

ERASERHEAD'DE DELEUZYEN SİNEMASAL DENEYİM

Azime Cantas

Düşüncenin Sinematografik Akışı

Gilles Deleuze ve **Félix Guattari**, felsefeyi yalnızca kavramsal bir çerçeve olarak değil, aynı zamanda devingen, akışkan ve çokkatmanlı bir oluş olarak kavramsallaştırırlar. Onların düşüncesi, sabit kategoriler yerine değişken ilişkiler, özcülük yerine fark ve çokluk üzerine inşa edilmiştir. Düşüncenin görsel karşılığı olarak sinema, zamanın ve hareketin felsefesini kurar ve görüntüler, düşüncenin akışkan hattında devinen moleküler parçacıklara dönüşür. **Deleuze**'ün sinema felsefesi, *Hareket-İmge* (1983) ve *Zaman-İmge* (1985) eserlerinde kristalleşir. Bu eserlerde, **Bergson**'un zaman anlayışını sinema estetiğiyle harmanlayarak, sinemanın yalnızca bir temsil aracı olmadığını, aksine düşüncenin kendisini yaratma kapasitesine sahip bir oluş olduğunu ileri sürer (Deleuze, 2014, s.98). Klasik sinema, hareket-imge ile belirlenir; burada neden-sonuç ilişkileri ve rasyonel montaj süreçleri hâkimdir. Ancak modern sinema, zaman-imge ile yeni bir varoluş biçimi önerir: artık imajlar doğrudan zamanın kendisini ifade eder (Cantas, 2024, s.112). Sinema, bu çerçevede, sabit kimlikler ve merkezi anlatılar yerine, dağınık, çoklu ve devingen hatlarla düşünülen bir ifade biçimidir. Onların 'göçebe düşünce' adını verdikleri bu hareketlilik, **Pasolini**'nin 'serbest dolaylı söylem' stratejisinde, **Godard**'ın heterojen montajında kaçış çizgilerinde somutlaşır (Deleuze, 2021, s.183).

Göçebe düşünce nosyonu, yalnızca sanatsal formlarda değil, toplumsal yapılar ve politik ekonomi bağlamında da kendini göstermiştir. Feodal düzenin çözülerek yerini ulus-devletlere bırakması ve ardından neoliberal politikalarla ulus-devletin sınırlarının aşınması, kapitalizmin iki yönlü hareketini açığa çıkarır. Bu süreç, bireylerin arzularını belirleyen toplumsal makineler tarafından şekillendirilir. Kapitalizm, arzunun akışlarını serbest bırakırken, aynı zamanda onları belirli üretim biçimlerine ve tüketim pratiklerine yönlendirir. **Deleuze ve Guattari'nin** (2014) *arzu makineleri* kavramı, arzunun yalnızca bireysel bir içgüdü ya da bilinçdışı bir süreç olmadığını, toplumsal ilişkiler tarafından inşa edilen bir üretim

gücü olduğunu göstermektedir. **Guattari** ile birlikte kaleme aldıkları *Bin Yayla* (1980) ve *Anti-Oedipus* (1972) eserlerinde **Deleuze**, öznenin parçalanmış doğasını, rizomatik yapıları ve arzu makinesinin işleyişini ortaya koymaktadır. Onlar göçebe düşüncede, kapitalizm ve moderniteyi yalnızca bir ekonomik sistem ya da tarihsel süreç olarak değil, aynı zamanda arzunun ve toplumsal üretimin işleyişi bağlamında ele alarak eleştirirler (Deleuze, 2006, s.63-81). Kapitalizm, *detrterritorialization* (yersizyurtsuzluk / yerinden etme) ve *reterritorialization* (yerliyurtlu / yeniden yerleştirme) süreçleriyle sürekli olarak kendini yenileyen ve bireyleri hem özgürleştirip hem de yeni kontrol mekanizmalarına hapseden bir sistem olarak tanımlanır. “Kapitalizm, yerliyurtlu ve despotik, söylencesel ve trajik temsillerin harabeleri üzerine kurulur, ama onları kendi hizmetinde ve başka bir biçimde, sermayenin imgeleri işleviyle yeniden ayağa kaldırır. **Marx**, öznel soyut özün kapitalizm tarafından yalnızca yeniden zincirlenmek, yalnızca yabancılaştırılmak için keşfedildiğini söyleyerek her şeyi özetler; artık objektit olarak dışsal ve bağımsız bir öge içindeki değil, ama özel mülkiyetin bizatihi öznel ögesi içindeki hakikattir” (Deleuze & Guattari, 2014, s.435). **Deleuze** ve **Guattari**, bu sürecin içindeki kaçış çizgilerini vurgulayarak, alternatif toplumsal formların ve üretim biçimlerinin imkanlarını tartışmaya açmışlardır.

Modernizmin kapitalist toplumla ilişkisini analiz eden **Deleuze** ve **Guattari**, kapitalizmin sürekli olarak eski kodları çözerek yeni formlar yarattığını ifade ederler. Kapitalizm, geleneksel yapıları (örneğin, aile, din, cemaat) aşındırarak bireyi piyasaya bağımlı hale getirmiş; ancak bu çözülme süreci, özgürleşmekten çok, yeni bir denetim mekanizması yaratmıştır (Deleuze & Guattari, 2005). Tüketim kültürü, bireylerin gerçek arzularını bastırarak onları kapitalist imgelerle tanımlanan bir kimliğe yönlendirmiştir. **Deleuze**’ün “kontrol toplumu” (1992, s.4) kavramı da bu çerçevede öne çıkar; kapitalizm, disiplin toplumlarının ötesine geçerek bireyleri sürekli gözetim, veri akışları ve özneleşme mekanizmalarıyla kontrol eder. Kapitalizmin çelişkili doğasına işaret eden **Deleuze** ve **Guattari**, kapitalizmin hem yaratıcı hem de yıkıcı bir güç olarak işlediğini ortaya koydular. Bununla birlikte böyle bir süreç, içkin krizleri de beraberinde getirmiştir. Kapitalizmin kendi içsel limitlerine ulaşması, kaçış çizgilerinin (lines of flight) ortaya çıkmasını sağlar. Kaçış çizgileri, kapitalist sistem içinde alternatif yaşam biçimlerinin, üretim ilişkilerinin ve arzunun yeni düzenleniş biçimlerinin ortaya çıkabileceği alanlardır (Deleuze & Guattari, 2005). **Deleuze** ve **Guattari**, devrimci hareketleri yalnızca ekonomik ya da politik bağlamda değil, aynı zamanda arzunun akışlarını serbest bırakma çabaları olarak ele almaktadırlar.

Deleuze'ün sinema kuramı, yalnızca estetik ya da ontolojik bir mesele değil, aynı zamanda radikal bir politik düşünme biçimidir. Zaman-ımağ ile şekillenen modern sinema, seyircinin edilgen konumunu kırarak onu düşüncenin aktif bir öznesine dönüştürür. Bu sinema, sabit anlamlar üretmek yerine, izleyiciyi belirsizlik, çelişki ve kesinti alanlarına yönlendirerek eleştirel bir bilinç üretir. Özellikle temsilin krizi ve anlatının çözülmesiyle birlikte açığa çıkan boşluklar, yeni düşünme biçimlerinin ve politik olasılıkların taşıyıcısı hâline gelir. Bu düşünsel ve toplumsal arka plan, sinemayı yalnızca bir anlatı formu olmaktan çıkararak, varoluşsal bir deneyim alanı hâline getirir. Sinematografik imge, belirli bir öznenin perspektifine sıkışmaz; aksine, heterojen imgeler ve sesler arasında salınan bir varoluş sahnesi kurar. Bu bakımdan sinema, düşüncenin maddi bir form aldığı yerdir: bir kaçış çizgisi, bir mikro-politika, bir duygulanımsal haritadır. **Deleuze**'ün sinema felsefesi, yalnızca filmleri çözümlemek yerine; sinema, felsefenin öznesizleştiği, imgenin bizzat düşünceye dönüştüğü bir yersizyurtsuzluk deneyimine açılır. Sinema, bir mekan değil, sonsuz göçebelik içinde kıvrılan bir oluş çizgisi, her an yeniden doğan bir fark sahnesidir. Bu düşünsel yaklaşımın sinemadaki somut örneklerinden biri, **Lynch**'in sinemasıdır. Onun filmleri, düşüncenin maddi bir form aldığı, kimliklerin çözüldüğü ve zamanın kristalize olduğu bir sinematik evren yaratır (Cantaş, 2023, s.43-57). **Deleuze**'ün zaman-imge kavramı ve **Guattari** ile geliştirdiği rizomatik yapı, **Lynch**'in sinema anlayışını anlamak için verimli teorik araçlar olarak görülmektedir.

Modern sinemanın en özgün ve enigmatic yönetmenlerinden biri olan **Lynch** filmlerinde, bilinçdışı imgeler, rüya ve gerçeklik arasındaki geçişkenlik, tuhaf ve rahatsız edici atmosferler ön plandadır. **Lynch**'in olay örgüsü, klasik anlatı yapısını altüst eden, izleyiciyi bilinçdışının karmaşıklığına çeken yapılar olarak karşımıza çıkar. *Eraserhead*, **Lynch**'in ilk uzun metraj filmi olarak, rahatsız edici ses tasarımı ve grotesk imajlarıyla adeta bir bilinçdışı keşfidir. Film, ataerkil düzenin baskısını ve varoluşsal kaygıyı, rüya mantığına benzeyen, kopuk anlatı yapısıyla ifşa etmektedir. *Mulholland Drive* ve *Lost Highway* gibi filmler, **Deleuze**'ün zaman-imge anlayışını radikal biçimde somutlaştırır: burada geçmiş ve şimdi iç içe geçer, kimlikler çözülür ve imgeler artık öznenin perspektifine indirgenemez. *Eraserhead* veya *Inland Empire* gibi yapıtlarında, imge salt bir temsiliyet işlevi görmekten çıkar ve seyirciyi doğrudan bir duyumsama alanına davet eder. Bu sinema, Oedipal kodlardan arındırılmış, arzusun çoklu akışlarına açılmış bir deneyimdir. Öznenin sabitlenemediği, anlamın sürekli ertelemeye uğradığı yapılar, **Deleuze** ve **Guattari**'nin göçebe düşüncesini sinematografik düzlemde hayata geçirir.

***Eraserhead*: Makinesel Arzu ve Henry'nin Kaçış Arayışı**

Eraserhead (1977), **Lynch**'in ilk uzun metraj filmi olarak, rahatsız edici ses tasarımı ve grotesk imajlarıyla adeta bir bilinçdışı keşfidir. Film, ataerkil düzenin baskısını ve varoluşsal kaygıyı, rüya mantığına benzeyen, kopuk anlatı yapısıyla sunmaktadır. Yönetmen, hem kapitalist modernizmin birey üzerindeki etkisini hem de arzunun toplumsal makineler tarafından nasıl yönlendirildiğini grotesk ve sürrealist imgelerle ifşa etmektedir. **Deleuze** ve **Guattari**'nin kapitalizmi, *detrterritorialization* (yerinden etme / yersizyurtsuzluk) ve *reterritorialization* (yeniden yerleştirme / yeniden yerliyurtluluk) süreçleriyle tanımladığını göz önünde bulundurursak, ***Eraserhead***'in dünyası tam anlamıyla *detrterritorialized* bir mekandır. Henry Spencer'ın yaşadığı kasvetli, endüstriyel dünya, kapitalist üretimin insan yaşamını nasıl tekdüze ve makineleşmiş bir hale getirdiğini göstermektedir. Film boyunca gördüğümüz soğuk, mekanik binalar, fabrika bacalarından yükselen dumanlar ve boğucu atmosfer, kapitalizmin eski kodları çözüp yerine insanları tamamen üretim-tüketim döngüsüne sokan yeni bir yapıyı koyduğunu imler. Henry'nin çalıştığı fabrikayı hiçbir zaman doğrudan görmeyiz; ancak sürekli bir makine gürültüsü ve sanayi atıklarıyla çevrili olması, onun zaten bu sistemin bir parçası olduğunu anlamamızı sağlar. Arzu makineleri, Henry'nin varlığıyla açığa çıkarak, kapitalist üretim düzeninin bir parçası konumunda şekillendirilmiştir. Onun film boyunca yaşadığı deneyimler, tam da bu kapitalist kapanmışlık hissini vermektedir. Henry, işçi sınıfı bireyi olarak resmedilir; ancak işini asla görmeyiz. Onun hayatı iş dünyasının soyut, belirli bir düzen içinde var olan bir parçası gibidir. Kapitalizmin gölgesindeki bireyin varlığı, ekonomik üretkenlikle tanımlanır ve kişisel kimlikler bulanıklaşır: “Kapitalizm yersizyurtsuzlaşma hareketinden ayrılamazdır, ama bu hareket, sahte ve yapay yenidenyerliyurtlulaşmalar tarafından ötelenir. Kapitalizm, yerliyurtlu ve despotik, söylencesel ve trajik temsillerin harabeleri üzerine kurulur, ama onları kendi hizmetinde ve başka bir biçimde, sermayenin imgeleri işleviyle yeniden ayağa kaldırır” (Deleuze & Guattari, 2014, s.435). Bireyin arzularını özgürce gerçekleştirmesine izin vermeyen kapitalizm, arzuyu belirli sınırlar içine sıkıştırır ve işlevselleştirir.

Filmin en çarpıcı sahnelerinden biri, Henry'nin sevgilisi Mary ile ailesinin evine akşam yemeği için gitmesidir. Burada karşılaştığımız grotesk imgeler (örneğin, minyatür tavukların hareket edip kan sızdırması), aile kurumunun kapitalist toplumda nasıl bir yeniden kodlama işlevi gördüğünü açıkça ortaya koymaktadır.

Mary'nin ailesiyle yemek yediği sahne, kapitalist düzenin bireyin özel hayatına nasıl nüfuz ettiğini ve onu nasıl şekillendirdiğini gösteren önemli bir sahne olarak görülür. Mary'nin babası Bill, kendisini “*bir zamanlar başarılı bir tesisatçı*” olarak tanımlar ancak artık işlevsiz bir figür gibidir. Bu durum, kapitalist üretimin bireyin değerini yalnızca ekonomik katkısına göre belirlediğini ve işlevini kaybeden bireyin toplum içinde yerini kaybettiğini ifade eder. Tavukların kanaması, kapitalizmin tüketim ve üretim süreçlerindeki vahşiliği ile bağlantılıdır. Modern üretim, tüketiciye *steril* bir deneyim sunar; ancak üretimin gerisinde işleyen “kanlı süreçler” gizlenir. Mary'nin annesinin Henry'ye yönelttiği baskı, kapitalizmin yalnızca ekonomik alanı değil, aile düzenini de belirlediğini gösterir. Kapitalist sistemde evlilik, bireyin üretken bir birim olarak yeniden üretildiği bir araç hâline gelir.



Henry'nin sevgilisi Mary ile ailesinin evinde akşam yemeği

Deleuze ve **Guattari**'nin *Anti-Oedipus*'ta (2014) belirttiği gibi, kapitalizm arzunun doğal akışını bozarak onu belirli kodlar içine hapseder: Aile, kapitalist toplumun küçük birer mikro-modeli haline getirilir. Henry'nin ailesiyle yaşadığı deneyim de, onu bu modele dahil etmeye çalışan bir süreçtir. Mary'nin ailesi, Mary'nin karnındaki çocuğun Henry'nin çocuğu olduğunu söyler, ancak Henry bu gerçeği bile sorgular konumdadır. Bebek ise insana benzemeyen, grotesk bir yaratık formundadır. **Deleuze** ve **Guattari**'ye göre, kapitalizm arzu akışlarını serbest bırakıyormuş gibi görünse de aslında bu arzuları belirli kodlar içinde sınırlandırır ve organize eder. Kapitalizm, bireyin kimliğini, cinselliğini, ailesini ve arzularını düzenleyen bir sistem kurmuştur. Henry'nin bebeği, bu kodlama sürecinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Henry, bebeğinin gerçekten kendisinden

olup olmadığını bile bilmez. Baba olma rolü ona dışsal bir şekilde dayatılmıştır. Birey, kendiliğinden gelişen bir arzu akışı içinde değil, önceden belirlenmiş toplumsal roller doğrultusunda şekillendirilmiş bir yaşama zorlanır. Mary'nin ailesi, Henry'nin sorumluluk almasını talep eder. Bu sahne, kapitalist toplumun aile kurumunu nasıl işlevselleştirdiğini ve bireyi nasıl belirli kalıplara soktuğunu imlemektedir. Bununla birlikte, sistemin bireyi yalnızca üretim süreçleriyle değil, biyopolitik mekanizmalarla da kontrol altına aldığını göstermektedir (Deleuze, 1992, s.5). Henry, bir işçi ve baba olarak, kapitalizmin bir üretici öznesi haline gelmiştir. Ancak onun bu role adapte olamaması, kapitalist toplumun kendisine biçtiği kimliği sorgulamasına neden olur. Henry'nin bebeği, yalnızca biyolojik bir varlık değil, aynı zamanda kapitalist sistemin arzuyu kodlama ve düzenleme mekanizmalarının bir tezahürüdür. **Deleuze** ve **Guattari**'nin temel argümanlarından biri, kapitalizmin arzu akışlarını belirli kalıplar içinde düzenleyerek bireyi hapseden bir sistem olduğudur. Henry'nin bebeği de tam olarak bu düzenleyici işlevi yerine getiren bir nesneye dönüşür: hem Henry'yi toplumsal normlara uymaya zorlar hem de onun özgürlüğünü kısıtlayan bir araç hâline gelir.



Henry ve bebeği

Filmin sonunda Henry, bebeğini öldürerek ondan kurtulmaya çalışır. Ancak bu cinayet bir özgürleşme getirmez; aksine, Henry bir boşluğa düşer ve gerçeklik tamamen çöküşe geçer. Bu sahneyle birlikte, kapitalizmin bireyin hayatını kontrol edişinin kaçınılmazlığı açığa çıkar. Kapitalist toplumda bireyin aile hayatı, arzuları, kimliği ve hatta çocuk sahibi olup olmaması bile sistem tarafından belirlenir. Henry'nin bebeğini öldürmesi, bu sistemden bir çıkış yolu arayışıdır; ancak bu çıkış

da bir yok oluşa dönüşür. Bebeğin insan dışı bir varlık olması, kapitalizmin ürettiği arzusunun daima deformasyona uğratılmış, yozlaşmış bir biçimde bireye geri dönmesini gösterir. Birey, kendisine dayatılan arzu nesnesiyle organik olmayan bir bağ kurmak zorunda bırakılır.

Deleuze ve **Guattari**'ye göre, klasik psikanaliz yanlış bir şekilde tüm arzuları Ödipal çerçeveye indirger. **Freud**'un "baba-oğul çatışması" temelinde şekillenen Ödipus kompleksi, kapitalist toplumun bireyi disipline etmek için kullandığı ideolojik bir mekanizmadır (Deleuze & Guattari, 2014, s.43). *Anti-Oedipus*'ta (2014) kapitalizm, arzuyu bastıran bir güç değil, onu üretim süreçlerine entegre eden ve yönlendiren bir düzenleyici sistem olarak görülür. Henry'nin bebeği, bu bağlamda klasik Ödipal anlatının parodisi olarak değerlendirilebilir: Henry, "baba" figürü olarak otoriter bir güce dönüşmez; aksine, bebek tarafından köleleştirilir. O, kendi çocuğu tarafından baskılanan, edilgen, kaygı dolu bir bedene dönüşür. Bu noktada filmdeki bebek, arzusunun sonsuz ve tatminsiz doğasının gösterisi hâline gelir. Henry'nin sürekli ağlayan çocuğu, bireyin içinden çıkamadığı arzular zincirini ve kapitalizmin bu arzuları sömüren yapısına işaret eder. Kapitalist sistem, bireye arzularının gerçekleşebileceği yanılsamasını sunar, fakat aslında onu daima eksiklik hissiyle baş başa bırakır. Arzular tatmin edilmez, yalnızca yeniden üretilir; tıpkı Henry'nin bebeğinin sürekli ağlaması gibi, asla durmayan bir döngü.

Mary'nin evi terk etmesi ve Henry'yi bebekle yalnız bırakması, kapitalist toplumda ailenin yalnızca işlevsel bir yapı olduğunu ve bireyin nihayetinde yalnız kaldığını gösterir. Bu yalnızlık, **Kafka**'nın karakteri Gregor Samsa'nın dönüşümünden sonra ailesi tarafından dışlanmasına ya da **Dava**'nın Josef K.'sının hiçbir zaman tam olarak anlayamadığı bir sistem tarafından yutulmasına benzer. Her iki durumda da birey, çevresindeki sosyal yapılar tarafından anlaşılmamakla kalmaz, aynı zamanda bu yapıların içinde silinir. Henry'nin bebeğini öldürmeye çalışması da, *Kafkaesk* anlamda bir kaçış ya da dirençtir. Ancak bu da tıpkı Josef K.'nin sonunu hazırlayan teslimiyeti gibi boşa çıkar. Çünkü kaçışın kendisi bile sistemin kodları içinde önceden öngörülmüştür. Kaosun ortasında yaşanan bu sahne, bireyin kapitalist düzen karşısında parçalanışının ve kendi arzularının bile artık ona ait olmadığının çarpıcı bir ifadesidir. **Lynch**'in filminde olduğu gibi **Kafka**'nın romanlarında da birey, sistem karşısında çaresizdir; çıkışsız, anlamsız ve yönsüz bir mekanizma içinde, kendi varlığına dair son derece trajik bir farkındalıkla baş başa kalır (Deleuze & Guattari, 2015). Bu sistem, yalnızca ekonomik değil; arzular, aile bağları, beden ve bilinç düzeyinde de bireyin içine işleyerek onu şekillendirir. Sonuçta hem Henry hem Gregor hem de Josef K.,

kendilerine ait olmayan rollerin içinde sıkışmış, çıkışsız bir dünyanın kurbanlarıdır. Kapitalizmin şizofrenik yapısı ile Kafkaesk bürokratik absürd arasında, bireyin yok oluşuna dair çarpıcı bir ortaklık kurulur: Kaçış yoktur, çünkü kaçmaya çalıştığımız şeyin sınırları, zaten içimizdedir.

Zaman-İmaj ve Gerçekliğin Çözülüşü

Deleuze, sinemada iki temel imaj biçimi ayırt eder; hareket-imaj ve zaman-imaj. Klasik sinema (özellikle Hollywood anlatı sineması), hareket-imajı temel alırken, modern sinema zaman-imaj üzerinden yeni anlatı ve görsellik biçimleri yaratır. Klasik sinemanın hareket-imaj yapısı, belirli bir neden-sonuç zincirine dayanır ve olaylar, karakterin eylemleri üzerinden gelişir (Deleuze G., 2014, s.220). Ancak *Eraserhead* bu anlatı yapısından farklıdır. Filmin olay örgüsü, neden-sonuç ilişkilerine dayalı ilerleyen bir hikâye anlatmaktan çok, karakterin bilinç akışı içinde değişen imgeler ve atmosferlerin iç içe geçtiği bir deneyime dönüşür. Film, zaman-imajın belirgin özelliklerini taşıyan, doğrusal olmayan anlatımı, kopuk mekânsal-zamansal ilişkileri ve belirsizliğin hâkim olduğu atmosferiyle öne çıkmaktadır. Henry'nin yaşadığı mekânlar arasında kesin geçişler yoktur. Zamanın doğrusal olmadığı hissi, filmin başındaki uzun ve soyut açılış sekansında, Henry'nin boşlukta süzülen bir gezegenin karşısında belirmesiyle başlar. Burada belirgin bir mekânsal çerçeve yoktur; **Deleuze**'ün zaman-imajda bahsettiği gibi film bizi bir olaylar dizisinin içine sokmaktan ziyade, belirsiz ve amorf bir zamanın içine bırakır. Henry'nin yüzü karanlık bir arka planın önünde belirir. Aynı anda, büyük bir gezegen ve onun içinde bir yaratık görünür. Bu yaratık bir makinenin kollarını çalıştırarak Henry'nin ağzından çıkan bir embriyoyu dışarıya salar. Bu sahne, zaman-imajın temel unsurlarından birini ortaya koyar, opsiyonel (muhtemel) gelecekler: "Zamanın kendine bir gelecek bahşetmesi buradan çıkması yoluyla olur. 'Yaşam nerede başlar?' sorusunun önemi de buradan gelir. Kristaldeki zaman iki hareket olarak farklılaşmıştır ama bunlardan bir tanesi, o da kristalden çıkmak kaydıyla, geleceği ve özgürlüğü yüklenecektir" (Deleuze G., 2011, s.111). **Deleuze**'e göre modern sinemada zaman, yalnızca geçmiş ve şimdi olarak ele alınmaz, aynı zamanda potansiyel olarak var olabilecek gelecekler de bir imge olarak işlenir. Bu sahnede Henry'nin kaderine dair bir ipucu veriliyor olabilir, ancak bu imge tamamen metaforik mi, yoksa filmde gerçekten mi gerçekleşiyor, belirsizdir. Böylece, açılış sahnesi seyircinin rasyonel anlamda tutunabileceği bir anlatı zemini sunmaz, aksine zamanın ve gerçekliğin doğasına dair temel bir sorgulama başlatır.

Henry, kız arkadaşı Mary'nin ailesiyle yediği akşam yemeğinde, tavuğa bıçağını dokundurur dokunmaz tavuk kanamaya başlar; iç organlarıysa kıpırdanıyormuş gibi görünür. Mary'nin annesi, Henry'ye garip bir şekilde yaklaşp onu öpmeye çalışır. Böyle bir sahne, klasik sinemadaki mantıklı diyalog ve nedensellik ilişkisini bozar. Seyirciye, Henry'nin rüya mı gördüğü, bir halüsinasyon mu yaşadığı, yoksa içinde bulunduğu dünyanın zaten "tuhaf" bir gerçeklik olup olmadığı konusunda hiçbir açıklama sunulmaz. Zaman imajın tezahürü olarak, gerçek ve hayal birbirine karışmış ve imajlar, kendi başlarına bir anlam taşımaya başlamıştır. Kapitalizm yalnızca üretim biçimlerini değil, aynı zamanda zaman algısını ve gerçeklik deneyimini de şekillendirir. **Lynch**'in filminde, gerçeklik algısının sürekli bozulması, kapitalist toplumun bireyi yalnızca fiziksel olarak değil, zihinsel olarak da baskı altına almasının bir sonucu olarak anlaşılabilir.



Lady in the Radiator

Henry, radyatörün içinde beyaz bir boşlukta duran, tuhaf makyajlı kadını (*Lady in the Radiator*) görür. Kadın, aydınlık bir sahnede dans eder ve Henry'ye "Her şey daha iyi olacak" mesajını verir. Bu sahnede iki farklı zaman seviyesi iç içe geçmiştir: Henry'nin yaşadığı boğucu, karanlık dünya ile radyatörün içindeki aydınlık, sahne gibi sunulan alternatif dünyadır. **Deleuze**, *Sinema 2: Zaman İmaj* eserinde kristal imajı, imgenin kendisiyle doğrudan ilişkiye girdiği, geçmişin ve şimdinin birbirine dolandığı bir yapısal form olarak ele alır. Kristal imaj tanımında olduğu gibi burada

zaman yalnızca doğrusal bir akış olarak değil, geçmiş ve şimdinin sürekli birbirine yansıdığı bir süreç olarak sunulur. “Söz konusu olan artık kristal-imgenin özelliği olan gerçek ile hayali arasındaki ayırt edilemez ayrım değil, dolaysız zaman-imgeyi ilgilendiren alternatif geçmiş tabakaları arasındaki karar verilemezlik veya şimdi noktaları arasındaki ‘açıklanamaz’ farklardır. Burada, artık gerçek ile hayali değil, gerçek ile sahtedir. Gerçek ile hayalinin imgenin çok belirli koşulları altında ayırt edilemez hale gelmesi gibi gerçek ile sahte de şimdi karar verilemez veya birbirinden ayırlamaz hale gelir” (2021, s.334). **Deleuze**’ün kristal imaj kavramına göre, burada iki farklı zaman katmanı üst üste binmiştir; Henry’nin sıkıştığı gerçeklik ile onun olası bir kaçış veya bilinçsel çözülme süreci. Kristal imaj, zamanın akışkan ve yönsüz hale geldiği noktalarda ortaya çıkar. Bu sahne, Henry’nin rüyası, arzusu veya içsel bir kopuş anı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kristal imajlar gerçek ile hayali ayırt edilemez hale getiren, geçmiş ile şimdiyi sürekli olarak birbirine yansıtan yapılar oluşturur. Henry’nin burada gördüğü imge, onun zihninde mi oluşmaktadır, yoksa gerçekten bir çıkış noktası mıdır? Bu belirsizlik, kristal imajın temel özelliğidir. Dolayısıyla, bu sahne bir simülasyondan ziyade, **Deleuze**’ün kristal imaj tanımıyla daha tutarlı görünmektedir. Henry, kapitalist makinenin içindeki tekdüze ve kapana kısılmış hayatından bir çıkış arayışı içindedir; ancak bu çıkışın gerçek mi yoksa yalnızca bir içsel yanılsama mı olduğu belirsizdir. Film, bu belirsizliği koruyarak kristal imajın zamansal kırılmalarını ve gerçek-hayal diyalektiğini sinematografik olarak ortaya koyar.

Sonuç Yerine: Oksimoronik Zamanlar

Klasik sinemanın nedensellik ilişkilerini terk eden **Lynch**, zamanın kırıldığı, karakterlerin dönüşüme uğradığı, birbiriyle eklemlenen katmanlı anlatılar oluşturur. **Eraserhead** filmi de kapitalizmin bireyi nasıl kuşattığını, modernizmin getirdiği yabancılaşma süreçlerini ve sanayi sonrası toplumda bireyin nasıl bir makinenin parçası hâline geldiğini sinematografik olarak ortaya koymaktadır. Film, hem kapitalist toplumun birey üzerindeki baskılarını hem de zamanın akışını ve gerçekliği bozarak bireyin özgürleşememe hâlini gözler önüne seren bir anlatı sunar. **Deleuze**’ün zaman-imaj anlayışı ile kapitalizm eleştirisi birlikte ele alındığında, **Lynch**’in filmi modern toplumun yarattığı kaçırsız labirentleri, bireyin üzerindeki makinesel düzeni ve arzusunun nasıl yönlendirildiğini çok katmanlı bir şekilde göstermektedir. Film boyunca sürekli duyulan endüstriyel uğultular, Henry’nin bulunduğu mekânlarla doğrudan ilişkili değildir. Ses tasarımı, klasik

sinemadaki gibi mekânsal bir gerçekliğe dayanmaz; bunun yerine karakterin zihinsel durumunu yansıtan soyut bir atmosfer yaratır. **Deleuze**'e göre bu tür bir ses kullanımı, seyirciyi geleneksel anlatı bağlamından koparır, zamanın akışkan ve yönsüz olduğu bir deneyime sokar. **Deleuze** (2021, s.35), modern sinemanın önemli teknik özelliklerinden biri olan *dekupaj* kavrayışında ifade ettiği gibi ses ve görüntü arasında bir kopukluk olması, karakterlerin mekânsal-zamansal sürekliliğinin bozulması gibi unsurlar söz konusudur. Henry'nin evinden dış dünyaya geçişleri ya da rüya sekansları, belirgin kesmeler ya da mantıklı geçişler olmadan gerçekleşir. Örneğin, *Lady in the Radiator*'ın sahnesinden döndüğünde, Henry'nin bilinç durumu değişmiş gibi görünse de zamanın nasıl aktığı belli değildir. Zaman-imaj sinemasında, hareketin doğrudan bir eyleme bağlanmadığı, zamanın kendi başına bir öge olarak işlendiği sahneler önemlidir (Rodowick, 2018, s.111). Filmde, özellikle uzayan sessizlikler ve durağan kompozisyonlarla zamanın dolaysız sunumu açığa çıkar. Henry'nin uzun süre odasında tek başına oturduğu sahnelerde, karakterin yüzünde donuk bir ifade vardır ve filmde zamanın ilerlediğini gösteren hiçbir dinamik unsur bulunmaz. Bu sahnelerde hareketin neredeyse tamamen askıya alındığını görürüz. **Deleuze**'e göre bu tarz bir sinematografi, klasik sinemanın aksine, zamanın karakterler aracılığıyla değil, doğrudan imgeler aracılığıyla anlatıldığı bir yapıyı ifade eder.

Deleuze, modern sinemanın, zamanı doğrusal olarak ilerletmeyen, kendini sürekli tekrar eden bir döngü oluşturduğunu ifade eder. *Eraserhead*'in anlatı yapısı, belirsizliğiyle bu tür bir zaman anlayışını destekler. “Esasında bir belirlenemezlik ya da ayırt edilemezlik ilkesiyle karşı karşıya geliriz: artık durumda neyin hayali ya da gerçek, fiziksel ya da zihinsel olduğunu bilemeyiz; bunlar birbirine karışmış olduklarından değil, artık bilmek zorunda olmadığımızdan ve sormaya bile gerek olmadığından. Sanki gerçek ve hayal birbirlerinin peşinden koşturuyormuş, bir ayırt edilemezlik noktası etrafında birbiri içinde yansıyormuş gibidir” (Deleuze G., 2021, s.16). Filmin sonunda Henry, bebeğini öldürdüğünde büyük bir patlama yaşanır ve bir anlamda evrenin kendisi çözülür. Gerçekliğin çözüldüğü sahne, **Deleuze**'ün zamanın kendisini imgeler aracılığıyla anlatması fikrini en uç noktasına taşır. Film, Henry'nin ne yaşadığını veya bunların ne anlama geldiğini açıklamak yerine, onun varoluşsal bir dönüşüm geçirdiğini ima eder. Bu noktada seyirci, anlatı dünyasının dışında kalır ve zamanın doğrusal akışı tamamen kaybolur. Film, kesin bir son sunmaz; Henry'nin bir tür zamansızlığa hapsediği hissi yaratılır. **Deleuze** ve **Guattari**'nin 'rizom' kavramı, **Lynch**'in anlatısında

görebileceğimiz çoklu bağlantı noktalarıyla örtüşmektedir ve filmde sabit bir kimlik yoktur; karakterler dönüşür, başkalarına evrilir ya da kendilerini farklı bedenlerde bulurlar. Henry'nin yaşadığı kabus gibi dünya, son bulmak yerine yeniden şekillenerek devam edecek gibidir. **David Lynch**'in filmlerinde izleyici, sabit bir anlatının içinde değil, kaybolduğu, keşfe zorlandığı, zamanın ve mekânın katmanlı hale geldiği bir deneyimin içinde yer alır. Bu nedenle, **Lynch**'in sineması sadece izlenen değil, yaşanan, duyumsanan ve algının sınırlarını zorlayan bir sinema olarak düşünülebilir.

Kaynakça

- Cantaş, A. (2023). David Lynch Sinemasında Kristal İmajın İzini Sürmek. Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi, 5(1), 43-57. ([bağlantı](#))
- Cantaş, A. (2024). Politikadan Sinemaya Minör-Oluş. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, G. (1992). Postscript on the Societies of Control. October (59), 3-7. ([bağlantı](#))
- Deleuze, G. (2006). Göçebe Düşünce. (A. Akay, Dü.) Toplumbilim Dergisi Gilles Deleuze Özel Sayısı (5), 63- 81.
- Deleuze, G. (2014). Sinema I Hareket-İmge. (S. Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, G. (2021). Sinema II Zaman - İmge. (B. Y. Koyuncu, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2005). A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia. (B. Massumi, Çev.) London: University of Minnesota Press Minneapolis.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2014). Anti- Ödipus, Kapitalizm ve Şizofreni 1. (F. Ege, H. Erdoğan, & M. Yiğitalp, Çev.) Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2015). Kafka Minör Bir Edebiyat İçin. (I. Ergüden, Trans.) İstanbul: Dedalus Yayınları.
- Lynch, D. (1977). Eraserhead [Film]. Libra Films.
- Rodowick, D. (2018). Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi. (E. Ekici, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.