

INLAND EMPIRE: HİPERKRONİ

Hasan Cem Çal



David Lynch'in *Inland Empire*'inin, anlamla için için kaynayan, çok boyutlu, katman katman açılan hikâyesi, aynı anda zamanın, bir belirlenim olarak zamanın karmaşılaşmasından da, zamanın, doğrusallığı yalnızca bir devre parçası hâline getirdiği, hiç mi hiç öncelemediği bir giriftleşmesinden de ayrılamaz. Filmin zaman yapısıyla ilgili söylenmesi gereken ilk şey şudur: Film birden çok zaman hattı içermenin yanı sıra birden çok zaman kipliği içerir ve en nihayetinde zamanın ayna imgesi olan, zamanın bir nevi lağvını, ilgasını imleyen sonsuzlukla ya da tüm zamanların eşanlı veya eşzamanlı mevcut bulunduğu bir "zamansız zamansallık"la bir araya gelir, kavuşur. Ama bu, bir yandan da ikinci bir şeyi belirtmeyi zorunlu kılar: Film, zamansal olanın zamansız olana meylettiği bir zamansallığı haizse, aynı anda, hâlihazırda tüm zaman kipliklerini, geçmiş, şimdi ve geleceği tek bir imgede içeren bir kapsamı da haizdir, zira sonsuzluğun perspektifinden tüm zamanlar eştir ve işte, *Inland Empire*'in zamanının imgesi de son kertede budur: Zamansız zaman.

Adım adım ilerleyelim. İlk söz konusu olan bir paradoks değil bir mantık olacaktır: Kendinde zamanın mantığı. Bu ne demektir? Özünde, doğrusal zamanın lağıyla ortaya çıkan, zamanın harekete indirgenmediği, öyleyse bir sabit hâline getirilmediği, aksine bir değişkenden başka bir şey olarak düşünülmediği bir zamansallık, böylesi bir zamansallığın imgesi. Gerçekten, **Lynch**'in bu filmde ürettiği şey budur: Film en başından itibaren farklı zaman devreleri içinde bulunan karakterlerden oluşur ve dahası, bu karakterlerin kim olduklarını da bu devreler belirler. Hiçbir karakter içinde bulunduğu zamandan ayrı düşünülemez ve yine, üstüne üstlük, birbirlerinden de; tüm zamanlar iç içe geçmiş olduğu ve karakterler zamanlar arasında da gidip gelebildiği ölçüde.

Düşünüldüğünde, *Inland Empire*'da birbiriyle ilişkilenen, ilişkilenmeyi kesmeyen, ikisi koşut olduğu kadar girift, biri tamamen sanal, diğeri ise bu üçünü içeren, kapsayıp kuşatan, kat eden, hatta kendine çeken zamansallık bulunur ve bunlara tekabül eden, yine dörtlü bir biliş düzeyi ya da safhalamasından mülhemdir film. Bu zamansallıklar zamanlar arası [intertemporal], zamanlar ötesi [transtemporal], zaman altı [subtemporal] ve zamansız [atemporal] zamansallıklardır, bunlara sırasıyla tekabül eden bilişsellikler ise *déjà vu*, *anamnesis*, *limbo* ve *nirvana*'dır. **Lynch**'in filminin anlatısı, eğer ki bir anlatısı varsa, tamamen bu zamansallıkların ve bilişselliklerin, daha doğrusu bu zaman-biliş çevrimlerinin etrafında ve içinde döner ve hiçbir şekilde onlardan ayrılamaz. Ve tabii imgesi de bunlara müteakib ve muhasır bir şekilde oluşum göstermeyi kesmeyecektir.

Temel kasıt açıkça şudur: **Lynch**'in filminde zaman tamamen modüler bir belirlenimdir ve hiçbir şekilde doğrusal değildir, dolayısıyla algıyla özdeşleşmez. Söz konusu olan, bu filmde, doğrusal akan zamanların bir alayı [procession] değil, bir “paralel kurgu” değil, aksine, bunun çok ama çok ötesinde, doğrusallığın giderek daha da şaştığı, geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki ayrımın yittiği, farklı biliş düzeylerinde, dolayısıyla zaman hatlarında yaşayan karakterlerin imgeyi git gide daha çok istila ettiği bir çok zamanlı [multitemporal] filmsel kurgu kompleksidir. **Lynch**'in filminin anlaşılabilirliği da zaten bundan kaynaklanır: Zamanlar “aynı zamanda” hem birbirine bağlı hem birbirinden kopuk hem de zamansızın perspektifinden görülür ve nihayetinde, neden ile sonuç arasındaki bağlantıyı tesis etmek zorlaştığı gibi, bu ilkenin geçerlilik arz edip etmediği dahi bir soru işareti hâline gelir. Diğer bir deyişle zaman, filmde imgesi üretilen şeydir; kendinde, kendi için ve bir nevi yitene dek.

Filmdeki “gariplik”lerin tahlilini yapmayı, “sembol”lerin anlamını kavramaya çalışmayı ve “alt metin”leri okumayı bırakırsak, filmin başından itibaren zamanın, doğrusal akmadığı bir hatta seyrettiğini, bunun farkına varma hâlinin ise filmin “ana konu”su olduğunu, dolayısıyla filmde zamansız olan ile en üst düzey bilinçlenme ya da “aydınlanma”nın bir tutulduğunu kavrarız. Nikki Grace’in evine gelen komşu, örneğin, bunun bir göstergesidir. Nikki’ye yarın nerede oturacağını söyler ve gerçekten de Nikki yarın orada oturur; bunu garipsese de, buna inanmasa da söz konusu olan budur. Dolayısıyla daha en baştan farklı biliş düzeyleri ve zaman algıları içinde varlık gösteren odaklar olduğunu anlarız, en azından bu ima edilendir. Nikki başlangıçta zamanı doğrusal algılar, ama kaderi “başka”dır.

Kader: *Inland Empire*’ın merkezi kavramlarından biri. Ama yine de söz konusu olan doğrusal bir hatta seyreden bir kader değil, bir doğum ile bir ölüm arasındaki düz çizgiyi mesken edinen “yazgı” değil, daha çok Nikki’nin giderek Nikki olmayı kestiği, önce benliğini, ardından kendiliğini değiştirdiği, en nihayetinde de her tür kendilikten azat hâle geldiği bir hattın (ön) belirlenmişliğidir. Nikki olduğu ancak başta iddia edilebilecek kadın, oynadığı rol icabı Susan Blue olur, ama Susan Blue rolü de *On High in Blue Tomorrows* filminin *remake*’i ve tamamlanmamış olan ve (bir Polonya kıssasıyla ilişkilenen) lanetliliği defalarca bahis konusu hâle getirilen filmde rol alan “kayıp kız”a dayanır ve tabii, Nikki giderek rolüne gömüldüğünde, kayıp kıza da bilhassa dönüşmeye başlar; ama tabii kendince yani Sue olarak.

Mesele basitçe şudur: Nikki Nikki olarak Sue olup kayıp kızın onu arafta bırakan, karmik olduğu söylenebilecek borcunu ödemek için doğmuştur ve Sue olarak öldüğünde bu borcu öder, fakat Sue olarak ölüp kayıp kızın borcunu ödemek de Nikki’nin kaderi olduğu oranda Nikki ortadan kalkar ve kayıp kız da filmin başından beri kilitli kaldığı odadan (yok olup havaya karışarak, diyelim ki eterikleşerek) çıkar, böylelikle de filmin sonunda Nikki/Sue, daha doğrusu tamamen değişmiş hâliyle Nikki, kendisi olduğu söylenemeyecek, kendilik aşırı bir bilinç düzeyinde, zamansız bir zaman içinde konumlanır, bir nevi “erer”. Özet basitçe budur ve esasen, film boyunca sözü edilen “ödenmemiş borç” da tam da bu akışa, sürece işaret eder; borç ödendiğinde film de bitecektir. Filmin konusu borçtur, ödenişi de filmin kendisi.

Peki, borç nedir? Borç, kayıp kızın, zaman makinesi olarak saati (kayıp kızın kocasının reankarnasyonu olan “hayalet” de saatçidir) kullanıp kendi ölümüyle sonuçlanan kaderini değiştirmeye çalışmasıyla alakalıdır; zamanın akış şeklini

değiştirmeye çalıştığından, hile yaptığından diyelim, “bir oyun olarak zaman”ın dışına atılır; zamandan tamamen kopuk olmasa da onun içinde bir eylemliliğe sahip değildir, diğer bir deyişle zaman altı dediğimiz düzeyde varlık arz eder. Tam da bu nedenle kayıp kız, bir televizyon başında, bizim **Inland Empire** olarak bildiğimiz filmi izler ve filmi izlerken beklediği, esasında kendi borcunu ödeyecek Nikki’nin, Sue’yla özdeşleşip onun kaderini onun yerine nihayetine erdirecek Nikki’nin Sue olarak yani onun, kayıp kızın türevi ya da çeşitlemesi olarak ölmesidir. Ve gerçekten, Nikki Sue olarak öldüğünde, kayıp kızın öldürmeyi planladığı ama öldüremediği Doris (ki kayıp kızın kocasının kendisini aldattığı kişidir) tarafından öldürüldüğünde, Nikki kayıp kızı görür bir hâle gelir ve bu, onun da kayıp kızın da ermesidir ki zaten tam da bu nedenle Nikki tam da bu noktadan sonra kendiliğini aşar ve kayıp kız da yine aynı noktanın ardından yok olur. Görülen ile gören arasında bir ayrım kalmadığında, bakan ile bakılan bir olduğunda ortada yalnızca görü, bir tür içebakış kalır ve film film olarak kendini aşar: Artık görülen **Inland Empire**, kayıp kızın filmin sonuna dek izlemiş olduğu **Inland Empire** değildir. Nikki ödemek için doğduğu borcu ödediğinde, Sue oluşunun kaderi olduğunu kavradığında, diğer bir deyişle kendini filmin en başındaki filmin, film içinde filmin, daha doğrusu o filmin yansıdığı perdenin içinde gördüğünde, tam da bu anda hiç kimse olur ve sonrasında, filmin başındaki hole geri döner fakat bundan böyle orası aynı yer değildir; zamanın, bu örnekte filmin ötesindedir. Basitçe: Nikki zamanı, bir pranga olarak zamanı aşmıştır. Ve işte, zaman da değişmiştir: Zaman altından zaman dışına.

Ama yine de tüm bunlar filmin sonuna nasıl gelindiğinden fazlasını ifade etmez ve tıpkı film gibi, filmi biraz geri sarmak, filmin zamansal boyutlarını ve bunlara mukabil ve mütekabil biliş düzeylerini bir bir tartışmaya açmak, filmin sonuna dair pek çok şeyi açıklığa kavuşturmayı mümkün kıldığı oranda, filme dair daha derinlikli bir anlayışı sağlayacaktır. Dolayısıyla zamanları, doğaları gereği hiçbir sıraları olmadığından, sırayla değil, ama tek tek ele almak elzem gözükür ve tabii, tekrarlırsak, onlara tekabül eden bilinç düzeyleriyle birlikte.

Zamanlar arasılık ve déjà vu. İlk olarak, bu bağlamda söz konusu olan açıktır: **Inland Empire**’da, daha en başından beri, zaman hiçbir zaman bir hattı belirtmez, bir aralığı belirtir ve aralık, kendilikler, kimlikler, diyelim ki karakterler arasındadır. Tam da bu nedenle, örneğin, Sue, her ne kadar ondan farklı bir varoluşu haiz olsa da, onun bir tür sanal eşleniği olarak var olsa da Nikki’nin yaşadıklarını kendi yaşayacakları olarak görür: Sette görünmeksizin hareket eden

ve ses çıkaran kişi, nitekim, Sue'dur, ama aynı zamanda bir zamanlar Nikki olan da kişidir ve sette gördüğü, Sue olarak, esasında kendisidir; tabii birkaç gün önceki (tam olarak iki gün evvelki) kendisi. Dolayısıyla deneyim ettiği, aslında hâlihazırda yaşamış olduğu şeydir, ama bu basit bir hatıra da değildir zira öyle olsaydı, karakterin hem etki eden hem de tepkiye sahip olan olarak konumlandırılması mümkün olmazdı. Ama işte, değildir: Sue Nikki'nin yaşayacağı şeyi ona yaşattığından, aslında Nikki'nin geleceğidir fakat Nikki de, şu hâlde, Sue'nun geçmişidir ve bu iki boyut arasında devinen de Nikki/Sue'dur; yani Sue'yla özdeşleşen, kaderi, yazgısı bu olan Nikki. Dolayısıyla imgesel düzeyde bakıldığında söz konusu olan aslen bir *déjà vu* etkisidir; çünkü Sue yalnızca zamanın kipleri arasında yolculuk yapmakla kalmaz fakat hâlihazırda bu yolculuğu yapacak olan Nikki'nin kendisi olduğunun ayırdına da varır ki bu, Nikki'nin hâlihazırda yaşamış/yaşayacak olduğu bir şeyi hatırlaması anlamına gelir: Çatallanan zamanın rötarla tanımlandığı ve bölünen kimliğin üzerine kapandığı bir devre. Ve bu da *déjà vu*'nun mükemmel bir tanımıdır: Bir yaşamın, kendini kuşatan zamanın kiplikleri içinde doğrusal olmayan bir tarzda devinimi.

Zamanlar ötesilik ve anamnesis. İkinci olarak, diğer taraftan, zamanlar arasılık yalnızca Nikki ve Sue'yu, daha doğrusu Nikki/Sue'yu, ama aynı zamanda Doris'i (kendisi "Who is She" adındaki "adsız kişi"dir de) ilgilendirdiği kadarıyla, esasında ***Inland Empire***'in asli zaman boyutuna işaret etmez. Nikki'nin Sue olarak, tam da bu suretle kayıp kızın reankarnasyonu olduğunu anladığımız düzeyde kavrarız ki esasında söz konusu olan bir zamanlar arasılığın da ötesinde, dışında, ardında bulunan bir zamanlar ötesiliktir. Bu raddede zaman, artık bir kendiliğin kendi geleceğinin geçmişini deneyim edişine, daha doğrusu bu deneyimin mümkünlük düzlemine karşılık gelmez, daha ziyade bu kendiliğin "önceki hayat"ında olduğu ve yaptığı şeylerin farkındalığına erdiği bir boyutu, öyleyse kendi olmaktan çıktığı, kendi kendini aştığı bir boyutsallığı imler ve ilgilendirir. Burada, kayıp kızın modern reankarnasyonundan ama ayrıca Nikki'nin Sue'ya evriminden ve tabii adı bilinmeyen kadın olarak Doris'ten söz etmeyiz fakat Sue olarak Nikki'nin, basitçe Sue'nun kayıp kızın kaderini yerine getirmesinden, raya sokmasından söz ederiz. Tam da bu nedenle film boyu Sue, türlü yolla kayıp kızla iletişime geçer. Örneğin saati kullanarak kendi hayatının kayıp kızının bir çeşitlemesi, türevi olduğunu kavrar; zamanı geri alarak, ona etki etmeye çalışmaksızın "daha önce kim olduğu"na bakar (ve "zamana uyar"). Ve tabii, Sue'nun kayıp kızın reankarnasyonu olma nedeni de, esasında Nikki'nin kocasını aldatması, dolayısıyla kayıp kızla aynı

duruma düşmesidir ki bu, onu Sue olmaya yönlendiren de şeydir; karmik terimlerle ifade edilecek olursa. Bundan dolayıdır ki Nikki bir noktada yaşadıklarının senaryoya benzediğini söyler (ki öncesinde de, kocasını aldattığında da benzer bir farkındalığa yarım yamalak ermiştir) ve o anda Sue ile Nikki birbirinden ayırt edilemez olmaya başlar: Nikki/Sue olur. Bir kendilik amalgamı. Fakat asıl farkındalık, zamanlar ötesiliğın sağladığı bilinç düzeyi olarak *anamnesis*, Sue'nun önceki hayatında kim olduğunu fark etmesiyle zuhur eder ki o da, tekrarlırsak, kayıp kızdır. Her ne kadar Sue ile Nikki farklı karakterler olsa da, her ikisinin de bir geçmişı bulunsada yine de Nikki, Sue karakterini “oynama”yı kabul ederek ikisi yani “kendi ile o” arasında bir köprü kurmuş olur ve Sue olmak ile Nikki olmak, Nikki'nin Sue rolüne bürünmeyi ve böylelikle bölünmeyi kabul etmesiyle birbirinden ayırt edilemez kendilikler hâlini alır. Bu kendiliklerin çözülmesi ise kademeli olarak Sue'nun Nikki'nin rolü olduğunu fark etmesi ve aynı anda kayıp kızın reankarnasyonu olduğunun tam anlamıyla farkına varışıyla ortaya konacaktır. Sue (ki aynı anda Nikki'dir de bu raddede, çünkü “öldükten sonra” görür kendini) kendini perdede gördüğünde ilk hakiki çözülme, kayıp kız olduğunu fark ettiğinde ise ikinci ve nihai olanı gerçekleşir ve bu nihai farkına varışla birlikte Sue, tekrarlırsak, kayıp kızla, sanal eşleniğı olduğu şeyle bir olur ve yitip gider. Diğer bir deyişle, buradaki Sue, yalnızca zamanlar ötesi bir mevcudiyetin ifadesi olmakla kalmaz, ayrıca kendi zamanını da aşır zaman altı bir boyuta, kayıp kızın var olduğu boyuta geçer ve geçtiğinde, zamandan çıkmış olmak suretiyle, daha doğrusu ne zamansal ne de zaman ötesi olan bir düzleme geçiş yaparak, öyleyse kendi ötesine geçerek gözden kaybolur. Bu noktada da zaman ötesilik bir karma ya da melez zamansal belirlenim olarak, *anamnesis* yani önceki hayatları hatırlama hâli üstünden, mevcut bir hayata kodlu olan diğer bir hayatın karmik yükünü taşıma hâline işaret eder ve bu yük, yükü taşıyanın, diyelim ki bu zamanda bulunanın, “borcu olan”ın olduğu kişi olarak ölümüdür. Filmin terimleriyle: Böylelikle tamamlanmamış film tamamlanır ve tamamlanan film Sue'nun ve kayıp kızın eşzamanlı yitimiyle sonuçlanır. Kısacası bedel ödenmiştir.

Zaman altılık ve limbo. Üçüncü olarak, zaman altı düzeyde esasında bir *limbo* hâli ya da yoğunluğuyla karşı karşıyayız. Bu en basit zamansal iz veya im veyahut imzadır zira tek bir karaktere, kayıp kıza adanır. Her ne kadar film boyunca görünüp duran, üç tavşanın içinde bulunduğu, **Lynch**'in *Rabbits* filminden kesitlere dayanan sekansların da bu tip bir zamansallık yarattığı iddia edilebilir olsa

da biliyoruz ki özünde o alan zamanlar ötesiliğin varlık koşulu olarak boyutlar arası geçişleri mümkün hâle getiren bir özel alan ya da bölgedir; **Andrei Tarkovsky**'nin *Stalker*'indakine benzer bir *zone*'dur. Zaten kayıp kızın televizyonunda görülmesi de bu tezi onar: Tavşanlar bir zaman altı düzeyde, bir *limbo* hâlinde var olmaz, bir arafta değildir, fakat zamanlar ötesi, birbirini öteleyen, birbirinin ötesinde yer alan zamanların arasında geçiş yapmaya çalışan ya da hâlihazırda bu geçişi yapmış kimselerin kullandığı bir tür yok-yerdedir. Orada esasen tavşanlar bile tam anlamıyla yaşamaz, zira orası (eğer “orası” diye bir yer varsa) bir tür imkânlar kümesi ya da (Schrödingerci) süperpozisyon kutusu gibi iş görür; Sue'nun orayı, o odayı aradığında konuştuğunun bir diğer zaman boyutundaki kocası, oraya gittiğinde gördüğünün ise tam manasıyla hiç kimse, bomboş bir salon olması da bundandır; çünkü orası ve tavşanlar, hangi zaman mesken ediniliyorsa onun ötesinde bulunan kimselerin maskeleri ya da gizil suretleridir; kendilerinden başka her şeydirler (Orayı deşifre edilmiş hâlde, “tavşan yuvası” olarak, katıksız ve filtresiz gören ise yalnızca kayıp kız gibi durur). Zaman altı düzeyde ise söz konusu olan karşılıklı ötelenmiş zamanların bir geçişliliği değil, daha ziyade zamanın içinde bir fail dahi olunmayan, onu, zamanı yalnızca edilgence deneyim etmeye tabi olunan bir zamansallık, zamansal durumdur (ve tabii duyum da). Ve işte, kayıp kızın içinde bulunduğu durum da tam olarak budur; o ki zamanın ne içinde ne de büsbütün dışındadır ama aradadır, borcu ödenene dek aradadır ve bu konuda yapabileceği hiçbir şey yoktur, “izlemek”ten başka; izleyicinin de izlediği şeyi, filmi, *Inland Empire*'ı. Dolayısıyla kayıp kız bir biliş düzeyi olarak *limbo*'dadır: Zamanın, içinde yer alınamaz, faili olunamaz bir nesneye indirgendiği, zeminsiz, temelsiz, yersiz bir zaman duyumundan mülhem, mutlak kontrolsüzlük hâlinde olunan (kayıp kızın sürekli ağlaması) bir deneyim.

Zamansızlık ve nirvana. Dördüncü ve son olarak ise zamansız olan zamanın, paradoksal bir zaman devresinin içinde buluruz kendimizi. Bu devreye nasıl varılır? Esasında *anamnesis* hâlinde bilişsel, zaman ötesiliğin deneyiminde de zamansal ifadesini bulan devrenin bir sonucudur bu devre. Tekrarlarsak: Sue olarak Nikki, kayıp kızın kaderini yerine getirerek, onun hayatının bir tür çeşitlemesi olarak, örneğin onun gibi “sokaklara düşerek”, onun öldürmeyi planladığı kişinin reankarnasyonu tarafından öldürülerek (Doris), kocası tarafından aldatılarak vesaire var olur, fakat aynı zamanda tüm bunların farkındalığına yani tüm bu sürecin bir kaderin, yazgının ifadesi olduğunun bilincine de vararak, esasında kayıp kızla bir olduğunu anlar ve bu anlayış ki onu

aydınlanmanın, Nikki'yle de kayıp kızla da aynı anda bir olduğunun, dolayısıyla her şeyin altında yatan birliğin, (**Lynch**'in deyişiyle) "birleşik alan"ın bilincine yükseltir. Şu hâlde, Sue'nun ölümü esasında iki (ilişkili olsa da) ayrı durumun ifadesidir: bir, kayıp kızın zaman altı zamansallıktan çıkışı, zamanın dışına atılmışlığını imleyen odadan azat oluşu ve iki, Nikki'nin Nikki olarak, Sue'nun ölümünün ardından fakat Sue olmuş olmak vasfıyla bilincindeki bir yükselme [ascension]. Birinci durumun ne ifade ettiği açıktır: Kayıp kızın borcu ödenmiştir; sanal eşleniği ya da kurgusal reankarnasyonu olarak Sue onun yerine ölmüş, bir "çeşitleme sureti" olarak çemberi kapatmıştır. İkinci olarak ise bambaşka bir durumla karşılaşırız ki o da şudur: Sue bir nevi *nirvana*'ya eriştiği, *samsara*'dan çıktığı, *samadhi*'ye vardığı anda yani bir kendiliği olmadığını, öyleyse benliği bulunmadığını kavradığı zaman, esasında doğrudan Sue olmaya karar vermiş Nikki'nin de kelimenin tam anlamıyla erdiği vakittir. Tek fark, ilk erme hâlinin bir borcun ödenmesine işaret etmesi yani bir "negatif kader" olması, ikincisinin ise bu kaderin taşıyıcısı olmak vasfıyla yarı yarıya kendisi olan (Nikki'ye "yarım doğmuş" [half-born] olduğunu söyleyen bizzat komşusudur) ama tam da yine bu kaderi nihayetine erdirmeyi (bilinçli ya da bilinçsiz) seçerek kendini tamamlayan Nikki'nin aydınlanışına işaret etmesi yani bir "pozitif kader"e göndermesidir [referment]. Bu nedenle filmin sonunda komşusu (tıpkı başta olduğu gibi) ona tekrar gelecekte olacağı yeri söyler, ama bu sefer Nikki'nin gördüğü, tamamlayacağı kaderin başının başı, Sue olmayı seçişi değil, daha ziyade kendi başına, kendi payına koltukta oturan, mutlu, sükunetli, "kendini aşmış" Nikki'dir. Ve işte, tam da bu Nikki filmin sonunda, bir bakıma tüm zamanları içeren bir yerde, "zamansız bir yer"de konumlanır ki bu da manidardır; zira Nikki Sue için bir kaptan [vessel] fazlası olmadığını anladığında, bu, onun kendini de aşmasını sağlar. Kendisi diye bir şey hiçbir zaman var olmamıştır ve dahası, hiç kimse hiçbir zaman var olmamıştır; var olan tek şey, aynı olanın farklanarak geri dönüşü, farkın tekrarı, farktaki tekrar, tekrardaki farktır: Sue'nun çeşitlemesi olarak Nikki. Nikki Sue olarak bunu anladığında zamanın dışına tam manasıyla çıkar ve artık zamansızda konumlanır, zamanın dışında değil ötesindedir; zamanın dışında askıda kalanın (kayıp kız) borcunu ödemiş, karmasını kapatmış, kendini de bu suretle aşmış, "zamanı yenmiş" ve böylece sonsuzu mesken edinmiştir. Filmin sonundaki yer, zamansız yer olarak ifade ettiğimiz yer de işte burasıdır. Burada her şey ve herkes bir, eşanlı olarak mevcut, zamanın ötesinde ve saadet [bliss] içindedir. Bundan dolaydır ki **Lynch**'in filmlerindeki diğer karakterler de buradadır; *Twin Peaks*'ten,

Mulholland Drive'dan karakterler holde mevcuttur. Öyle ki filmin içindeki film, sanal film, *On High in Blue Tomorrows*'taki karakterler dahi buradadır; çünkü bu düzeyde sanal ile reel arasında hiçbir ayrım kalmaz ve tüm ikilikler çözülür. Burası ki zamansız olandır, ama aynı zamanda, bir biliş düzeyi olarak *nirvana*'ya karşılık gelir. Zamansız olana açılarak Nikki, daha doğrusu Nikki dediğimiz ama artık Nikki dahi olmayan “şey” *nirvana*'ya da erişmiş olur. Saf saadet içindedir bundan böyle: Gülümser; sonsuza dek.

O hâlde bütün bunlar hesaba katıldığında *Inland Empire*'a dair son kertede söylenebilecek olan şey nedir? Bu filmin amacı ya da seyirciye “mesaj”ı nedir? **Lynch**'in net bir dille, açıkça, filmlerinin bir “anlam”ı olmadığını söylediğini, bunun altını kalın kalın çizdiğini biliyoruz. Dolayısıyla *Inland Empire*'ın da bir istisna olmadığına emin olabiliriz. Ama yine de **Lynch** bu tip sorulara (“anlam dair sorular”) cevap vermiyorsa bunun nedeni, soruların bir cevabı olmamasındansa, soruların yöneltildiği şeyle, filmle bir ilgisinin bulunmamasıdır. “Bu neyin ifadesi?”, “Bundan sonra şu niye oldu?” ve “Bunun şununla bağlantısı nedir?” gibi sorular türlü nedenle **Lynch**'in filmlerine yönlendirilse de genel itibarıyla bu filmlerin *modus operandi*'sinin ayırdına varamamış olmanın da birer göstergesidir. Gerçekten, **Lynch** en az da simgelerle, nedensellik ve verili bağlantılarla ilgilendiğinden, anlam da (en azından “anlamın geleneksel anlamı”nda) ekseriyetle bu koşullar altında mümkün olduğundan, **Lynch**'in filmlerinin (mümkün en teknik anlamıyla) bir anlamı yoktur; çünkü anlamın değil sezginin ihtisas alanında iş görürler. *Inland Empire* da bu açıdan istisna gibi gözükmez, hatta belki *par excellence* örnektir: Simgelerin yerine kodları (zamanı kodlayan bir şey olarak saat), nedenselliğin yerine üst-nedenselliği ya da “ruhsallık” denen şeyi (nedenleri aşan bir neden olarak reankarnasyon), verili bağlantıların yerine çeşitlemelerle iş gören bir sistemi (evrenin döngüsel modeli olarak *samsara*) yerleştirir; “olduğu bilinen” değil “olduğu sezilen”in imgesini sunar. Dolayısıyla filmin hasbelkader bir anlamı varsa bu, **Lynch**'in neredeyse tüm filmlerindeki anlamla aynıdır: Rüya, anlamın limitinin alındığı, böylelikle her daim anlamsıza açılan, dolayısıyla akıl değil, duygu dahi değil, sezgi yoluyla eylenen bir düzlemdir; kişinin kendi derinliklerinde kendini kaybettiği bir “yer”.

Sonuç olarak, *Inland Empire*'da da mantık değişmez, değişmeyecektir ama mühim bir farkla: Artık söz konusu olan rüyanın bilindik rüya olarak tanımı değil, içinden çıkılamaz bir rüya da değil (örneğin *Eraserhead*'deki gibi bir bitimsiz rüya olarak kâbus), daha ziyade gerçekliğin “rüya cinsinden” bir tanımıdır. Bu film

Lynch'in (uzun metraj) son filmiyse bunun bir nedeni var: Rüyanın daha uç bir tanımının yapılması imkânsız. Hakikaten **Lynch**, bu filmiyle ilk filminden beri çizmeyi kesmediği, aşılamaz gözüken bir sınırı aşar: Bitimsiz rüyalardan, rüya olarak başlayıp rüya olarak son bulan bir dinamikten, hatta rüyavari bir şekilde hareket edilen zaman-mekânların imgeselleştirilmesinden (*Mulholland Drive*'da Hollywood, *Lost Highway*'de de otoban böylesi bir işleve sahiptir) bile el etek çeker ve gerçek addedilenin ta kendisinin rüyayla kavuşacağı, gerçek ile rüyanın ayırmsanmasının mümkün olmayacağı bir imge oluşturur; yepyeni bir rüya imgesi. Bu imge ki daha filmin başında, rüyanın nesnesi olarak neyi alacağını belli edecektir: Bir mecra olarak filmin ta kendisi, ama ayrıca *Inland Empire*. Tam da bu nedenle film kendi içinde kendini izletir; filmdeki herkes tıpkı seyirci kadar, biz denli filmi izler. Sue, kayıp kız, Polonyalılar ve diğerleri açıkça veya örtük olarak filmi izlemiştir ve onlar ile biz arasında bu bakımdan bir fark yoktur; en azından filmin “seyirci”yi konumlandığı yer budur. Ve işte, bu yer ki yeni ve terminal bir rüya imgesine mahal veren yerdir de: Artık görülen hiçbir şey rüya değildir, fakat gerçek olan şey, rüya olduğuna dair en küçük bir emare dahi taşımayan şey rüyaymış gibi var olacaktır yani her şey rüyadır; uyanıldığında her şeyin rüya olduğunun anlaşıldığı bir tür rüya. Her şeyin her an her yerde olduğu, herkesin herkes ve her şey olduğu, her şeyin aynı anda hem mümkün hem de imkânsız bulunduğu bir zaman-mekân olarak gerçeklik, bu anlamda, *Inland Empire*'ın rüyadan anladığı şeydir ve tabii, tanımı gereği rüyadır da. Zaten filmin özel ve özgül bir anlamda bir meta-sinema örneği olması da bundandır: İçinde birliğin çok ve çokluğun bir olduğu bir film, bitimsiz, sonsuz dizilere dair bir film, kendini de kapsayarak, kendi kendine de referans vererek, diğer bir deyişle kendini de içererek içeriğini yankılayacaktır. Filmin her şeyden evvel filmin yani gerçek değil de sanal olan filmin başlamasıyla başlaması boşuna değildir ama işte, izlediğimiz film gerçek olduğu oranda, ama sanal olan film de bu filme işaret ettiği, onunla aynı film olduğu düzeyde, film gerçektir de. Bir nevi içerdiği karakterleri maruz bıraktığı çeşitlemeye kendini de maruz bırakır film ve bu, onun gerçekliğidir, ama rüyasılığı da. Hangi filmin gerçek hangisinin rüya olduğunun bilinmediği değil, bunun bir öneminin dahi kalmadığı bir noktada başlar *Inland Empire*. Bitişi ise (gördüğümüz ve tahlil ettiğimiz üzere) ayrı bir konu.

Peki, son olarak, filmin bir “son film” olmasının nedeni yalnızca rüyanın aşırı, uç, aşılması olanaksız duran bir tanımını vermesi midir? Öyle gözükmüyor. Daha ziyade söz konusu olanın, **Lynch**'in yarattığı bir tür tamalgı [apperception], tüm

filmografisinin bir *Aufhebung*'u olduğunu söyleyeceğiz. Bundan kasıt nedir? Şudur: Filmin, **Lynch**'in yaptığı filmlerin tamamının imgelerini kapsayan, bu imgeleri içererek aşan, bu imgeleri kendi imgesinin devre parçaları hâline getiren ve böylelikle de onların parçalar hâlinde sağladığı algıları tümleyen, tamamlayan bir mahiyete sahip olması. Bu anlamda film, yalnızca zamansal boyutlarla ilişkilenen, bu boyutlarla boğumlu bilinç düzeylerine dair değil, seyirciye sunduğu paradoksal imgeye, zamansız zamanın imgesine dair de değil, ayrıca ve bilhassa **Lynch**'in tüm filmografisine dairdir. Bu filmde **Lynch**, her bir filminin otantikliğini koruyarak, diğer filmlerini var eden *total* imgeleri (asla belirli motifleri, figürleri ya da simgeleri değil) bu filmin içine gömer, sıkıştırır ve bir “yol”un boyutları, kendini aşan kendiliğe, sık sık adını geçirdiği *Ātman*'a, evrensel kendiliğe ulaşmanın safhaları olarak kaydeder. *Lost Highway*'de telefon aracılığıyla katedilen zaman boyutları (bkz. tavşanlar), *Mulholland Drive*'da değişen ad ile dönüşen hayat arasındaki ilişkisellik (bkz. Sue ile Nikki), *Eraserhead*'de rüya görmeye hapsolmuşluk/arafta olma hâli (bkz. kayıp kızın odası), *Twin Peaks*'te ve *Twin Peaks: Fire Walk with Me*'de mührü kırılmayan makus alın yazısı (bkz. Sue'nun ölümü) ve dahası, işte bu safhalar, daha doğrusu veçhelerdir; her biri kendi payına *Inland Empire*'in “gerçek rüya”sında özümsemiştir. Bu anlamda **Lynch**'in filminin, çok özel bir anlamda daha çok zamanlı olduğunu söylemek, belirtmek gerekir: Yalnızca çeşitli zaman kipi ve imi içerdiğinden değil, farklı filmlerinin zamanlarının işleyiş biçimini de kendine yedirdiğinden. Bu anlamda filmde, “kendini aşan zaman” ya da “hiperkroni” diyebileceğimiz şeyin iki anlamı var gibidir: zamanın, birbirini aşan, son kertede de zamansızda bir olan devreler hâlinde serimlenmesi ama ayrıca, daha doğrusu bunun bir diğer yüzü olarak, **Lynch**'in öteki filmlerinin zaman im ya da imzalarının bir bireşim, diğer bir deyişle sentez hâlinde sunulması. Bu **Lynch**'in son filmi ise tüm filmlerini “bir” kıldığından ötürü öyle, zaten filmin sonunda diğer filmlerin karakterlerinin görülmesi de bunun bir diğer, sonsal işareti. Düşünüldüğünde, her şeyin birliğine, birleşik alana, her bir şeyin eşzamanlılığı olarak zamansıza dair bir filmin **Lynch**'in filmografisinin birliğine, bütünlüğüne, tamamına dair olması da şaşırtıcı bir şey değil. Öyleyse hiperkroninin yegâne tanımı bellidir: Zamanı aşmak, zamansızın imgesini yaratmak, var tüm zamanların bir bir sevk ve seferber edilmesi. Bu örnekte: İçerdiği tüm zamanlarla, zamansal çokluğuyla **Lynch**'in filmografisi. Ve tabii onunla bu bağlamda eş olduğu kadarıyla: *Inland Empire*.