

DENEYSELE UZAK, KURMACAYA DA UZAK, MODERNE YAKIN, POSTMODERNE DE YAKIN: DAVID LYNCH

Emre Doğan

Sinemanın kuramsal izdüşümünün en marazi sorularından biri olan deneysel ne olduğu sorusu, deneyselin 'ne'liğinden ötürü yani sorunun potansiyel cevaplarından dolayı yanıtsız kalmaya mahkûm bir sorudur. Bu anlamda deneyselin 'ne'liği ile ilgili dinsel çıkışsızlığı imleyen bir cevap bulunarak bu sorundan kurtulunabilir: "Deneysel, siz ne düşünüyorsanız o değildir!" Bu cevabın insan kavrayışını küçümseyici bir tavır içerdiği söylene de gerçekliğe teğet geçtiği noktaları da mevcuttur. Sağduyu ile örülmüş/kuşatılmış insan gözünün sinemaya dair tahayyülü ve havsalası kurmaca ile başlar, kurmaca ile sonlanır. Dolayısıyla deneyselle dair cevaplar hep kurmacaya göre verilir. Zira sağduyu devreye alınarak düşünüldüğünde normatif olan kurmacadır. Fakat bu cevabın da -bir öncekiyle simetrik bir biçimde- yanlışlar içerdiği söylenebilir. Deneysel, bir türden ziyade sinemanın başlangıç noktasıdır/noktasındadır. Dolayısıyla mesele deneysel olduğunda, sınırlardan ziyade sıfır noktasından bahsedilir ve aslında bahsedilmelidir.

Deneysel türüne dair bu çıkışsızlığa deneyselin Amerikan sineması ile olan ilişkisi de eklenmelidir/eklenebilir. Her ne kadar deneysel türünün sembolleri olarak kabul edilen **Deren**, **Warhol** veya **Mekas** gibi isimler kendilerini -bir şekilde- fiziksel ve zihinsel olarak Amerika'da bulmuş olsalar da ve temelde, örneğin **Deleuze**'ün yazdıkları üzerinden Amerikan deneyseline dair çeşitli filozofik çıktılar elde edilmiş olsa da bir üstteki paragrafta bahsedilen sağduyu ile örülmüş/kuşatılmış insan gözünün sinemaya dair tahayyülünün kurmaca ile başlayıp kurmaca ile sonlanması durumunun müsebbibi önemli bir ölçüde Amerikan sineması ve Amerikan sinemasının dağıtım olanaklarıdır. Toplumlara sinemayı kendisinin yaptığı bir şeymiş gibi öğretmeyi başaran Amerikan sineması, tecimsel riskin minimize edilmesi adına kurmaca anlatısının şablonize edildiği ve izleyiciyle kurulacak ilişkinin hassas bir terazide tartılarak ölçüldüğü pek çok açıdan rasyonel ve tabii manipülatif bir yerdir. Dolayısıyla yine sağduyu devreye

alınarak Amerikan sineması ve deneysel türünün yan yana gelmesi, biçimsel mantık kanalından bakıldığında pek 'olası' görünmez.

Amerikan sinemasının 'kurmaca olan'la hemhal olduğu bu düzlemde, hemen hemen herkesin kategori çabasında farklı bir noktada konumlandırmak zorunda kaldığı en bilinen yaratıcıdır **David Lynch**. İlk filminden itibaren bir başlangıç noktası olarak (ama kesinlikle bir tür olarak değil) deneysel olanla organik bir bağ inşa etmiş, *Eraserhead* (1977) gibi filmlerinde bazen bu bağı sıkı tutmuş, *The Straight Story* (1999) gibi filmlerinde ise bu bağı ihmal etmiştir. Onun potansiyel deneyselci duruşunun kökeninde, sinemayı kendi kendine öğrenmiş olması, müfredatını, çekim tekniklerini ve genel hatlarıyla sinema kurallarını kendi kendine belirlemiş olması yatmaktadır. Bahsi geçen 'sağduyu ile örülmüş/kuşatılmış insan gözünün sinemaya dair tahayyülünün kaynağı okullar ve ekoller ise **Lynch** bunların hepsinin dışında kalarak sinemayı başlangıç noktasından çekimlemiştir. Dolayısıyla **Lynch**'in filmlerinin deneyselliğinde hiçbir yaratıcının filmlerine benzememe ve hiçbir anlatı formuyla tam olarak örtüşmeme/örtüşememe durumu bulunmaktadır.



Bu noktada **Lynch**'le ilgili bazı biyografik detaylar vermek hem yazının okunuşu açısından hem de usulen uygun düşecektir. 20 Ocak 1946'da, A.B.D.'nin Montana eyaletinin küçük bir şehri olan Missoula'da doğan **Lynch**, akademik olarak çok başarılı geçmeyen ilk ve orta eğitim hayatının ardından resim okumaya (ve hatta kendini sanata adamaya) karar vererek önce Washington D.C.'deki The Corcoran School of the Arts and Design'a, daha sonrasında ise Boston'daki School of the

Museum of Fine Arts at Tufts'a geçmiştir. Çok geçmeden buradan da ayrılan **Lynch**, çağdaşı pek çok sanatçının yaptığı gibi arkadaşı **Jack Fisk** ile üç yıl boyunca Avrupa'yı gezmeye karar vermiştir. Hayal kırıklığı içinde sadece iki haftada Avrupa gezisini tamamlayıp A.B.D.'ye, Virginia'ya dönüş yapmış ve ardından Philadelphia'daki Pennsylvania Academy of the Fine Arts'a kaydolmuştur. Bu noktaya kadar kendisini kitlelere tanıtabilecek olan sinemadan ziyade resimle organik bir ilişkisi bulunan/veya böyle bir ilişki inşa etmeye çalışan **Lynch**'in aldığı sanat eğitiminin etkileri ilerleyen yıllarda çeşitli tür ve metrajlarda yaptığı hemen hemen tüm filmlerinde kendini gösterecektir.

Bu okuldayken, 1967 yılında ilk kısa filmi olan *Six Men Getting Sick*'i çeken **Lynch**, 1977 yılında çektiği ilk uzun metrajlı filmi *Eraserhead*'e kadar bir dizi kısa film yönetmiştir. Burada kısa filmlerinin tahliline geçilmeden evvel, ilk olarak ifade edilmesi gereken nokta, **Lynch** ve deneysellik ilişkisine kısa filmlerine öncelik verilerek bakılması gerektiğidir. Zira kısa film, tıpkı deneysel gibi sinemanın başlangıç noktasını teşkil etmektedir. Endüstriyel sinemanın standartlarından ve beklentilerinden daha azade, spekülative ve provokatif anlam üretimine daha teşne ve hiç kuşkusuz –en azından tecimsel olarak- daha özgür bir alan olan kısa film, deneysel olanın veya kendine göre deneysellik içerenin daha uygun deltası, daha uygun yatağı veya daha uygun zaman/meکانıdır. Sinemada kısa metrajlı deneysellerin daha saf olmasına ve daha fazla mevcut olmasına karşın uzun metrajlı deneysellerin, deneysellikler içeren kurmaca uzun metrajlı hüviyetinde olması ve sayıca daha az olmasının nedeni de burada yatmaktadır. Deneyselin kendine uygun standart bir metrajı olmadığı gibi kısa filmin anlatı yelpazesi de uzun metrajlı filme göre daha geniş bir spektruma sahiptir. Deneysel ve kısa film, sinemanın sıfır noktasında birleşmektedir.

Bunun yanında ifade edilmesi gereken bir diğer önemli nokta, **David Lynch**'in sinemada benimsenmiş klasik bir usul olarak kariyerine kısa filmle başlayan ve daha sonrasında uzun metrajlı filme geçen yani kısa metrajı, uzun metraja giden yolda bir basamak veya bir ilk adım gibi gören yaratıcılardan biri olmadığıdır. **Lynch**, vefatına kadar kısa filmle kurmuş olduğu ilişkiyi devam ettirmiş, kısa metrajlı ile uzun metrajlı film arasında yaratılmaya çalışılan efdaliyeti, tıpkı bir kısa filminin ve deneyselcinin yapması gerektiği gibi, anlamsızlaştırarak yok saymıştır. Dolayısıyla **David Lynch**'in özelde deneysel ve deneyselliklerle ilişkisinin, genelde ise sinemasının niteliklerinin ve 'ne'liklerinin anlaşılabilmesi için kısa filmlerine bakılması, bir tür gerek şarttır.

Kısa filmlere dönecek olunursa, siren sesi eşliğinde midelerinde ne varsa dışarı çıkaran *stop-motion* figürlerinden (*Six Men Getting Sick*, 1967) alfabenin sürekli okunması ve her harfin tuhaf canlı temsillerinden oluşan bir kadının karanlık ve absürt kabusuna (*The Alphabet*, 1968), kendisine bakması için bir tohumdan bir büyükanne yetiştiren ihmal edilmiş bir çocuğun öyküsünden (*The Grandmother*, 1970) iki bacağı da kesilmiş ve mektup yazmaya çalışan bir kadının hikayesine (*The Amputee*, 1974) birçokları tarafından ‘tuhaf’ bulunabilecek anlatılara imza atan **Lynch**, animasyon teknikleri, korku kodları ve özellikle kendini inovatif ses tasarımıyla gösteren gerilim unsurlarıyla kısa filmlerle ilgili üstte ifade edilen görüşleri kanıtlar nitelikte özgür ve soyut işler üretmiştir. Resimle ve kavramsal sanatla eğittiği gözünün, herhangi bir sinema eğitimi almamış olmasının ve her şeyin dışında dünyaya sanat aracılığıyla baktığı yalnız koordinatların ilk izleri, bu filmlerde kendini göstermeye başlamıştır.



İlk uzun metrajlı filmi *Eraserhead*’le birlikte sinema alanında bilinirlik kazanmaya başlayan **Lynch**’in genelinde sinema tarihi, özelinde ise deneysel türü için önemi de bu filmle ortaya çıkmış ve ilk olarak bu filmle şekillenmiştir. Bu film ve sonrasında çektiği *The Elephant Man* (1980), *Dune* (1984), *Wild at Heart* (1990), *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1992), *Lost Highway* (1997), *The Straight Story* (1999), *Mulholland Drive* (2001) ve *Inland Empire* (2006) gibi uzun metraj filmlerle özellikle 90’lı yıllarla birlikte kült bir sinemacıya dönüşen **Lynch**, kısa filmle olan ilişkisini hiçbir zaman ihmal etmemiştir. 2000’li yıllarla birlikte kısa film üretimine ağırlık veren **Lynch**, bu filmlerde sanatla kurduğu

holistik ilişkiyi ortaya koymuştur. Bunların yanında televizyona ve *online*'a diziler, şarkı klipleri, reklam ve konser filmleri çeken **Lynch**'in sanata bakışındaki bütünlükçü yapının sinemaya bakışında da kendini gösterdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Burada çözülmesi gereken önemli nokta, **David Lynch**'in tüm sinematografisinin deneysellikte nasıl ilişkilendirilmesi gerektiğidir. İlk evvelde söylenilmesi gereken şey, **Lynch**'in sinemasına dair deneysel olanla ilişkilendirilmesi gereken noktalar ile postmodern olanla ilişkilendirilmesi gereken noktaların birbirleriyle ilişkili olduğu gerçeğidir. Normal şartlar altında modern ve modernist bir hüviyete sahip olan deneysel, yapısı gereği muhafazakâr olana karşı olduğu izlenimini vermektedir. Terazinin öbür yanını teşkil eden postmodern ve postmodernist olan ise modern sonrasının yeni bir muhafazakarlaşma biçimi olarak ele alınmaktadır. Bu noktada ilerici olanla, ilericilik bayrağı taşıyanların son model gericilik olarak ifade ettiği şeyin tevafuk etmesi durumuyla karşılaşmaktadır. **Lynch**'i biricik yapan –belki de- bu uyumsuz füzyondur. Bu füzyonun kendisinin de postmodern ve deneysel tınıması ise **Lynch**'in sadece kendisine gönderme yapan ve kendisiyle açıklanan özdüşünümselliğidir. **Lynch** gibi bir sinemacı ancak kendisiyle açıklanabilir.

Buna çeşitli örnekler aranır ve aslında bu örnekler üzerinden **David Lynch** sineması ifade edilecek olunursa, ilk akla gelen veya hatta bir çeşit klişeye dönüşen anlatının *lineer* yapısının bozulmasıdır. **Mulholland Drive** ve **Inland Empire** gibi yapımlarda karşılaşılan ve zamanın büküldüğü, rüyaların gerçeklikle iç içe geçtiği yapılar inşa eden bu unsur, eğer belirsiz ve nedensiz bir oyunsallığa veya parçalanmış zamanın yeni düzenine işaret ediyorsa postmodern olanı, rüya veya hafıza gibi açık dizgeli yani kontrolsüz tasarımları imliyorsa deneysel olanı çağırır. Veya bir diğer örnek de **Lynch** sinemasında (örneğin, **Lost Highway** ve **Mulholland Drive** gibi filmlerde) sıkça karşılaşılan kimlik sorunu ve gerçekliğin parçalanmasıdır. Postmodern olanın modernitenin sınırları belirlenmiş kimlik tasarımına itirazı ve progresif bir amaçsallık taşıyan modern gerçekliği kırılğan bir hale getiren tefekkürünün bir çıktısı niteliğinde olan kimlik ve gerçeklik değişkenliği, terazinin öbür yanında modern olanın dışsallığına itiraz olarak ortaya çıkan modernist olanın da –en azından- içsel düşünce deneylerini kapsamaktadır.

Bu durum **Lynch**'i klasik anlamda kurmaca olandan uzaklaştırırken deneyselle yakınlaştırmış görünür. Öbür yanda **Lynch**'in postmodern kabul edilen tüm

sinemasal tercihleri, kof bir klasik anlatı estetiğine duyulan özlemi anıştırır. O, klasik olanı deneyselci bir bakışla reddederken eski olana duyduğu özlemle postmodern olana yakınlaşır. Yani **Lynch**, klasik olandan kaçarken deneyseli olan bir yörünge gibi kabul eder fakat girdiği yörüngenin aksında klasik olanın özlemiyle üretilmiş varyasyonlarla karşılaşır. Bu açıdan bir ouroboros gibi kendi kuyruğundan beslenen olmak zorundadır.

Onun sinemasının deneysel çıktıları, deneysel sinemanın bir açıdan gerek şartları olarak görülebilecek rüya mantığı ve bilinçdışı öğeleriyle, ses mühendisliğiyle ve sürrealle absürt olana yer veriş biçimindeki cüretiyle kendini göstermekte ve kendini bulmaktadır. Çağrışım, konotasyon, sezgileme ve imayla anlatılar inşa eder, bu sayede neden-sonuç ilişkisine dair bilindik anlama yollarını patikalaştırır. Filmlerinin çeşitli ulusal literatür kümülasyonlarında defalarca Freudyen ve Jungiyen analizi yapılmıştır çünkü yapılması gerekmektedir. Psikanalizin istisnalarla dolu sistematiğine dair elementleri onun filmlerinde görmek izleyiciyi şaşırtır, rahatsız eder, arada bırakır. Onun sineması bir fikir sinemasıdır ve fikirlerin analiz edilmeden kavranabilmesi bir hayli güçtür. Filmleri 'bir şeylerden' bahseder fakat bunu belirginleştirmez. İzleyicide tam olarak tarif edilemeyen 'bazı duygular' uyandırır fakat bu duygularla filmlerin bahsettiği 'bir şeyler' arasında bir ilinti bulabilmek bir hayli güçtür. İnsanlar onun filmlerini severler fakat herkesin sevgi nedenselliği kendine özgüdür. Bu istisnalar evreni, onun psikanalizle kurduğu bilinçli veya bilinçdışı ilişkinin bilinçdışısal bir sonucudur.

Lynch'e dair ifade edilen bu düşünsel zenginliğin çekirdeğinde bu yazının başlangıcından beri ifade edilen ve ona dair yapılan tüm kategorizasyon çalışmalarını zorlama kılan müphemlikleri bulunmaktadır. O, herhangi bir çemberin içinde durmak ve o çemberin çizgilerine hâkim olmak yerine kesişim noktalarında konumlanarak çemberin sahasından faydalanmaya (ama kullanmaya veya tüketmeye değil) çalışır. Bu yüzden **Ihab Hassan**'ın meşhur listesinde ifade ettiği modern paradigmadan postmodern sentagmaya geçiş **Lynch**'in en postmodern karakteristiğidir. Paradigmatik ve sınırları belirli bir anlama ve sanatsal kavramadan ziyade sentagmatik ve üst üste binen dizinler temelli bir sezgileme ve sanatsal algılamadır onunki. Bu açıdan Amerikan sinemasının izleyiciyle kurduğu rasyonel ilişkiyi ters yüz eden **Lynch**, Hollywood denmeden de Amerikan sinemasından bahsedilebileceğinin bir kanıtı niteliğindedir.



David Lynch, bu yazı yazılmaya başladığı günden 73 gün önce yani 16 Ocak 2025 tarihinde, 78 yaşındayken hayata gözlerini yummuştur. Haber ve habercilik alışkanlığıyla insan yaşamının genellikle dakikalar, saatler, günler, aylar ve yılları dikkate alarak oldukça nicel veriler üzerinden kavranmaya çalışılması işi, **Lynch** gibi yaratıcılar ve yarattıkları nedeniyle iyiden iyiye anlamsızlaşır ve imkansızlaşır. Zira **Lynch**, sanatsal yaratımlarıyla bir olgu veya varlık değil, bir sürekliliktir. Filmlerinin sürekliliği devam ettikçe onun da devam edecektir. Onun ulaştığı konum, onun konumuna ulaşmak isteyen tüm sanatçıların gece ve gündüz düşlerine konu olacaktır.

Kaynakça

- Deleuze, G. (2014). *Sinema I: Hareket-imge*. (Çev. S. Özdemir). Norgunk.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II: Zaman-imge*. (Çev. B. Yalın ve E. Koyuncu). Norgunk.
- Hassan, I. (2019). *Orpheus'un Parçalanışı*. (Çev. E. Aras) Ankara: Hece.