarak görülmektedir. “İmenin hareketinin kaydı ve gösterimi aynı zamanda sinemanın tanımı demektir” (İlic, 2017, s. 28). İkinci Dünya Savaşı sonrası bağımsız sanatçılar ise sinemanın, doğrudan zaman duygusunu yaratmayı başardığını keşfederek bu imge biçimine ilgi duymaya başlamışlardır. Bu anlayışa ortak olan Deleuze, sinemanın bu yeni imge türünü, Bergson’un süre tezlerine uygun bir biçimde ele almaktadır. Deleuze, kameranin aracısız ve montajsız tanıklık içeren görüntülerinin, izleyicilerde bir saf optik ve sessel durum yarattığı ve bu durumun zamanın doğrudan imgesini yaratarak bağımsız bir zaman deneyimini sağladığını ortaya koymuştur (İlic, 2017, s. 28). Deleuze’e göre zaman-imge, düşünceleri duyumsal kılarak optik göstergelerin özel anlamlar kazanmasını sağlamaktadır.

Deleuze’ün (2021, s. 50) sinemanın asli edimi saydığı montaj, bir hareket-imgeyi bir diğerine bağlar. Bu bağlama işlemi dolaylı bir temsil olan zamana ulaştırmaktadır. Deleuze’e (2021, s. 50) göre: “Bütünü oluşturan ve bize zamana ait imgeyi veren bizzat montajdır”. Sinematografik imge kavramı şimdide gerçekleşen ve şimdiye atıf yapan bir kavramdır. Bu nedenle şimdiyi daha istikrarlı bir geçmiş haline getirecek şey montajdır.

Zamanın harekete tabi olduğu klasik anlayış, zaman-imgenin ortaya çıkışıyla aşılarak zamanın dolaysız bir sunumu ortaya çıkarılmıştır.

Zamanın dolaysızlığı hali, karakterlerin hareket edişinin saf hareketle değıl zamanda hareket etmek, zamanda bir yer değışikliğinde bulunmak şeklinde gerçekleşir. Deleuze (2021) için zaman lineer değıl döngüsel ve katmanlı bir biçimdedir. Karakterler spesifik mekanları işgal eden bir hareket yerine zamanda bir yer işgal etme haline sahip olmaktadırlar. Zaman-imgenin, sinemanın bu yeni yol ayrımında edindiğı rol, klasik sinemanın endüstriyelmiş tüm niteliklerine alternatif sunmuştur. Bu anlayış salt tepkisel bir formda değıl ayırdına varılan şeyin evrimini gözetten bir anlayıştır. Zaman-imge pek çok sinema anlayışına kapı aralamış, zamanın ortaya konusu üzerine uzlaşa sağlayan bir yeni sinemacılık düzlemi sunmuştur. Bu düzlem yeni bir göstergeler neslinin başlangıcı sayılmaktadır. Bellek, hayal gücü ve öznel deneyim gibi göstergelerin merkeze çekildiğı bir yapı ortaya konulmuştur. Zaman-imgenin kullanıldığı filmler, klasik anlatı anlayışına dayanmadığı için doğrudan görsel ve işitsel deneyim yaratma amacını önceler, dolayısıyla optik ve sessel durumlar önceliklidir. Günlük hayattan ilham alarak ortaya konan görüntüler bu optik ve sessel durumları kullanarak hareketin ötesini hedeflemektedir. Saf optik ve sessel durum sinemada doğrudan hareketi ortadan kaldıran bir biçim oluşturmamaktadır. Yalnızca hareket-imgenin kuralları ortadan kaldırılmıştır.

Deleuze'un zaman algısı kronolojik unsurlara dayanmamaktadır. Bergson'un geçmişin korunduğı yerin zamanın kendisi olduğunu ortaya koyan anlayışına benzer bir şekilde geçmiş tabakaları ve tüm anlar, birbirinin içine geçmiş ve büzüşmüş bir formda zamanın kendisinde ya da şimdinin uç noktalarının eşzamanlılığında bulunmaktadır (Deleuze, 2021, s. 125). Bu imge durumunda "geçmişe ait bir şimdinin, şimdiye ait bir şimdinin ve geleceğe ait bir şimdinin eşzamanlılığı söz konusudur" (Deleuze, 2021, s. 125). Fakat Deleuze sinematografik imgeyi ontolojik olarak şimdideymiş gibi düşünmenin yanlışlığını da belirtmektedir (Deleuze, 2021, s. 130). Bu, zamanın bir bütün olarak tüm unsurlarıyla ele alınabildiğı bir zaman-imge kavramına atıf yapmaktadır.

Tüm bu bağlam göstermektedir ki sinemada modern sanat yapıtlarında, çağdaş eserlerde dahi bu formun zamanla ve imgeyle olan ilişkisini öne alan anlayış, süregelen şekilde kendini yeniden üretmektedir. Edebiyat ve tiyatro gibi sanat dallarında, sentetik bir zaman üretildiğı için zamanın dolaysızlığı tam anlamıyla ortaya konulamamaktadır. Bu bağlamda sinema, zamanın dolaysız bir imge olarak algılanabildiğı yegane plastik sanat formu olarak görülmektedir (İlic, 2017, s. 28).

3.2.1. Herhangi mekan

Yeni gerçekçi sinemanın, zaman-imgeyi önceleyen anlayışı sahiplenmesi ve geleneksel sinemanın duyu-motor ilişkisinin yerine optik ve sessel durumları getirmesi imgeye ve mekana dair düşünceleri de değiştirmiştir. Geleneksel sinema anlatılarında mekanlar, özel olarak seçilmiş, estetik zevklere hitap eden alanları teşkil etmektedir. Diğer yandan yeni gerçekçi anlayışın kodları, hayatın sıradanlığından ilham almaktadır. “Saf bir optik veya sessel durum herhangi mekan” dediğimiz yerde kurulur; bu bazen bağlantısız, bazen boşaltılmış bir mekan olur (Deleuze, 2021, s. 14).

Bu bağlamda Deleuze (2022, s. 267) 2. Dünya Savaşı sonrası şehirlerdeki yıkım ve onarım faaliyetlerinden yeni gerçekçiliğin etkilendiğini, bu yıkım ve onarımın her mekanı herhangi mekan olarak gören bir anlayışa ön ayak olduğunu belirtmektedir. Bu gerçekçi anlayışın ortaya koyduğu mekanlar; kalabalık sokaklar, boş araziler, yıkık dökük evler gibi yerler olabilmektedir. İnsanın, toplumun aynı anda yaşadığı gerçeklikler bu mekanlarda ifade bulmaktadır. Dolayısıyla sinemadan tüm ayrıcalıklı sistemleri kaldıran bu anlayış, mekanları da herhangileştirmiştir. Bu mekansal ilişki kamera hareketleri de kullanılarak oluşturulabilmektedir, yani yeni mekansal ilişki yalnızca mekanın yapısıyla ilgili değil aynı zamanda kameranın mekanı algılayış biçimiyle de alakalıdır. Bir mekandan boşlukların, düzensizliklerin, perspektif yoksunluklarının seçilip kadrja uygulanarak mekanın herhangileştirilmesi durumu, zaman-imgenin başat unsurlarındandır. Herhangileştirilmiş mekan Aftersun filminde de kullanılarak, özellikle belleğin mekandan bağımsızlaşan ve zamanın kendisine yönelen biçimi aktif olarak görünmektedir.

4. SİNEMA VE BELLEK

Bellek, tüm sanat formlarıyla aktif bir ilişki halinde olmuştur. Birbirini devingen hale getiren bu unsur bellek ve sinema ilişkisinde de bulunmaktadır. Sinema, diğer sanat formları arasında hareketin ve özellikle zamanın imgesel bir biçiminin yaratılabildiği yegane plastik sanattır. Sinemanın biricikliği bu imgelerin yaşamda karşılaştığımız imgelerden ayıramayacak bir nitelikte olmasından kaynaklanmaktadır. Yüzeysel bir incelemede bu iki kavram birbirinden bağımsız ilişkiler teşkil ediyormuş gibi görünse de derinlemesine incelendiğinde aslında sinema ve bellek ilişkisinin teorik ve pratik bir ilişki içerisinde olduğu görülecektir. Bu ilişkiyi tarif ederken özneleşen belleğin depolama ve geri çağırma mekanizmasını aşan, zamanla dinamik bir ilişki içerisinde olan, hatırlama, unutma arasında çatışmalarla ilerleyen yapısı ortaya konmalıdır.

Deleuze (2020), Bergson'un bellek üzerine olan tezlerini incelemiştir. Sinemanın Deleuzecü bir anlayışla ortaya konması, onun bu sanatsal üretimi Bergson'dan güç alarak bir imgeler evreni haline getirmesi ve bu imgeler evreninin yaşamla iç içe olarak geçmiş, bugünü içeren ve geleceğe varma ideali taşıyan felsefi altyapısı sinema hakkında incelemelerimizin temel kaynağını oluşturmaktadır. Bu ilişki içerisinde sinematografik anlatının bellekle ne tip ilişkiler geliştirdiği ve belleğin sinemaya olan katkıları bu bütüncül anlayışla ortaya konacaktır. Deleuze (2020, s. 110), Bergson'un 'Madde ve Bellek' eserinin ilk bölümünü incelerken "öznelliğin beş anlamı" olarak tariflediği bir ayrıma ulaşmaktadır. Bunlar ihtiyaç-öznellik, beyin-öznellik; duygulanım-öznellik, anı-öznellik ve sıkışma öznellik şeklindedir. Bu öznellik yönlerinden "öznelliğe ait saf çizgi" (Deleuze, 2020, s. 112) anı-öznellik ve sıkışma öznellik tarafından temsil edilmektedir. Sıkışma öznellik olarak tabir edilen kavram bedenin maruz bırakılan uyarımların sıkıştırılmasını anlatırken bu biçimde sıkışma nitelik kazanmaktadır. Öznelliği saf biçimde bulunduran yönlerden geriye anı-öznellik kalmaktadır.

Deleuze anıları, Bergsoncu bir anlayışla değerlendirerek, beynin yetisi kabul eden anlayışı reddetmektedir. Ona göre beyin nesnellik çizgisindedir, maddenin diğer durumlarından farksız değildir. Beyindeki her şey anlık bir kesit olarak hareketler, dolayısıyla beynin belirlediği şey ancak saf algı olabilir. Dolayısıyla Deleuze (2020, s. 113), anıların sürenin içinde, geçmişin kendi içinde saklı durduğunu belirtir. Bu anlamda Deleuze, Bergson'un saf algı ve saf hafıza arasında yaptığı ayrışmayı desteklemektedir. Bu anlayışla "şimdiden geçmişe, algıdan anıya gitmeyiz; geçmişten şimdiye, anıdan algıya gideriz" (Deleuze, 2020, s. 124). Bu bağlamda bellek, şimdiki durumla sıkışma ve

aktarmayla iki şekilde etkileşime geçmektedir. Geçmişin düzeyleri, bir virtüel varlık olarak bütün geçmişi sıkışmış halde içerir. Bu noktada bir anının edimselleşmesi bir hareket ile mümkün olabilmektedir. Böylece saf bir anı ve imge, bölünmez bir tasarımda sıkışmış olur ve “anı yalnızca imge haline geldiğinde, onun edimselleşmiş olduğu söylenebilir” (Deleuze, 2020, s. 127). Bu anlamda Deleuze’e göre anı bir anı-imge olarak edimselleşmektedir. Deleuze virtüelleşme ve edimselleşme ilişkisini, sinemada virtüel ve aktüel imgeler arası geçişler kapsamında değerlendirmektedir, benzer anlayış hatıra- imgeleri incelerken de ortaya çıkmaktadır.

Akla getirmek ediminin bilinci kendini şimdiden koparıp geçmişin belli bir bölgesine yerleşmesi ile mümkündür. Deleuze (2020, s. 116), bu anlayışı fotoğraf makinesinin ayarlanmasına benzeterek virtüel haldeki anıyı alımlama uğraşı olarak nitelendirir. Anı yoğunlaştırılması halinde virtüel bir biçimden edimsel bir düzleme geçer. İmge edimselleştiği bölgelerden bir şeyler taşımaktadır, buradan hareketle anı şimdiye ait biçimde edimselleşmektedir. Geçmiş tabakalarını ışıltılı birer nokta olarak değerlendiren Deleuze, geçmiş tabakalarına yapılan yolculukların iki sonucu olabileceğini savunmaktadır. Bunlardan ilki geçmiş tabakalarında aranan noktayı bulmaktır, bu nokta bulunduğu takdirde hatıra-imge onu aktüelleştirir. İkinci seçenek olarak, o nokta bulunamazsa veya o noktaya erişilemezse bunun nedeninin geçmiş tabakalarının başka bir çağa ait olmasından kaynaklandığı ifade edilmektedir (Deleuze, 2021, s. 152).

Sinema Deleuze’e göre yalnızca bir zaman-imge üreticisi değil aynı zamanda bir bellek üreticisidir. Sinematografik imge, hem bireysel hem toplumsal belleği biçimlendirirken belleğin kaynakları da yeni imge yapıları oluşturmaktadır. Bu bölümde bu bellek ilişkilerinin ve bellek anlarının sinemaya yansıma biçimi ve bu biçimin teorik altyapısı incelenecektir. Sinemaya temel bakışın ve film incelemelerinin zeminini oluşturan Deleuzecü anlayış bellek-sinema ilişkisi incelenirken de taşınmaktadır.

4.1. Tasvir ve Virtüel İmge

Bergson (2022, s. 114-115), hatırlama kavramını ele alırken “kendinin tam bilincine varmış bir eksiksiz tanıma”ya atıf yapmaktadır. Deleuze (2021, s. 60), Bergson’un tarif ettiği tanımayı incelerken, tanımayı iki kip halinde ele almıştır. Bunlardan ilki otomatik tanımadır. Otomatik tanıma, alışkanlığa dayalı bir tanımadır. Bu tanıma bir uzanımsal yapı içermektedir. Algılanımların ve hareketlerin birbirine uzandığı, algılanımların alışıldık harekete uzandığı, hareketlerin faydalı etkiler ortaya çıkarmak için algılanımı uzattığı bir

karşılıklı yapıya sahiptir. Bu tanıma bir duyu-motor tanımasıdır. Nesneyi görmenin onu tanımaya yettiği bir motor mekanizmasıyla oluşur. Buradan hareketle bu tanımda planlar süreğendir, bir nesneden bir diğerine plan akar. Diğer tanıma ise dikkatli tanımadır. Bu tanımda algılanım uzamayı bırakmaktadır. Nesneden yalnızca birkaç karakteristik özelliğin çıkarımıyla oluşmaktadır. Bu tanımda “nesne aynı kalır fakat fakat farklı planlardan geçer” (aktaran Deleuze, 2021, s. 60). Bu bağlamda otomatik tanımda nesneden duyu-motor bir imge edinirken, dikkatli tanımda nesnenin saf optik ve sessel bir imgesi oluşmaktadır. Bergson’un hatıra-imge olarak ortaya koyduğu imge, dikkatli tanıma için esas bir kavramdır.

Tasvir, bir dikkatli tanıma edimidir, saf optik ve sessel durumdur (Deleuze, 2021, s. 61-64). Tasvir, bir nesneyi silerek onun yerini alma girişimi içinde olan fakat nesneyi yalnızca birtakım karakteristik özelliklere indirgeyen bir tanımadır. Bergson (aktaran Deleuze, 2021, s. 62)’a göre dikkatli tanıma, optik ve sessel imgeye uzanan bir yapıda değildir, ilişkiye girdiği şey bir “hatıra-imge”dir. Deleuze tasvirle virtüel zihinsel imgenin yahut aktüel ve virtüel imgenin ilişkilerini ortaya koyarken, bu ilişkilerin zihinde bir devre yarattığını söylemektedir. Tasvir ve zihinsel imge arasındaki gerilim ve birbirine benzeme yeni devreler yaratmaktadır. Bu gerilimli ve benzeyen ilişki aynı zamanda aktüel ve virtüel imgeler için de geçerlidir. Aktüel imge, somutlaşmış bir imge evrenini ortaya koyarken virtüel imge, zihinsel bir imge evrenine atıf yapmaktadır. Bu imge biçimleri nesneleri değerlendirme biçimlerinin temelini oluşturmaktadır. “Saf optik ve sessel durum (tasvir) aktüel bir imgedir, ancak harekete uzanmak yerine, virtüel bir imgeye zincirlenir ve onunla bir devre oluşturur” (Deleuze, 2021, s. 64). Ayrıca Ricoeur (2004), Bergson’un sanal durum ve gerçek durum arasındaki görüşlerini yansıtmak için şu sözü paylaşmaktadır:

“Ama anımsamamız hala sanal olarak kalır; biz sadece uygun tavrı benimseyerek kendimizi onu almaya hazırlarız. Yavaş yavaş yoğunlaşan bir bulut gibi ortaya çıkar; sanal durumdan gerçek duruma geçer; ve dış hatları daha belirgin hale gelir ve bir şeyler korumasaydı, şimdiki bir durum olarak, aynı zamanda şimdiki bilemezdik” (s. 436).

4.1.1. Hatıra-imge

Bergson saf hatırayı daima virtüel, hatıra-imgeyi ise saf hatırayı şimdiyle ilişkili biçimde aktüelleştiren bir imge olarak görmüştür (Deleuze, 2021, s. 152). Saf hatıra, Bergson için “zamanda korunan bir tabaka veya bir süremdir”. Deleuze’e (2020, s. 111)

göre anı “aralığı doldurmaya, yalnızca beyne özgü bu mesafede ortaya çıkmaya ya da edimselleşmeye gelen şeydir”. Hatıra-imgeler ise “geçmişin ayrımlarını, en azından yararlı olanları şimdiye geri verirler” (Deleuze, 2020, s. 133). Hatıra-ime otomatik tanıma mekanizmalarına dahil olsa dahi dikkatli tanıma mekanizmasında esas roldedir. Hatıra-ime, algılanım imge ile hareket-ime arasında var olan ve Deleuze’ün (2021, s. 64) bu iki imge arasında ortaya çıktığını öne sürdüğü öznelğin bir boyutu olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda Bergson’a (aktaran Deleuze, 2021, s. 64) göre öznellik bu ölçüde zamansal ve ruhsal yeni bir nitelik kazanır. Hatıra-ime geçmişini aktüelleştirmektedir, bununla beraber geçmişin korunduğu yer zamandır. Dolayısıyla geçmiş, “hatıra imge’de aktüelleşecek olan ‘saf hatıra’yı aramak için nüfuz ettiğimiz virtüel unsurdur” (Deleuze, 2021, s. 122). Bu anlamda geçmiş, hatıra-imgelerde değil zamanın kendisinde korunmaktadır. Kronolojik zamansallığa sahip olmayan bir unsur olarak bellek, aynı anda farklı zamanların bir ifadesi olarak ona bir sıçrayış yoluyla tutunmamızı bekler. Bu durumda hatıra, hatıra-imgede cisimleştiği ölçüde bizimle buluşmaktadır (Deleuze, 2021, s. 123).

Sinemada hatıra-ime, flash-back’ler şeklinde ortaya koyulmaktadır. Fakat flash-back’ler başlı başına birer hatıra-ime sayılamazlar, flash-back’ler hatıra-imgenin basitleştirilmiş ve virtüel hale getirilmiş biçimidir. Yalnızca flash-back’ler şeklinde temsil edilen hatıra imgeler, kronolojik zamanın belirleniminde, geçmiş anların birbirini izlediği salt psikolojik bir belleği ortaya koyabilmektedir. Oysa Bergson’a göre hatıra-ime, bir imge olarak virtüel formda olmaktadır. Bergson tarafından saf hatıra olarak adlandırılan ve saf virtüel, geçmişin derinliklerinde saklı olan imge, geçmişle kurulan derinlikli hatırlama yolculuğunun bir sonucu olarak hatıra-imgeyi ortaya çıkarır. Diğer yandan Deleuze (2021, s. 71) hatıra-imgelerin virtüel imgeler olmadığını ve virtüel olanı aktüel hale geçirdiğini ortaya koymuştur. Bu nedenle hatıra-ime doğrudan geçmişini ortaya koyamaz, yalnızca eski şimdinin bir temsilini ortaya koyabilir.

Hatıra-ime, hareketin zamana tabi olduğu zaman-ime temelli bir biçime dönüştüğü haliyle yeniden oluşturulmaktadır. Dolayısıyla “eski şimdilerin ardışıklığına” dahil olmamakta ve kendini aşarak “geçmişin onu olanaklı kılan ve onunla varolan bölgelerine gider” (Deleuze, 2021, s. 132). Buna göre Bergsoncu bir anlayışla hatıra ele alındığında, hatırayı çağırmanın ancak hatıranın gömülü olduğu geçmiş bölgesine yapılacak bir sıçramayla mümkün olabilir. Bu anlamda sinemada hatırayla derinlikli ilişki oluşabilmesi için hatıra-ime tek başına yeterli bir kavram değildir. Hatıranın kaynağı sinema bağlamında hatıra-ime değil, hatıraya ulaşmak için yapılan aktüel anımsama çabası ve

hatırayı “bulmaya, seçmeye ve geri getirmeye yönelik virtüel geçmiş bölgelerinin keşfi” olarak görülmektedir (Deleuze, 2021, s. 137). Bu anlamda zamanın dönüşümlerinin ve zamanın oluşma aşamasındaki arızaların ortaya konması bellek göstergeleri için önemlidir. Bu anlamda plan-sekans, yarattığı sisli atmosfer ve içerdiği parlak noktalar ile hatıra-imgeyi besleyen bir geçmiş tabakası olarak ele alınmaktadır. Geçmiş tabakaları, hatıra-imageleri içinden çıkardığımız katmanlar olarak, başka katmanlarla ve şimdinin büzülme hareketiyle ilişkiye girerek Deleuze (2021, s. 144)’ün “dünya belleği” dediği genelleşmiş bir göreliliğe ulaşır. Bu durum geçmiş tabakaları arasında kararsız alternatifler yaratmaktadır ve her geçmiş tabakası birer süremdir.

Deleuze’e (2021, s. 64) göre: “Aktüel imgenin hatıra-imgeyle olan ilişkisi flash-back’te belirir.” Flash-back’ler zaman içinde sürükleyen bir yapıya sahiptirler. Flash-back şimdiden geçmişe götürüp oradan tekrar şimdiye getirdiği için kapalı bir devre yapısındadır. Sinemada sunuluş biçimi genellikle zincirleme bir açılma-kararma sekanslarıyla kendini belli etmektedir. Bu anlamda izleyicide bir hatıra sekansı izlediğinin algılandığı bir yapı gösterir. Bu yapıyla duyu-motor mekanizmalara hitap eden bir biçim olduğu ortaya konulabilir. Flash-back genellikle kendisini gerekçelendiren ve ses, anlatıcı gibi ortaya çıkaran unsurlara sahip olma zorunluluğu taşır. Flash-back’lerin temel unsurları bu şekilde olsa da flash-back’lerde de bir anlayış farkı vardır. Deleuze bu iki anlayışı Carné ve Mankiewicz flash-back’leri olarak ikiye ayırmaktadır. Carné için flash-back nedensel ve doğrusal mekanizmaları da aşan ölçüde kaderdir. Deleuze, Carné’nin flash-back mekanizması, anı-imgenin yaratıcı bir faaliyet kazandırılmasını değil, hikayenin bütününe yayılan anlatıya geçmiş imgelerinin de eklenmesini içermektedir. Carné flash-back’in gerekçelendirmesini *Gün Ağarıyor* isimli eserinde gelen müzik sesinin harekete geçirici etkisi üzerinden kurmaktadır. Carné anlayışından yola çıkarak gerekçelendirme ve nedensellik noktaları, hatıra-imgeye geçmişe ait bir çeşit işaret verdiği anlaşılmaktadır.

Mankiewicz ise Carné’nin geleneksel flash-back anlayışının dışında hareket etmiş, flash-back’in diğer kutbunu oluşturmuştur. Mankiewicz bilindik bir açılış kapanış sekansının eşlik ettiği flash-back anlayışını terk etmiş ve flash-back’i çatallanan yeni kapalı devreler çerçevesinde yeniden üretmiştir. Mankiewicz’teki çatallanma kavramı yalnızca bir hikayesel çatallanma değildir. Bu çatallanma mekansal değil zamansaldır (Deleuze, 2021, s. 66). Mankiewicz’in flash-back anlayışında Carné’nin nedensellik anlayışının karşıtıyla karşılaşmaktayız, Mankiewicz nedenselliği parçalamaktadır ve gizemlerin bir çözüme ulaştırılmasından ziyade yeni ve daha derin gizemler yaratmak amaçındadır. Mankiewicz’te çatallanma kavramı kendi içinde de yeni çatallanmalara ve

yeni devrelere uç verebilmektedir. Örneğin Üç Eşe Bir Mektup filminde başlangıçta temel alınan üç karakterin çatallanmaları ve bu çatallanmaların yarattığı yeni devreleri görmek mümkündür. Dolayısıyla bu ‘dirseklenen’ flash-back’lerle ortaya çıkan anlatım yapısı bir çeşitlendirme biçimiyle değil ancak geçmişte anlatılabilecek bir devreler kümesinin ortaya konulmasıyla çözümlenebilmektedir. Mankiewicz’in hikaye davranışı Deleuze (2021, s. 68) tarafından şu şekilde ortaya konmaktadır: “bellekteki romansı unsur ile karakterlerin davranışları olarak diyalogların, konuşmaların ve seslerin teatral unsuru arasındaki ilişkinin yakınlığı”. Bu noktada romansı unsur olarak nitelendirilen şey bellekte beliren bir hikayeye atıf yapmaktadır, bellek bir konuşanın veya sesin özelliklerini taşımaktadır, flash-back’te beliren dış ses veya sesin daha geniş formları buna örnek olarak verilebilir. Diğer unsur olan teatral unsur ise diyalogların ve karakterlerin yapısının bir hikaye elemanı oluşturmaktadır. Deleuze (2021, s. 69), Mankiewicz’in sinemasındaki bu etkileri “belleğin görsel ve işitsel doğumu” olarak ele almaktadır. Dolayısıyla Mankiewicz’de romansı bellek ile teatral şimdiyi iletişime sokan şey şimdinin belleği olmaktadır. Zamansal olarak geleceğe uzandıkça geçmiş olan ‘şimdi’ şu an dahilinde olmaktadır. Mankiewicz flash-back’in nedenlerini zamansal çatallanmada bulmaktadır, fakat Julius Caesar gibi tarihsel karakterlerin belleğin yerini aldığı örneklerde, “zamanın çatallanmaları flash-back’e mani olan dolaysız bir anlam” kazandırmaktadır (Deleuze, 2021, s. 70).

Bu bağlamda flash-back’lerin ikili sistemi içinde, Carné’nin anlayışının bir kader olarak flash-back’i ele alan ve Deleuze (2021, s. 65)’ün “uyarı levhası” olarak nitelendirdiği kendini açıkça ortaya çıkartan ve niyetini belli etme hali olarak algılanan anlayışı ve Mankiewicz’in çatallanan zamanlar vasıtasıyla gerekçesini başka bir yerden alan flash-back anlayışı arasında bir başkalaşım vardır. Bu bağlamda Deleuze (2021, s. 71), flash-back’ler ile hatıra-imge ilişkisini şu şekilde sermektedir: “Bir yönetmen flash-back’lerle ilerlediğinde, flash-back’i onu temellendiren başka bir sürece, hatıra imgeyi de daha derindeki zaman-imgelere tabi kılar”.

Bu anlamda Deleuze (2021, s. 71) özelliğin yeni bir boyutunu ortaya koymak adına eski şimdiyi temsil eden hatıra-imgenin ve flash-back’lerin temelden yeterli olmadığını ortaya koymaktadır. Deleuze (2021, s. 152) bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: “flash-back, kullanıldığı vakit zorunluluğunu daima dışarıdan alması gereken kullanışlı bir alışkanlıktan başka bir şey değildir”. Bu yeni arayışın bağlamı ise Bergson’un fikirlerinde bulunmaktadır. Bergson (aktaran Deleuze, 2021, s. 72)’a göre dikkatli tanıma hatıra-imgeler eliyle oluşmaktadır, fakat bunu aşan biçimde dikkatli tanıma başarılı olmadığı ölçüde bize aktif tanımadan daha çok bilgi vermektedir. Bir şey hatırlanamadığında “duyu-

motor uzanımı askıda kalır ve aktüel imge, şimdideki optik algılanım, bir motor imgeyle veya teması yeniden kuracak bir hatıra-imgeyle zincirlenmez” (aktaran Deleuze, 2021, s. 72). Optik ve sessel imge, asıl virtüel olan unsurlarla ve rüyalarla ilişkiye girer. Dolayısıyla optik-sessel imgenin eşleniği, hatıra-imge veya dikkatli tanıma edimi değildir, belleğin aksaklıkları ve tanıma başarısızlıkları optik-sessel imgenin eşleniğini vermektedir.

4.1.2. Rüya-imge

Bergson (aktaran Deleuze, 2021, s. 73), rüyaların içsel ve dışsal duyumlara kapalı olmadığını, salt bir uyurluk halinin rüya kavramını tam karşılamayacağını ortaya koymaktadır. Duyu-motordaki aşırı gevşeme halleri de bu bağlamda rüya haliyle benzerlik taşımaktadır. Rüya-imge, belirli hatıra-imgelerle olan ilişkiyi aşmakta, ilişkilene noktasını çok daha geniş bir ‘akışkan ve şekillendirilebilir’ geçmiş tabakalarıyla ilişkiye geçmektedir. Büyük bir devre oluşturabilecek bir imgeler serisi içinde her imge kendisinden sonraki imge tarafından aktüelleştirilir fakat virtüel niteliğini terk etmez. Rüya-imgelerin teknik üretimleri iki biçimde (kutup) incelenmektedir. İlk biçimde zengin araçların soyutlama kazandığı bir durum vardır. Bu biçim “açılma-kararma ve bindirme efektleri, bozuk kadrajlar, karmaşık kamera hareketleri, özel efektler, laboratuvar manipölasyonları” (Deleuze, 2021, s. 75) şeklinde ortaya çıkmaktadır. Friedrich Wilhelm Murnau’nun *Der Letzte Mann* (Son Adam, 1924) filminde bu ilk kutbun biçimsel izleri görülmektedir. İkincil olarak oldukça ayık bir biçim olarak rüyaya benzeyen anları nesnelerin somut kalmaya devam ettiği bir bağlamda ele almaktadır. Bu ikincil biçim ise “açık kesmelerle veya montaj kesmelerle işler” (Deleuze, 2021, s. 75) ilk biçime ait belli belirsizlik duygulanımı yaratan kamera hareketleri ve montaj yapıları olmaksızın zamanın ve hareketin kesintileriyle rüya-imgeye ulaşılmaktadır. İkinci kutup sayılan bu kutba Deleuze, Buster Keaton’ın 1924 yapımı *Sherlock Junior* filmini örnek vermiştir. Rüya-imgeler kompleksleştirilmiş ve doygunluğa ulaştırılmış biçimle birlikte eksiltilmiş, koparılmış ve ayrılmış bir biçim de sunabilmektedir. Bu anlamda Deleuze (2021, s. 75) rüya-imgeyi oldukça “kural dışı” bulmaktadır. Bu anlayışın temel nedeni rüya-imgenin sinemanın sunduğu alışılmış imgelem araçlarının ötesine geçen bir yapıya sahip olmasıdır. Rüya imge, imgenin devre oluşturan, Deleuze’ün (2021, s. 76) “her imgenin bir öncekini aktüelleştirip bir sonrakinde aktüelleştiği ve en sonunda onu başlatan duruma geri döndüğü büyük bir devre” olarak nitelendirdiği yasasına uygun çalışmaktadır. Dolayısıyla Deleuze için rüya-imgenin, hatıra-imgeye benzer bir biçimde gerçek ile hayali olanın ayırt

edilemediği bir yapıyı sunma garantisi yoktur. Deleuze (2021, s. 76) “rüya imge, rüyanın bir rüya görene, rüya bilincinin (gerçek) de izleyiciye atfedilmesi koşuluna tabidir” demiştir. Bu anlamda rüyanın sunulduğu paydaşların hakimiyeti ve uzlaşısı düzleminde oluşmaktadır.

Bu noktada Deleuze’ün (2021, s. 76) “büyük devredeki bölünme” olarak tarif ettiği, rüyada kendini daha kapalı bir anlatı yapısıyla ortaya koyan ve gerçekliğin kendini ön plana çıkardığı anlatı yapısı arasındaki bir çekişme halini, tuhaf ve büyülü rüya halleriyle aşılabileceğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Deleuze, Michel Devillers’in açık rüyaların dışında kalan tüm durumlar için kullanılan “örtük rüya” olarak tanımladığı bir kavram kullanılmaktadır. Örtük rüya bir harekete dönüşü ortaya koymaktadır. Bu hareket, yalnızca karakterin duyu-motor bağlarla oluşturduğu bir hareket değildir. Örtük rüyadaki hareket, optik ve sessel imgenin dünya hareketine uzandığı, karakterin hareketini destekleyen bir dünya hareketi olarak ele alınmaktadır (Deleuze, 2021, s. 76). Dünya, karakterin veya öznenin yapamadığı hareketleri üstlenmektedir. Bu saf virtüel bir hareket olarak ortaya çıksa da dünyanın mekanı genişletmesi ve zamanı girmesi ile aktüel bir hareket haline gelir. Dekor hareketliliği, hareket yaratan düzlemler, hareketi geren jestler bu örtük rüya halini ve dünya hareketini kazandıran bazı araçlardır. Deleuze (2021,78-84) bu örtük rüyayı incelerken örneklendirme evrenini müzikal komedilerde bulmaktadır. Müzikal komedilerde bulunan dans gibi hareketlerin aslında kişisel olmaktan çıkmış, zamirleşmiş yapı kazanmış bir hareket olduğu Deleuze tarafından ortaya konmuştur. Müzikal komediler rüyalar ve sahte-rüyalar şeklinde işleyen sahneler yaratırken rüya içinden gerçekliğin geçişine işaret etmesiyle örtük rüya biçimi kazanmaktadır. Dünya hareketi bu biçimde kendi içinde gel-git içerisinde olan devreler ve başka devreler yaratan saf optik ve sessel durumlar ortaya çıkmaktadır. Jerry Lewis, Vittorio De Sica, Stanley Donen, Vincente Minnelli ve Buster Keaton gibi yönetmenler rüya-imge sinemasının örtük modellerini üreten önemli yönetmenler olarak görülmektedir.

4.1.3. Kristal zaman ve kristal-imge

Deleuze (2021, s. 62), zaman-imgeyi oluşturan iki göstergeyi, aktüel imge ve virtüel imge olarak ortaya koymuştur. Sanat sineması zamanla ilişkili yaşadığı dönüşümle aktüel imgeleri hatıra-imgelerle, dünya-imgelerle ve rüya-imgelerle birleştirecek bir devre arayışına girmiştir. “Zamansal bağlamda ise geçmişin virtüel imgesi ile şimdinin aktüel imgesi ayrılmaz bir devreyi, Deleuze’ün terminolojisinde kristal-imgeyi oluşturur” (İlic,

2022). Kristal bu durumda zamanın hareket kaynaklı imgesini oluşturmamaktadır. Kristalin oluşturduğu şey dolaysız bir zaman-imgedir (Deleuze, 2021, s. 122). Deleuze'e (2021, s. 122) göre kristal "zamanı soyutlamaz, daha iyisini yapar: harekete olan tabiiyetini tersine çevirir".

Deleuze'e (2021, s. 88) göre algılanım ile hatıranın, gerçekte imgesel olanın, zihinsel ile fizikselin imgeleri birbirine yaklaşmakta ve birbirini kovalamaktadır. Bu dolayısıyla aktüel imge ve virtüel imge kaynaşmakta ve artık ayırt edilemez bir birleşiklik kazanmaktadır. Duyu motor uzantısından kopan aktüel imge, optik ve sessel bir göstergedir. Deleuze'e göre bu göstergelerin benzer bir temsilini ortaya koyan gerçek ve hayali olanın ayırt edilemez hale gelmesi, aktüel ve virtüel imgenin yalnızca birbirine benzeşmesiyle değil aynı zamanda birbirlerinin rolünü üstlenmesindedir. Aktüel imge ve onun virtüel imgesi ayrı fakat ayırt edilemez, değiş tokuş içindeki en küçük iç devreyi oluşturmaktadır. Kristal-imgeyi Deleuze (2021, s. 96), ruh ile maddenin birbirinin yerini açıkça bilmeksizin aramasına benzetmektedir. Kristal imge hareket-imgenin ötesine geçmenin bir biçimi olarak ve yeni gerçekçi sinema anlayışının edimi olarak sunulmaktadır. Kristal, zamanın hareketten belirlenen dolaylı bir imgesini değil, hareketin belirlendiği dolaysız zaman-imgeyi ortaya çıkarmaktadır. Aynı anda anı-imgeler, dejavu hisleri, rüyalar ve fantazmalar da virtüel imgelerdir, hatırlandıkça ve sinematografik anlamda geri çağrıldığında bu imgeler aktüel hale gelmektedir.

Aynanın aktüel ve virtüel imgeleri birbirine geçişkenleştiren yapısı bir nesneyi formunu aşarak Deleuze tarafından imgeyi kristalize eden bir forma sahiptir. Ayna, aktüel ve virtüel imge arasındaki değiş tokuş ilişkisini oluşturan devreyi vermektedir. Deleuze (2021, s. 89) aynanın imgelerle olan ilişkisini şu şekilde ortaya koymaktadır: "aynadaki imge aynada yakalanan aktüel karakterlere oranla virtüel, karaktere basit bir virtüellikten başka bir şey bırakmayan ve onu çerçeve dışına iten aynada ise aktüeldir". Aynanın kullanımı *The Servant* (Joseph Losey, 1963), *Yurttaş Kane* (Orson Welles, 1941), *Şangaylı Kadın* (Orson Welles, 1947) gibi filmlerde kristal imgeyi ortaya koyan bir yapıdadır. Bu filmlerde ayna, 360 derecelik bir kamera hareketiyle, içbükey ve dışbükey aynalarla ve karşılıklı iki aynanın karakteri aktüelliğini ortaya koyduğu biçimlerde kullanılmakta ve kristal-imgeye ulaşılmaktadır. Benzer bir biçimde Deleuze (2021, s. 95) Tarkovski'nin '*Stalker* (1979)', '*Solaris* (1972)' gibi eserlerine atıf yaparak bu filmlerde kristal imgenin ortaya konma şeklini dönüş gösteren karakterlerle ve opak unsurlarla ilişkiye geçme ortamı arayan bir "yön tayin cihazı"na benzetmektedir. Bu yön kuşkusuz ki zamanın vermiş olduğu bir yöndür.

Bu bağlamda Deleuze (2021, s. 91) imgelerin değiş tokuş ve ayırt edilemezlik ilişkisini “kristal devre” olarak nitelendirmektedir. Kristal devre üç şekil oluşturur ve bu biçimler birbirlerini takip etmektedirler. Bu üç şekli Deleuze şöyle ortaya koymaktadır: aktüel ve virtüel, berrak ile opak ve tohum ile ortam. Aktüel ve virtüel olanın kristal devre oluşturan iç içe geçmişlik, birbirine dönüşme hali kristal devrenin en öne çıkan yanını oluşturmaktadır. Bu bazen karşı karşıya bulunan iki aynanın imgelerin arasında geçişkenliğini sağlaması, bazen de belli belirsiz küçük imgelerin plan-sekanslardaki geçişkenliği ile bu kristal devre şekli oluşmaktadır. Diğer yandan berrak ile opak olanın benzer bir biçimde birbirinden ayrılamaz ve birbirine meyleden yapısı kristal devreyi vermektedir. Bir aktörün veya bir aktüel imgenin göstergeleri, berrak ve opak arasında gidip gelen bir devre yaratmaktadır. Berraklık saf bir görü durumuna izin veren bir biçimdir. Bu biçim kimi zaman karakter yüzlerinin berraklığıdır; rolün virtüel imgesini aktüel ve ışıklı hale getiren berraklıktır, kimi zaman ise virtüel imgesini ortaya çıkaran ilişkiler biçimi kurabilen kamera göstergesinin berraklığıdır. Aynı şekilde Deleuze’e göre tüm bu göstergeler berrak olduğu kadar opaktır da. Berrak ve opak ilişkisinin devrim içinde birbirinin potansiyeli atıf yapar biçimde gelişmesi kristal devreyi oluşturmaktadır. Diğer yandan tohum ile ortam arasındaki ilişki de benzer bir nitelikte bulunmaktadır. Tohum olarak ortaya konan kavram, biçimsiz bir ortamı kristalize etme amacını belli eden bir virtüel imgedir. Tohum kavramının aktüel bir biçim kazanması için onu aktüelleştirebilecek, virtüel kristalleşmeye uygun bir ortam gereklidir. Bu anlamda bir anlayışın kendini oluşturabilecek bir ortam yaratması ve tohumu ortaya çıkaran virtüelliğe geri dönüş yapan bir devre hareketiyle, belirsiz ve tohumla ortamın ayırt edilemezliğini ortaya koyan bir biçimi gerçekteştirmesi tohum-oram arasındaki temel denklemi sunmaktadır.

Deleuze (2021, s. 98-99), kristal imgeyi kuran ilkeyi para ve imge arasındaki ilişkide bulmaktadır. Endüstriyel sanatın belirleyicisi temel olarak sanatsal üretime dair mekanik bir yeniden üretim anlayışı değil, bu tip sinemanın parayla olan ilişkisi olarak ele alınmaktadır. Deleuze (2021, s. 99), Karl Marx’tan alıntı yaparak para ve meta ilişkisinin içindeki hileli alışveriş kavramına değinerek ve sinemanın tercüme hareketi yapan yapısını kullanarak aradaki ilişkiyi görünür kılmaktadır. Para ve sinema arasındaki kurucu ilişkiyi virtüel hale getirerek Deleuze (2021, s. 99), asimetrik ve eşişsiz değiş tokuşun, para karşılığında imge vermek, zaman karşılığında imge almak gibi karakteristik yüzünün, kristal imgenin içinde yer aldığını ve bu para ilişkisi bittiğinde filmin de bittiğini açıklamaktadır.

Kristal-imge, zamanla güçlü ilişkiler kuran bir unsurdur. Bergson'un saf hatıra olarak ele aldığı virtüel imge, psikolojik ve algılanımsal unsurları aşarak zamansal bir nitelik taşımaktadır. Rüya-imgeler ve hatıra-imgeler bilincin anlık ihtiyaçları doğrultusunda aktüelleşmektedir. Bu aktüelleşmenin bulunduğu yer ise farklı seviyelerde saf virtüel imgelerde belirlemektedir. Deleuze (2021, s. 103), kristal-imgeyi oluşturan yapının zamanla ilgili olduğunu ortaya koymaktadır. Zaman iki asimetric akışa sahiptir. İlki, şimdinin geçmesini sağlayan ve Bergson'un (aktaran Deleuze, 2021, s. 103) deyimiyle "geleceğe doğru fırlayan" bir zamandır. İkincisi ise geçmişini koruyan ve zorunlu olarak geçmişe düşen bir zaman niteliği taşımaktadır. Zamanda yapılan bu ayırım ve asimetri, Deleuze'un kristal olarak nitelendirdiği şeyde görülmektedir. Kristalde görülen bu zaman kronolojik değildir. Deleuze'e göre kristalin zamanda yaratılan bu ayırımı aşan niteliği, kristali oluşturan iki imgeye bağlıdır. "Geçen şimdinin aktüel imgesi ile korunan geçmişin virtüel imgesi" (Deleuze, 2021, s. 103) sürekli değiş tokuş içerisinde olarak ayırt edilemezlik kazanırlar ve karşılıklı imge formunu yakalarlar. Süreğen ve meydana geliş halini devam ettiren kristal, virtüel ve aktüel imge arasında sürekli yeniden kurulmaktadır. Kristal imge henüz var olmayan yakın gelecekle, artık var olmayan yakın geçmiş arasında sürekli yer değiştiren bir limit olmaktadır. Bu bağlamda Deleuze (2021, s. 101), rüya ve hatıraları bulundukları yerde yani "kendi kendinde korunduğu haliyle geçmişte" aramak gerektiğini, geçmişini anılarda ve rüyalarda arayarak saf virtüel imgelerle ilişki kurulamayacağını ortaya koymaktadır.

4.2. Belleğin Sineması

İnsan belleği "yeni verileri semiyotik bir sisteme çevirebilir ve aynı şekilde dönüştürebilir ve daha karmaşık hale getirebilir" (Lefebvre, 1999, s. 480). Belleği sinematografik ilişkileri ortaya koyarak incelemek mümkündür. Dahası sinemanın belleğin üretici mekanizmalarını harekete geçirme becerisi de bulunmaktadır. Çağdaş anlamda bu ilişkiyi pek çok biçimde gösteren sinema filmleri ortaya konmaktadır. Bu filmler, kimi zaman tamamıyla bir sinema-bellek ilişkisi üzerine inşa edilirken kimi zaman da belleğin geçmişle olan ilişkisi kullanılarak sinematografik bir zenginlik ortaya çıkarılmaktadır.

Deleuze (2021, s. 9,60-72) için imge, bir görüntünün temsilinden fazlasıdır. Sinematografik imge, insan belleğine yakınsadığı ölçüde belli belirsiz anlar üzerinden ve virtüel imge parçalarının aktüel imgeyle kurduğu ilişkiler üzerinden açıklanabilmektedir. Bu çalışma, sinemanın bir imge rejimi olarak zaman-imgenin saf optik ve sessel imgeyle

kurduğu ilişkisel düzlemi destekler niteliktedir. Bu nedenle yeni göstergeler rejimi olarak zaman-imgenin uygulanımı, belleği sinemaya yaklaştıran bir bağ olarak gören bu çalışmadaki yaklaşımın temellerinden birini oluşturmaktadır. Bellekle kurulan ilişki bağlamında saf optik ve sessel imge; hatıra-imge, rüya-imge ve kristal-imge üzerinden açıklanmaktadır. Bu form farklı biçimler kullanılarak genişleyen devreler halinde incelenmiştir.

Bu çalışmanın ikinci bölümünü oluşturan *Bellek ve Belleğin Üretimi* isimli bölümde bellek üzerine yapılan çalışmalar ve kuramsal yaklaşımlar bu çalışmadaki bellek anlayışının temel bağlamını sunmaktadır. Bu bağlamda belleğin sinema öznesiyle bulunduğu, Bergson ve Deleuze'ün hatıra, zaman ve sinema ile kurduğu güçlü bağlantıların öne alındığı bir dizge takip edilmiştir. İmge ve anı kavramları birbirine yaklaştırıldığında hatıra-imgeye ulaşılmaktadır. Bu anlamda ortaya konulan özneleşmiş bellek tekil bir kavram değildir, dış dünyaya genişleyen ve dış dünyadan belirlenen bir yapı taşımaktadır. İnsan ediminin bellekle kurduğu ilişki, unutmak ve hatırlamak kavramlarıyla görünür hale gelse de bu kavramlar kendi aralarındaki uzaklık-yakınlık ilişkisiyle ortaya çıkan ve verili durum içerisindeki içeriğin algılanımıyla çeşitlenen bir süreç olarak ele alınmaktadır. Bu çalışmanın kuramsal yaklaşımı anıların imgelerle ilişkisi ve bu imgelerin sinemaya etkisiyle temellendirilmektedir.

Bu bağlamda hatıra-imge sinema için önemli bir imge biçimidir. Bu imge biçimi, Bergsoncu modelde geçmiş katmanlarıyla olan ilişkisini nasıl kuruyorsa sinemada da benzer bir şekilde kurmaktadır. Geçmiş katmanlarından hatıra-imgeler şeklinde alımlanan anıların virtüel bir formdan aktüel bir forma geçiş düzeni sinemada da görünmektedir. Bu anlamda bir sinema filmi bellek üretme kabiliyetine, başta zaman-imge sinemasının karakteri olmak üzere hatırayı hatıra-imge halinde ortaya koyarak virtüel olan saf hatırayı hatıra-imge haline dönüştürerek yani onu aktüelleştirerek ulaşmaktadır. Ek olarak önceki bölümlerde işlenen şekilde hatıra-imge tek başına bir bellek sayılamaz. Bu nedenle bir hatırayı aktüelleştirme, sinematografik hayal gücü ve saf optik sessel imgenin sunduğu derinliğe de ihtiyaç duymaktadır.

Deleuze'ün (2021, s. 133) bellek sineması ile ilgili öne çıkardığı bir başka kavram ise “alan derinliği”dir. Deleuze bu kavramı Orson Welles filmleri ve Welles'in bütün planları kateden diyagonal film anlayışı üzerinden incelemektedir. Deleuze için alan derinliği hatırlamanın koşullarının ve zamansallaştırmanın bir işlevidir. Alan derinliği, bellekle ve geçmişin virtüel bölgeleri ile tanımlanabilecek bir dolaysız zaman-imge yaratmaktadır (Deleuze, 2021, s. 135). Alan derinliği, arka planı ön planla etkileşime sokmaktadır.

Welles'in icat ettiği ve Deleuze'un (2021, s. 134) "optik veçhelerle" tanımladığı bu sinematografik teknik, geniş açılar kullanılarak orantısız büyüklükler, ışık merkezinin kaydığı kompozisyonlar ve çerçeve içinde kontrastlı bölünmeler yaratmaktadır. Deleuze'e göre alan derinliğinin zorunlu görüldüğü durumlar çoğunlukla bellekle ilişkilidir. Alan derinliği bazen meydana gelen çağrışımı bazen de hatırayı bulmak için virtüel geçmiş tabakalarını göstermektedir. Ayrıca alan derinliği, hatıra imgenin bulunduğu virtüel saf geçmiş tabakalarının varyasyonu ve aktüel şimdinin büzülmesi arasında gidip gelen, yer değiştiren bir biçim kazanmaktadır. Alan derinliğinin beslendiğı kaynaklar olan üst aç ve alt aç çekimler büzülmeleri, eğik ve yanal kaydırmalı çekimler ise tabakaları oluşturmaktadır.

Ayrıca Deleuze (2021, s. 145), Alain Resnais filmlerini incelerken "bellek-makine" olarak isimlendirdiğı bir kavram kullanmaktadır. Bellek-makine, "hatırlamaya ilişkin değıl, geçmişin belirli bir anını yeniden yaşamaya ilişkindir" (Deleuze, 2021, s. 145). Deleuze özellikle Resnais'nin 'Je t'aime, je t'aime (Seni seviyorum, seni seviyorum) (1968)' filmini bellek-makine kullanımı açısından değılendirmektedir. Buradaki makine "karakterin bütünüyle yakalanmış olduğı ve içinde yeniden yaşadığı geçmiş tabakalarını karıştırarak fragmanlara ayırır" (Deleuze, 2021, s. 152).

Erkılıç'ın (2014, s. 64) yaklaşımına göre "yaşanan deneyim ile oluşan belleğin dışında (veya ona koşut) bir belleğin görsel medya ile oluşturulduğudur". Bu bağlamda belleğı değıştirebilen "protez bellek" yeni bir form olarak sinemada rol almaktadır. Protez bellek, uzlaştırmacı çeşitli temsiller üzerinden kurulduğı ölçüde doğal değıildir. Yer değıştirilebilir ve yeniden oluşturulabilir bir yapıya sahip olan ve sinema yoluyla oluşan protez bellek, kişinin deneyimler arşivinin bir parçası haline gelmektedir. Bu anlamda sinema, insanın belleğinin dışarıdan müdahalelerle şekillendirilebileceğini göstermektedir. Bu anlamda Michael Roth'a (aktaran Erkılıç, 2014, s. 72) göre unutmaya hizmet eden bir form olarak "öykülemeci bellek" (Narrative Memory) kavramı kullanılmaktadır. Bu bellek hatırlama eylemi değıildir, anıyı filtreleyerek yeniden şekillendirmektir. Öykülemeci bellekte travmatik bir olayla sonuçlanan, acı verici anıların yerine geçecek anılar inşa edilmektedir (Erkılıç, 2014, s. 72).

Diğer yandan öykülemeci bellek, Margalit'in (aktaran Erkılıç, 2014, s. 72) "hatırlama görevi" olarak ele aldığı bir etik yaklaşım içerisinde ele alınmaktadır. Erkılıç (2014, s. 72), 'Hiroşima Sevgilim (1959)' filmini unutmanın bedeli açısından etik bir yaklaşım olarak ele alarak hatırlama görevini desteklemektedir. Bu anlayış sinemayı gerçeğin farklı seviyelerdeki temsili olarak ele almaktadır. Oysa bu çalışmanın yaklaşımı

sinemayı bir gerçek temsili olarak görmemektedir. Bu anlamda sinemanın başlı başına bir gerçekliği vardır. Özneleşen bellek anlayışıyla ortaya konulan belleğin unutma ile olan ilişkisi *Unutma Kavramı ve Nietzsche ve Öznenin Belleği* bölümünde incelenmiştir. Bu anlayışla unutmanın doğal, yaşamsal bir biçim olduğu ve bellek-sinema ilişkisini temsil ilişkileri üzerinden okuyan anlayışın aksine, bu çalışmanın durduğu yer unutma ile oluşan boşlukların insan yaratıcılığıyla hatıra-imge, rüya-imge ve kristal-imge biçimleriyle doldurulabileceği yönündedir.

Bu bağlamda Aftersun filmi çözümlenerek, başlıca Deleuzecü bir anlayışla saf optik ve sessel imge derinliği göz önünde bulundurularak, zaman-imgeye bağlı farklı imge formlarının etkisi ortaya çıkarılarak, bellek-sinematografi ilişkisinin hangi biçimlerde gerçekleştirildiği incelenecektir.



5. FİLM ÇÖZÜMLEMESİ

5.1. Aftersun

Aftersun, 2022 yılında yayınlanan uzun metrajlı sanat filmidir. Film, sanat filmi olarak nitelendirilen sinematografik yaklaşımın temel niteliklerini taşımaktadır. Charlotte Wells tarafından yazılıp yönetilen filmde, Paul Mescal, Frankie Corio isimli oyuncular yer almaktadır. New York Üniversitesinden mezun olan Wells, kariyerinin başında üç kısa film yönetmiştir (“Charlotte Wells”, 2024). Aftersun, Charlotte Wells’in ilk uzun metrajlı filmidir. Aftersun filmi 1990’ların sonunda Türkiye’de geçen bir hikayeye sahiptir. Paul Mescal’in canlandığı karakterin ismi ‘Calum’, Frankie Corio ve Celia Rowson-Hall’un canlandığı karakterin ismi ‘Sophie’dir. Yönetmen Wells (“Charlotte Wells on Aftersun”, 2024), bu filmin oldukça kişisel bir film olduğunu, karakterlerin ve ilişkilerinin temelinde kendi hikayesinden ilham aldığını fakat filmin anlatısındaki pek çok göstergenin kendi hayatından yola çıkmaksızın filme hizmet edecek şekilde seçildiğini belirtmiştir. Wells, filmin ortaya çıkışındaki temel düşüncesinin bir video kamera ile çekilmiş bir anın zihinsel olarak devam ettirilmesiyle açıklamaktadır. Öz olarak filmde, baba (Paul Mescal) ve kızının (Frankie Corio) tatile çıkışı ve tatil sürecinde birbirlerini ve kendilerini anlamaya çalışan iki kişinin iç içe geçmiş hikayesi anlatılmaktadır. Çok vakit geçiremeyen bu iki karakter, çıktıkları otel tatilini bir video kameraya kaydetmektedir. Tatilleri neşeyle geçmektedir. Kronolojik zaman geçtikçe karakterler birbirinden uzaklaşmaya başlar ve aralarındaki ilişki kırılma noktasına gelir. Buna babanın ve kızın kendi deneyimlerindeki kırılmalar eşlik eder. Bununla birlikte zamansal bir sıçramayla Sophie karakterinin büyüklük halini görünür. Baba ve kızının geçirdiği tatilin aslında Sophie’nin anılarından oluştuğu anlaşılmaktadır.

Filmin genel yapısını Sophie’nin hatıraları oluşturmaktadır. Fakat özellikle başlangıç planında kamera anının kimse tarafından deneyimlenmediği bir zaman-mekanda gezindiği formu tutmaktadır (İlic, 2023). Bu bağlamda Sophie kaset yardımıyla hatıraları arasında dolaşmakta, hatırasında beliren boşlukları birtakım imgeler ile doldurmaktadır. Filmin Calum’a dair sezindirdiği şey, yetişkin Sophie’nin hayatında olmadığı yahut öldüğü algılanımıdır. Calum’un bedensel varlığı geçmişi ve geleceği bölen hareketli sınır olarak konumlandırılmıştır. Sophie’nin hatırladığı şeylerin zamanın dolaysız hale getirilerek sunulduğu ve hatıraların arasındaki boşlukların hayal gücüyle doldurulduğu biçim, Sophie ve Calum karakterlerinin birbirleriyle olan ilişkilerinin yapısını derinleştirmektedir.

Aftersun filmi bir bütün olarak incelendiğinde zaman-imgenin tüm unsurlarını yönetmenin imge dünyasına uygun biçimde geliştirilmiş sinematografik anlayışlar temelinde uygulamaktadır. Hareket-imgeden doğan neden-sonuç ilişkisinin ve duyu-motor bağlantıların belirleniminden bağımsız şekilde, zamanın kendisinin dolaysız bir deneyimini sunmaktadır. Diğer yandan Aftersun filmi bellek kavramını sinemada kendine has bir biçimde kullanmaktadır. Film ana akım filmlerde kullanılan flash-backler ile düzenlenmemiştir. Belleği ve anıları kendine has imgelerle ve zaman-imge sinemasının yarattığı derinlikle sunmaktadır.

Filmin açılış sekansında kamera açılış sesi duyulmaktadır. Bu bağlamda kameranın açılışı ve filmin açılışı ortak bir düzene tabi tutulmuştur. Filmin ilk sahnelerinde Calum ve Sophie'nin bir video kameradan yansıyan görüntüleri oynatılır. Sophie ve Calum otel odasını andıran bir iç mekanda konuşur. Video kameranın serbest hareketliliğinden doğan hareket temelli perspektif, bu plan-sekansta algılanım-imge yaratır. Bu anlamda filmin ilk sekanslarda sezdirmediği şey filmin anıya tanıklık ettiren bir kristal-imge formatı taşıdığıdır. Öznel algı, Deleuze'ün nitelendirdiği biçimde kristalin içerisinden dolaysız bir zaman şeklinde deneyimlenmektedir. Sophie bu ilk sahnede Calum'u çekerken kamerayı kendine döndürmüş ve kendisini göstermiştir. Sophie ilkin yalnızca sesinin duyulduğu virtüel bir formdayken video kamerayla aktüel bir form kazanmıştır.

Sinema kamerası ve bir video kameranın kasetine kaydedilen görüntüler arasındaki uzaklığın sifıra inmesiyle saf bir optik ve sessel imge yaratılmıştır. Bununla birlikte video imgesi filme ekilen bir tohum olarak ele alınmaktadır. Kristal yaratacak bu tohum, karakterlere ve hikayeye uzanan, kendine özgü bir sezdirme oluşturmaktadır. Bu tohum hem kristal-imgenin hem de hatıra-imgenin tohumudur. İlk sahnenin sonunda kayıt donarak sona ermiş, yalnızca kameraya veya kasete ait mekanik bir ses kalmıştır. Ardından bu zamanda ve harekette donakalma haline arka planda belli belirsiz, hareketli bir silüetin ekrana bakışı eşlik etmektedir. Bir karakterin video kamera kaydını izlediği izlenimi yaratılmaktadır. Bu anlamda ilk plan-sekansın, geçmişteki bir anıyı aktüel hale getiren yapısı belirginleşmiştir. Diğer yandan izleyici silüetin virtüel imgesi de aktüel bir pozisyon almıştır. Bu kompozisyon aynı zamanda sahneye alan derinliği kazandırmaktadır. Bu anlamda izleyicinin sezgilerine uzanan ve sinemadaki ayna kullanımına benzer biçimde izleyici, virtüel ve aktüel imgenin yer değiştirdiği bir kristal imgeyle karşılaştırılmaktadır. Sahne artık kasetten yansıtıldığı konusunda algılanımın arttığı görüntülerin geriye sarmasıyla kararmıştır. Benzer bir biçim, ilerideki sahnelerde, Sophie'nin babasına güneşle ilgili ve babasına olan sevgisiyle alakalı konuştuğu sahnede saf ses imgesinin

devamlılığıyla tekrar karşılaşırız. Sophie'nin babasına güneşle alakalı söylediklerinin bir devamlılık halinde devam ettiği ve bu sırada sahnelerin değiştiği herhangi mekanlarda buluruz kendimizi. Dolayısıyla Aftersun filminde optik veçhelerde olduğu gibi sessel durumlarda da zaman dolaysız biçimde sunulmaktadır.

Sonraki sahnede ışıkların yanıp sönen biçimlerde kullanımı zamanın, mekanın ve algıların herhangi hale gelmesine neden olmaktadır. Işığın aktüel imgeye kattığı virtüellik belli belirsiz silüetler yaratmaya devam etmektedir. Filmdeki duyu-motor mekanizmasının askıya alındığı bir biçimin bu sahnede öne çıktığı görülmektedir. Burada zamansal bir sıçramayı algılatacak şekilde bir bebek ağlaması ile kaset yeniden sarılır ve Sophie el sallarken çerçeveye dahil olur. Hangi zamana ait olduğu bilgisine sahip olmadığımız ve video kameranin göstermediği sesin kime ait olduğunu bilmediğimiz bir vedalaşma anı ortaya çıkar. Kasetin ileri ve geri sarılmasıyla ışığın kopukluğunun yaşandığı sahneye geri döner, kasetin daha önce hiç göstermediği ve zamanın dolaysızlaştığı pikseller arasında bir dizi an ile karşılaşmaktadır. Sonrasında tekrar ışık oyunları içindeki bir kadının yüzü berraklaşır ve görünür hale gelir, bu bağlamda bu sahnelerde kristalden yansıyan imgeler görülmektedir. Bu sahneler bir anının silikleşmesi ve fragmanlar halinde geri çağırılmasını andıran ve sinema malzemesinin farklı olanaklarıyla oluşturulan sahneler olarak görülmektedir. Diğer yandan tanımlanamayan yetişkin kadının, ışık oyunları içindeki mekanda gözlerini açışıyla sahne değişmiş, çocuk Sophie görünmüştür. Bu anlamda bu sahne geçişinin sezindirdiği şey, tanımlanamayan yetişkin kadının çocuk Sophie'nin büyümüş hali olduğudur.

Sonraki sahnede Sophie görünür, bir otobüs içinde Calum ile yan yana koltuklarda oturmaktadırlar. Bu planda kameranin bir duygulanım-imge yaratacak şekilde Sophie'yi yakın planda çektiğini ve tur rehberinin yer aldığı sahnelerde ise dar alan derinliğinin sağlandığı görülmektedir. Bu sahne, belli belirsiz silüetlerin görüldüğü opak mekanın kamera görüntüsüyle benzer bir kamera görüntüsüne sahiptir. Bir kasetin oynatılması ve sarılması algılanımını yaratan video kamera çekimi yerine yeni bir kameranin yani sinema kamerasının görüntülerinin devreye girdiğini görürüz. Bu kamera, sinematografinin kamerası olarak filmi, öyküyü ve daha önemlisi zaman-imgeyi oluşturacak belleği aktüel hale getirecek olan kamera olarak değerlendirilecektir. Bu yeni sahnede Calum ve Sophie şakalaşmaktadır. Bu zamanın içinde yakın bir ilişkileri var gibi görünmektedir. Sahne geçişi açılıp kapanma tekniğiyle değil giderek berraklaşan ve giderek opaklaşan iki sahnenin yer değiştirmesi şeklinde yapılmıştır. Fakat daha sonra doğal bir kararına yeniden sahne değişimini sağlamıştır. Sonraki sahnede ise sahne arası geçiş, doğrudan kesme

yapılarak oluşmuştur. Bu anlamda filmin sahne arası geçişlerinin, sanat filmlerinin şablonları aşan yapısına uygun bir biçimde sabit bir anlayışa sahip olmadığı görülmektedir. erevede karanlıkta geçilen yollar öznel algı ile deneyimlenirken varılan mekanların, herhangi mekan olarak görünüşü, bir zaman-imge anlayışının göstergesi olarak dikkat çekmektedir. Yolculuk sırasında öznel algıdan çıkan kamera yeniden Sophie'yi yakın plan kaydına alır. Otele giriş yapma sahnesinde, Calum'un zile basışı sırasında uygulanan perspektif, dar alan derinliğinin bir biçimini sunmaktadır. Sonraki sahnede yalnız kalan Sophie'ye yakın plan uygulanarak duygulanım-imge ortaya konulmuştur.

Durağan bir kompozisyonun göründüğü otel odasındaki ilk sahnede, Sophie'nin yatak üzerinde uyuduğu ve Calum'un otel telefonuyla konuştuğu görülür. Bu planda bir süzülme hissini andıran yatay düzlemsel hareketin ve yakın planın; nesneler, karakter hareketleri üzerinde uygulandığı görülmektedir. Bu anlamda kamera hareketinin süzülme etkisi sahneyi duygulanımcı bir pozisyona getirmektedir. Sonraki sahnede ise Calum, Sophie'nin ayakkabısını çıkartırken bir önceki sekansta başlayan konuşma devam ettirilmiş, art arda gerçekleşen sahnelerin sesleri st üste bindirilmişti. Bu bağlamda sesin başlı başına saf bir imge formunda gerçekleştiği görülmektedir. Bu sessel imge, planlar arası devamlılık ve kopuş ilişkisini aynı anda sağlayan niteliktedir.

Kadrajdaki netliğin Sophie ve Calum arasında gidip geldiği otel odası planında Calum, Sophie'yi uyuttuktan sonra otel odasının balkonuna çıkar. Bu sahnede Sophie, Calum'un çıktığı balkona arkası dönük bir biçimde uyumaktadır. Sonrasında kamera hareketi Sophie'yi kadrajdan çıkararak Calum'a odaklanır. Kristal-imgeye uygun bir biçimde berrak ve opak olan yer değiştirmiştir, Calum kameradaki netliği alırken Sophie opaklaşmış ve kadrajdan bütünüyle çıkmıştır. Calum, Sophie'yi zaman zaman kontrol ederken zaman zaman da kol ve vücut hareketleri yapmaktadır. Bu bağlamda sahne bir bütün olarak herhangi bir kesme yapılmaksızın sürdürülmüştür. Sophie'nin büyüklüğünün anılarıyla donanmış tüm anlar boyunca bu sahne özel bir anlam taşımaktadır. Bu sahnede Sophie'nin aktif tanımayla doğrudan dahil olmadığı, doğrudan tanıklık etmediği bir anı, hayal gücünü bir rüya imgesi gibi işleyerek öznesini arayan virtüel bir imge olarak konumlandırılmıştır. Sahnenin başlangıcındaki perspektifte, opaklığın ve berraklığın yer değiştirdiği kristal-imge etkisini görmek mümkündür. Dolayısıyla bu sahne izleyiciyi saf optik ve sessel durum içerisinde bırakmakta ve zamanı deneyimleyen bir biçim yaratmaktadır. Kamera kimse tarafından deneyimlenmeyen zaman-mekanda gezinmektedir. Bu bağlamda sahnenin belleğin kuruluşunu sinematografik olarak saf optik ve sessel durum ile yarattığı görülmektedir. Bu sahnede, Deleuze'n (2021) hatırayı

çağırın yapısını ortaya koyduğu alan derinliği görünmektedir. Bu sahnede uygulanan alan derinliği ise dar alan derinliğidir.

Sonraki sahnede Sophie'nin gözünden Calum'un sırtı görülür. Burada Sophie bir anlığına öznel algı pozisyonuna geçmiştir, fakat sonraki sahnede kamera, bağımsız bir anlatıcı konumuna geçerek nesnel algıyı Sophie'ye odaklamıştır. Sonraki havuz sekansında filmin içerisinde zaman zaman görüldüğü gibi Calum ve Sophie'nin birlikte çerçeveden çıktığı ve otelde gerçekleştirilen inşaat çalışmasının gösterildiği herhangi anlar öne çıkmıştır. Bu sahnede aynı zamanda filmin başlangıcından itibaren sezdirilen hikaye serilmektedir, Calum'un Sophie ile yaşamadığı ve Sophie'nin ebeveynlerinin ayrılmış olduğu anlaşılmaktadır.

Sonraki sahnede ise video kameranın yeniden hikayeye dahil olduğu görülmektedir. Bu sahne ve takip eden sahneler, video kamerayı Calum'un tuttuğu ve Sophie'yi çektiği bağımsız anlardan oluşmaktadır. Denize girme sekansında video kamera çekimi yerini sinema kamerasına tekrar bırakmaktadır. Takip eden sahnede yatağın üzerine uzanan Calum'un sesler aracılığıyla sezdirilen biçimde, video kameradan çektiği görüntüleri izlediği görülmektedir. Bu sırada Sophie uyumaktadır. Bu video kamera olarak nitelendirilen kameranın çekim yoluyla değil nesne varlığıyla ilk defa plana dahil olmasıdır. Calum'un video kameradaki kayıtları izlerken video kameradan çıkan sesler, görüntü sinema kamerasına uğramasa da imgeyi aktüelleştiren bir biçim yaratmaktadır.

Sophie'nin telefon kulübesinde konuştuğu sahnede, kulübenin camının yansıma özelliği kullanılarak bir ayna-imge ilişkisi oluşturulmuştur. Calum'un yansıyan görüntüsü hareket halindedir ve kameranın netliğini Sophie'den Calum'a kaydırması Calum'a giderek aktüelleşen bir form kazandırmaktadır. Sonrasında ayna etkisini kaybeder ve kamera Sophie'ye odaklanır, bu bağlamda aynaya bağlı bir kristal-imge görürüz. Sonraki sahnede Sophie önce kendini sonra bir tuvalet kapısının anahtar deliğinden dışarıyı çeken bir görüntü ile tuvaletin dışındaki konuşmalara şahit olmaktadır. Dışarıda konuşan kişilerin cinsel çağrışımlı konuşmaları Sophie'nin dikkatini çekmektedir ve sonrasında Sophie'nin anahtar deliğine yakınlığını görülmektedir. Sophie'nin cinsellikle ve erkeklerle olan ilişkisini derinleştiren sahneler, sonraki sekanslarda ağırlık kazanmaktadır. Özellikle Sophie'nin dijital bir oyun oynarken tanıştığı bir çocukla olan karşılaşmalarında bir tür cinsel çekimi çağrıştıran algı-imgeler kullanılmıştır. İlerleyen sahnelerde Sophie yeni katıldığı ve kendinden yaşça büyük gençlerin yer aldığı grupta cinselliğin ilgi çekici yanlarını keşfetmektedir. Bu anlar saf optik ve sessel imgenin ayırt edilebilir derecede öne

çıkıldığı, kameranın vücuda ve farklı insan gruplarının uzlaşılan koşullar altında ilgi çekmeyen parçalarına yakınlığı bir yapı sunmaktadır.

Sonraki sahnelerin çoğunda otelin farklı mekanlarında çevresini duyumsayan ve çevresiyle etkileşime geçen Calum ve Sophie'yi görürüz. Burada bağımsız anlar karakterlerin bakış açısıyla çekilmiştir, fakat bu bakış açısından çıkılan nesnel algılara yer verilen anlar da yer almaktadır. Havuzun dibinde Calum ve Sophie'nin karşılaştığı sahnede algılanım öznel, ilk bakış açısı Sophie'ye aittir, Calum'un atladığını ve havuzdan hava kabarcıkları çıkarttığı, bu sırada su altı analog fotoğraf makinesiyle Sophie'yi çektiği görülmektedir. Bu anlamda sinemasal görüntünün üçüncü halini yaratan fakat sinema kamerasıyla farklılık göstermeyen yeni bir makine ortaya çıkmıştır. Ardından Calum'un Sophie'yi gördüğü bakış açısı ise Calum'un elindeki su altı analog fotoğraf makinesinin optiğinden yansıyan görüntüdür. Sonraki sahnede bu eylem yer değiştirecek ve fotoğraf makinesi Sophie'nin eline geçtiğinde Calum'un yüzü opaklaşacaktır. Bu anlamda bu sekansta da zamanın doğrudan deneyimlendiği kristal, bir makine eliyle aktüel imgenin virtüelleştiği bir forma uzanmaktadır.

Calum, kol alçısını çıkardığı sahnede kamera anlatısı Calum ve Sophie arasında gidip gelmektedir. Calum'da, zorlu bir fiziksellik ve onun yarattığı hareket-imge, Sophie'de ise algılanım-imgenin izleri görünmektedir. Bu diyalog sonraki sahnede mekanı fethedecek ve Sophie ile Calum'u ayıran bir kolonla iki yöne açılan, sarı ve mavi renklerinin çatıştığı bir perspektif ortaya çıkacaktır. Bu sahneden itibaren Sophie'nin denize dalış sırasında, deniz gözlüğünü kaybettiği sahne ile başlayan ve Calum'un giderek daha fazla depresif bir ruh hali aldığı görülmektedir. Bu sahnede bir gemi personeliyle konuşurken Calum'un "kendimi 40 yaşında hayal bile edemiyorum, 30'uma gelebilmeme bile şaşırdım" sözleri bu depresifliği tırmandırmanın yanında Calum'un iç dünyası hakkında bir fikir vermektedir. Takip eden sahnelerin birinde Calum bir minibüsün altında kalma tehlikesi geçirdikten sonra duyu-motor bağları gevşemiş, tepkisiz bir şekilde yürümeye devam etmiştir.

Sonraki sahnelerde sırayla video kamera çekimi, ışığın belirsizliğinin etkili olduğu sahne ve Sophie'nin yetişkinlik silüetinin belirli belirsiz durumu tekrarlamıştır. Özellikle Sophie'nin hikayede kendi arkadaşlarını edinmesi ve cinsellikle kurduğu meraklı ilişkisi ölçüsünde, Calum'dan bağımsızlaşmaya başlamıştır. Calum ile Sophie'nin kapalı bir devre oluşturmuş birlikteliğinin bozuluşu aynı zamanda Calum'un iç dünyasındaki kusurları görünür hale getirmekte, Sophie'nin yetişkinliğe ulaşırken kişisel yolculuğunun tohumlarını atmaktadır.

Otel odasındaki bir diğ er sahnede, video kameranın bir uzantısı olarak görüntü tam zamanlı olarak bağlı olduğu televizyonda yayınlanmaktadır. Bu sırada tüm sahne sinema kamerası ile çekilmektedir. Bu sahnede kaset-görüntüde gördüğümüz hatıra-imgelerden birinin oluşumuna tanıklık ederiz. Bu sahnede görsel imgeler sinema kamerasından, video kameranın dolayımı ile verilmektedir. Bu sırada ses imgesi kanallara ayrılmaksızın doğrudan verilmektedir. Bu bağlamda planın plan üstüne bindiği ve bu planlar arasındaki geçişi tekrar sesin sağladığı görülmektedir. Sonrasında video kameradan gelişen planın devre dışı kaldığı ve onun yerini aynadaki yansımanın aldığı görülmektedir. Virtüel imge aktüel hale gelip şimdi yeniden virtüel hale gelmiştir. Aynı sahnede Calum'un geçmişinde yaşadığı travmatik anılar sözlü olarak ortaya konmuştur.

Calum ve Sophie arasındaki gerginlik filmin ilk yarısından sonra giderek artmaktadır ve çatışmalı anlara neden olmaktadır. Büyük kırılma noktası Calum ve Sophie'nin karaoke etkinliğinde yaşadığı gerginlikle meydana gelmiştir. Sophie'nin Calum'a ekonomik durumuyla alakalı söylediği sözle başlayan kırılmadan itibaren Calum i  dünyasına daha çok dönmüş, Sophie ise yaşamında yeni ihtimaller kurabilecek arayışlara girmiştir. Bu iki asimetrik yöne dağılmış karakterlerin kendi limitlerine ulaşmaları, Sophie tarafından bir öpüşme sahnesiyle, Calum için ise kendini denizin dalgalarına bırakmasıyla gerçekleşecektir. Calum'un deniz kenarındaki sahnesinde kendini denize bırakması bir başka tohumu ortaya koymaktadır. Calum'un geleceğine dair hikayeyi tamamlayan tekinsizlik hali bu sahnede doruğa ulaşmaktadır.

Filmin son 15 dakikasına girildiğinde, film boyunca kendini yer yer hissettiren virtüel imgelerin ve aktüel imgelerin açıldığı görülmektedir. Işığın belirsizleştirdiği ve insanların dans ettiği mekana olan dönüşte bu sefer kimliği belirsiz kadın karakteri değil Calum karakterini dans ederken görürüz. Bu dans sırasında Calum'un yalnızca nefes alıp verişlerini duyarız. Sonraki sahnede ise kimliği belirsiz olarak nitelendirdiğimiz kadının aslında Sophie olduğu açıkça görülmektedir. Sahne bir kabustan uyanan Sophie'nin yetişkinlik haliyle a ılarak ışıklı ve belli belirsiz mekandaki Calum imgesinin aslında bir hatıra-imge olduğu fikrine ulaştırmaktadır. Yetişkin Sophie uyandığında yanında bulunan kadın karakterin Sophie'nin doğum gününü kutlaması Sophie'nin video kamera kaydına ve anılara yaptığı yolculuğun nedensel altyapısını oluştırmaktadır. Anıları çağırmak için bir bellek mekanı sayılabilecek video kameradan yararlanan Sophie, nedensel bağların güçlendiği, Deleuze' n duygulanımdan eyleme geçişi sağlayan eleman olarak ele aldığı bir itki-imge ile hatırlamayı gerçekleştirmektedir. Bu sahnede Sophie'nin Calum ile alakalı bir geçmişi, hatıra-imge ile çağırdığı, dansın bu hatırayı derinliklerden çıkartan bir imge

şeklinde ortaya konduğu değerlendirilmektedir. Video kamera kaydının ortaya çıkışı aynı zamanda virtüel bir imgenin aktüelleşmesi olarak da nitelendirilebilmektedir.

Filmin son sahnelerinde Sophie ve Calum arasındaki kopan bağlar yeniden onarılmıştır. Karakterlerin arasındaki organik birlik yeniden sağlanmış olsa da filmin bütününde yer alan anıların aslında yetişkin Sophie'nin belleğinden süzülen anılar olduğu göz önünde bulundurulduğunda, filmsel zamanda karakterler birliği tesis etmiş olsa da hikayenin akışında bu anıların nereye oturduğu belirsizdir. Bu anlamda filmin, zamanı kristal imge ile aktarışı sinematografik anlatının temelinde yer almaktadır. Tatil mekanındaki son sahnede Calum, Sophie ile dans etmek ister. Sophie, Calum'un dansına eşlik etmemektedir. Bu sahnede Calum dans ederken kalabalık içinde kaybolmaktadır. Kameranin çerçevesinden çıkmaktadır. Bir sonraki sahnede ise ışıklı ve belli belirsiz mekanda Sophie'nin yetişkinliği ve Calum ilk defa aynı anda bulunmaktadırlar. Sahneler arasında müzik sürmektedir. Zamansal ve mekansal olarak Sophie'nin küçüklüğündeki dans sahnesi ve onun zihninde oluşturduğu kristal imgenin içinden deneyimlenen yetişkin haliyle gerçekleştirilmiş kopyası arasında gidip gelmektedir. Sophie için travmatik geçmiş fragmanları, duyu-motor bağların kopuşuyla sonuçlanmaktadır. Bu sahnede filmin geri kalanından farklı olarak saf bir anı olduğu gibi ortaya konmamaktadır, anı yeniden biçimlendirilmektedir. Fakat bu hala bir bellektir. Calum'un görüntüsünü bulunduran anı saf haliyle çağırılmış olsa da anının ait olduğu mekanla, anının gerçekleşme biçimi ve anı içerisinde bedenlere sirayet eden zamansal sıçrayış, anının hayal gücüyle yoğrulduğu ve Sophie'nin telafi istencini yansıtan alternatif bir biçim devreye sokulmaktadır. Bu sahnede Calum'un virtüel olan imgesi aktüelleşirken Sophie'nin aktüel olan imgesi virtüelleşmekte ve alternatif mekanda buluşmaktadır.

Son sahnede ise video kamera algısıyla Calum'un Sophie'yi çektiği sahne bir monitörde durdurulur. Bu monitördeki sahne dolaysız olarak kendi etrafında 360 derece dönen kamera hareketiyle önce Sophie'nin video kamera görüntülerini izlediği odayı, sonra Sophie'nin yetişkinlik halini gösterir ve ardından kamera hareketi tamamlanırken elinde kamera olan Calum'u görürüz, çekimi bitiren Calum uzun bir koridordan geçerek ışıklı ve belli belirsiz mekana girmiştir. Bu bağlamda filmde karşılaştığımız video kameranın ve sinema kamerasının ortak bir anlatının parçası olması Sophie'nin zihinsel süreçlerinin de bir yansıtıcısı olduğu sonucuna varılmaktadır. Bu bağlamda hatırayı deneyimlemeyi sağlayan bellek-makine, Sophie'nin yetişkinliği ve sinema izleyicisi için çoğu yanlarıyla ortak bir deneyim yaratmaktadır.

Aftersun filminin ana karakterleri Calum ve Sophie'dir. Üç oyuncu bu karakterleri oynamıştır. Sophie karakterinin anne ve babasının ayrı yaşadıkları anlaşılmıştır, bu duruma rağmen Sophie'nin Calum karakteriyle sevgiye dayalı bir ilişki kurduğu söylenebilmektedir. Sophie karakterinin kimliği ile ilgili en öne çıkan yapı, Sophie'nin film boyunca iki durumda olduğudur. Bu durumlar Sophie'nin küçüklüğünden ve Sophie'nin büyüklük halinden oluşmaktadır. Küçüklük karakteri yaşamı öğrenmeye çalışan, özellikle cinselliğini keşfetmeye çalışan bir yapıdadır. Bunun yanında büyüme kavramının bu karakterde toplanan yapısı, Calum karakteriyle olan ilişkisini belirleyen bir tohum olarak değerlendirilmektedir. Sophie'nin büyüklük karakteri ise karşımıza çıktığı ilk andan beri depresif bir psikoloji algılanımı yaratmaktadır. Küçüklük karakterinin sahip olduğu meraklı ve neşeli karakter yapısının zamanla değiştiği algılanmaktadır. Büyüklük karakteri durağan ve yaşamsal bağları gevşemiş bir karakter izlenimi vermektedir. Calum karakteri ise filmin ilk yarısında neşeli ve sevecen bir izlenim yaratırken filmin ilerleyen kısımlarında iç dünyasındaki sorunlar görünür hale gelmektedir. Harekete dayalı bir çeşit meditasyon anlayışı ile bu sorunları uzaklaştırmaya çalıştığı algılanmaktadır. Ailesi, çocukluğuyla alakalı, eski ilişkileri ile alakalı ve ekonomik durumuyla alakalı oldukça kırılgan bir yapısı olduğu görülmektedir. Birden fazla sahnede sezdirilen bir biçimde bir tür intihar yatkınlığı olduğu düşünülmektedir. Calum'un bu karakter yapısı ışığında, Sophie'den dolaylanan her tetikleyici yaklaşım, yetişkin Sophie'nin telafi istencini andıracak biçimde imgeler yaratmaktadır. Sophie küçükken hikayeye atılan tohumlar, yetişkin Sophie'ye dair yeni bir devre yaratmış, birbirine karışmıştır. Bu bağlamda yetişkin Sophie'nin virtüel imgeyle olan bağları Calum nedeniyle çok güçlüdür. Sophie'nin virtüel imgelerini aktüelleştirecek kristal imgeler ve bu imgeyi de aşan hayal gücünün elemanları, zamanın dolaysız sunumunu yönlendirmektedir. Özellikle video kamera çekimlerinde genelde Sophie'nin küçüklüğünün görüldüğü ve Calum'un çerçeveye girdiği anlarda çerçeveyi terk etme eğilimindeki hareket-imgeler içinde olduğu görülmektedir. Bu bağlam, Calum'un virtüel imgesinin unutulmaya yüz tutmuş bir hatıra-imge olduğu algısını yaratmaktadır. İki karakter arasında gerçekleşen ortak anılar kümesi, bellek-makinenin devreye girmesiyle ve sinema malzemelerinin aktif kullanımı ile devrenin dünyaya açıldığı bir dünya-imge yaratmaktadır.

Aftersun filminin çekim tekniği değişkenlik göstermektedir. Kamerayı bir özne olarak ele alacak olursak, filmde bu öznenin sık sık değişime uğradığını görmekteyiz. Bu anlamda öznel algı ve nesnel algı geçişken biçimde kullanılmaktadır. Görünen o ki ağırlıklı olarak kamera anlatısı Sophie'nin özneleştiği yerden kurulmuştur. Öyle ki Calum'un video

kamerayı ve havuz suyu içinde fotoğraf makinesini kullanışı daha baskındır. Bazen Sophie'nin bakış açısı kamera açısı olur, bazen kamera nesnel konumuna geldiğinde Sophie ve Calum gösterilir, bazen ise Sophie ve Calum bir izlenim birliği oluşturarak herhangi mekanları ve insan manzaralarını deneyimler. Sophie ve hiç çerçevede bulunmasa dahi onun rüya-imgeleri devreye girer. Filmde kamera hareketleri durağan değildir, durağan sahnelerde dahi küçük düzeyli yatay düzlemsel hareketleriyle bir süzülme hareketi, algılanım-imge yaratmaktadır. Duygulanım imge yaratan yüze yapılmış yakın plan çekimleri ve hareketi detaylandıran yakın planlar kullanılmıştır.

Filmde iki çeşit kamera vardır. Havuz altındaki sahnede kullanılan fotoğraf makinesi başlı başına bir kamera sayılamaz çünkü sinema kamerası ile ne anlatsal olarak ne de mekanik yeti olarak fark bulunmamaktadır. Video kamera görüntüsel olarak düşük piksel kalitesine ve kendinde bulundurduğu parçaların mekanik sessel özelliklerine sahip bir kamera olarak görünmektedir. Bu kameranın kendisi de Deleuze'ün deyimiyle bir tohum sayılabilir. Bu kamera zamandan dolaysızlaşmış görüntüleri kullanmaktadır. Bu anlamıyla video kamera hatıra toplayan, depolayan ve bir hatırayı bir imgeyle ilişkilendiren bir araç olarak da kullanılmaktadır. Bu çalışmada Deleuze'ün yaklaşımına uygun olarak video kamera, saf anıları toplayan ve geçmişin anılarını yeniden yaşamaya olanak veren fragmanlara sahip bir biçim olarak bellek-makinedir. Video kamera hem fiziksel olarak görünerek sahnelerde özne olarak var olmaktadır, hem de kaydeden kasetinin çıktılarıyla var olmaktadır. Video kameraya bağlı kaset; görüntüyü ileriye, geriye saran ve bazen durduran bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda bir hatıranın zamansal sıçrayışına benzer bir biçimde, zamansal sıçramanın konumu olarak nitelendirilebilecek video kamera ve Sophie'nin yetişkinliği arasında dinamik bir ilişki vardır. Bu video kamera görüntüleriyle olan ilişki, yalnızca onu zamanda hareket ettirerek ona görmek istenilen şekilde yön vermekle ilgilidir. Bu bağlamda video kamera görüntüleri, virtüel bir imge niteliği taşımaktadır. Fakat video kamera izlenimci bir özne haline geldiği ölçüde aktüel imge özelliklerini taşımaktadır. Bu bağlamda video kameranın, onunla ilişkiye geçme biçiminin değiştirdiği farklı imgesel formatları barındırdığını söyleyebiliriz. Virtüel ve aktüel özelliklerini bir bütün olarak ele aldığımız video kamera, bir kristal imge özelliği göstermektedir. Örneğin video kamerayı büyük çoğunlukla Calum karakteri kullanmıştır; bu sahneler saf hatıraya dönük bir anlayışı ortaya koymaktadır.

Sinema kamerası ise karakterlerle bire bir ilişki içine girmeyen, sürekli algı değiştiren, yansıtıcı bir kamera yapısı taşımaktadır. Sinema kamerası video kamerasının aksine çerçeve içinde berrak ve opak yapılar oluşturmaktadır. Sinema kamerası, video

kameranın hatıra-imge taşıyan yapısını aşmakta, aktüel ve virtüel imgeyi kendine has unsurlarla ortaya koyarak kristal imgelere yer verebilmektedir. Bu anlamda belleğin karakterlerde özneleştiği, geçmiş katmanlarını karıştırarak fragmanlara ayırdığı ve bu fragmanları hayal gücüyle ürettiği ölçüde sinema kamerası da bellek-makinedir.

Filmde ayna kullanımı pek çok yüzeyin yansıması ile kullanılmaktadır. Bu alanlarda ayna kristal-imge formu yaratan virtüel ve aktüel imgelerin birbirlerinin yerini aldığı, birbirleri gibi davrandığı görülmektedir. Diğer yandan ışıklık ve belli belirsiz olarak nitelendirdiğimiz mekandaki sahnelerde. Gidip gelen ışıkların virtüel ve aktüel imgeler yarattığı ve bunların hareketi keserek yalnızca zamansal bir bulunma yarattığını görmekteyiz. Bu bağlamda bu belli belirsizlik halinin de bir kristal-imge yarattığı görülmektedir.

Filmde kullanılan montaj teknikleri değişkenlik göstermektedir. Sahne arası geçişler; kesme, giderek opaklaşan ve berraklaşan iki sahnenin yer değişimi, doğal kararmaların kullanımı gibi farklı geçiş sistemleriyle gerçekleştirilmiştir. Filmin zamansal perspektifleri sunuş şekli, zaman-imge sinemasında karşılaşılan zamanın kristalize edildiği bir yapıya sahiptir. Filmin bir yerinde gördüğümüz bir sahne, çoğunlukla bir sonraki sahneyle zamansal bir ilişki taşımamaktadır. Bu bağlamda filmde zaman-imge uygulanmaktadır. Yer yer sesin planlar arasındaki geçişi sağladığı görülmektedir, bu sesler dolaysız zaman-imgeyle ilişkilenebilir. Saf optik ve sessel durum içerisinde bırakılmaktadır. Duyu-motor şemasına göre belirlenmeyen, içinde hatıra-imgelerin, rüya-imgelerin ve kristal-imgenin bulunduğu saf optik ve sessel imge olarak tabir edebileceğimiz imge biçimleri kullanılmıştır.

6. SONUÇ

İnsanlık antik dönemlerden beri, belleğin nasıl çalıştığını ve nesnelerle nasıl ilişkiye geçtiğini anlamaya çalışmıştır. Buradan zihnin önemli bir edimi olarak sayılan belleğin ne olduğunu, hatırlamanın ne biçimde ve ne şartlarda mümkün olduğunu anlamaya çalışmıştır. Bu bağlamda insanlığın antik dönemlerinden bu yana düşünürler ve filozoflar dünyayı anlama amacının bir tezahürü olarak bellek üzerine incelemelerde bulunmuşlardır. Bu incelemeler pek çok farklı tanıma ve anlayışa kapı aralamıştır.

Bellek, kolayca tanımlanabilen ve tasniflenebilen bir kavram değildir. Bellek kuşkusuz geçmiş zamanla bir ortaklık kurmaktadır. Fakat bu belleğin yalnızca hatırlama ediminden ibaret olduğunu göstermemektedir. Bellek üzerine yapılan çalışmalar son yıllarda artış göstermiştir. Bu alanda psikoloji, sosyoloji ve kültürel tarih gibi disiplinlerin yaptığı araştırmalar önem arz etmektedir. Fakat belirtmelidir ki bellek, yalnızca bir bilimsel disiplinin tek başına yanıt üretemeyeceği kadar karmaşık bir yapıdadır. Bu anlamda bu tezde sosyal bilimlerin sunduğu çerçeve başta olmak üzere, beyin ve zihin faaliyetlerinden yola çıkarak tanımlanan bellek anlayışları incelenmiştir.

Psikoloji belirlenimli bellek araştırmaları belleği: çoğunlukla belleğin depolama, kodlama ve geri çağırma nitelikleri üzerinden açıklamaktadır. Bergson, Assman ve Connerton gibi önemli bellek kuramcıları belleğin, insanla, toplumla ve aşkın bir model olarak zamanla nasıl ilişkiler kurduğunu daha geniş bir perspektiften sunmaktadırlar. Bu bağlamda literatürde kültürel bellek, toplumsal bellek gibi toplumsal ilişkileri açıklayan anlayışlar görece daha fazla çalışılmaktadır. Dış koşullar insan davranışları üzerindeki kapsayıcı etkisi yadsınamaz niteliktedir. Diğer yandan belleğin zamansallığını ve geçmiş tabakalarıyla kurulan ilişkinin düzlemini öznedeki gerçekleşen bellek aktörleri etkileyebilmektedir. Bu çalışmada, belleğin her kerte toplumsal ilişkilerden etkilenen yapısının, kişisel yaşam tecrübeleriyle harmanlandığı ve belleğin bir kavram olarak kendine özgülüğünü ortaya koyarak incelenmektedir.

Bu bağlamda yaşamı bir imgeler rejimi üzerinden açıklayan Bergson, bu alandaki özgün bellek anlayışıyla öne çıkmaktadır. Bergson'un bellek üzerine tezleri, Deleuze'ün katkılarıyla sinema imgeleriyle tamamlayıcılık ilişkisi kurmaktadır ve bu çalışmanın temel yaklaşımını belirlemektedir. Bergson bellek ve imgeyi tam anlamıyla birbirinden ayırmamaktadır, Belleği zamanla ve nesnelerle girilen etkileşimle açıklamaya çalışan Bergson, yaratıcı ve tekrara dayalı bir bellek çizgisinden bahsetmektedir. Bellek ve algı arasındaki ilişkiyi dinamik ve etkileşimli bir biçimde ele alır. Dolayısıyla Bergson, belleği

şimdiki zamanın yaratıcı bir bileşeni olarak ele almaktadır. Bergson ve Nietzsche'nin üzerinde bazı yönleriyle uzlaştığı unutmak kavramı da belleğin önemli bir yapı taşıdır. Unutmak bu bağlamda yıkıcı bir durum değil yaratıcı bir anlayış olarak ele ortaya konulmaktadır.

Bu koşullarda öznenin belleği, doğrudan bir hatırlama mekanizması değildir. Zamanın belirleyici kuvvetine, geçmiş tabakalarına ve toplumsal ilişkilerin derinliklerine yapılan farklı biçimlerdeki yolculukların, şimdide gerçekleşen görgül dünyayla yarattığı nedensellik bağı ölçüsünde aktüelleşmesi, öznel belleğin işleme düzenini oluşturmaktadır. Bu düzen geçmiş, şimdi ve gelecekle ilişkiler kurarak hatırlama dahil pek çok düzeneği ortaya çıkarmaktadır. Bu sürecin başarısızlığı ise hayal gücüne bağlı çok daha yaratıcı süreçleri tetiklemektedir.

Bu anlamda Deleuze'ün sıkça değindiği gibi sinema, zamanla ve imgeler evreniyle yakınsayan bir biçim taşımaktadır. Sinema ve imge arasındaki ilişki Deleuze tarafından ortaya konmaktadır. Deleuze sinematografinin saf optik ve sessel imgesini ararken, hem tarihsel bir dönüşüme işaret etmektedir hem de yeni bir göstergeler rejimi tahlil etmektedir. Ana akım sinemanın temsil ettiği hareket-imgenin krizi İkinci Dünya Savaşı sonrasında yeni bir sinema anlayışına yol açmıştır. Artık karakterlerdeki duyu-motor şemasının yerini saf optik ve sessel imgenin aldığı, zaman-imge temelli yeni bir imgeler rejimi ortaya çıkmıştır.

Bu bağlamda duyu-motor şemasını takip etmeyi beceremeyen optik imgenin, hatıra-imge ile girdiği ilişki, aktüel imge ve virtüel imge gibi kavramlar etrafında incelenmiştir. Yeni imge rejiminin, zaman-imge haline gelmesiyle bu alandan Deleuze'ün tariflediği hatıra-imge, rüya-imge, dünya-imge ve kristal imge gibi yeni biçimler ortaya çıkmıştır. Bu biçimlerin yapıları aktüel ve virtüel, gerçek ve hayali olanın birbirine geçtiği ve birbiri gibi davrandığı yeni devreler oluşturmaktadır.

Bu bağlamda sinema ve bellek ilişkisinin ön planda olduğu Aftersun filmi, Deleuze'ün tarif ettiği saf optik ve sessel imgelerle çalışmaktadır. Aftersun, hatıraların tematik bir unsur olarak ele alınmadığı, anlatıya yön verdiği bir karakter taşımaktadır. Bir baba ve kızın anılarından yola çıkarak yapılan bu film, belleğin kavramsallığı ve sinemanın kavramsallığı arasındaki kesişimleri bulmak adına incelenmiştir.

Aftersun, Deleuzecü bir anlayışla incelendiğinde filmin bir bütün olarak zaman-imge sinemasına uygun bir niteliği olduğu görülmektedir. Bu bağlamda filmin içinde hatıra-imge, rüya-imge ve kristal-imge formlarını bulmak mümkündür. Geçmiş katmanlarına yapılan yolculuklara aktüel bir form kazandıran hatıra-imgeye, optik ve sessel imgeler

yaratılarak ulaşılmaktadır. Tekdüze akmayan zaman çizelgesi, planların duyu-motor hareketten bağımsızlaşan düzlemi ve kendine özgü saf sessel imgeyi içeren plan geçişleri tespit edilmiştir. Sinema kamerasıyla film içinde hatıra-imge ve kristal imge formlarına ulaşılabilmektedir. Ayrıca bu filmde Deleuze'ün (2021) hatırlamanın kendisi olmasa da hatırlamaya davet eden bir optik unsur olarak ortaya koyduğu alan derinliği, farklı ölçütlerde kullanılmıştır.

Öznenin belleğinin kavramsal niteliklerinden biri hatırlamanın, organizmanın davranışlarındaki nedenselliği ortaya koyacak bir içeriğin durumunda bulunmasıdır. Deleuze'ün sinematografik yaklaşımının bu kavramla kesişen yanı, saf bir anının imge haline gelerek edimselleşmesinde, virtüel bir imgenin aktüelleşme limitine yaptığı yolculukta bulunmaktadır. Ayrıca öznenin belleği, imge vasıtasıyla hatırlamayı ortaya çıkarması için bir itki kuvvetine ihtiyaç duymaktadır. Deleuze'ün sinematografik yaklaşımının bu kavramla kesişen yanı, duygudan eyleme geçişi yönlendiren itki-imge kavramında bulunmaktadır. Bu kavramsallık filmin içeriğinde yetişkin Sophie karakterinin doğum günü dolayısıyla babasıyla olan hatıralarına bir imge vasıtasıyla yolculuk yapmasında görülmektedir. Sophie'nin saf anıları ortaya çıkarmak için video kamera kasetini izlemeye başlamasının bir nedenselliği vardır.

Öznenin belleğinde temel niteliklerden bir diğeri, saf bir hatıraya erişimin ancak o hatıranın bir imgede bulunmaya meyletmesi ile olabileceği savıdır. Bu anlamda imge, nesnenin varlığında kendini sürdürdüğü ölçüde özneleşmiş bir hafıza mekanı olarak ele alınabilmektedir. Sinematografik olarak bu kavramın izdüşümü, video kameranın, bir bellek-makine olarak ortaya konmasında ve bir deneyimleme biçimini aşmaksızın hatıra-imgede bulunmasındadır. Diğer yandan bu video kamera bir tohum olarak ele alınabilmektedir, aktüel bir forma geçişin tüm potansiyelini kendinde bulundurmaktadır. Filmde saf bir hatıranın, bir hafıza mekanı ve bir bellek-makine olarak hatıra-imge şeklini almasını, eski kameranın kaydettiği görüntülerin Sophie karakteri tarafından aktüel hale getirilmesiyle görmekteyiz.

Öznenin belleğinin diğer kavramsal niteliği acı ve travmaların yarattığı geçmişin unutulmaması ve travmatik fragmanların arasındaki boşluklarının imgelerle doldurulmasıdır. Bu çalışmanın edindiği sinematografik yaklaşıma göre, bu durum anıyı filtreleyerek yeniden şekillendirdiği ölçüde öykülemeci bellek olarak nitelendirilebilir fakat bu yalnızca anlatısal bir karşılık sunar. Duyu-motor uzanımının askıda kalması sonucunda aksayan belleğin saf optik-sessal imge formuna ulaşması ve virtüel bir imgenin rüyalar, fantazmalar, hipotezler, dejavu hisleri gibi biçimlerle aktüelleşmesi sinematografik bir

karşılık sunmaktadır. Bu bağlamda filmde yetişkin Sophie'nin duyu-motor uzanımını askıya alacak şekilde babasının gençlik haliyle dans ettiği alternatif bir imge ve ona bağlı belli belirsiz özelliklere sahip bir mekan görülmektedir.

Sonuç olarak, zamansal bir kuvvet olarak, insanın tüm edimlerinde başat roldedir. Yalnızca bir deneyimi edinmek değil bir deneyimi yaratmak da belleğin işidir. Sinema, zaman-imge ve hareket-imge gibi başat sinema malzemelerini ortaya koyarak plastik bir sanat üretir. Sinemanın izleyiciye bir zamanı dolaysız biçimde deneyimletme kapasitesi özneye uzanan belleğin nitelikleriyle derinleşmektedir. Belleği ortaya koyan kavramsal yaklaşım ile sinematografik imgenin onu kavrayış biçimini ortaya koyan kavramsal yaklaşım arasında kesişimler vardır. Bu kesişimleri sanat sinemasını oluşturan kavramlarda bulmak mümkündür. Aftersun filmi hatırayı, hatıra-imge biçiminde aktüelleştiren yapısıyla ve bir bellek deneyimi oluşturan bellek-makine biçimiyle sinemanın bellek üretme yetisini ortaya koyan bir örnektir. Sinemada, hatıraların imgelerle girdiği bir dizi ilişki formu vardır ve bu formların sinematografik temsili, sinema filmlerinin sınırsız yaratıcılığı ile ortaya çıkmaktadır. Film karakterleri, sinema malzemelerinin verdiği olanakla hatıra- imgelerle, dolaysız zaman- imgelerle ve hayal gücünün aktif olduğu fantazmalarla buluşmaktadır. Bu durumu sinema izleyicileri bir bellek olarak deneyimlemektedir. Dolayısıyla sinema başlı başına bir bellek üreticisidir.

KAYNAKLAR

- Aktaş, S. (2021). Dönemine Ayırksı Bir Yönetmen: Alp Zeki Heper ve Auteur Kuramı Çerçevesinde Eserleri. İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 7(13), 29-46.
- Ansell-Pearson, K. (2010). Bergson on Memory. In S. RADSTONE & B. SCHWARZ (Eds.), Memory: Histories, Theories, Debates (pp. 61–76). Fordham University Press.
- Aslan Mustafa, Tayanç Akıcı, Dilek. (2018). Tarkovsky'nin “Ayna”sına Yansıyan Bellek: Bellek Türleri, Özellikleri ve Süreçleri Açısından “Ayna” Filminin Analizi. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (AKİL) Aralık (30) s. 301-321
- Assman, J. (2022). Kültürel Bellek. : Ayrıntı Yayınları.
- Baker, U. (2020). Beyin Ekran. : İletişim Yayınları.
- Bellour, R., & Martin, A. (2012). The Cinema Spectator: A Special Memory. In I. Christie (Ed.), Audiences (pp. 206–217). Amsterdam University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt46mww7.18>
- Bergson, H. (2022). Madde ve Bellek. : Fol Kitap.
- Bresson, R. (2012). Sinematograf Üzerine Notlar. : Küre Yayınları.
- Büker, S. ve Topçu, G. (2010). Sinema, Tarih, Kuram, Eleştiri. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Charlotte Wells on Aftersun, The Guardian's best film of the year: ‘The grief expressed is mine’. (2024, 28, Mayıs). Erişim Adresi: https://www.theguardian.com/film/2022/dec/23/charlotte-wells-on-aftersun-the-guardians-best-film-of-the-year-the-grief-expressed-is-mine?CMP=share_btn_url

Charlotte Wells - Biyografi. (2024, 28, Mayıs). Erişim Adresi: <https://charlotte-wells.com/>

Connerton, P. (2019). Toplumlar Nasıl Anımsar? İstanbul: Ayrıntı Yayınevi

Deleuze, G. (2021). Sinema II Zaman-İmge. : Norgunk Yayıncılık.

Deleuze, G. (2020). Bergsonculuk. : Alfa Basım Yayım.

Deleuze, G. (2022). Sinema I Hareket-İmge. : Norgunk Yayıncılık.

Erkılıç, S. D. (2014). Türk Sinemasında Tarih ve Bellek. : De Ki.

Gieri, M. (1999). Landscapes of Oblivion and Historical Memory in the New Italian Cinema. *Annali d'Italianistica*, 17, 39–54. <http://www.jstor.org/stable/24007363>

Halbwachs, M. (2023). Kolektif Bellek. : Pinhan Yayıncılık.

Hoerschelmann, O. (2001). “Memoria Dexter Est”: Film and Public Memory in Postwar Germany. *Cinema Journal*, 40(2), 78–97. <http://www.jstor.org/stable/1225844>

İlhan, M. E. (2018, December). Bellek Çalışma Kılavuzu Veya “Unutulanlar, Unutanları Asla Unutmazlar!”. *International Journal of Social Inquiry*, 11(2), 153-170.

İlic, E. (2017). Film Atölyesi Sinemanın İmgelem Araçları. Ankara: Pharmakon Yayınevi

İlic, E. (2022, Ağustos). İki Şafak Arasında. *Sekans Sinema Kültürü Dergisi*, e19, 15-19.

İlic, E. (2023, Mayıs). Aftersun: Kristal İmge. *Sekans Sinema Kültürü Dergisi*, e21, 18-22.

Klein, S.B. (2015), What memory is. *WIREs Cogn Sci*, 6: 1-38. <https://doi.org/10.1002/wcs.1333>

- Lefebvre, M. (1999). On Memory and Imagination in the Cinema. *New Literary History*, 30(2), 479–498. <http://www.jstor.org/stable/20057547>
- McFadden, D. (2012, May 1). Memory and Being: The Uncanny in the Films of Andrei Tarkovsky. *Verges: Germanic & Slavic Studies in Review*, 1(1), 43-54.
- Medin, B. (2019). İktidar, Bellek ve Sinema. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Haziran (31), s. 123-146
- Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur?.* : Oğlak Yayıncılık.
- Nietzsche, F. (2022). *Ahlakın Soykütüğü Üstüne.* : Say Yayınları.
- Nora, P. (2022). *Hafıza Mekanları.* : Doğu Batı Yayınları.
- Öner, E. (2019). *Türk Sinemasında Post-bellek Bağlamında Geçmişin Sorgulanması (Yüksek lisans tezi).* Aralık
- Özçelik, Ceylan, Ö. (Yönetmen). (2017). *Kaygı [Film]*.
- Ricoeur, P. (2004). *Memory, History, Forgetting.* (K. Blamey & D. Pellauer, Çev.). : The University of Chicago Press.
- Roberts, B. (2006). Cinema as mnemotechnics: Bernard stiegler and the “industrialization of memory.” *Angelaki*, 11(1), 55–63. <https://doi.org/10.1080/09697250600797864>
- Sönmez, S. (2012). *Toplumsal Bellek ve Sinema: Türkiye Sinemasında Travmatik Temsiller* Doktora tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Stora, B. (2014). The Algerian War: Memory through Cinema. *Black Camera*, 6(1), 96–107. <https://doi.org/10.2979/blackcamera.6.1.96>
- Susam, A. (2021). *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema.* : Ayrıntı Yayınları.

Traverso, E. (2023). Geçmişî Kullanma Kılavuzu. : İletişim Yayınları.

Wells, Charlotte. (Yönetmen). (2022). Güneş Sonrası [Film].

