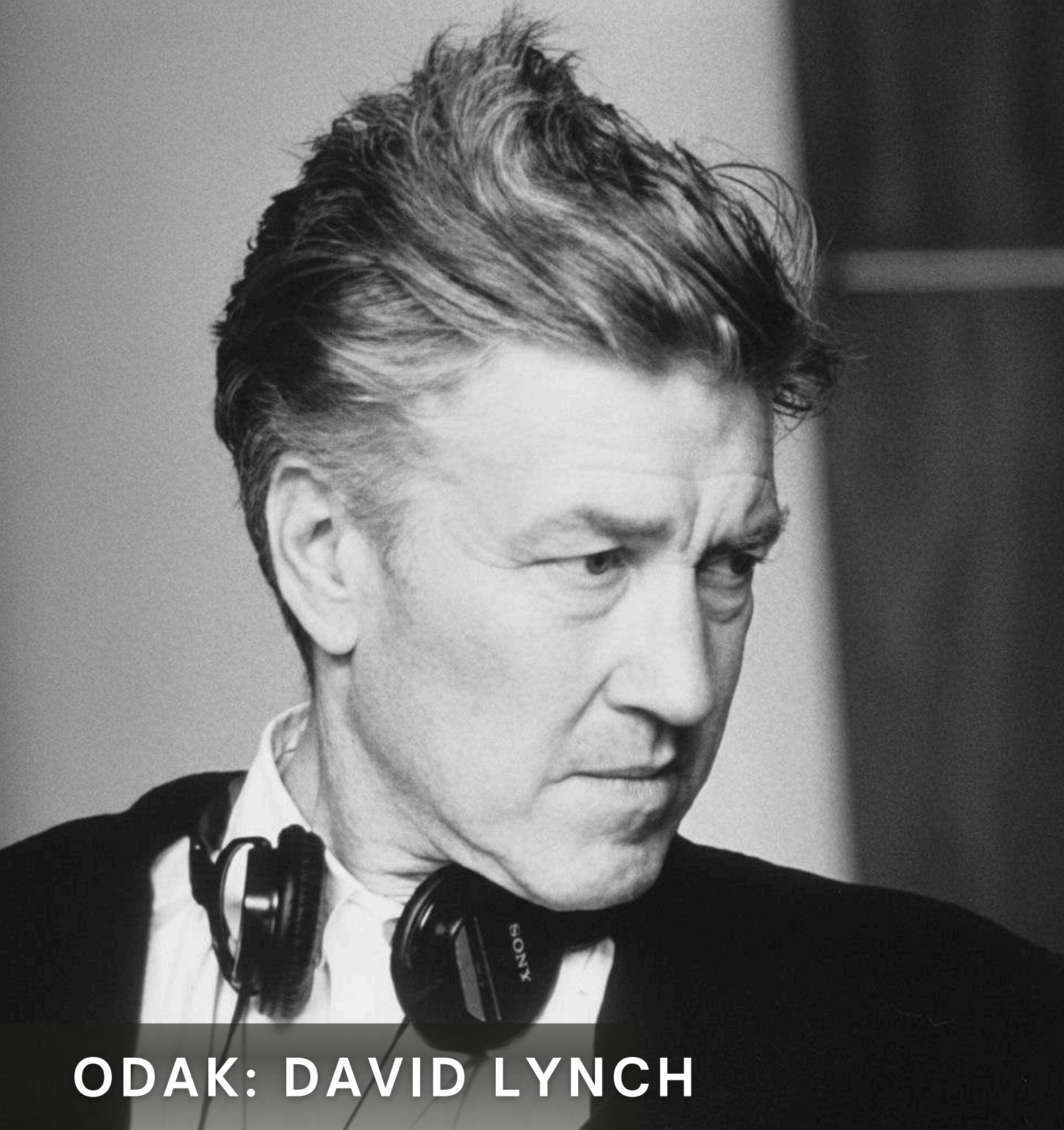


sekans

sinema kùltürü dergisi

Şubat 2026



ODAK: DAVID LYNCH

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi

Şubat 2026, Odak : David Lynch, Ankara

© Sekans Sinema Grubu

Tüm Hakları Saklıdır.

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi ve sekans.org içeriği,

Sekans Sinema Grubu ve yazarlardan izin alınmaksızın kullanılamaz.

Yayın Yönetmeni

Süheyla Tolunay İşlek

suheylatolunay@sekans.org

Kapak Düzenleme ve Tasarım

Sevilay Gedik

Cem Kayalığıl

Derya Şele

Gülşah Altuğ

Ahmet Ercan Turan

Web Uygulama

Sevilay Gedik

Kapak Fotoğrafi

David Lynch (*Lynch on Lynch*, ed. Chris Rodley, Faber & Faber, 2005)

Katkıda Bulunanlar

İren Dicle Aytaç, Canan Arslantunalı, Aysu Uğur Balcı, Hakan Bıçakçı, Dilek Bayık, Azime Cantaş, Hasan Cem Çal, Murat Çağıltay, Emre Doğan, Fatmagül Aslaner Gegeoğlu, Hasan Gürkan, Orçun Güzer, Onur Keşaplı, Coşkun Liktör, Fırat Osmanoğulları, Ertan Tunç, Ece Vitrinel, Şahan Yatarkalkmaz

Bu elektronik dergi, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.



Facebook:
[Sekans Sinema](#)

Instagram:
[@SekansSinema](#)

Twitter / X:
[@sekansinema](#)

E-posta:
iletisim@sekans.org

Web:
<http://sekans.org>

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

Lynch'e ve Kabuslara Övgü Şahan Yatarkalkmaz	5
Hiç Tanışmadığım Eski Dost: David Lynch Orçun Güzer	9
Kâbuslarda Buluşuruz: David Lynch Ece Vitrinel	13
David Lynch Sinemasının İlk Yıllarında Avangart İzler (1960-1980) Aysu Uğur Balcı	18
Lynch Sinemasının ABC'sine Korkunç Bir Giriş: <i>The Alphabet</i> (1968) İren Dicle Aytaç	23
<i>Eraserhead</i>: Kâbus Devreleri Hasan Cem Çal	33
<i>Eraserhead</i>'de Deleuzyen Sinemasal Deneyim Azime Cantaş	36
Lynch'in Naif Canavarı: <i>Fil Adam</i> (1980) Dilek Bayık	48
<i>The Elephant Man</i> (1980) ya da Ucube Bedenin Trajik Varoluşu Fırat Osmanoğulları	54
Lynch'in <i>Dune</i>'unu Savunmak Onur Keşaplı	60
David Lynch'in <i>Blue Velvet</i>'inde Amerikan Rüyasının Farklı Yüzleri Canan Arslantunalı	66
David Lynch Sinemasında Eksiltme: <i>Mavi Kadife</i> (1986), <i>Vahşi Duygular</i> (1990) ve <i>İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürü</i> (1992) Örnekleri Ertan Tunç	74
Yarısında Ton Değiştiren Bir Yazı: <i>Lost Highway</i>'de Kentler, Kimlikler ve Yollar Üzerine Fatmagül Aslaner Gegeoğlu	81
Aynı Bedende Şizofren Gibiyiz Hakan Bıçakçı	90

David Lynch'in Gotik Fantazmagoryaları	93
Coşkun Liktör	
Bir Hipergerçeklik Hikayesi: <i>Mulholland Çıkmazı</i>	111
Hasan Gürkan	
David Lynch'in En Zor Labirenti: <i>Inland Empire</i>	118
Murat Çağıltay	
<i>Inland Empire</i>: Hiperkroni	139
Hasan Cem Çal	
<i>Twin Peaks</i>'in Ayna Dünyasına Yolculuk, Herkesten Kaç Tane Olacak?	150
Süheyla Tolunay İşlek	
Deneysele Uzak, Kurmacaya da Uzak, Moderne Yakın, Postmoderne de Yakın: David Lynch	160
Emre Doğan	
KİTAP TANITIMI	167
Büyük Balık — Meditasyon, Bilinç ve Yaratıcılık (David Lynch, Encore Yay., 2021)	
Bir Fikre Nasıl Sahip Olunur?	
Hasan Cem Çal	
KİTAP TANITIMI	173
Lynch on Lynch (ed. Chris Rodley, Faber & Faber, 2005)	
David Lynch'e Dair Bazı Bilinmeyen Anılar, İlginç Anekdotlar	
Süheyla Tolunay İşlek	

ÖNSÖZ

Kartal İzci, Missoula, Montana

Bu dört kelime, **David Lynch**'in 1990'da *Wild at Heart* için hazırlanan basın bülteninde kendisinden bir biyografi istendiğinde seçtiği dört kelimelik biyografisi. "Missoula, Montana" doğduğu yeri, "Kartal İzci" hayatında sonuna kadar götürüp tamamladığı ilk işi temsil eder. Sinema anlayışını son derece sezgisel bir yerden kuran; şansın, kaderin ve kazaların yaratım sürecindeki rolünü kabul eden samimi ve muzip bir yönetmen için bundan daha uygun bir biyografi olamazdı. Montana'da doğan, Philadelphia'da resim eğitimi alan, şartlar gereği Los Angeles'a yerleşen **Lynch**, çöreğe hep dolu tarafından bakmayı tercih eden ve üstlendiği her işi hakkıyla yapan bir sanatçı olmanın yanı sıra sezgileri son derece güçlü bir yönetmendi.

Twin Peaks: Fire Walk with Me'nin yayınlanmasının ardından **Lynch**, babaları tarafından istismara uğramış birçok genç kızdan mektup alır. Bu kızlar, **Lynch**'in böyle bir deneyimi bu denli isabetle nasıl aktarabildiği karşısında şaşkınlık içindedir. Ensest ve evlat öldürme suçlarının, Katil Bob'un soyut ve deneysel temsil aracılığıyla aktarılmasına karşın, öznel deneyime bu denli yakın hissedilmesi gerçekten çarpıcıdır. **Lynch** yalnızca kendi iç dünyasından beslenmekle kalmamış, erkek ya da kadın, genç ya da yaşlı ayrımı gözetmeksizin başkalarının deneyimleriyle empati kurabilen olağanüstü bir sanatçı olmuştur. "Amerika'da geçen ama insanları asla gidemeyecekleri dünyalara, varlıklarının en derinliklerine götüren filmler yapmak istiyorum. Bu tür yerlerden ve orada tanıştığım insanlardan etkileniyorum. Öyle bir atmosfer yaratıyorlar ve öyle şeyler söylüyorlar ki, kaçamayacağım bir hisse kapılıyorum" demiştir bir keresinde.

Resim ve avangart film yapımı geçmişi, **Lynch**'in sinemasındaki çarpıcı biçimsel özellikleri açıklayabilse de, *Lynchian* sinema dilinin sahip olduğu saf gücü açıklamakta yetersiz kalır. **Lynch** için bu güç, onun sıkça 'ruh hali' olarak nitelendirdiği bir durum, onun deyişiyle "görülen ve duyulan her şeyin belirli bir 'duyguya' katkıda bulunması hali"dir. Onu en çok heyecanlandıran, rüyaların bıraktığı izlere yakın duygular ve basit tanımlara direnen kâbusun temel unsurlarıdır. Sinemanın oneirik/ rüyamsı yönünü eşine az rastlanır bir ustalıkla kullanan **Lynch** için film yapımı neredeyse bir inanç eylemi; rüya, duygular ve gizemli güçler arasında kurulan kırılğan bir dengedir. Mantık ve anlaşılabilirlik

beklentileri üzerine kurulu geleneksel film anlatısı, **Lynch** için anlamlı bir karşılık taşımaz. Benzer şekilde, tek bir türle sınırlı çalışmak da onu kısıtlar. **Lynch**'in evreninde gerçek ve hayali dünyalarla farklı türler iç içe geçer. Filmlerindeki rahatsız edici his, tekinsiz yaklaşımının bir ürünüdür ve izleyiciye konfor sunabilecek herhangi bir uzlaşımın bulunmayışı bu hissi derinleştirir. **Lynch**, her ne kadar kendi içindeki korku ve karmaşadan beslenen bir sanatçı olsa da yakın arkadaşları onun gücünün neşesinde olduğunu söyler. Birçok röportajında gülümseyerek "karanlık ve karmaşa içinde kaybolduğunu" dile getiren **Lynch**, aslında karanlık kadar aydınlığı da sever ve en bilge haliyle şöyle der: "karanlık ya da aydınlıktan birini takdir etmek için diğerini bilmeniz gerektiğine inanıyorum, ne kadar çok karanlık toplarsanız, o kadar çok ışık görebilirsiniz." Bize bıraktığı tüm o karanlık işler, aydınlığa giden yollar içindi. **Lynch** filmografisinin tamamını izleyenler için karanlıktan geçmek artık daha az korkutucu; çünkü **Lynch**'in dediği gibi: "Karanlık endişelendirmesin sizi. Işığı açın, karanlık gider."

Süheyla Tolunay İşlek

LYNCH'E VE KABUSLARA ÖVGÜ

Şahan Yatarkalkmaz



Sinema yönetmenliğinin yanı sıra bir popüler kültür ikonu olarak anmak istiyorum **David Lynch**'i. Bunu yapmak için de hangi neslin ağzından konuştuğumu açık etmek önem teşkil ediyor. Türkiye'de 80'lerin sonu, 90'ların başında çocuk olanlar diye nitelendirilen, dünyada *millennial* ya da Y nesli olarak bilinen kuşaktan geliyorum ve bizim için sinemanın nerede durduğunu başka nesillere anlatmak zor. 68 kuşağıyla iyi anlaştığımızı düşünüyorum, ancak sinema sevgimizi onlar kadar başarılı aktarabildiğimizi sanmıyorum. Çünkü film kuramlarının önde gelen bir tartışması olan, psikolojik ve matematik gerçekliklerin karşılaştırılmasında arada kaldığımıza inanıyorum. Uygulamada (ve gişede) gittikçe “gerçeğe daha yakın” olduğu dile getirilen yüksek çözünürlüklü ses, görüntü ve bunlara ayak uydurabilen dekor ve setlerin cazibesi öne çıkıyor. Ama beğenilere ve eleştirilere gelince, bayağılıklar, ucuzluklar, kaba sabalıklar, hayal gücüne olan inanç ve seyircinin kendi temsillerine yönelme dürtüleri büyük büyük

teknik hataların bile rahatlıkla görmezlikten gelinmesini sağlayabiliyor. Kısaca söylemek istediğim, tüm bunların, özgün estetik yaklaşımların hikâyeye ve janr sinemalarına üstün geldiği, analog sinemanın dijitalle geçişle sarsılmadan önce dünya genelinde doruk noktasını gördüğü 90'ların mirası olduğudur. **Lynch** de, 1986'da gösterime giren *Mavi Kadife*'den 2001'de aklımızı aldığı *Mulholland Çıkmazı*'na kadar yaptığı altı film, bir televizyon dizisi ve sayısız kısa film ve reklam ile 90'ların yönetmenidir.

Bu arsız tanımı (90'ların yönetmeni) yapmayı oldukça gerekli buluyorum. Çünkü "68 kuşağıyla iyi anlaştığımızı düşünüyorum," derken de aklımda olan bir iletişimi ancak bu şekilde çözümleyebilirim. Kendisi de 68 kuşağının mensubu olan 1946 doğumlu **Lynch**'in Y kuşağına hitap etmesinde siyasi-tarihsel bir mirasın söz konusu olduğunu gözlemlemek kolaydır. İster dinlenen müziğe bakalım, ister dünya genelindeki çeşit çeşit yeni dalga sinemasının gördüğü ilgiye bakalım, ister gündelik hayatına, ister iş sonrası emeklilik hayallerine bakalım, benzer bir sonuca ulaşacağımızı iddia ediyorum: Savaş sonrası duyarlılıkların kentsel bir çarpışma sonucunda yol açtığı kuşaklar arası iletişimde geçmişini, beğenilerini ve başka birçok niteliğini 68 kuşağının etkisinde kuran bir Y kuşağı var.

Türkiye'de, İstanbul'dan dünyaya bakan bir insan olarak **Lynch**'in ölümünü yeteri kadar kişiselleştirebildiysem, artık sinema tarihi içindeki yerini de bu perspektiften okuyabilirim. Tabii kişiselleştirmek dediysem de, o çok sevdiğim *Kayıp Otoban* ve *Mulholland Çıkmazı* filmlerini uzun uzadıya yorumlamadan, asıl meseleme (akılcı, faydacı, sömürgeci dünyaya isyan) odaklanarak bu anma yazısını toparlamak istiyorum. **David Lynch** henüz güzel sanatlar öğrencisiyken resim ve heykele hareket katma dürtülerinin karşılığını sinemada bulduğu için mecra değiştiren, dolayısıyla sanat adına birincil güdüsünün estetik kaygılar olduğunu iddia edebileceğimiz bir sanatçı. Bu da dünyaya dair dertlerini öncelikle estetik seviyesinde düşünmeye ve çözmeye çalıştığını kanıtlıyor. Kısacası sinemayla/kamerayla/görsel-işitsel dille düşünmek konusunda öne çıkıyor. *Altı Kez Kusan Altı Adam* (Six Men Getting Sick- Six Times, 1966) adlı ilk kısa filminden itibaren değişmeyen tavırlarından bir tanesi de bu. Aynı şeye, olaya, duruma tekrar tekrar denk gelip, onu farklı düşünmeye zorlayan bir görsel-işitsel düşünce yaratmak. Bu nedenledir ki **Lynch**, kendi filmleriyle ilgili yorum yapmaktan en çok nefret eden yönetmenler arasına kolaylıkla girer.

Benim -hem de televizyonda- ilk izlediğim filmi **Wild at Heart** (1990) aklıma iki imgeyle kazınmış: **Willem Dafoe**'nun külotlu çorap içindeki kellesi ve ağlayarak kırmızı **Dorothy** ayakkabılarının topuklarını birbirine tokuşturan **Laura Dern**. Çok yıllar sonra bir janr olarak sürrealist filmlerin anlatılarının temelde "kırılgan ve çaresiz erkeklik" üzerine kurulu olduğunu düşünür olduğumda bu iki imge çok kuvvetli bir biçimde geri gelmişlerdi. Özellikle de **Eraserhead** (1977), **Mavi Kadife** (1986) ve **Kayıp Otoban** (1997) filmlerindeki erkeklerin iktidarsızlık, büyümemişlik veya yetersizlik ifade eden görüntüleriyle karşılaştırıncı, **Lynch** ile paylaştığımız hikâyeye ortasından başlamış olmak daha da anlamlı gelmişti. Zira yönetmenin en sevdiği olay örgüsü bu tartışma için çok uygun: Parçalara bölünmüş kadın karşısında parçalara bölünmüş erkeğin ego ideali tanımlayacak versiyonlarının birbirlerine kavuşma/kavuşamama yolculuğu. İyi ile kötünün, sevgi ile nefretin, medeni ile barbarın birbirine karışmadan iç içe geçtiği bir savaş alanı olarak özneler, bu yolculuğun öznesidirler. Genelde ikiye bölünen roller, çeşitli aşk üçgenleri, **Mulholland Çıkmazı**'ndaki gibi cinsiyetler arası geçişlilikler, **İkiz Tepeler**'deki gibi nesiller arası rol transferleri, **Inland Empire**'daki gibi gerçeklikler arası dönüşümler içerse de, aynı umut ve çaresizlikleri barındırarak o ortak bölünmüşlük paydasına geri dönerler. **Mavi Kadife**'de Sandy/Dorothy-Jeffrey/Frank denklemi, bu modern ataerki matrisin en erişilebilir ve takip edilebilir örneğidir fikrimce. Psikanalizi yapıldığında, kadının temsil ettiği modern toplum karşısında çaresiz kalan erkeğin çocuklaşma, paranoid şizofreni, amnezi gibi türlü türlü nevroz ve psikoza kapılması işlenmektedir. Bu durumda **Lynch** anlatılarının karakterleri birbirlerinden bağımsız ve uzak değil, birbirlerinin tamamlayıcı parçalarıdır.

Fakat **Lynch**'i anarken, onu aynı dertleri işleyen diğer sanatçılardan ayıran yanına vurgu yapmak istiyorum. 90'larda tarihin sonunda durduğuna ve dünyaya mutlak hakimiyet kurduğuna inanan imparatorluk küstahlığının ortasında Amerika'da film yaptığını hatırlamak gerekiyor bu noktada. Belki de 1930'lardan beridir süregelen algısında, her şeyde dramatik bir birlik gören Amerikancılık, siyaset söz konusu olduğunda kaçınılmaz olarak dünya tarihinin tüm acı ve kederlerinde bireyin mutlak sorumluluğunu görüyor, tam tersi değil. Oysa iş psikolojisine geldiğinde hesaplar tam tersi yönde işliyor ve bu sefer dünya tarihi bireyin tüm acı ve kederlerinde mutlak sorumluluğa sahipmiş gibi nitelendiriliyor. Bu çelişkinin belirtilerini çeşit çeşit etnografik çalışmanın **Levi-Strauss**'u

mezarında kıvrandıracak edebi ve dramatik anlatımlarında ya da daha yaygın bir biçimde popüler dergi röportajlarının gereksiz girişlerinde, gazetecinin herhangi bir ünlü ile buluştuğu ortamı anlatmasında gözlemlemek mümkündür. Sanki her şey birbirine bağlıymış ve tüm parçalar yalnızca ve yalnızca hikâyeye hizmet ettiği sürece önemliymiş gibi. Hikâye anlatıcılığına aşına olan herkes için temel bir hata, anlatımı anlatı ile karıştırmaktır. Bu, tematik olanla estetik olanı, içerikle üslubu, bireyle toplumu, psikolojik olanla politik olanı, başarıyla zaferi, gerçeğe hakikati, ahlakla etiği vb. birbirine katmak ve anlamının ötesine şişirmek anlamına gelebilir. Bu aynı zamanda, bireyin hikayesini ahlakın tüm kirletici unsurlarından arındırmak gerektiği anlamına da gelebilir; aksi takdirde tüm süpermen projesi çöker. Düşünün ki Amerikan kahramanı için halen kapsamlı bir çelişki alanı yok. Ya her açıdan parça parça doğru olmak zorundadırlar ya da tutarlılık tamamen terk edilecektir. **Obama** ve **Trump**, en az birbirleri kadar Amerikan kahramanıdır.

Benim son derece seçici, önyargılı ve ayıklayıcı nezdinde, **Lynch**'in güzelliği de burada yatar. Tüm parçalar önemlidir, ancak büyük bir anlamın ya da anlatının hizmetinde değildir. Yine de bunun kitlesel bir bağımlılık olduğunu ve tıpkı ABD'nin kendi hayal kırıklıklarının sancılarını çektiği gibi, dünyanın geri kalanının da 1990'lardan itibaren buna katıldığını vurgulamak gerekir. Bir kez daha, insan tek bir nedensel bağlantıyı dahi açıklamakta başarısız olmasına rağmen, her şeyin bağlantılı olduğuna körü körüne inanılabilir olması çağdaş bir trajedi değildir de nedir? Savunması mümkün değil ama yine de her şey bağlantılı olmak zorunda! Bu olağanüstü çelişki, anlayışın tüm nesnelerinde tutarlılık ve tamamlanmışlık arzulayan modernlikten sonra, fakat o modernlikten yoksun izleyiciyi bir **Lynch** filmiyle karşılaştığında tabii ki çılgına çevirecektir. Biz delilere ise son derece anlamlı geliyor. Dünyayı yaşamın değil projelerin alanları olarak görenlere öfkeyle bakan nesillere tercüman olduğu için ruhu rahat gezinsin; kırmızı perdeli odada buluşmak üzere **David Lynch**.

HİÇ TANIŞMADIĞIM ESKİ DOST: DAVID LYNCH

Orçun Güzer

David Lynch üstüne bir yazı yazıp anılara dalmamak benim için mümkün değil. Benim gibi üniversite yılları 1990'lara denk gelen çoğu sinefil için **Lynch**'in yeri ayrıdır. VHS'den korku filmleri izlerken, bir yandan da Ankara Kavaklıdere Sineması'nda festival filmlerini takip etmeye çalışırken, **Lynch**'i keşfetmek, tekinsizlikten de sanatsal tavrından da taviz vermeyen üçüncü bir alan açtı önümüzde. Ancak "**David Lynch**" adından önce, onun filmlerinin adını duyduğumu net olarak hatırlıyorum. Birincisinde ilkokuldaydım, ya gazetede ya da televizyonda *Fil Adam*'ın (1980) tanıtımını görüp müthiş bir merak içinde kalmış, biraz da ürkmüştüm. İkincisinde lisedeydim; bir arkadaşımızın yurtdışından getirdiği *Metal Hammer* dergisinde, o zamanın thrash metal gruplarının favori filmleri soruluyordu; bu sert abilerden birkaçının *Eraserhead* (1977) diye hiç duymadığım bir filmi favorileri sayması dikkatimi çekmiş, bunu bir köşeye not etmiştim. Daha o yıllarda kütleleşen *Eraserhead*, zamanın ruhunu yakalamıştı ve bir daha da bırakmadı. Bugün bile -gerçekliğin kurgudan daha tuhaf olduğu bu zamanlarda bile- en özgün ve şaşırtıcı sinema işlerinden biri sayılabilir.

Benim **Lynch** sinemasıyla tanışmam, *Wild at Heart* (1990) ile oldu; sinemadan çıkarken, hikâyeyi kavramış olmakla birlikte, "Ne izledim şimdi ben?" sorusu kafamda yankılanıyordu. *Lost Highway*'de (1997) ise, kafa karışıklığı daha büyüktü; sinema salonunu pek bir şey anlamamış olarak terk ediyordum, ama daha şaşırtıcı bir durum vardı: Anlamamayı hiç dert etmemiştim. Film izlerken yaşadığım deneyim yoğunlu ve bu yoğunluk tatmin ediciydi; bu deneyimin ille de anlamlandırılmaya ihtiyacı yoktu. **Lynch**, *Mulholland Drive* (2001) ve *Inland Empire* (2006) ile sadece bu stili değil, izleyiciye yaşattığı, ancak *yoğunluk* olarak tanımlayabildiğim deneyimi bir üst basamağa taşıdı – aynen kâbus görmek gibiydi bu üç filmi izlemek. Yıllar sonra nihayet kült film *Eraserhead*'i izlediğimde, aslında üstadın başlangıç noktasının bu karanlık düzlem olduğunu gördüm; yani, kâbusların anti-mantığı, Kafkaesk kuşatma ve distopik çorak ülke. **Lynch** bir söyleşisinde rüya mantığını sevdiğini, sinemada

rüya mantığı işletildiğinde, aynı bir rüya gibi, sinemanın da kelimelere dökülmesi zor şeyleri söyleyebildiğini belirtir: Sizin için anlamlı olduğunu bildiğiniz bir rüya gördüğünüzde, edindiğiniz izlenimi olduğu gibi bir başkasına kelimelerle aktarmanız çok zordur, ama izlenim sizin iç dünyanızın bir parçasıdır; işte sinema da, her izleyicinin kendi dünyasında tecrübe ettiği bir rüya olmayı başardığında, ne kadar farklı yorumları olsa da, otantik bir izlenim olarak izleyicilerin zihnine katılır.¹ Bu bakımdan, **Lynch**'in konumu sürrealistlerle hısımlı duruşa sahiptir, ama “sürrealizm” onun sinemasını tam olarak kuşatabilen bir terim değildir. Benzer sinema yaklaşımı olan diğer yönetmenler düşünüldüğünde, ben **Lynch**'in sinemasının öncüllerini (veya en azından akrabalarını) **Maya Deren**, **Ingmar Bergman**, **Andrzej Żuławski**, ***Apartman Üçlemesi*** zamanlarındaki **Roman Polanski**, Alman Dışavurumculuğu ve *film noir* geleneğinde görüyorum. (Bu liste tamamen benim fikrim, **Lynch**'in değil.) **Roger Bacon** ve **Edward Hopper**'ın tablolarının da **Lynch** sinematografisinde etkili olduğu söylenir. Ancak kendi adıma, sadece *oneirizmin* onun sinemasını yeterince temsil etmediğini söylemeliyim; rüya akışkanlığının yanı sıra kâbus atmosferini vurgulamakta ısrarcıyım. Örneğin sürrealist sinemanın öncülerinden **Jean Cocteau**'nın şiirselliği veya **Luis Buñuel**'in keskin hicvi **Lynch**'te bulunmaz; **Lynch**'in atmosferine usdışından beslenen bir tekinsizlik hakimdir. **Freud**'un tekinsizlik şemasını takip edersek, tekinsizlikte hep bir tanıdıklıkla yabancılığın bir arada bulunduğunu söyleyebiliriz. **Lynch**'in ustalığı, *tuhaf bir şekilde tanıdık* veya *beklenmedik bir şekilde yabancı* olanı, seyircinin vizyonuna aşılabilmesindedir. Tekrarlar, yer değiştirmeler, kaybolan kimlikler, benzer-benzemezlikler, sebepsizce düşman veya saldırgan bir çevrede bir başına kalmanın zayıflığı – tüm bunlar, artık kapalı kapılar ardında tutulamayan sırrın (bastırılmış arzusunun) dışarıda pusulasız kalıp kaygıya dönüşümünün göstergeleri olarak okunabilir. *Rüyaların Yorumu*'nda **Freud**'un geliştirdiği, rüyanın kılık değiştirmiş istek tatmini olduğu şeklindeki teorinin önündeki en önemli zorlayıcı engel, kâbusların nahoş yapısına rağmen nasıl bir tatmin sağladığı sorusudur; buna çözüm olarak **Freud**, kâbusları en derine itilen, bastırmanın ve kamuflajın en üst düzeyde olmasını gerektiren arzularla bağlantılandırır. **Lynch**'in kâbus atmosferi yaratmadaki başarısı belki de her zaman arzu ile korkuyu bir arada ele almasında yatar; bunun izini neredeyse tüm filmlerinde -***Blue Velvet***'ten (1986) başlayarak giderek artan bir vurguyla- takip edebiliriz.

¹ Youtube.com, “The Dream Logic with Lynch’s Hand” ([bağlantı](#))

Bu yazdıklarım da, anlamı çoğaltmaya yönelik her hamlede olduğu gibi, sayısız yorumdan biri, elbette. Filmi bir referans sistemiyle okuduğumuzda, yönetmenin ürettiği büyümlü anlamsızlığın direncini kırabiliyor muyuz gerçekten? Ya da daha önemli bir soru: Anlayabilmek veya bir perspektife demir atıp yorumlayabilmek bu kadar da önemli mi? Daha önce de belirttiğim gibi, **Lynch**'in filmlerinde izleyici anlamamış olmayı çok da dert etmiyor – belki bu **Lynch**'in de anlaşılmanmayı dert etmemesiyle ilgilidir: “Hayatın anlamsız olduğu gerçeğini kabul eden insanlar, neden sanatın anlamlı olmasını bekliyorlar, anlamıyorum.”² Daha önceki bir yazımda, benzer bir durumu **Antonin Artaud** için de tespit etmiş, **Artaud**'nın yazısının yorumu direnen, ancak yakınlık kurulabilecek bir metin üretimi olduğunu, böylesi bir kavramsallık karşıtı üslubun ve onunla bağlantılı tiyatro programının, dilin hegemonyasına karşı beden, jestlerin ve haykırışın başkaldırısı olarak görebileceğimizi belirtmiştim. Şimdi, **Lynch** için de benzer düşüncelere sahip olduğumu fark ediyorum: **Lynch** anlatmaktan çok göstermeyi tercih eder. REM uykusundaki gibi olan-biteni, *maruz bırakıldıklarımızı* gözlerimizle takip ederiz; bazen düşünce duraklarına uğrasak da, pek oyalanmadan yola devam ederiz – yani *görme ve gösterilme* yolculuğuna. **Lynch** kâbusu izleyiciye gösterdikçe, izleyici *gösterilen* haline gelir – kendine işaret eden bir göstergeye dönüşür. Tanımak üzereyken yabancılaşır. Bu yüzden **Lynch**, bir türlü tanışamadığım eski bir dostum gibidir; tanışmam, çünkü bana sürekli yabancıdır – ama yabancılığı(mı) bana hatırlattığı sürece, en yakınımıdır. Aynı **Kafka** gibi, **Artaud** gibi, **Hopper** veya **Bacon** gibi.

Tekinsizlik, gizem ve yabancılığın atmosferi, bizi anksiyetenin alanına çeker; neden-sonuç ilişkisinin belirsiz olduğu bu alanın zemini, indirgemeci açıklama arayanlar için kaygandır. Böylece, rüya manzarası duygusal ton olarak anksiyete manzarasına dönüşür – bir yandan da, “Amerikana”nın gizli ruhuna nüfuz ederek. Bu aynı zamanda, iç gözlem yapmaya bir çağrıdır, çünkü izleyici aslında “sandığından daha fazlasını bilir”³; sadece bunun üstüne düşünüp netleştirmesi gerekir. “Lynchvari” dediğimiz filmler, rüya-gerçek ayrımını bulanıklaştıran, belirsizlik atmosferi içinde izleyicide sorgulamayı tetikleyen filmlerdir. 2010’lardan bugüne korku-gerilim öğeleri taşıyan filmlere baktığımızda, tür sınıflamasının belirsizleştiğini ve drama sayılmakla beraber korku öğeleri de

² Los Angeles Times, 1989

³ Seriesofcasualthoughts.medium.com, “What Makes David Lynch’s Films So Uniquely ‘Lynchian’?” ([bağlantı](#))

taşıyan filmlerin yükselişte olduğunu görüyoruz. Ben bu sinematik evrimin öncülerinden birinin **David Lynch** olduğunu düşünüyorum: Bugün, korku-drama alanındaki birçok yeni yönetmenin, huzursuz edici ve yavaşça nüfuz eden bir atmosferi odağına aldığını, sürpriz son aracılığıyla gizemi beklenmedik bir şekilde çözmek veya şiddet aracılığıyla izleyiciye şok yaşatmak yerine, belirsizliğin alanında, “açık yapıt” olarak kalmayı tercih ettiğini görüyoruz.

The Substance’ın yönetmeni **Coralie Fargeat**, kendisiyle yapılan bir söyleşide, yirmi yaşında Cannes’da ilk kez izlediğinde *Mulholland Drive*’ın kendisini nasıl büyülediğinden bahsederken, “Los Angeles üstüne bir film yaparken *Mulholland Drive*’ı düşünmemeniz mümkün değil.” der ve ekler: “Bu bir yer değil, bilinçdışı zihnimizin parçası olan Los Angeles’tı.”⁴ İşte o Los Angeles’ın bir kısmı, ocak ayındaki Güney Kaliforniya orman yangınlarından zarar gördü; amfizem hastası **Lynch**, evinden tahliye edilmek zorunda kaldı. Bu sarsıntıya (ve muhtemelen üzüntüye de) dayanamayan sağlığı bozuldu ve 16 Ocak 2025’te 78 yaşında aramızdan ayrıldı. Hayatın anlamsızlığı giderek artarken, onun sinema, müzik ve resim alanlarına yayılan geniş sanatsal uğraşı, içedönük ve içten bir çaba olarak bizlere miras kaldı. **David Lynch**, bir söyleşisinde herkese tavsiye ettiği gibi, sadece sevdiği şeyi yaptı ve başarısızlığında bile kendine karşı dürüst olduğundan emindi.⁵ Ustanın vefatını sosyal medya sayfasında duyuran ailesinin sözlerini tekrarlamaktan başka bir şey elimizden gelmiyor: “Artık aramızda olmadığına göre, dünyada büyük bir delik var. Fakat onun da dediği gibi, 'Gözünüzü delikte değil çörekte tutun.’”⁶

⁴ Youtube.com, “How MULHOLLAND DRIVE Influenced THE SUBSTANCE | Director Coralie Fargeat on David Lynch” ([bağlantı](#))

⁵ Toronto Star, 1999

⁶ Scotsman.com, “David Lynch Quotes: A look back at 13 of the visionary director's best quotes following his death” ([bağlantı](#)) Aslında eski bir deyiş olan ama bir söyleşisinde Lynch alıntıladığı için genelde onunla gündeme gelen sözün orijinali: “Keep your eyes on the donut and not the hole.”

KÂBUSLARDA BULUŞURUZ: DAVID LYNCH¹

Ece Vitrinel

Fiziksel olarak aynı dünyada yaşıyor görünsek de, varoluşunu çoğumuzun erişimi olmayan farklı bir evrene girip çıkabilmesine, hatta aslen o farklı frekansın yerlisi olmasına borçluydu **David Lynch**. 16 Ocak 2025'te filmleri sayesinde zaman zaman bizi de misafir ettiği o bölgeye ebediyen geçti. Doğum gününden beş gün önce, 78 yaşında ölen, okullarda ve risk gruplarında transandantal meditasyon tekniklerinin öğretilmesi için bir yardım kuruluşu da bulunan **Lynch**'in ardından NASA'nın yayınladığı taziye mesajıyla, efsanevi yönetmenin dünya dışılığı en yüksek makam tarafından tescillenmiş oldu âdetâ. **Lynch**'in “Donuta odaklanın, deliğe değil” sözlerine referansla ve donutu andıran bir kara delik görseli eşliğinde paylaşılan mesaj şöyleydi: “**David Lynch**'in anısına, öteki dünyayı ve bilinmeyeni keşfetmeye devam edeceğiz. Kaybımıza değil, bu gezegeni sizinle paylaştığımız yıllardan kazandıklarımıza odaklanacağız. Rüyalarda buluşuruz.”

Lynch'le birlikte geçirdiğimiz yıllardan gerçekten çok şey kazandık. Filmlerinde atmosferini yansıtmayı sevdiği 1950'ler Amerikasında mutlu, en azından “normal” geçen çocukluğu, okula çok bağlı olmasa da sanat eğitimi almış oluşu, ilhamı perisi beklenen değil, dibe dalarak, her gün ve ancak çok çalışarak yakalanabilen bir balık olarak tanımlamasıyla pek çok sanatçı mitini çürüten biriydi her şeyden önce. “Gerçeküstü veya uğursuz unsurları sıradan, günlük ortamlar”la bir arada kullanan, “gizem veya tehdidin rüyamsı niteliğini vurgulamak için zorlayıcı görsel imgeler”e başvuran kendine özgü dili, Türkçe'ye “Linçvari” olarak çevrilebilecek “Lynchian” sıfatıyla Oxford sözlüğüne girdi. **Lynch** anne babasından, 1977 tarihli ilk uzun metrajı *Eraserhead*'i izlememelerini, kimseye de bu filmi onun yaptığını söylememelerini rica etti. Üzerine gelen onca filme rağmen halen **Lynch** evreninin en ayırt edici işlerinden kabul edilen (**Kubrick**'in de favori filmlerinden olan) *Eraserhead*'in ebeveyn olma korkusunu ve baba olmayı endüstriyel ortamda

¹ Bu yazının daha kısa bir versiyonu 2 Şubat 2025'te BirGün Pazar'da yayınlanmıştır.

geçen bir kâbus olarak işlediği düşünüldüğünde, film muhtemelen esas **Lynch**'in çocukları için travmatik oldu. Hele de hiçbir zaman evlenmek ve çocuk sahibi olmak istemediğini, bir şeyin diğerine sebebiyet verdiğini söyleyen **Lynch**'in ilki 1968 doğumlu ve hepsinin annesi farklı dört çocuğunun olduğu düşünüldüğünde...



İlk eşi ve çocuğu ile taşındığı, terk edilmiş fabrikalar, şiddet ve suç dolu Philadelphia'nın Fairmont mahallesinin atmosferini dehşetli bir biçimde yansıtan **Eraserhead** festivallere seçilmedi ama yeraltı sinema ağlarında kazandığı popülerlikle gelmiş geçmiş en önemli "geceyarısı filmleri"nden birine dönüştü. **Lynch**'in tüm biyografisini üzerinden okuyabileceğimiz kadar çok tematik ve sinematik malzeme veren **Eraserhead**'in etkilerini halen *I am Thinking of Ending Things* (Kaufman, 2020) gibi kâbuslarla gerçeğin iç içe geçtiği yakın dönem filmlerde görmek mümkün. **Lynch** **Eraserhead**'den sonra **George Lucas**'ın üçüncü **Star Wars** filmini yönetmesi için yaptığı teklifi reddetti ve stüdyonun televizyon versiyonu için yaptığı müdahalelerden memnun olmayınca kendi ismini sildirdiği bir **Dune** (1984) uyarlaması yazıp yönetti. Fakat yönetmenin travmayla karışık hayranlık yaratma etkisinin çemberi çekirdek ailesinin çok ötesine ilkin ve özellikle **Mavi Kadife** (1986) sonrası genişledi. Kimi 2017'de üçüncü bir sezonla geri dönen kült dizi **Twin Peaks** (1990-1991) ile tanıdı onu, kimi **Lost Highway**'i (1997) kırk defa izleyip kırk farklı yorum getirdi ve her bir çıkarımın bir şekilde boşa düşürüldüğü Reddit'te kaybetti kendini. Ama sinemaya bir şekilde ilgi duyan herkese dokunmayı bildi Lynch.

Gerçek rüyalardan esinlenmiş bir sinema

Sinema ve anlatım dersinde bütünlüklü, başı sonu belli bir hikâye anlatmayı bilinçli olarak reddeden, "disnaratif" olarak tanımlanabilecek bir sinemaya örnek

vermelerini istediğimde öğrencilerin aklına ilk olarak **David Lynch** filmleri gelir. Oysa düz hatta dümdüz filmler de yapmıştır **Lynch**. İkinci uzun metrajı, **John Hurt** ve **Anthony Hopkins**’li **The Elephant Man** (1980), 19. yüzyıl sonu Londrasında yaşayan ve ciddi beden deformasyonları sebebiyle bir ucube olarak sirklerde sergilenen, çok kötü muamele gören **Fil Adam**, **Joseph Merrick**’in gerçek hikâyesinden uyarlanma çizgisel ve çok üzücü bir filmidir. 1999 tarihli **The Straight Story**’de iki yıl önce kaybolduğumuz otobana bir çim biçme makinesi üzerinde sakın sakın ilerleyen bir karakter eşliğinde çıkar, kendimizi âdeta bir “aile filmi” içinde buluruz. Beklediğimiz kesik kulaksa bir türlü gelmez...

Böyle kolay izlenip alımlanamayan, pek çok **Lynch** sever için (“linç sever” olarak okumayınız) ayrı bir yeri olan **Mulholland Drive** (2001) gibi farklı yorumlara açık, rüya ve gerçeğin birbirinden ayrılmaz biçimde iç içe geçtiği, semboller, bilinçaltına açılan kapılarla dolu karmaşık filmlerinde dahi izleyiciyi hor görmez, bizi aşağı hissettirmez **Lynch**. Bütün o huzursuzluk, tekinsizlik, gerginlik içinde hepimize bir yer vardır sanki. **Lynch**’in kendi canlandığı, duyma sorunu ve taktığı kulaklıklar sebebiyle sürekli bağırarak konuşan Twin Peaks karakteri Gordon Cole’un aksine muazzam ses işçiliğiyle de öne çıkan görkemli **Lynch** sineması bağırmasın. Bunu nasıl başardığını bilmiyorum ama zeki olmaya çalışmamasıyla, izleyiciyi yakalayıp mantıklı bir hikâye oluşturmak zorunda olduğu, bunu başaramazsa da aptal hissedeceği ipuçlarına boğmamasıyla ilgili olduğuna inanıyorum.

Bernard Pomerance imzalı, Merrick’i oynayanlar arasında bir dönem **David Bowie**’nin de olduğu tiyatro uyarlamasında “Bazen kafamın hayallerle/rüyalarla dolu olduğu için bu kadar büyük olduğunu düşünüyorum” der Fil Adam. Kontrol edebildiği gündüz düşleriyle ilgilendiğini söyleyen **David Lynch** de ipuçları sunar bize ama anahtarlar tek bir kapıyı açmaz. **Lost Highway**’de Fred “Olayları kendi bildiğim şekilde hatırlamayı severim. Kendi hatırladığım kadarıyla... İlla ki yaşadıkları şekilde hatırlamaya gerek yok” der örneğin. **Mulholland Drive**’ın meşhur Silencio Kulübü’nde gösteri, “Bu sahte bir orkestra. Bu bir illüzyon...” diye sunulur. Gerçek ve hayal, yaşanan ve rüya arasında bir hiyerarşi gözetmez, anlamaya hissetmekten daha yüksek bir mevki bahşetmez **Lynch**. Filmin bu kısmı rüyaydı, aslında bu diğerinin hayaliydi, şurası rüya içinde rüyaydı deyip işin içinden çıkabilir ya da ihtimallerin sonsuzluğunun, anlamak zorunda olmamanın, yalnızca hissetmenin hazzına bırakabilirsiniz kendinizi. Esas derdi kimlikle, olduğumuz ve

olmaktan korktuğumuz, olmak istediğimiz kişiyle ilgilidir **Lynch**'in. Bu yüzden, belki biraz da çokça söylendiği gibi pek sevdiği **Hitchcock** ve **Vertigo** etkisiyle, doppelgängerler, farklı bedenleri dolaşan tek bir karakter ya da aynı bedende başka karakterlerle, yansıma, yansıtma ve yanılsamalarla doludur filmleri. Hani annenizi görürsünüz rüyanızda ama anneniz anneniz değildir ama annenizdir de bir yandan. İşte öyle bir histir **David Lynch** sineması, “gerçek” rüyalardan esinlenmiştir.

Sinema gökyüzüydü, geri kalan her şey hava durumu

Festivaller ve ödüllerle arası hiçbir zaman çok iyi olmadı **Lynch**'in. 1990'da, **Nicolas Cage**, **Laura Dern**, **Willem Dafoe**'nun yanı sıra **Lynch**'in beş yıl boyunca birlikte olduğu, sonra da hep arkadaş olarak kaldığı **Isabella Rossellini**'nin de rol aldığı romantik suç draması **Wild at Heart** ile Altın Palmiye aldığı anda filmi yuhalayınlar arasında ünlü film eleştirmeni **Roger Ebert**'in da olduğu söylenir. **Mulholland Drive** 2016'da BBC tarafından 36 ülkeden iki yüze yakın sinema yazarı arasında yapılan bir anket sonucu 21. yüzyılın en iyi filmi seçilir. Artık **Ebert** da **Lynch**'in hakkını teslim eder. **Lynch** ilk olarak **Fil Adam**, sonra da **Mavi Kadife** ve **Mulholland Drive** ile Oscar'a aday olur fakat hiçbirinde kazanamaz. 2019'da Akademi Onur Ödülü'ne layık görüldüğünde yaptığı ve sadece herkese teşekkür ettiği konuşması ise tarihe Oscar'ların en kısa konuşmalarından biri olarak geçer (bir diğeri için bkz. **Hitchcock**).

Sinemanın izleyici başka bir dünyaya girebilsin diye büyük perde için yapıldığını söyleyen, hatta 2008'de “Filmi lanet olası telefonunuzda izlediğinizi düşünmeniz çok üzücü. Gerçekçi olalım!” diyerek küçük ekranda izleyebileceklerinin format ve süre olarak sınırı kalmayan bir nesli neredeyse azarlayan **David Lynch**, pandemi dönemi YouTube kanalında sunduğu kısa hava durumu bültenleriyle farklı bir şöhrete kavuştu. Böylelikle belki de filmleriyle haşır neşir olmayan çok genç bir kitlenin de radarına girmiş oldu. Çoğu kişiye (annesinden sonra) hava durumuyla ilgili bilgi veren ilk kişiydi **Lynch**. Kimisi anladıkları tek **Lynch** filminin bu bültenler olduğunu söyledi, kimisi tekinsiz yönetmenin her zaman bulutların dağılacağına dair inancında tuhaf bir huzur buldu. İki yıl boyunca aralıksız devam eden bültenlerin hepsi tatlı bir “iyi günler!” dileğiyle bitiyordu. Bu noktada **David**

Lynch için “sinema gökyüzüydü, geri kalan her şey hava durumu” esprisi çok otururdu ama sadece sinema ya da hareketli görüntü değildi onun için mevzu. İmgelerle olduğu kadar seslerle ve sözcüklerle de işi vardı. Renkten çok yine rüyanın hammaddesi karanlığın öne çıktığı resimlerine bazen bir harf, bazense koca bir cümle ilıstirmeyi severdi örneğın. Yine de hava durumu bültenleri aracılığıyla **Lynch**, son yıllarda kıızıyla boy gösterdiği TikTok videolarıyla ses getiren **Martin Scorsese** gibi sinematik ruhu, sinemasal olanı farklı mecralara, hayatın her alanına yaymayı başarmış oldu.

13 Eylül 2020 tarihli bülteninde “Bugün dünyada olan bütün iyi şeylerin listesini yapıyorum” diyor ve elinde tuttuğı boş kâğıdı göstererek hâlâ düşündüğünü ekliyordu **Lynch**. Kâbusla gerçeğın iç içe geçtiğı fakat maalesef mizahı da eksik Linçvari bir dünyada ve her gün “bu kimin kâbusuysa lütfen uyansın artık” diye beklediğimiz bir ülkede yaşamaya çalışırken düşünmeye devam ediyoruz ve liste hâlâ boş... Sensiz dünya da biraz öyle... Dolayısıyla bu sözlerle uğurlanmak (kalbimizi kıran ve asla aramamanız gereken eski sevgilimizden sonra) kimseye senin kadar yakışmıyor **David Lynch**: Rüyalarda (siz “kâbuslarda” diye okuyun) buluşuruz!

DAVID LYNCH SİNEMASININ İLK YILLARINDA AVANGART İZLER (1960-1980)

Aysu Uğur Balcı

“Müzik, resim ve sinema hayatın sanatıdır”

David Lynch

Amerikalı yönetmen, senarist, yapımcı, müzisyen ve ressam **David Lynch**'i kaybetmenin ardından onun filmlerini, *auteur* kimliğini hatırlayarak kendisini anmak istedik. Sanat eğitimi için Philadelphia'daki Pennsylvania Güzel Sanatlar Akademisi'ne gitti. İlk başlarda ressamlık yaparken, zamanla hareketli görüntülerle ilgilenmeye başladı. Bu, sinemaya olan ilgisinin başlangıcıydı.

Lynch, kendi özgün sinema diliyle ve alışılmışın dışındaki imajlarıyla avangart sinemaya yakın bir stil geliştirmiştir. Yaratıcı yönetmenin filmlerindeki deneyselliğe ve yaratıcılığa vurgu yapmadan önce deneysel/avangart anlatının ne olduğunu tanımlamak, **Lynch** sinemasındaki yansımaları anlamak için ilk adımdır. Avangart üslup; denenmemişi deneyen, teknik sınırları zorlayan, yeni imge biçimleri üreten, seyircinin korku, bilinçaltı, rüya, belirsizlik gibi duygularına hitap eden bir anlatı biçimidir. Deneysel/avangart filmler kısa metrajda belirgin bir tür olduğu gibi uzun metraj filmlerde türden ziyade imajlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun cevabı avangart sinemanın seyirciye yaşattığı ikilemler, zorluklar ve çelişkilerde saklıdır. Avangart sinema özellikle korku, rüya, fantastik, bilinçaltı gibi tekinsiz duygulara hitap etmektedir. Avangart üslup, sinematografik görüntü ve ses imajlarla yapı-bozum¹ imgelerini ortaya çıkarmaktadır (Uğur Balcı, 2024, s.30). Yapı-bozum imgeler, **Deleuze**'ün (2000, s.3) motor-duyu mekanizması olarak adlandırdığı işleyişi bozmaktadır. Bir başka ifadeyle seyircinin alışık olmadığı bir görme biçimi tasarlanmaktadır. Yapı-bozum; imgeleri kolajlar, değiştirir, eğer, bükür, parçalar. Bu stilde teknik denemeler yapılır, kimi zaman

¹ Yapı-Bozum kavramının temelinde Jacques Derrida'nın düşüncesi yer almaktadır. Yapı-bozum; anlamın yeniden inşa edildiği, parçalandığı esnek bir süreçtir. Bu bağlamda deneysel imajların kolajlama, anlamı yeniden inşa etme, görüntü ve ses imajları bozma özellikleri düşünüldüğünde bu imajlara yapı-bozum imajlar adını vermek istedim.

hikâye yoktur. Sadece imajlar vardır. Bu da avangart sanatın öyküden çok deneyime vurgu yapan sinestetik² biçimine olanak vermektedir. Bu yenilikçi biçim, sinema tarihinde önce kısa filmlerde sonra da uzun metraj filmlerde karşımıza çıkmıştır.

Özellikle avangart sinemadaki filmlere bakıldığında korku ve fantastik imgeler (Uğur Balcı, 2024, s.30) göze çarpmaktadır. Sinemada korku ve fantastik imgelerin deneysel biçimde kullanımı, geleneksel sinema anlatılarından uzaklaşarak izleyicinin bilinçdışı korkularını ve hayal gücünü harekete geçirmeyi amaçlar. Bu kullanım atmosfer yaratma, görsel-işitsel deneyler oluşturma, gerçekliğin çarpıtılması ve alışılmış anlatı yapılarının bozulması gibi çeşitli yöntemlere dayanır. Keza, **Lynch** sinemasının ilk yıllarındaki avangart biçim korku ve fantastik türe yaklaşarak sürrealist bir imaj çizmektedir. Sürrealist sinema, geleneksel anlatı yapısına ve rasyonel düşünceye meydan okuyan bir yapıya sahiptir. Sürrealist filmlerin temel özelliklerine bakarsak öne çıkan başlıklar şunlardır:

- Rüya mantığı: Filmlerde, rüyalarındaki gibi nedensellik ve zaman-mekân ilişkisi bozularak bilinçdışı bir deneyim sunulur.
- Simgesel ve metaforik anlatım: Rasyonel anlamdan çok, izleyicide duygusal veya zihinsel bir tepki yaratmayı amaçlayan imgeler kullanılır.
- Şok ve tekinsizlik: Beklenmedik, rahatsız edici ve tuhaf sahneler, izleyiciyi konfor alanından çıkarır.
- Gerçekliğin bozulması: Bilinç ile bilinçdışı arasındaki sınır bulanıklaştırılarak, gerçeklikle fantastik olan bir araya getirilir.
- Cinsellik ve bastırılmış duygular: Sürrealist sinema, erotizm ve bastırılmış arzuları açık bir şekilde işler.

Sürrealizm, sinemanın yalnızca eğlence aracı olmadığını, aynı zamanda insan zihninin derinliklerini keşfetmenin bir yolu olduğunu göstermiştir. Rüya mantığı, bilinçdışı imgeler ve şok etkisiyle sürrealist sinema, izleyiciyi yalnızca düşünmeye değil, hissetmeye ve anlam aramaya teşvik eder. Bu filmler, çoğu zaman anlamdan çok sezgiye hitap eder ve izleyiciye alışılmışın dışında bir deneyim sunar. Sürrealizm, sinemada yalnızca bir estetik tercih değil, aynı zamanda bir felsefi

² Sanatta sinestetik, farklı duyunun birbirine karışması ya da bir duyunun başka bir duyuyu tetiklediği yaratıcı bir deneyimi ifade eder. Sanatçılar, farklı duyunun birleştirilerek izleyici ya da dinleyiciye çok boyutlu bir deneyim sunmayı hedefler.

durustur. İzleyiciye, gerçekliği sorgulama ve bilinçdışının sonsuz yaratıcılığıyla yüzleşme fırsatı verir. Tüm bu özellikleri **David Lynch** sinemasının ilk yıllarında görebiliriz.

Yönetmenin ilk kısa filmi *Six Men Getting Sick Six Times* (1966, 6 dk.) deneysel ve sürrealist bir animasyon eseridir. Film animasyonla oluşturulmuş altı insan figürünün tekrarlayan hareket döngüsü etrafında şekillenir. Bu figürler, bir dizi soyut olayın etkisi altında rahatsızlanır ve kusar. **Lynch**, sıkça bilinçdışının karanlık taraflarını işler. Bu filmde figürlerin rahatsızlanma süreci, bastırılmış duyguların bir metaforu olarak görülebilir. Gerçek zamanlı kişiler ya da olaylardan çok figürler, semboller ve soyut bir anlatım ön plandadır. Animasyonun sürekli tekrar eden yapısı, bireyin sıkışmışlık ve çaresizlik hissini ifade eder. Figürlerin sürekli aynı süreci yaşaması, bilinçdışının bir labirenti ya da tekrarlayan bir travmayı çağrıştırır.



Yönetmenin diğer kısa filmi *The Alphabet* (1968, 4 dk.) giriş-gelişme-sonuç gibi bir öykü düzleminden uzaklaşarak sürrealist imajların bulunduğu deneysel bir filmidir. Filmde birden çok imaj bulunmaktadır. Sürrealizm/gerçeküstücülük duysal deneyimi açığa çıkarmaktadır. Film, bir kişinin bilinçdışında öğrenmeyle ilgili yaşadığı korkuları ve kaygıları ele alır. Alfabedeki harfler farklı imajlarla tekrar gösterilir. Film, animasyon ve canlı çekim tekniklerini bir araya getirir. Bu yöntem, **Lynch**'in hem sanatsal hem de deneysel yönünü gösterir. **Lynch**'in imzası haline gelen ses tasarımı, filmde önemli bir rol oynar. Sürekli tekrarlanan harf sesleri ve mekanik gürültüler, izleyicide huzursuzluk yaratır. Film, soyut ve sürrealist

tarzıyla **Lynch** sinemasının ayak izlerini hissettirir. *The Alphabet* bir rüyanın ya da kâbusun görselleştirilmesi gibidir. Filmde kullanılan renkler genellikle karanlık ve tekinsizdir. Özellikle kırmızı ve siyah tonları, korku ve şiddet duygularını güçlendirir. **David Lynch**, sinemasında ses tasarımına büyük önem veren bir yönetmendir ve *The Alphabet* bu eğilimin erken bir örneğidir. Filmde kullanılan sesler hem rahatsız edici hem de büyüleyicidir. Mekanik sesler, mırıltılar ve arka plandaki uğultular, filmin bilinçdışı atmosferini güçlendirir.

1970 yapımı *The Grandmother* isimli kısa filmi diğer filmlerine göre daha uzun (34 dk.) filmidir. Film korku türüne yaklaşarak yine avangart bir stille tasarlanmıştır. Film aile içi şiddet ve yabancılaşma temalarını işler. Hikâye, sevgiye ve şefkate aç bir çocuğun, bu ihtiyaçlarını karşılamak için kendi büyükanne figürünü yaratması üzerine kurulur. Çocuk, sevgisiz ebeveynlerinden uzaklaşmak için metaforik bir yöntem kullanır: bir yatağın içinden büyüyen ve şefkatle dolu bir büyükanne yaratır.



Mekânlar, **Lynch**'in sinemasına özgü karanlık, rahatsız edici ve tekinsiz bir atmosfer taşır. Ebeveynlerin evinin sıkıcı, kapalı ve baskıcı yapısı, çocuğun içine düştüğü sevgisiz ortamı temsil eder. Ebeveynler, karikatürize edilmiş, sevgi ve empati yoksunu figürlerdir. Yüz ifadeleri ve hareketleri grotesk bir şekilde abartılıdır. Film, neredeyse tamamen diyalogsuzdur. Bunun yerine, soyut ses efektleri ve doğaüstü bir atmosfer yaratacak sesler tercih edilmiştir. Film, **Lynch**'in bilinçdışı imgelerini ve rüya mantığını sinemaya nasıl taşıdığının erken bir örneğidir. Yönetmen bu filmde animasyon ve *stop motion* teknikleri kullanmıştır. Seyirci için gerçek-hayal, bilinç-bilinçdışı arasındaki ayrım bunaklaşmıştır. Yatağın

ortasından çıkan bitki gövdesi, soluk ve karanlık renkler, seyirciyi huzursuz eden anlatım seyircinin duyu-motor mekanizmasını bozmaktadır. **Lynch** filmlerinde seyircinin duyguları üzerinde hareket etmektedir. Onlara sinestetik bir deneyim sunan yönetmen, kısa filmlerinde tekinsiz bir bakış açısı sunarak hem teknik hem de duysal denemeler yapmıştır. **Lynch** film müziklerini ve seslerini de gerilim-korku türüne uyacak biçimde eklemektedir. Yönetmen birden çok kısa film çekerek avangart anlatı üzerine denemeler yapmıştır.

Yönetmenin ilk uzun metraj filmi **Eraserhead** (1977) kısa filmlerindeki gibi korku ve bilinçdışı imgeleri barındıran sürrealist bir hikayedir. Film Henry Spencer'ın ürkütücü bir ortamda, deformasyona uğramış bebeğiyle mücadelesini konu edinir. **Lynch**'in diğer filmlerinde olduğu gibi, **Eraserhead** de rüya mantığıyla işler. Olaylar ve karakterler, bir mantık çerçevesinde değil, semboller ve duygular üzerinden anlam kazanır. Filmin sinematografisine bakıldığında kasvetli, sanayiye boğulmuş bir dünya gösterilir ve sürekli bir gerginlik hissi verilir. Kısmen Alman dışavurumcu sinemanın gotik ve abartılı görünümleri filmde mevcuttur. **Lynch** sinemasının ilk filmleri rahatsız edici, karanlık, tekinsiz konulardan ve gotik imajlardan oluşmaktadır. İlk filmlere bakıldığında yönetmenin hayatla ve kendiyle bir derdi olduğu ve bunu sanatsal olarak ifade ettiği görülmektedir. Sinema felsefesinin temeli olan düşünce, **Lynch** sinemasını şekillendirmektedir. Sinema felsefesi, yönetmenin duygu ve düşüncelerini deneysel anlatıyla dışa vurmasına, biçim ve tema denemeleri yapmasına olanak verir. Bu yüzden **Lynch** sineması, her zaman farklı bir sinema dili sunarak adından söz ettirmiştir.

Denenmemiş deneyen, cesaret eden, sinemayı bir sanat olarak gören, deneysel anlatıya sahip filmlerin artması dileğiyle...

Kaynakça

- Deleuze, G., (2000). *Cinema 2, The Time-Image*, London: The Athlone Press.
- Lynch, D. (1966). **Six Men Getting Sick** [Kısa film]. United States: American Film Institute.
- Lynch, D. (1968). **The Alphabet** [Kısa film]. United States: American Film Institute.
- Lynch, D. (1970). **The Grandmother** [Kısa film]. United States: American Film Institute.
- Lynch, D. (1977). **Eraserhead** [Uzun metraj film]. United States: Libra Films International.
- Uğur Balcı, A. (2024). Deneysel Sinema Üzerine Bir Seyirci Çalışması: Z Kuşağı Örneği. (Doktora Tezi). Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi.

LYNCH SİNEMASININ ABC'SİNE KORKUNÇ BİR GİRİŞ: *THE ALPHABET* (1968)

İren Dicle Aytaç

David Lynch'in 1968 tarihli dört dakikalık kısa filmi *The Alphabet* yönetmenin resim sanatından sinemaya iltica ettiği eşik olmanın yanı sıra, olgunluk dönemi şaheserlerinde karşımıza çıkacak tüm o karanlık özelliklerin nüvelerini de barındıran bir başlangıçtır. Nitekim **Lynch**'in çok yönlü bir sanatçı olarak kariyeri boyunca ürettiği tüm eserlerin neredeyse organik bir bütünün evrimi gibi birbirine eklemlendiğini söylemek mümkündür. Erken dönem resimlerinde yer alan pek çok unsurun sinematografisinde de karşılığını bulmak mümkündür; resimlerinde ve mekanik heykellerinde ise o hareketli görsel-işitsel unsurlara duyduğu arzu vardır. Öyle ki resimden ilk deneysel film çalışmalarına geçişini şöyle anlatır:

Resimdeki o figüre bakıyorum; hafif bir rüzgâr duyuyor ve küçük bir hareket görüyorum. Ve resmin gerçekten hareket edebilmesini, bilirsiniz hani en azından birazcık olsun edebilmesini, istedim. İşte her şey böyle başladı. (Rodley & Lynch, 2005, s. 37)

Dolayısıyla sanatçının “hareketli resim”leri kısa filmlerine göbek bağıyla bağlıyken ilk dönem kısa filmleriyse **Andrew**'un deyişiyle **Lynch** sinemasının “embriyonik halidir.” (Andrew, 1999, s. 42)

Yönetmenin sinematik yolculuğunun ilk fiziksel dışavurumu deneysel kısa film ve multimedya enstalasyon çalışması olan *Six Men Getting Sick*'tir (1967). **Lynch** bu ilk deneyiminden sonra özellikle maddi zorluklar nedeniyle film yapmaya devam etme konusunda kararsız kalır ancak okul arkadaşı **H. Barton Wasserman**'ın bin dolar karşılığında kendisi için bir “film resim” siparişi etmesi bir dönüm noktası olur. **Lynch** paranın yaklaşık yarısıyla bir Bolex kamera satın alır ve iki ay boyunca bu iş için çalışır. Ne var ki kameranın makarası arızalıdır ve laboratuvarından gelen görüntüler tamamen hatalı ve bulanıktır! Yine de **Lynch** hayal kırıklığına uğramadığını söyler. Başkaları için “bozuk”, “çarpık”, “işe yaramaz” olanın içindeki muazzam estetiği hisseden o kendine has bakış açısıyla olan bitene neredeyse mutlu olmuştur. Proje yatar ama **Wasserman** ona paranın kalanıyla istediği bir çalışmayı yapıp kendisine bir kopya vermesini söyler. Böylece

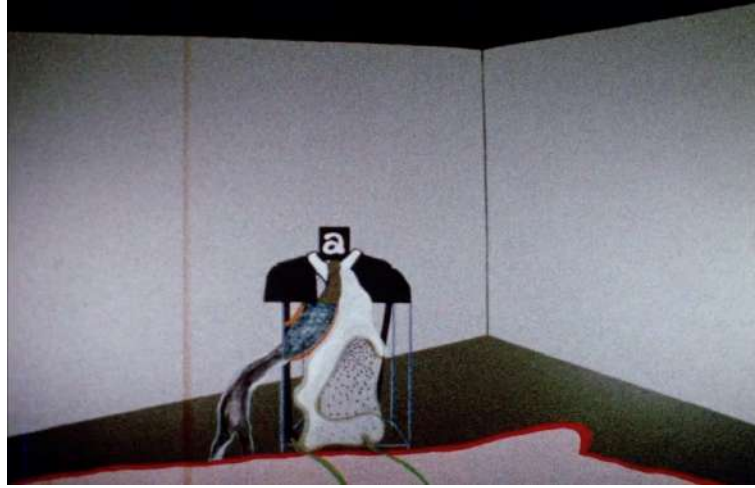
Lynch aklındaki animasyonla canlı çekimleri birleştirme fikrine odaklanır ve **Wasserman**'ın prodüktörlüğünde, biraz da ebeveynlerinden aldığı maddi destekle, ortaya *The Alphabet* çıkar. Bu geçiş evresi sadece teknik bir değişim değil, aynı zamanda **Lynch**'in kariyerini şekillendiren bir kırılma noktasıdır. Nitekim sanatçı, bu filmin kendisine kazandırdığı Amerikan Film Enstitüsü bursu sayesinde bağımsız üretimini sürdürebilmiştir ve kendisi de **Wasserman** için yola çıktığı proje gerçekleşse ve *The Alphabet* olmasa hayatının tamamen başka bir yönde ilerlemiş olabileceğini düşünür (Rodley & Lynch, 2005, ss. 39-40). *The Alphabet* bu anlamda yalnızca bir öğrenci projesi olmanın ötesinde hem ressamlıktan yönetmenliğe geçişinin tescili hem de ardından gelecek *The Grandmother*'la (1970) birlikte yıllar sonra bir kült klasiğe dönüşecek olan *Eraserhead*'e (1977) uzanan yolun başlangıcıdır.

Bu dönemde **Lynch**'in eşi ve kızının annesi olan **Peggy Reavey** (kendisi de bir güzel sanatlar öğrencisidir), ailesini ziyareti sırasında yeğeninin uykusunda huzursuz biçimde sürekli alfabeyi tekrarladığını **Lynch**'e aktarır. **Lynch**, küçük kızın yaşadığı bu kâbusun kendisinde “tetiklediği” çağrışımın ve imgeleminde uyandırdığı karşılığın *The Alphabet*'in çıkış noktasını oluşturduğunu ifade eder (Lynch & Ayrom, 2002). Film, bu anlamda, yalnızca bireysel bir gözlemin sinematografik ifadesi değil, başkasının düşsel deneyiminin **Lynch**'in estetik ve düşünsel dünyasında yeniden biçimlenmesinin ürünüdür.



Yarı animasyon yarı canlı çekim tekniğiyle kurgulanan film, **Lynch**'in bu yapım için siyaha boyadığı yatak odasında başlar. Anlatı daha ilk anda kâbusun bizzat kalbine yerleşir. **Peggy Reavey** tarafından canlandırılan kadın karakter, simsiyah bir boşluğun ortasındaki beyaz çarşafların içinde, yüzü tamamen beyaza boyanmış

bir halde uyumaktadır. **Lynch**'in mekânsal tercihi ve karakterin yüzündeki abartılı beyazlık, bir ressamın tuvalindeki ışık-gölge oyunlarını andıran, "gerçekdışı" bir kontrast yaratır (Lynchnet, t.y.). Bu stilize atmosfer, izleyiciyi bir yatak odasına değil, dış dünyadan tamamen soyutlanmış, zihinsel bir boşluğun tekinsizliğine yerleştirir. Karakterin bu karanlık ve steril mekândaki huzursuz uykusuna, devamlı A, B, C harflerini sayan çocuk sesleri eşlik eder. Akış, kadının beyaz yüzünün büyük ölçüde örtüldüğü güneş gözlüklü görüntü ve filmin adıyla bölünür. Ardından animasyonlar ile canlı çekimlerin iç içe geçişi, düş ile olgular dünyası, uyku ile uyanıklık arasında gergin bir gezintiyi başlatır. Önce güneşin altında harfler topraktan yetişircesine belirirken bir erkek sesi alfabeyle eşlik eder. Büyük "A" harfinin kök salmış, neredeyse organik bir formundan uzanan kanaldan küçük küçük "a"lar doğar. Beden parçaları, uzuvlar, cinsel organlar, üreme, doğum imgeleri birbirine dönüşür. Harfler artık yalnızca görsel öğeler değil, bedene nüfuz eden, kafatasına dolan, iç organları parçalayan saldırgan unsurlara dönüşür.



Kırmızı dikdörtgen yüzeyler, kalp benzeri organlar ve yarım kalan bedenler, dilin bedeni kuşatan ve parçalayan etkisini daha da görünür kılar. Bebek ağlamaları, çocukların sesleri, alfabe şarkısı film boyunca işitsel evreni kuşatır. Grotesk bir yüzün senkron biçimde söylediği "*Lütfen insan formuyla uğraştığınızı unutmayın*" cümlesi bedenle dilin mücadelesini imler. Yatakta kıvranan, harflerin kuşatması altındaki kadın bedeni ile animasyonda dağılan, çözülüp yeniden kurulan figürler paralel biçimde ilerler. Kâbus, yatakta kıvranan karakterin kan kusarak sıçramasıyla sona erer.

Bu kâbus, **Lynch** filmlerinin neredeyse tüm alameti farikalarının erken örneklerini içerir. İlk olarak, filmin üzerine kurulmuş olduğu düşsellik, **Lynch**

sinemasında kalıcı bir bileşen olarak varlığını sürdürecektir. Nitekim bu kısa filmde şekillenen düşsel mantık, grotesk ve tehditkâr imgelerle örülü rüya estetiği, yönetmenin *Eraserhead* (1977), *Mulholland Drive* (2001), *Inland Empire* (2006) gibi uzun metrajlarında da tekrar tekrar merkezî bir rol üstlenecektir (Karataş, 2025, s. 155). Bu düşsel estetik **Lynch** sinemasında çok boyutlu bir varlığa sahiptir. **Morshett**'e göre **Lynch** sinemasındaki düşsellik hem karakterler hem seyirci-film ilişkisi düzeyinde işlerken izleyiciyi de iki kutup arasında gidip gelen bir deneyime davet eder: Bir yanda seyirciye doğrudan seslenen, duyulara hitap eden bedensel katılım diğer yanda filmin kendi araçsal doğasını hatırlatan, sinemanın işleyişi üzerine düşünüm arasındaki tüm film deneyimini kapsayan bir alanı kat eder. Dolayısıyla bu düşsel yapı bir yandan algıyı istikrarsızlaştırırken eşzamanlı olarak da imgeler üzerinden akan “sinematik düşünceyi” kışkırtır (2024, s. 2). Dolayısıyla *The Alphabet* filminde de kâbus, yalnızca bir hikâye anlatmaz; film seyirciyi bir yandan kâbusun tekinsiz atmosferine duyusal olarak çekerken öte taraftan alışlagelmiş algı biçimlerini bozarak bu deneyimin sinematografik yapısı üzerine düşünmeye de zorlar.

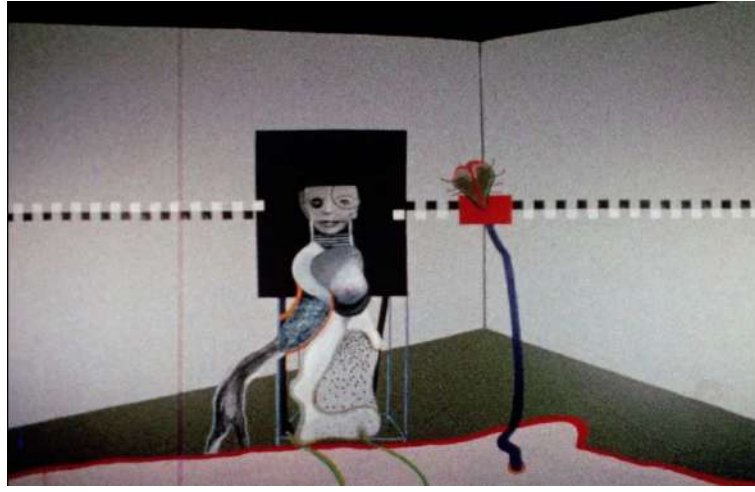
Düşsel ve sinematografik görmenin, algının kendisine yöneldiği bir “ikinci dereceden görme” biçimini içerdiğini vurgulayan **Morshett**'e göre *The Alphabet*, bu refleksif görme kipini özellikle animasyon aracılığıyla görünür kılar. Animasyon hem düşe hem de filme ait olan bu görsel ötekiliği açığa çıkararak izleyicinin algının kuruluşu ve bozulması süreçlerini fark etmesini sağlarken sürekli dönüşen, sabitlenmeyen biçimler kâbusun kendisini düş gören karaktere nasıl sunduğunun sinemasal karşılığına dönüşür (Morschett, 2024, ss. 54-55). Böylece düş, edilgin biçimde izlenen bir içerik olmaktan çıkarak, algının etkin biçimde kurduğu bir deneyim alanı hâline gelir. Biçimlerin çözülüp yeniden kurulduğu bu sürreal görsel alan, **Lynch** sinemasında sıklıkla karşılaşılan ve farklı gerçeklik düzlemleri arasında hiyerarşik bir ayırım kurmayı imkânsızlaştıran anlatı evreninin erken bir örneği olarak değerlendirilebilir. Nitekim **Lynch** filmlerinde düşsel ya da fantastik olanla maddesel gerçeklik arasında dışsal bir bakışın, kurucu bir hakikatin ya da ayrıcalıklı bir gözün varlığına rastlanmaz; aksine, üst üste binen ya da kesişen gerçeklik kurguları, seyirciyi sürekli olarak hakikat ve yanılsama arasındaki sınırların belirsizleştiği bir deneyime sürükler (Favaro, 2019, ss. 18-19).

Lynch sinemasının ayırt edici görsel dili, anlatısal süreklilik ile temsili olmayan imgeler arasında kurulan gerilim üzerinden şekillenir. **Braziel**'in de belirttiği gibi,

Francis Bacon, Jackson Pollock ve Edward Hopper gibi sanatçılardan beslenen bu estetik, görüntü, ses, beden, ışık ve hareketin alışıldık anlam bağlamlarından koparılarak bir araya getirildiği, kimi zaman büyüleyici, kimi zaman rahatsız edici bir montaj etkisi yaratır. Bu görsel-işitsel yapı, zaman mekânın doğal kabul edilen görünümelerini, bedenin temsiline dair yerleşik kabulleri ve arzu, şiddet, cinsellik ve cinsiyet gibi kategorileri istikrarsızlaştırır (Brazier, 2004, s. 108). Bu bağlamda bedenin parçalanması ve dönüşümü de **Lynch**'in resimlerinden sinemasına uzanan sürekliliğin önemli bir parçasıdır. **Lynch**'in 1960'ların sonlarında ürettiği eserler, **Bacon**'ın "kafes" imgelerinden ilhamla insan bedenini parçalanmış, çözülmekte olan ve acı yoluyla dönüşen bir varlık olarak resmeder (Morshett, 2024, s. 58). **Lynch**'in sanat pratiğinin erken döneminden itibaren bedensel deformasyona, insan formunun öngörülemezliğine ve tek bir mecrayla yetinmeyen hibrit üretimlere duyduğu ilgi *Six Men Getting Sick*'ten *The Alphabet* ile *The Grandmother*'a, daha sonra ise uzun metrajlarına uzanan çizgide açıkça izlenebilir. Parçalanmış ya da aşırı fiziksel sınırlarına itilmiş bedenler, **Lynch** sinemasında yalnızca tematik bir motif değil, aynı zamanda izleyicinin duysal deneyimini doğrudan etkileyen maddi ve aygıtsal bir gerçeklik olarak işlev görür (Welch, 2022, ss. 377-378). Bu beden anlayışı, **Chion**'un **Lynch** sinemasına özgü olarak tanımladığı figüratif yapıyla birlikte düşünüldüğünde daha da belirginleşir. **Chion**'a göre (1996, s. 163) **Lynch** filmlerinde beden çoğu zaman alt kısmı yekpare bir kütle olarak sunulurken, baş ve uzuvlar bütünden koparılabilir, ayrılabilir parçalar gibi konumlanır. *The Alphabet*'te animasyon sekanslarında çözülüp yeniden kurulan beden imgelerinin, parçalı ve dönüşen kafa ile form değiştirerek birbirlerine dönüşen uzuvların, daha sonra *Eraserhead* (1977) ve *The Elephant Man*'de (1980) belirginleşecek olan bedensel deformasyon, kırılabilirlik ve fiziksel aşırılık temalarının bir habercisi olduğu söylenebilir. Bu anlamda *The Alphabet*, **Lynch** sinemasında bedenin yalnızca anlatının taşıyıcısı değil, anlamı bozan, deneyimi sarsan ve öznenin bütünlüğünü sürekli tehdit eden temel bir estetik ve düşünsel bir eksen olarak kurulduğu hattın ilk yoğun örneklerinden biridir.

Ses ise **Lynch** sinemasında görüntüye eşlik eden bir öğe değil, başlı başına yaratıcı bir alandır. Yönetmenin *The Alphabet*'te kurduğu ses evreni de aynı görsel dünya gibi, kusur ve bozulma üzerinden şekillenir. Kızının ağlaması da dâhil, elindeki bozuk ses kayıt cihazıyla kaydettiği seslerdeki sorunlar **Lynch** için bir problem değil, aksine filmin atmosferini kuran temel unsurlar hâline gelir (Rodley & Lynch, 2005, s. 39). Filmde düş ile uyanıklık arasındaki geçişlerde işitsel öğeler

de etkindir. Alfabe şarkısı, kâbusu hem başlatan hem de sonlandıran bir eşik işlevi görür; ancak filmin sonunda aynı şarkının daha yüksek ve daha sert bir tonda duyulması, sesin artık masumiyetini yitirdiğini hissettirir. Kâbus boyunca işitilen uzun uğultu ise kaynağı belirsiz, mekâna yerleşmeyen bir korku hâli yaratır. Film bu korkunun nedenini açıklamaya çalışmaz; izleyiciyi, tıpkı karakter gibi, anlamlandıramadığı bir baskının içine bırakır. Seyirci dünyadan koparılır ve karakterin içsel deneyimine daha fazla yaklaştırılır. Böylece *The Alphabet*'te ses, anlatıyı destekleyen bir unsur olmaktan çıkar; kâbusun duyusal ağırlığını doğrudan kuran, bedeni ve algıyı kuşatan bir öğeye dönüşür (Morshett, 2024, ss. 61–62).



Böylece **Lynch**'in estetik yöneliminin kurucu izleri, *The Alphabet*'in inşa ettiği o karanlık, klostrofobik ve tekinsiz atmosferde kristalleşir. **Karataş**'ın işaret ettiği üzere, aynalar, yansımalar, tekrarlar, zamanın kırılması, aşırı yakın planlar ve kameranin agresif hareketleri aracılığıyla film, anlamı klasik anlatı mantığı üzerinden kurmak yerine, duyusal ve imgesel bir yoğunluk üzerinden üretir. Filmdeki bu imgesel anlatı, nesnelerin ve renklerin sabit anlamlar taşımaktan ziyade çağrışımlar ürettiği, gündelik işlevlerinden koparılan nesnelerin rahatsız edici bağlamlar içinde yeniden kullanıldığı bir dünya kurar. Parçalanmış beden imgeleri, bedenden sızan sıvılar ve aynada beliren yarım figürler, masumiyet ile tehdit, bütünlük ile bölünme arasında giderek keskinleşen bir ikilik yaratır. Bu ikilik, bir çocuğun saf dünyası ile harflerin taşıdığı simgesel anlamın bedene yönelmiş bir baskıya dönüşmesi arasında kurulan çatışma üzerinden somutlaşır (Karataş, 2025, s. 155).

Harflerin bedene saldırdığı ve öğrenme sürecinin bir işkenceye dönüştüğü kâbusun merkezindeki bu çatışma, özelde eğitim süreçleri daha genelde ise dil ve kültür karşısında bireyin konumunun sorguya açılmasından türer. **Chion** filmi

“eğitim üzerine bir satır” (Chion, 1996, s. 5) olarak nitelendirir. Yönetmenin filmi “öğrenmeye dair korkuya ilişkin küçük bir kâbus” (Rodley & Lynch, 2005, s. 40) olarak tanımlamasına da sık sık başvurulur. **Nochimson**’a göre de *The Alphabet*, kısa ve yalın anlatısına rağmen, çocuğun kültürel ve toplumsal formlar karşısındaki kırılganlığını merkeze alan erken bir **Lynch** filmidir. Filmde çocuğun uykusunun “dil ya da dile benzeyen bir şey” tarafından bölünmesi, alfabenin masum bir öğrenme süreci olarak değil, bedene ve duysal dünyaya dışarıdan müdahale eden bir yapı olarak deneyimlendiğini düşündürür (Nochimson, 1997, s. 165). **Nochimson**, alfabenin lineer düzeninin çocuğun düş alanına sızmasını, insanın biçimlerine yönelmiş görünmez ama yıkıcı bir müdahale olarak çözümler. Bu anlamda *The Alphabet*, kültürel formlar ile insan duyarlılığı arasındaki uzlaşmaz gerilimi açık eden bir film olarak belirir. Alfabenin “A” harfiyle başlayan düzeni, filmde bir tür doğum anı gibi sahnelenir; ancak bu doğum, uyum ya da bütünlükten çok, bastırılmayan bir fazlalık ve kapanmayan bir çatışma yaratır ve film bu gerilimi askıda bırakır. Alfabe, toplumsal düzenin bir biçimi olarak bedeni ve arzuyu normalleştirmeye yönelir fakat insan dünyasında bu gerilim kaçınılmazdır çünkü anlatı her yerdedir ancak toplumsal düzen ve kültürel formlar insan duyarlılığını bütünüyle kapsayamaz ve her zaman dışarıda bir şey bırakır. (Nochimson, 1997, ss. 169-170).

Morshett’e göre *The Alphabet*’te animasyonla kurulan ilk düş sekansı, dilin ortaya çıkışını neredeyse doğal ve kendiliğinden bir evrim süreci gibi sunar. Gökyüzünün kendini çizer gibi belirmesi ve harflerin sırayla, yumuşak biçimlerde ortaya çıkması, alfabenin “olması gerektiği gibi” öğrenildiği idealize edilmiş bir düzen izlenimi yaratır (Morshett, 2024, s. 54). Ancak bu uyumlu görünüm kısa sürede bozulur. Büyük “A”dan küçük harflerin doğmasıyla birlikte dil, akışkan ve sevecen bir yapı olmaktan çıkar; bedene zorla dayatılan, baskıcı ve sarsıcı bir biçim kazanır. Harflerin çoğalmasıyla eşzamanlı olarak düş karanlıklaşıyor ve algı belirgin biçimde değişir. Bu noktada film, dili anlam taşıyan bir sistem olarak değil, duysal bir yük olarak deneyimletir. Harflerin “doğumuna” eşlik eden bebek ağlaması ve anlamsal olarak çözölemeyen sesler, karakterin dili henüz edinmemiş olduğu bir döneme geri dönüyormuş izlenimi yaratır. **Morshett**’in ifadesiyle (2024, ss. 55-56), düş, çocuğun dili öğrenmeden önce onu nasıl algıladığını anımsar gibidir; dil burada adlandırılmaz, anlamlandırılmaz, yalnızca bedensel ve duygusal bir etki olarak hissedilir. Böylece öğrenme süreci, ilerleyici bir kazanım değil, algının çözölmesine yol açan sarsıcı bir deneyim olarak belirir.

Nochimson ve Morshett'in analizleri, *The Alphabet*'te dil ve kültür karşısında bireyin deneyiminin geri dönüşsüz biçimde dönüştüğü bir eşik olarak tasvir edilmesini öne çıkarır. Ancak bu, bir adım daha ileri götürülebilir: Dilin ortaya çıkışı, bir ilerleme ya da uyum vaadi değil; bedene, duyuma ve düşe zorla sızan bir düzenin başlangıcıdır. Bu noktada film, dilin özneyi kurarken aynı anda bir eksiklik ve çikişsırlık üreten yapısına işaret eder; tam da bu nedenle, Lacancı anlamda simgesel düzen ile öznenin kuruluşu arasındaki gerilimi düşünmek için verimli bir zemin sunar.

Lacan'ın kuramsal çerçevesinden bakıldığında *The Alphabet*, çocuğun tamlığın imgesel dünyasından eksikliğin simgesel evrenine savruluşunun trajik bir tasvirine de kapı aralar. Lacan'a göre çocuk, imgesel düzlemde varsayılan bir bütünlük ve tamlık yanılsamasından, eksiklik üzerinden kurulan simgesel evrene geçerek özneleşir. Bu geçiş, dilin ve simgesel düzenin zorunlu kabulüyle gerçekleşen sarsıcı bir kopuştur ve bu kopuşla insan özneliliği artık geri dönüşsüz biçimde bütünüyle bu düzenin yasaları uyarınca biçimlenir. Lacan'a göre özne, dili kullanarak değil, dil tarafından konuşularak kurulur. Bu anlamda dil gibi yapılanmış olan bilinçdışı da bireyin iç dünyasına ait kapalı bir alan ya da biyolojik bir tortu olarak değil, öznenin denetimi dışında işleyen göstergesel bir anlamlandırma sürecidir. Lacan, bilinçdışını ise Öteki'nin söylemi olarak tarif eder. Büyük Öteki dildir, simgesel düzendir. İnsan, dilin içine doğar; başkalarının arzuları dil aracılığıyla eklenir ve özne de kendi arzusunu ancak bu simgesel yapı içinde ifade etmeye zorlanır. "Ben"nin aksine, "özne"nin yeri simgesel düzlemde; imgeselden simgesele, doğadan kültüre geçiş, insan olmanın zorunlu ama kayıplı koşulunu oluşturur (Homer, 2022, ss. 66-67). Simgesel düzen, özne üzerinde yapılandırıcı bir kuvvet taşır ancak bu yapı, her zaman bir eksiklik, bir dışarıda kalan üretir. Lacancı özne, bu bağlamda ne istikrarlı ne de bütün bir varlık olarak ortaya çıkar; özne, yabancılaşma ve ayrılma süreçleri aracılığıyla sürekli "olmakta olan" bir konumda belirir. Özne daima bölünmüştür, tatminsizdir ve *jouissance*'in kaybının tanınması anlamına gelen simgesel kastrasyonla birlikte, eksiklikle kurulmuş bir varoluşa mahkûmdur (Homer, 2022, ss. 104-105). Filme buradan bakıldığında artık alfabe, yalnızca belirli bir eğitim sisteminin ya da kültürel normun aracından da öte simgesel düzenin maddi göstergesine dönüşür. Kâbusunda harflerin istilasına uğrayan karakter, bir yanda tam da dilin ve simgesel düzenin yapılandırıcı kuvvetine maruz kalmaktadır. Filmin animasyon sekanslarında harflerin bedeni

istila etmesi, dilin yapılandırıcılığının özne üzerindeki ilk şiddetli tasarrufudur. Karakterin uykusunda hecelediği her harf ise, onu arzuladığı o dil-öncesi bütünlükten kopararak, arzularını simgesel düzenin yasası uyarınca eklemlemeye zorlandığı o radikal yabancılaşma uğrağına hapseder. Böylece *The Alphabet*, yalnızca bir “öğrenme travması” ya da pedagojik şiddet alegorisini de aşar, çok daha özsel bir çatışmanın, öznenin simgeselde kuruluşunun sancısının ve “Gerçeğin” kanlı sızıntılarının duyumsandığı bir çarpışmaya girer.

Film, esasen sözcükler kullanmadan resmetmeye alışkın olan **Lynch**’in dille bir ressam olarak kurduğu problemli ilişkiye de işaret eder; nitekim **Peggy Reavey**, *The Alphabet*’i **Lynch**’in “sözel olmak zorunda kalmaya duyduğu hayal kırıklığını ifade etme yolu” olarak tanımlar (Rodley & Lynch, 2005, s. 31). Dahası harfler *Twin Peaks* gibi sonraki dönem yapımlarında da yine birer öge olarak kullanılacaktır. Dolayısıyla *The Alphabet*’te harflerin bedene yönelmiş bir saldırı gibi deneyimlenmesi, **Lynch**’in dil ile kurduğu bu özgün ve problemli ilişkinin erken ve yoğun bir ifadesi olarak görülebilir. Böylece baskıcı eğitim kurumlarının ve öğrenimin dayatmalarının yarattığı işkence ve korkuyu yansıtan bir kâbus, **Lynch**’in sinemasında bireysel bir deneyimden başlayıp insanın dil ve kültürle girdiği kaçınılmaz çatışmayı katederek öznenin simgesel düzendeki travmatik kuruluşuna açılır. Tam da bu nedenle çok yabancı, çok tanıdık, çok korkunçtur!

Kaynaklar

- Andrew, G. (1999). *Stranger than Paradise: Maverick Film-Makers in Recent American Cinema*. Limelight Editions.
- Brazier, J. E. (2004). ‘In Dreams...’: Gender, Sexuality and Violence in the Cinema of David Lynch. İçinde E. Sheen & A. Davidson (Ed.), *The Cinema of David Lynch* (ss. 107-118). Wallflower Press.
- Chion, M. (1996). *David Lynch* (2nd Reprint). BFI Publishing.
- Favaro, A. (2019). Kayıp Otoban’ın İzinde: David Lynch’in Postmodern Dünyası. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 31, 13-31.
- Homer, S. (2022). Jacques Lacan (A. Aydın, Çev.; 3. Baskı). Phoenix.
- Karataş, M. S. (2025). Kısa Film Estetiği ve Auteur Yönetmenler. *SineFilozofi*, 2025 10. Yıl Özel Sayısı, 145-161. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1757736>
- Lynch, D. (Yönetmen), & Ayrom, A. (Yapımcı). (2002). *The Short Films of David Lynch* [Video recording]. Absurda & Subversive Cinema.
- Lynchnet. (t.y.). *The Alphabet*. <http://www.lynchnet.com/alphabet/>.

- Morschett, Raphael. (2024). *The oneiric in the films of David Lynch: a phenomenological approach*. Bloomsbury Academic.
- Nochimson, M. P. (1997). *The Passion of David Lynch: Wild At Heart in Hollywood*. University of Texas Press.
- Rodley, C., & Lynch, D. (2005). *Lynch on Lynch ((Revised Edition))*. Faber and Faber.
- Welch, B. (2022). David Lynch, Embodiment and Mediality: Dealing With a Human Form. *Film-Philosophy*, 26(3), 375-393. <https://doi.org/10.3366/film.2022.0206>

ERASERHEAD: KÂBUS DEVRELERİ

Hasan Cem Çal



David Lynch'in *Eraserhead*'i birbirini içeren ve içermeyi kesmeyen devrelerden oluşan, en başından itibaren iç içe geçmiş, girift çevrimler oluşturan bir film ve tam da bu vasıfla kâbusvari. Her ne kadar filmin bir tür gerçeküstü anlatı sunduğu ya da gerçekdışı bir dünyanın koordinatlarını oluşturduğu düşünülse de, kanıksanan yorum bu olsa da mesele esasında başka. Bu filmde söz konusu olan daha ziyade tüm film imgesinin rüyasılaşması ve dahası, rüyanın da film boyunca katmanlanması. Lynch'in kâbustan anladığı da bu, Wes Craven'ın *A Nightmare on Elm Street*'indekine benzer bir şekilde: Bitimsiz rüya ya da başsız ve sonsuz hülya.

Film, Henry'nin havada salınması, ağzından çıkıveren, kustuğu, fetüse benzer bir biçimsiz şeyle bir tür saydam zar oluşturmaları, ardından bu şeyin çatlayan beyninin sakladığı karanlığın içine girilmesiyle başlar. Bu karanlık esasında Henry'nin içine girdiği bir diğer rüyadır ve karanlıkta bu, rüyada görülecek şeyin ne olduğunun

önceden bilinmiyor olmasındandır. Ardından Henry, bu rüyanın içindeyken de iki ayrı rüya daha görür; birinde fetüsleri bir bir ezen kadını, diğerinde kendi içinden çıkıveren, kafasını koparan fetüsü. Ve filmin sonunda Henry (ve tabii biz) yine başı çatlayan fetüsün karanlığında kaybolur ve başladığı yere gerisin geri döner: Rüyanın en üst devresi ya da yüzeyi.

Eraserhead'in yapsısal bir tahlili rüya devrelerinin geometrik bir biçim aldığını kesinkes onar. İlkın, başlangıçta dairesel bir devrede olunduğu söylenebilir: Zaman-mekân belirsizdir, imgeler üst üste biner (Henry-fetüs uzanımı) ve seyrekter (filmin siyah-beyazlığı) ve tam da bu, bir sonsuzlukta ve sonsuzluğu imleyen bir daire içinde olunduğunu düşündürür. Ardından, bu devrenin içerdığı rüyaya geçiş yapıldığında dairenin yerini doğru alır: Zaman bir rüyada olması beklendik şekilde absürt olaylarla doludur ama yine de doğrusal bir akışa sahiptir; harekete tabidir. Ve son olarak, rüyanın içindeki rüyanın içindeki rüyada devre diyagonal bir biçim kazanır: Her şey yamulur (kıvrılan fetüsler), yamuk bir hatta hareket eder (dans eden yüzü şişmiş kadın) ve yamuk çizgiler çeker (kalemle çizilen yamuk). Kısacası daire, doğru ve diyagonal *Eraserhead*'in devre biçimleridir.

Peki, bu devrelerin tamamını kat eden bir biçim var mıdır? Var gibi gözüküyor: Sarmal. Gerçekten, film boyunca rüya içinde rüya dizisinde olunduğundan, diğer bir deyişle rüyadan ne başta ne de sonda hiç çıkılmadığından ve bunun da ötesinde, baştaki rüya düzeyine sonda da varıldığından filmin tüm devreleri üstünde seyreden, onların her birini tanımlayan, alayını [procession] sağlayan biçim sarmaldır. Bu böyledir, zira filmde giderek daha da derinine inilen rüya, genel olarak rüya, büyük r harfiyle rüya, Rüya esasında bir sarmal gibi sürekli derinleşen bir niteliğe sahiptir ve bunun ifadesi olarak her bir katmanında akış/oluşunun şeklini değiştirmeyi kesmez ki bunlar aynı anda devrelerdir; bir “yaşam dünyası” oluştururlar. Dolayısıyla daire, doğru ve diyagonalı koşullayan, kapsayan, nihayetinde ise soğuran biçim sarmaldır. Sarmaldadır ki derinleşir tüm devreler; sarmalın özsel işlevi budur.

Peki, devrelerin bir kâbus oluşturması, belirli bir anlamda da sarmalın kâbus olmasının nedeni nedir? Sarmal ile kâbus arasındaki bağlantı ne türdendir? Cevap belli: **Alfred Hitchcock**'un *Vertigo*'sunda bir tür hiper-gösterge (yani tüm göstergeleri tanımlayan ya da üst-tanımlayan bir gösterge) düzeyine çıkartılmış sarmal (Madeleine'nin saçının, takip sahnesindeki arabanın ve çan kulesinin oluşturduğu sarmallar) **Lynch**'in *Eraserhead*'inde herhangi bir göstergenin de

ötesine geçiş yapar; film imgesinin ta kendisine, bir *total* imgeye dönüşür. Diğer bir deyişle sarmal filmin akışı, bilhassa onun hareketidir. Tam da bu nedenle Henry rüyasının içinde rüya görür ama bu rüyanın içinde de rüya görür ve nihayetinde, rüya olup olmadığından dahi emin olmadığı rüyanın, filmde gerçeği tamamen soğuran rüyanın, ilksel ya da meta-rüyanın içinde kaybolur. Rüyadan çıkamaz, bu imkânsızdır ve işte, kâbus da budur. Ve tabii sarmal da.

O hâlde *Eraserhead*'le ilgili ilk ve son kertede söylenebilecek şey şudur: Film ilksel bir rüyadan ilksel bir rüyaya geçiş yapar ve ara ya da embriyonik diyebileceğimiz rüyaları da bu ilksel rüyanın rüyası olan gerçeküstü anlatı hattına bir tür kodmuş gibi kaydeder. Bu nedenle ki **Lynch**'in filmi gerçeküstü bile değildir, çünkü gerçeküstü olan filmde hâlâ bir rüyanın alt katmanıdır, yoksa başka bir şey değil. Üst katmanda, yukarılarda, sarmalın devridaim etmeyi kesmediği o opak olduğu kadar saydam düzlem ya da düzeyde ise rüya esasında hiçbir gerçekliğe (kendi gerçekliği dahil olmak üzere) işaret etmeksizin var olur, bir sarmal olarak. Ve yine, sarmal kâbusa, basitçe rüya değilse, yalnızca içeriğinin makus, meşum ve müphem olmasından değil, sarmal biçiminde hareket eden şeyin bir çıkışının olmamasından, bunun da kâbustan başka bir şey olarak tanımlanamayacak bulunmasındandır. Sarmalın biçimi ile kâbusun niteliği arasındaki örtüşme.

Toparlarsak: Evet, Henry fetüstür ve evet, yüzü şişmiş kadın onu fetüsleri öldürerek doğuran annesidir ve yine evet, Henry doğmuş ya da doğacak olmanın kâbusunu bir fetüs olarak yaşar ya da tüm bu yorum nafiledir ve Henry çocuğunu katleden bir caniden başka bir şey değildir ama işte, bunların hiçbir önemi yoktur. Önemli olan tek şey, doğmuş olmak ile ölü olmak arasında kalan varlığın, araftaki mevcudiyetin rüyavari yaşamı, rüyayı bir dizi hâlinde sağlayışı, başlı başına, organik varoluşuyla dahi bir sarmal çizışı (fetüsün içe kıvrık “beden”i) fakat varoluşu deneyimleme şeklinin de bir sarmaldan mülhem olmasıdır. O sonsuz derinliktedir, varlık ile yokluk arasında yüzer ve kendi zihni ile maddeninki arasında hiçbir ayırım yapamaz. Dolayısıyla bu, ilkesel olarak bakıldığında bir zamanlar fetüs olan herkes için çekilmiş bir filmidir; o hatırlamadığınız, hatırlamak istemediğiniz için unuttuğunuz, kafanızdan sildiğiniz deneyimin (filmin adı da buradan gelecektir), giderek derinleşen, türlü devre arasındaki git gelden oluşan, çıkışsız, umarsız hayatiyetin filmidir. Kâbus devrelerinden oluşan bir film.

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, arzusunun 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 arzunun 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, arzunun 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-ima 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

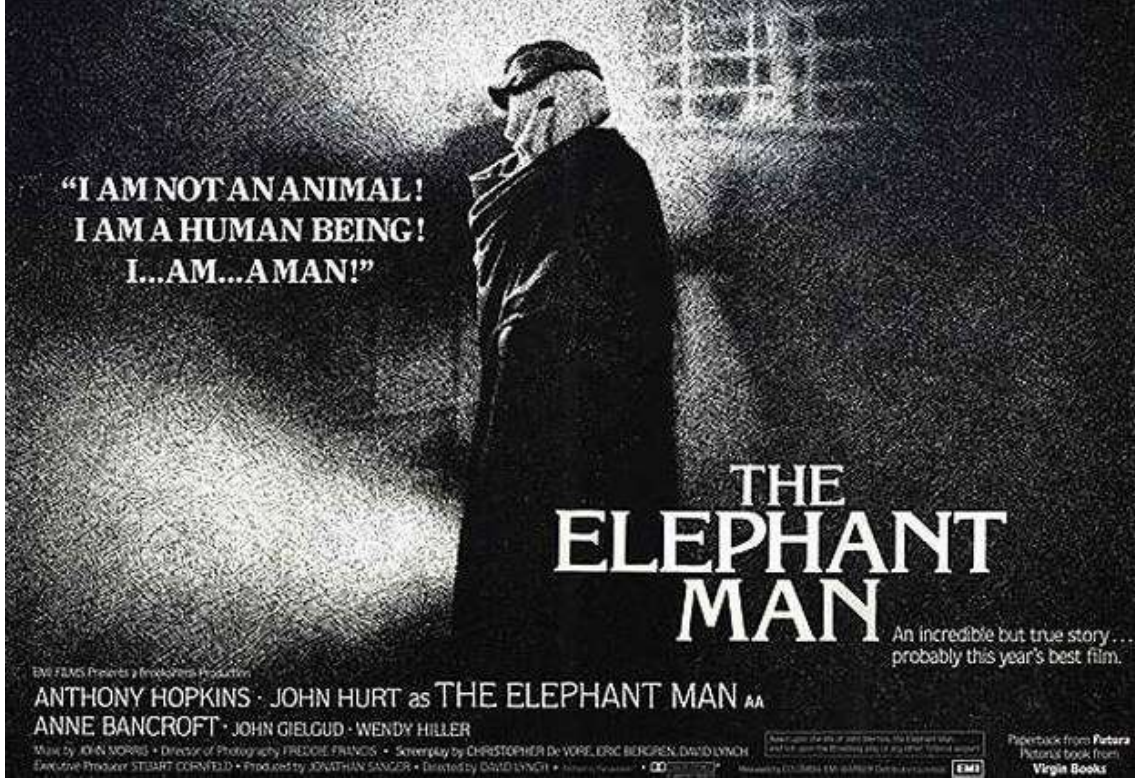
görebileceğimiz çoklu bağlantı noktalarıyla örtüşmektedir ve filmde sabit bir kimlik yoktur; karakterler dönüşür, başkalarına evrilir ya da kendilerini farklı bedenlerde bulurlar. Henry'nin yaşadığı kabus gibi dünya, son bulmak yerine yeniden şekillenerek devam edecek gibidir. **David Lynch**'in filmlerinde 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.

LYNCH'İN NAİF CANAVARI: *FİL ADAM* (1980)

Dilek Bayık



*"Almodovar Teoremini oluştuyorum: Korkunç bir şeyi güzelliğe çevirmek için ona yeterince uzun süre bakmak yeter."*¹

David Lynch'in ikinci uzun metraj filmi *Fil Adam* (The Elephant Man, 1980), Victoria Dönemi Londrasının hüznünlü figürlerinden birini konu ediyor. Ciddi vücut deformasyonundan mustarip **Joseph Merrick**'in ucube sirklerinde başlayan hayatı, duygu sömürüsüne gidilmeden, insan olmaya ve insanlık onuruna dair bir hikâye olarak sunulur. Bu yönüyle, özellikle yönetmenin sinemasına mesafeli seyircinin de çok rahat ilişki kurduğu, en sevilen **Lynch** filmlerinden biridir. Öte yandan, stüdyodan gelen teklif ile çekilmiş olmasına rağmen, **Lynch**'in dünyasındaki konulara yakınlığı ve yönetmenin üslubunu yansıtan görsel-işitsel öğeler sayesinde, kendi özgün projelerinin yanında değerlendirilebilir.

¹ Antoni Casas Ros (2009), *Almodovar Teoremi*, Çev: Ö. Naldemirci, Sel Yayıncılık

Fil Adam, 19. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere'de yaşayan gerçek kişiler ve olaylardan yola çıkıyor. Film büyük oranda gerçekte yaşananlara sadık kalsa da **Merrick**'in hayatını dramatik dokunuşlarla yeniden şekillendirerek anlatıyor. Senaryodaki küçük değişimlere ve gerçeklikten sapmalara gönderme yaparcasına, filmde karakterin adı Joseph değil John Merrick olarak geçiyor. Filmin başrollerinde, **John Hurt** John Merrick karakterini, **Anthony Hopkins** ise Dr. Frederick Treves'i canlandırıyor. John Merrick'in vücudunda konuşmasını ve hareketlerini kısıtlayacak ölçüde tümörler ve şekil bozuklukları vardır. Buna, annesinin kendisine hamileyken fillerin saldırısına uğramasının neden olduğuna inanmaktadır. İnsanların kafeslerde sergilendiği bir gezici sirkte zorla çalıştırılmaktadır. Londra'da kendisini fark edip yardım eli uzatan Dr. Frederick Treves sayesinde hastaneye yatar ve görece huzurlu bir hayata kavuşur. Burada yaşarken sanatçılar, İngiliz sosyetesini ve soyluların ilgi odağı haline gelir. Ancak hastanede çalışan gece bekçisinin duygusal ve fiziksel saldırıları yüzünden kaçarak tekrar sirklerde çalışmaya başlar. Kendisine yardım eli uzatan kumpanyadaki arkadaşları sayesinde Londra'ya ve hastaneye geri dönmeyi başarır. Genç yaşında hastanede hayatını kaybeder. Sirklerde başka birinin zorlamasıyla değil kendi rızasıyla çalışmış olması, kaldığı hastanede şiddet görmemiş olması, sakın bir hayat sürüp tekrar sirklerde çalışmaya dönmemiş olması, gerçek hayatla filmin senaryosunun ayrıldığı noktalardır.



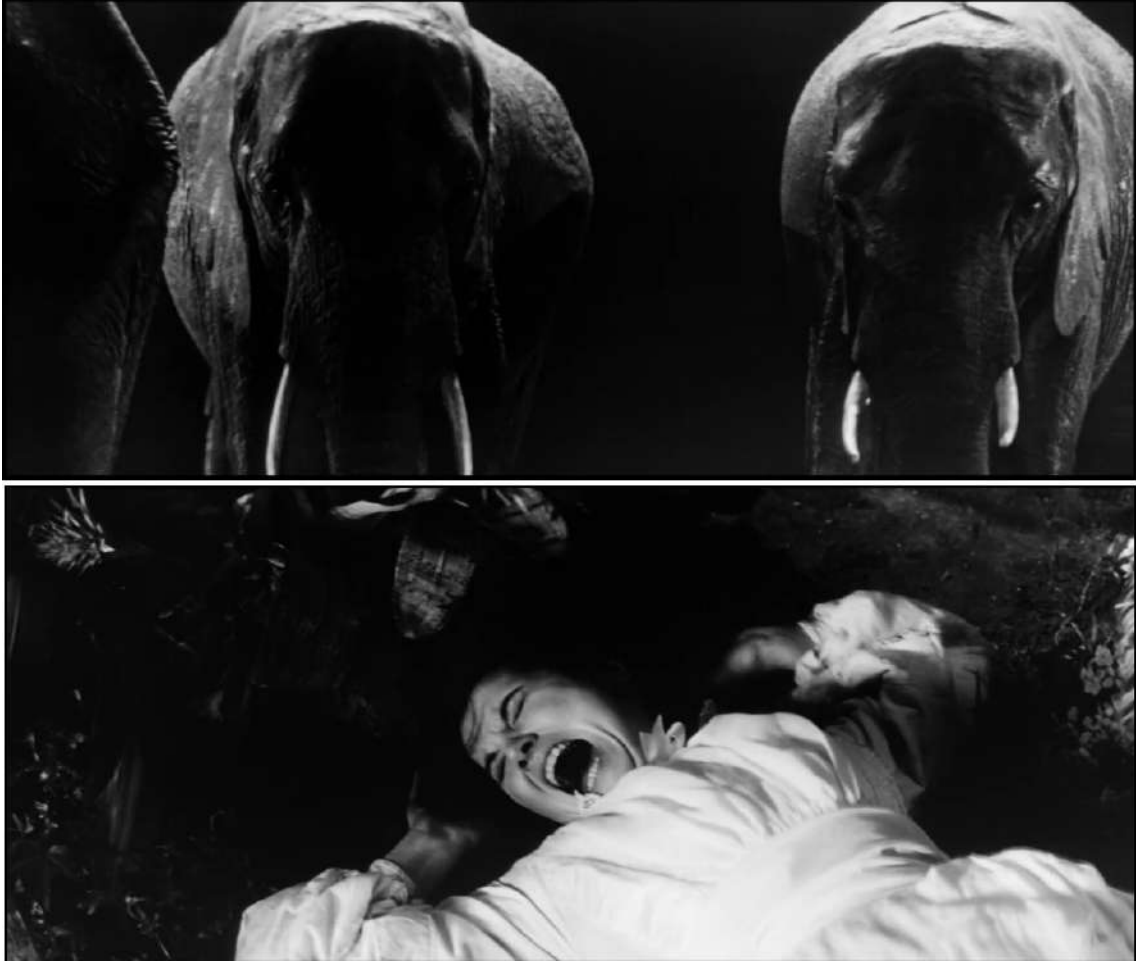
Konusuna bakıldığında, **David Lynch** böyle bir filmi çekmek için ilk akla gelecek yönetmen değil gibi duruyor. Bu proje **Lynch**'e nasıl geldi? Yönetmenin ilk filmi **Eraserhead** (1976), meraklı sinemaseverlerin beğenisini kazanarak kült bir esere dönüşmüştü, ama onu kitlelere tanıtabilecek türde bir film değildi. **Lynch**'e sektörün kapısını açan, **Stanley Kubrick**'in **Eraserhead**'den etkilenmesi ve

izlemesi için yapımcı **Stuart Cornfeld**'e önermesi oldu. **Cornfeld** kendisiyle bağlantıya geçtiğinde, **Lynch**'in elinde çekmek için finansal destek aradığı bir senaryosu vardı. Ancak *Ronnie Rocket*, stüdyonun çekmeye cesaret edemeyeceği kadar ana akımdan uzak, absürt bir macera filmi senaryosuydu, bu yüzden kabul görmedi. Onun yerine seçmesi için üç senaryo önerdiler. **Lynch**'in tercihi tereddütsüz *Fil Adam* oldu. *Fil Adam* hayata geçirilene kadar karşılıklı tavizler verildi: Ortak yapımcılardan **Mel Brooks**, filmin yönetmeni ve tüm oyuncu kadrosunun İngiliz olmasında ısrarlıydı. **Cornfeld**, bu proje için doğru yönetmenin **Alan Parker** değil **David Lynch** olduğu konusunda **Mel Brooks**'u ikna etmek için çok çaba harcadı. **Lynch** de stüdyonun önerdiği teknik ekip ve oyuncu kadrosuyla çalışmayı kabul etti. Tek istisnası, *Eraserhead*'te birlikte çalıştığı ses teknisyeni **Alan Splet**'i *Fil Adam*'ın kadrosuna dahil ettirmektir.

Lynch'in **Eric Bergren** ve **Christopher De Vore**'un senaryosunda yaptığı değişiklikler, *Fil Adam*'ı bir **Lynch** filmine dönüştüren ilk adımlardır. Yönetmen dramatik yapıyı güçlendirmek için, senaryoya Merrick'in hastanede fiziksel ve psikolojik şiddete maruz kaldığı bölümleri ekler. *Ronnie Rocket*'ta planladığı endüstriyel arka planı bu filme taşır. Şehir, sanayi devriminin yarattığı bir canavar olarak karşımıza çıkar: Zalim gece bekçisinin peşine takılıp gittiğimiz arka sokaklarda, makina buharlarına karışan sis ile cisimlenir. Yer altından geçen borular Londra'nın derisinin altındaki damarlardır. Merrick'in kabuslarını ve çılgınlığını taşırlar. Fakir işçi sınıfı, bu mekanik canavarın hem kalbini çalıştıran mekanizma hem de tıpkı Merrick gibi onun tarafından ezilen kurbanlardır. Dünyalar arasında gizli geçitler bulup süzülerek ilerleyen kamera bizi bu yolculuğa çıkartır; Merrick'in bakışlarından maskesinin deliğine kayar, bunu gizli bir geçit gibi kullanarak yer altında dehlizler boyu ilerler, şehrin cehennemine iner.



Merrick'in katıldığı sirkteki cüceler ve vücutları deforme olmuş diğer insanlar, **Lynch**'in yine *Ronnie Rocket*'tan taşıdığı ve diğer filmlerinde de tekrar edeceği figürlerdir. Gayriinsani kumpanyanın diğer aktörlerinin şefkati ve yardımı sayesinde Merrick, mutlak bir ölümden kurtularak hastaneye geri dönebilir. **Lynch**, farklı, kırgın ve "çirkin" olandaki inceliği sadece Merrick üzerinden anlatmakla yetinmez, iyi ve doğru olanı "ucube"ler grubunun bir davranışı olarak göstererek farklı olana güzelleme yapar.



Açılış ve kapanış sahneleri, yönetmenin imzasının en net görüldüğü kısımlardır. Film, Merrick'in annesinin fillerin saldırısına uğradığı kâbus atmosferindeki bir sahne ile başlar. Adım adım ilerleyen fillerin, piston sesini andıran ayak sesleri ve fabrika gürültüsüne benzer gürlemeleri, genç kadının sessiz çılgılık görüntüleri üzerine biner. Bu, bir yandan Merrick'in annesi kendisine hamileyken fillerin saldırısına uğradığı söyleminin canlandırmasıdır. Öte yandan failleri filler, ya da onların temsilinde sanayileşmiş şehir olan, toplu bir tecavüz sahnesi olarak okunabilir. Bu sahnenin hemen ardından buharlar içinde duyduğumuz çocuk

ağlaması ve sirk görüntüleri, Merrick'in karmaşa içindeki Londra'ya doğuşunu temsil eder. Filmin kapanışında, **Lynch**'in süzülen kamerası bir kez daha karşımıza çıkar. Merrick'in yatağından, annesinin fotoğrafı ve kilise maketi boyunca ilerler, aralık pencereden evrenin sonsuzluğuna geçer. Merrick doğumunda olduğu gibi buhara dönüşür ve yıldızlı gökyüzünde beliren annesinin yüzüyle bütünleşir.

Fil Adam, *Eraserhead* gibi siyah beyaz çekilen bir film. Siyah beyaz olması, filmin rüya ile gerçek arasında gidip gelen tonunu güçlendirip, Viktorya Dönemine yakışır şekilde karanlık ve huzursuz bir atmosfer yaratır. Bu tercih ve filmin konusu, ister istemez klasik dönemin önemli bir filmini akıllara getirir. *Fil Adam*'ı seyrederken, bir sirkte geçen olayları konu alan, **Todd Browning**'in yıllarca yasaklanan filmi *Ucubeler*'i (Freaks, 1932) hatırlamamak imkânsız. *Ucubeler*'in güzellik algısını mı sorguladığı yoksa deforme insan vücudunu fetiş konusu yapmaya mı cüret ettiği hala tartışılıyor. *Fil Adam*, böylesi bıçak sırtı bir meseleden alnının akıyla ve zarafetle çıkabilmiş. **Lynch** sinemasından aşına olduğumuz yakın planlarla yakalanan duygu yoğunluğu ve elbette **Anthony Hopkins**'in oyunculuğu sayesinde, seyirci Frederick Treves karakteri ile özdeşleşir. Bu sayede, Merrick'in fiziksel görünümünden rahatsız olduğu için ve ona yapılan kötü muameleden dolayı kendini suçlar. Filmde Merrick'e tutulan ayna, davranışlarını ve yargılarını sorgulamak için seyirciye tutulan bir aynaya dönüşür.



Fil Adam 1981'de sekiz dalda ödüle aday gösterilmesine rağmen Oscar töreninden eli boş döndü. O yıl **Robert Redford**'un yönettiği *Sıradan İnsanlar* (Ordinary People, 1980) En İyi Film dahil dört dalda Oscar kazandı. **Mel Brooks**'un isyan ederek söyledikleri, gerçekleşmiş bir kehanet gibi görünüyor: "On yıl sonra *Sıradan İnsanlar*, Trivial Pursuit oyunundaki bir sorudan ibaret olacak,

Fil Adam ise insanların hâlâ ilgiyle izleyeceği bir film olmaya devam edecek". En azından kendi deneyimim açısından **Mel Brooks**'un yüzde yüz haklı çıktığını söyleyebilirim. **Fil Adam** benim için çok ayrıcalıklı yerde duruyor. 13-14 yaşlarındayken karşımda bir **Lynch** filmi olduğunu bilmeden, hatta **David Lynch** adında bir yönetmenin var olduğundan bile haberdar olmadan, **Fil Adam**'ı seyrettiğim anı ve ne kadar sarsıldığımı hala hatırlıyorum. Uzun yıllar boyu, filmde sahneler benle beraber yaşamaya devam etti. Bunlar hikâyenin değil, tam tarif edemediğim duyguların taşıyıcısı imgelerdi: Dr. Frederick Treves'in kirli bir camdan bakışı derin bir hüznün, suçluluk ve kalp kırıklığını yansıtıyordu; Merrick'in maskesi ise, en savunmasız anlarda ortaya çıkan güvensizlik duygusuyla insanı cehenneme sürükleyen bir kara delikti... Yıllar sonra, hemen her sinemaseverin yapacağı şekilde bir görev edasıyla, **David Lynch** adında çok zor filmler çeken yönetmeni **Mulholland Çıkma** (Mulholland Drive, 2001) filmi ile "ilk kez" seyretebilmeye koyuldum. Bu karmaşık yönetmeni daha iyi anlarım ümidiyle biraz araştırdığımda, **Fil Adam** tekrar karşıma çıktı. O an, bir **Lynch** filmi seyretmenin duygu ve rüya paylaşımı olduğunu, **Fil Adam**'ın bunu bana yıllar önce öğrettiğini fark ettim.

Fil Adam, **David Lynch**'in sinematografisinde en geleneksel filmlerden biri. Bu yönüyle hem hikâye anlatan sinemadan zevk alan, hem de yenilikçi **Lynch** sinemasını seven ya da bu sinemayla bağ kurabilmek için köprü arayan sinemaseverleri memnun edecek bir eser. Bytes karakterinin gösteriyi sunduğu sözlerle: "*Sonuç açıkça ortada. Bayanlar ve baylar, işte... Fil Adam!*"

THE ELEPHANT MAN (1980) YA DA UCUBE BEDENİN TRAJİK VAROLUŞU

Fırat Osmanogulları

Güzel bir kadın fotoğrafı; bu imaj ile üst üste binen koşan fillerin görüntüsü; kadının üstüne saldıran bir fil; yükselen dumanlar ve bir çocuk ağlaması... İşte Joseph Merrick'in dünyaya gelişi... “Günün birinde kadının biri çocuk değil, bir ucube dünyaya getirir. Bu tiksindirici, tahammül edilemez şey, gözlemciyi hem allak bullak eder hem büyüler” (Ancet, 2010: 27). **David Lynch**'in gerçek bir hikâyeye dayanan *The Elephant Man* (1980) filmi¹, pek akla yatkın olmayan bir birleşme sonucunda dünyaya geldiği ima edilen, bedeninin çok büyük bir bölümü deforme olmuş ve büyük kafası bir fili andıran, tahammül edilemez görüntüsüne rağmen yine de herkesin görmeye ve tanışmaya can attığı Joseph Merrick'in hem esir düştüğü bir sirkte hem de tedavi gördüğü hastanede bir seyir nesnesi haline gelişini konu alır. **Friedman**'ın da belirttiği gibi **Lynch**'in filmi, Merrick'in sirkteki tuhaf bir figürden Londra'nın ünlü simalarından birine dönüşümünü izler ve çirkin bir dış görünüşün altında gizlenmiş sanatsal duyarlılığa sahip nazik bir adamı ortaya çıkarır. Siyah beyaz çekilen filmde **Lynch**, bu hikâyeyi hızla sanayileşen Londra'nın etkileyici görüntüleri ile yan yana getirerek, Merrick'in insanlığının tanınması için verdiği mücadelenin ve onu çevreleyen mekanize dünyanın insanlık dışı etkilerinin her ikisinde de hâkim olan acımasızlığı gösterir (Friedman, 2019: 56).

Tıpkı **Tod Browning**'in 1932 yapımı, ünlü *Freaks* filmindekileri hatırlatan, ucubelerle dolu bir sirkte sergilenirken görürüz Merrick'i ilk olarak. Sirkin ve Merrick'in sahibi Bytes önce onun hikâyesini anlatır²; ardından Merrick'in yüzü ve deforme bedeni ile karşılaştığında, kendisine özel gösteri yapılan Dr. Treves'in

¹ Film, **Joseph Merrick**'in durumuyla ve hayatıyla ilgilenmiş ya da onunla temas etmiş birçok ismin yazdıklarına dayanmaktadır. Bunlar arasında, **Merrick** tarafından yazıldığı iddia edilen yedi paragraflık bir broşür olan *Joseph Carey Merrick'in Otobiyografisi* (1884) de bulunmaktadır. Sir **Frederick Treves**, aralarındaki ilişkiyi anlattığı *The Elephant Man and Other Reminiscences* (1923) adlı kitabını yayınlamış; antropolog **Ashley Montague**, *The Elephant Man: A Study in Human Dignity* (1971) adlı kitabını yazmış ve **Bernard Pomerance**'in *The Elephant Man* adlı oyunu önce 1977'de Londra'da, ardından 1979'da Broadway'de sahnelenmiştir (Friedman, 2019: 56).

² Adamın anlattığına göre Merrick'in annesi hamileliğinin dördüncü ayında Afrika'da bir fil tarafından yere serilmiştir.

gözünden damlayan tek bir yaş eşliğinde yaşadığı büyük şaşkınlığa tanık oluruz. Fakat Treves'in şaşkınlığı, henüz *teratolojik* bir ilginin ötesine geçmez; tamamen tıbbi bir izlekte seyreder. Nitekim Treves onu muayene için hastaneye getirmesi konusunda Bytes ile anlaşır. Ertesi gün Merrick kafasında çuval benzeri bir maske ve elinde bir baston ile hastaneye gelir. Muayenenin ardından Treves de bir nevi onu kurula sergiler. Kurula yaptığı sunum sekansı, tıbbi bir iktidar mekanizmasını ya da *latrarşik* (doktor sınıfının düzeniyle ilgili) olanı göstermek adına oldukça dikkat çekicidir.



Görsel 1: Treves'in Merrick'i kurula takdimi

Sahne, projektörden yayılan parlak bir ışığın ekranı doldurmasıyla başlar ve kamera ışık kaynağından uzaklaşarak Treves'in sunumunu bekleyen şık giyimli doktorlarla dolu bir konferans salonunu kadrāja alır. İki adam, küçük, çadır benzeri bir mekanizmayı içeri getirir ve perdeleri açarak içindeki insanı ortaya çıkarır: *Fil Adam*. Daha önce **Lynch**, Merrick'i büyük beden giysiler içinde ve yüzündeki maskeyle göstermişti (Treves'e yapılan özel gösteri hariç), böylece seyirciler sadece ona bakanların tepkilerini izlemişti, Treves'in yaşadığı ilk karşılaşmada olduğu gibi. Şimdi ise yönetmen, **Friedman**'ın da vurguladığı gibi, seyircinin perdenin arkasına bakmasına veya gösteriyi doğrudan izlemesine izin vermeyerek, seyircinin bakma arzusunu tetikler. Fakat sadece Merrick'in deforme olmuş vücudunun çarpık, gölgeli silueti görünür. Treves, Merrick'in çeşitli fiziksel rahatsızlıklarını kuru ve tıbbi bir dille anlatırken, **Lynch** onun yorumlarını, şaşkın bir şekilde önlerinde sergilenen figürü izleyen doktorların yüzleriyle keser. Yüzlerinde, gördükleri manzaraya karşı yer yer şok, rahatsızlık ve tiksinti ifadeleri belirir; seyirci yine Merrick'e bakanların tepkilerini görmekle yetinir. Treves Merrick'in

vücudunun tamamına yakınının deforme olduğunu, ancak cinsel organının sağlam olduğunu söyler. Bytes, Merrick'i bir ucube olarak istismar eden ve sömüren sadist bir satıcı, ona fiziksel ve duygusal olarak kötü davranan bir zalim iken, Treves de böylesi acımasız bir tanıtım yaparak ve bu tanıtımı cinsel organlarının durumu hakkında (örtülü olmadığı varsayılan) tatsız yorumlarla sonlandırarak daha derin psikolojik yaralar açar. İyi giyimli doktorlar, daha önce gördüğümüz, sirkte Merrick'i izlemek için para ödeyen meraklılar gibi sıralanmıştır. Kimse Treves'in duygusuz sunumuna, Merrick'in fiziksel acısına karşı duyarsızlığına veya başka bir insana gösterilen bu türden bir saygısızlığa itiraz etmez ne yazık ki. **Lynch**, seyirciyi bu duygusuz trajediye eşit derecede suçlu bir katılımcı olarak dâhil eder ve Merrick'in anormalliklerini görme merakını, hem sirkteki seyircilerin hem de katı doktorların Merrick'e karşı sergilediği duyarsız tepkiyle ilişkilendirir. (Friedman, 2019: 57). Böylece Merrick'in ucube bedeni, **Ancet**'in ucubeler üzerine yaklaşımından hareketle, bir yandan halka açık ucube sergilerinde sergilenirken diğer yandan doktorlar tarafından bir inceleme nesnesi adı altında teşhir edilmesi dolayısıyla estetik bir seyir nesnesine dönüşmektedir (Ancet, 2010: 58).

Nasıl bir bedendir Merrick'in bedeni? Yüzde doksani deformedir. Sağ kolu tamamen işlevsizdir. Omurgası fazlasıyla eğridir. Bedeni tümörlerle doludur. Kronik bronşiti vardır ve sürekli hırlamaktadır. Bir filinkini andıran kafası çok büyük olduğundan oturarak uyumaktadır; zira sırt üstü yatması onun boğularak ölümüne sebep olacaktır. **Pierre Ancet**'e göre, "ucube, görünümü bakımından olası ve sorunlu bir insanlık (*humanité*) alanına girer, bu da biyolojik olarak insan türüne (*hominité*) aidiyetiyle çelişir" (Ancet, 2010: 21). Bir bedeni ucube olarak ifade etmek, onu bir kategoriye dâhil etmek demek değil, bir rahatsızlığı dile getiren bir hükme varmaktır. Çünkü kategoriye dâhil etmek şöyle dursun, açıkça bir türe dâhil edilemeyen, kategorize etmenin imkânsız olduğu, ortak bilgiyi aşan bir bedendir ucube (Ancet, 2010: 27-28). Dolayısıyla yine **Ancet**'in deyişiyle, "insan ile hayvan arasında ara kategorilerin yokluğunda, ucube beden, heterojen öğeleri bir araya getirir gibi görünen bir kompozisyon olur. Bu anlamda, deneyim hayal gücüne ve hayal gücünün tanıdık eğilimleri olan kesme ve kolajlamaya gönderir" (Ancet, 2010: 101). Böylece karşımızdaki bedenin ne olduğunu, bildiğimiz kategorilerden ödünç aldığımız tanımlamaları kullanarak açıklamaya çalışırız. 'Fil Adam' ifadesi de aynı şekilde iki farklı kategoriye ait tanımlamaların bir araya gelmesiyle; yani kesilip kolajlanmasıyla elde edilmiş bir deyimdir. Bu

noktada **Cavallaro**, *hibrit beden* kavramını ortaya atar. Ona göre, hem bir insan bedenini hem de anatomik sınırlılıklara ve akla meydan okurcasına insan dışı türlerin niteliklerini içinde barındıran bedenler hibrit bedenlerdir (Cavallaro, 2002: 190). Merrick özelinde ‘adam’ ‘insan’ türüne ‘fil’ ise ‘hayvan’ türüne ait oluşuyla ve Merrick’in bedeninde bu farklı kategorilerin bir arada bulunuşuyla bir hibrit bedenden söz edebiliriz. Yine de Merrick’in düşünme, okur-yazarlık, konuşma (ağız ve diş yapısının bozukluğundan kaynaklı belirgin bir zorlanma yaşasa da akıcı bir biçimde İncil’den ve Hristiyan ilahilerinden ezbere parçalar okuyabilmektedir), duygulanma, estetik beğeni gibi yetileri zaten onu insan yapmaya fazlasıyla yeter. Zaten tren istasyonunda peşine takılıp etrafını saran kalabalığa karşı ‘ben bir fil değilim, ben bir hayvan değilim, ben bir insanım’ diye haykırışı onun bir insan olarak kabul görme mücadelesinin doruk noktasıdır. Merrick’in doğası insandır. Bedeni de insandır. Neticede **Ancet**’in belirttiği gibi, ucube bedeni şekilsiz de olsa bir insan bedenidir (Ancet, 2010: 49). Dolayısıyla Merrick’in doğumsal anomalilerle dolu bedenini hibrit ya da ucube olarak nitelemek, fenomenolojik bir yaklaşımın ürünü olmaktan fazlası değildir.

Bununla birlikte **David Lynch**, Merrick’in ucube bedenini seyircinin tikslenme duygularını istismar etmeyi amaçlayan bir görsellikle; bir tür *body horror* unsuru olarak kullanmaz. Bedenin detaylarını yakın ya da detay plan çekimlerle vermek gibi bir yöneme başvurmaz. Merrick’in ucube bedeni herhangi bir beden olarak, filmde yer alan diğer insanların bedenlerine nasıl yer verilmişse, onlardan ayrılmaksızın oradadır. Bu anlamda oldukça demokratik davranır **Lynch**; Merrick’in bedeninin imajlarını filmdeki diğer beden imajlarından ayrı tutmaz; ona, onu istismar etmeye yönelik bir ayrıcalık tanımaz. Tıpkı *The Elephant Man*’dan önceki 1977 yapımı ilk uzun metraj filmi *Eraserhead*’de Henry’nin bebeği ve radyatördeki kadın vb. ucube bedenlere sahip karakterler için yaptığı gibi. **Lynch**, bedenin imajından ziyade, bizzat kendisinin ayrıcalıklı olmasıyla yetinir (ya da bir tür estetik görüntü ekonomisinden kaynaklı, öyle olmasını tercih eder). Böyle olunca da ucube bedenin görüntüsünden çok, ona tepki veren ‘normal!’ bedenlere sahip olanların yüz ifadeleri daha dikkat çekici hale gelir³.

Filmin anlatısına geri dönecek olursak... Merrick hastanede bakılmaya başlar; Bytes’a geri verilmez. Bir süre sonra onun nazik, kibar, zeki bir kişi olduğu anlaşılır.

³ Ucube beden ile yaşanan o karşılaşma anında, **Ancet**’e göre kişi, “Bu beden nedir?”, “Bu bir kişi mi?” “Kişi olabilir mi?”, “İnsan olarak kabul edilebilir mi?” (Ancet, 2010: 46-47) gibi sorular sorar. Filmde, Merrick’e yönelen bakışların sahipleri de bu soruları sorar görünmektedirler.

Öyle ki sosyeteden, sanat camiasından (başta tiyatro sahnelerinin yıldızı Bayan Kendal) birçok kişi onunla tanışmak için hastanedeki odasına çay içmeye gelir. Treves onu eşile tanıştırır ve evine çaya davet eder. Merrick'in ünü Londra'da günden güne artar. Bu sırada da komite, Galler prensesi ve kraliçenin dahi olaya dâhil olmalarıyla beraber, Merrick'in ömür boyu hastanede kalmasına izin verir. Merrick, nihayet bir evinin olmasına çok minnettar kalır. Ancak Treves eşine Merrick'i, tıpkı Bytes'ın yaptığı gibi, seyirlik bir merak nesnesine dönüştürdüğünü; karnaval yerine bu sefer de sirkte onu sergilediğini düşündüğünü söyler. Ünlü bir doktor haline gelmek de cazip gelmiştir. Bu sorgulamanın ardından Treves ve Merrick in arasındaki ilişkinin biçimi de değişime uğrar. **Friedman**'ın da belirttiği gibi Treves, filmin başında Merrick'i bir araştırma nesnesi olarak görürken, sonunda onu bir dost olarak kabul etmeye başlar. (Friedman, 2019: 57). Treves'in baştaki *teratolojik* ilgisi ve bu ilgiden bağımsız düşünemeyeceğimiz bir sosyal sermaye edinme gayesi yerini, şefkat, dostluk, empati gibi pozitif insani duygulara bırakmıştır.



Görsel 2: Bytes, Merrick'in belden üstü çıplak bedenini sergiliyor

Ne var ki hastanenin gece bekçisi bir meyhaneden insanları toplayıp, para karşılığında bir gece vakti Merrick'i göstermeye götürür. Kalabalığın arasında Bytes da vardır. Sarhoş kalabalık hastanedeki odasında taşkınlık çıkarıp Merrick'e eziyet eder; onu aşağılar. Bytes, bu butik gösterinin sonunda onu kaçıır; neticede onun için bir sermayedir Merrick. Şimdi Merrick, diğer ucube arkadaşlarının da olduğu sirki ile beraber bir turnededir. Bytes, bir yandan onu tiksime ve merak dolu bakışlara tekrar sergilemeye başlamıştır. Diğer yandansa kendisini terk ettiği için ona şiddet uygulamaktan da geri kalmamaktadır. Ona 'et parçası' der; açıktır ki

Bytes Merrick'i bir insan olarak görmez; Merrick, onun için sergilenecek ve sırtından para kazanılacak bir sirk hayvanından farksızdır. Bu görüşü destekler bir biçimde Bytes onu içerisinde maymunların bulunduğu bir kafese kapatır.

Fakat o gece, sirkteki arkadaşlarının yardımıyla Merrick oradan kaçır; bir buharlı gemi ardından da bir buharlı tren yolculuğunun ardından Londra'ya tekrar varır⁴. Tren istasyonunda, yazıda daha önce değindiğimiz, 'ben bir insanım!' hadisesi yaşanır ve Merrick düşüp kalır. Neyse ki onu bulup tekrar odasına yerleştirirler; Treves dostunu bulduğu anda ona sarılmaktan kendini alamaz.

Merrick'i, bir diğer dostu olan Bayan Kendal'ın başrolünde yer aldığı bir tiyatro oyununa götürürler. Kendal oyunun sonunda gösteriyi Merrick'e adadıklarını söyler (karşısındaki kalabalığa ondan bahsederken 'benim sevgili arkadaşım' ifadesini kullanır). Merrick, balkondaki yerinden ayağa kalkar ve tüm salon onu ayakta alkışlar. O da başıyla kalabalığı selamlamaktan geri durmaz. Merrick artık hayallerine erişmiştir; bir insan olarak kabul gördüğünü düşünür; artık annesi için bir hayal kırıklığı değildir; övünebileceği iyi görünümlü ve nüfuzlu arkadaşları vardır ve en önemlisi, Londra sakinleri için artık bir ucube değildir. O gece Joseph Merrick, odasında bir süredir yapmakta olduğu kilise maketini artık tamamlayıp imzasını atar ve 'başardım!' der; ardından, tıpkı herhangi bir insanın yapacağı gibi yorganını açıp yatağına girer ve ölümüne sebep olacağını bile bile, sırtüstü pozisyonda uykuya dalarak trajik varoluşunu sonlandırır.

Kaynakça

- Ancet, P. (2010). *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi*. (E. Topraktepe, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cavallaro, D. (2002). *The Gothic Vision Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. London and New York: Continuum.
- Friedman, L. D. (2019). The Elephant Man, *The Pharos*, Winter 2019, pp. 56-57.

⁴ **David Lynch**, yazının ilk paragrafında da değinildiği üzere, film boyunca, Sanayi Devrimi'nin etkisine ve beraberinde gelen ulaşım ve üretim araçlarında kullanılmaya başlanan buharlı makineler yer verir. Sokaklar, caddeler, kent, bu araçlardan kaynaklı yoğun bir duman altındadır. Filmin siyah-beyaz oluşunun ise soğuk, donuk ve mekanik bir dönüşümün imajlarını vermek adına, güçlendirici bir etki yarattığını söyleyebiliriz.

LYNCH'IN *DUNE*'UNU SAVUNMAK

Onur Keşaplı

Nesnellik iddiası taşımak bir yana gururlu bir öznellik vaadi olan bu yazının başlığı pekala “Sen **Lynch**’in *Dune*’unu Savundun – Savunmadım” ya da “**Lynch**’in *Dune*’unu Linç Ettirmeyiz” olabilirdi ve yazı kendine dair farkındalığıyla kendisini komik sanan bir hüviyete bürünebilirdi. Fakat bu yazı sinema tarihinin groteske görkem katan *auteur*’ü **David Lynch**’in üzerinde en çok tepinilen – öyle ki kendisinin de hâlihazırda hazzetmediği – filmi 1984 yapımı *Dune*’a hem bir ağıt hem de bir savunusu. Filmin uyarlandığı **Frank Herbert** imzalı aynı adlı romanın bu savunun kalemşoru tarafından okunmadığını ön bilgi olarak geçtikten sonra; **Brian Eno**’nun “Prophecy” parçasını da açtıysak hazırız. Dilerseniz başlamaya çalışalım.

Bundan on kusur yıl önce – muhtemelen Gezi öncesi/sonrasında – bıkkın ve sıkkın bir anda Digitürk’ün vasat film kanallarında *zapping* yapılırken göze çarptı **Lynch**’in *Dune*’u. Eser hakkında bir fikre sahip değildim ve haliyle uyarlamasını da bilmiyordum. **Lynch**’in adı ekrana yansıyınca yıllar yılı önyargı ve korku arasında hisler taşıdığım yönetmenle o anki bunaltılı yalnızlığımda tanışmak istedim.

Lisans ve yüksek lisansta hemen her sinema sohbetinde o ana kadar sohbette özneleşmemiş tiplerin bir anda gözle görülür bir şekilde prim yaptıkları isimdi benim için **Lynch**. Filmlerinin “ben hiçbir şey anlamadım-ben anladım” gibi manacı bir dayatmaya maruz kalışı beni ürkütüyordu; ya ben de hiçbir şey anlayamazsam? Üstelik her denememde bu vaziyet perçinleniyordu ve bir şey anlayamıyor, aksine geriliyordum. Buna değer miydi hiç? Bir büyüğümüz de çıkıp “sanat eseri bir anlam barındırmak ya da anlaşılacak zorunda değil” demedi ki estetik anlamda modernleşip seyre özgürce, manadan özerkçe kapılabilelim. Şimdiki çocuklar(!) – hele de apart’a¹ çıkanlar – bu yüzden çok şanslı (!), “bence”.

Hal böyleyken bir **Lynch** filminin anlatıcı sesle başlayıp tüm zaman-mekânı, özneli – nesneli – tane tane anlatıp salonuma misafir olması adeta bir lütuftu. Ben ilk defa **David Lynch**’i anlayabilecektim. Anladım da.

¹ estetik modernizm ve su kestaneleri, a-part.online ([bağlantı](#))

Biraz fazla kör göze parmak bir alegori halinde, çöllerle kaplı Ortadoğu'da (*Dune*'da), seyahatlere imkân tanıyan petrole (baharata) çökmek adına politikalar izleyen Anglosakson Batı (Atraides) ve Rus/Alman (Harkonnen) arasında süregelen amansız didişmenin, komplolar ve dini kehanetlerle örülü güdümler ile sömürgecilik harmanı değil midir **Dune**? Belki değil, muhtemelen fazlasıdır kitap serisinin içerdikleri ancak bu son derece basite indirgenmiş sinopsisi yazdığımı utanacağım hiçbir şey görmedim; ne yerden yere vurulan 1984 uyarlamasında ne de övülmelere doyulamayan 2021-2024 uyarlamalarında.

Herkesin bildiği üzere **David Lynch** yapım sürecinde özgür değildi ve “auteur” dokunuşlarını gerçekleştiremedi. Öyle ki filmin sonunda, başında herhangi bir yerinde adının geçmesi konusunda bile dertliydi. Uyarlanması zor olarak addedilen (neden?) **Herbert**'in iki upuzun bölüm halinde yayınlanan eserini tek bir filme dönüştürmek başlı başına güç iken hegemon halindeki stüdyoların niçin **Lynch** gibi epey karakteristik ve de niş bir sanatçıyı yönetmen koltuğuna oturttukları tartışılması gereken konudur belki de. Alanı memnun vereni memnun kılacak stüdyo dostu onlarca Hollywood yönetmeni varken neden **David Lynch**?

Lynch'in **Dune**'unun, yönetmenin filmografisinde her bir ayrıntısı ve ölçeğiyle sırttığı ve muhtemelen kötü filmlerinden olduğu su götürmez bir gerçek. Yine de bu hırpalanma faslında **Lynch** adından beklenileni alamamak, filmi dönemine göre değerlendirmemek ve – bilhassa filmi izlediğim yıllarda popülerleşen bir mevzu halindeki – **Jodorowsky'nin Dune'u** (Jodorowsky's Dune, Frank Pavich, 2013) başlıca etkenler.

Kendi – paralel olma ihtimali bir hayli yüksek – evreninde nevi şahsına münhasır *auteurlüğü* ile saykodelik sinemanın mimarlarından **Jodorowsky'nin**, 1970'lerde **Dune'u** uyarlamaya çalıştığı bir fiskos iken bu süreci tüm tanık ve bilgileri ile filme alan 2013 tarihli belgesel **Jodorowsky'nin Dune'u** konuyu ısıtıyor ve **Lynch**'in **Dune**'unu dolaylı olarak bir kez daha hedef tahtasına oturtuyordu. Benim de bu belgeselden haberdar olup izleme şansına erişmemin ardında, bir sinema sohbeti esnasında tüm cesaretimi toplayıp “**David Lynch**'in **Dune'u** bence fena değil” demiş olma gafletim yatıyor. Alaycı tutumlarla cesaretim içdiş edilirken duyabildiğim tek cümle “**Jodorowsky'nin Dune**'undan haberin var mı ki senin?” olmuştu. Belgeseli izledim; etkilendim. “Ya öyle olsaydı”cılık sevdiğim eylemlerdendir ve çoğu sinematik fikrin – ister kısa metraj minimalizmin ister stüdyo uzun metrajı maksimalizmi – bu şekilde filizlendiğini hissedenlerdenim.

Çöllerde kaplı, gündüzdüslü, uyuşturulan-uyarılan belleklerin sanrılarıyla dolu mizansenlere defalarca imza atmış bir yönetmenin, fazlası kafa yapan bir baharat üzerine dönen entrikaları ve savaşları ustaca kotaracağı hakikatini kim reddedebilir? Hele de belgeselde yer alan resimli taslaklar ve **Salvador Dali**'ye uzanan oyuncu arayışları şu an bu sözcükler yazılırken bile heyecan uyandırıyor. Ne var ki belgeselin sonu belli olmasına karşın sürprizini bozmadan dile getirilmeli ki **Jodorowsky** acaba ne kadar özerk kalabilecekti **Dune**'un yapım sürecine geçebilseydi? Ufuksuz hayal gücünü kim ne ölçüde budamaya çalışacaktı? Bu da kendi halinde bir "ya öyle olsa"cılık değil mi? Kesin olansa, **Lynch**'in **Dune**'unun yönetmenin ve uyarladığı kitabın gölgesinde kalışının zaman içinde perçinlenmesinde, **Jodorowsky**'nin **Lynch**'den on sene önceki çabalarının payının olduğu.



Jodorowsky'nin Dune'u

Lynch'in **Dune**'unun linç edilişinde **Jodorowsky** kıyası belirleyici olduğuna göre, **Lynch**'in **Dune**'unu savunma konusunda da **Denis Villeneuve**'ün **Dune**'u ile münakaşaya girişmek riskli ama adil görünüyor. Filmlerin arasında yaklaşık 40 yıl olduğu, yapım açısından ciddi sıklet farkları içerdiği ve en önemlisi asri zamanların **Kubrick**'i unvanını **Nolan**'la paylaşan **Villeneuve** gibi bir yönetmenin – bilindiği kadarıyla – yaratıcı özgürlüğe sahip olarak **Dune**'unu gerçekleştirdiği unutulmamalı.



Fantastik öğeler içeren bir bilimkurgu kültünün, türe uygun motiflerle kotarılmaya çalışıldığı bir uyarlama mı yoksa biraz daha zorlasa sanki toplumcu gerçekçi bir hal alabilecek bir uyarlama mı? Bu gibi soruların yanıtı pekâlâ tartışılabilir zevkler ve renklerle ilintili olduğu kadar her iki uyarlamanın da çekildiği dönemin ruhunu da hesaba katmayı gerektiriyor. 1980'lerin başında bilimkurgunun henüz çok da ciddiye alınmayan bir tür oluşu, dönemin abartılı, janjanlı extraganza kaçış eğilimi **Lynch**'in **Dune**'unda oyunculuklar başta olmak üzere kostüm seçimleri ve set tasarımlarında kendini gösteriyor. Yer yer gülünç, hafif meşrep, kendisini muhtemelen çok da ciddiye almayan bir ton. Ne de olsa daha henüz hiçbir Körfez Savaşı yaşanmamış, Soğuk Savaş'ın silahları donuk, Büyük Ortadoğu Projesi muhtemel bir taslak halinde ve eserin aleni alegorisi çekiştirilebilecek bir soyutluk, yoğurulabilecek bir hamur şeklinde. **Lynch** yapabildiği kadarıyla buna girişiyor. Öte yandan **Villeneuve**'ün "özgürce" uyarladığı **Dune**, alegorinin hakikatinin zaten yaşandığı, İran-İrak savaşının, Körfez Savaşlarının, Afganistan, Irak, Libya, Suriye, Filistin, Yemen işgallerinin rutini ele geçirdiği bir gerçekliğe yaslanıyor. Hal böyleyken de *birruh biddem nefdik* ya Saddamlar, Bene Gesseritler, Lisan al Gaipiler, kostüm ve karakterlerin kültürel dokuları **Dune**'u zaten apaçık Ortadoğu olarak kodluyorken **Villeneuve**'ün olanca nüfuzu ve özgürlüğüne rağmen özgür bir uyarlamaya girişme, malzeme ile biraz da olsa oynama şansı ne kadar gerçekçiydi? Biraz uzunca bir es verelim mi?

1980 ve 1990'ların gişe filmlerinin büyük bölümünde kendisini hissettiren, yer yer saçmalığa ya da sululuğa varan gerçekdışı aşkınlık eğiliminin özellikle 2000'lerin başında gerçekçilik arayışına evrildiği görülmektedir. En bilindik örnek olarak, parodi halini alan **James Bond** serisine ara verilmesi, bir nevi karşıt **James Bond** olarak çok daha gerçekçi bir ajan serisi şeklinde büyük beğeni toplayan **Jason Bourne** üçlemesinin ortaya çıkışı ve sonrasında Bond'un Bourne'laşarak perdeye dönüşü gösterilebilir.



Burada kendiliğinden meydana gelen bir zihniyet değişiminin tetiklediği eğilimi aramak, mantığa ve akla ters düşmektedir. 1990'lara komünizm karşısında zaferle giren kapitalizmin vaadi olan refah toplumunun gerçekleşmemesi, buna karşın geride bırakılan Soğuk Savaş'ın yerini farklı ölçekler ve bölgelerde yaşanan sıcak çatışmalara bırakması, hayal kırıklığını küresel olarak yaşatmıştır. Ek olarak 2001 yılı 11 Eylül'ünde New York'taki Dünya Ticaret Merkezi kulelerine yapılan terör saldırıları kitleler nezdinde gerçeğe, gerçekliğe olan gereksinimi de arttırmıştır. **Aslı Daldal**'a göre "sınıf çatışmalarının dengelendiği, yönetici sınıfın toplumun değişik katmanlarına uzlaşmacı ve 'ilerici' bir tutumla yaklaştığı tarihsel dönemlerde (özellikle savaş, darbe sonrası gibi toplumsal kriz dönemlerinde, dağılan ama tamamen parçalanmayan toplumu 'yeniden canlandırma' gibi amaçların öne çıktığı zamanlarda) sanat alanında 'gerçekçi' bir eğilimin ortaya çıktığı" (Daldal, 1960 *Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, s. 56: 2005) görülmektedir. Gerçeklikten gerçekdışına kaymanın sıradaki on yılıysa 2004'ün gerçekçi, dinden arındırılmış laik *Troya*'sının, 2016'da Netflix eliyle politik doğrucu ve dini bütün bir hal alışı gibi örneklerle sahne olmuştur. Son on yılın içerdikleri ortada. 1984 ve 2024 *Dune* farklarını buralardan okumak da mümkün. Peki ya çıktılarımız ne olabilir?

Kişisel beğeni ve ilgi alanları açısından *Dune*'u çok ciddiye alabilen biri değil buradaki kalemşör. Yaratıcısı reddetse de alegorik temsilleri örtülü de olsa bulabilmenin mümkün olduğu *Yüzüklerin Efendisi* ve Orta Dünya'nın evren inşası karşısında *Dune*'un aurası ve mitolojisi biraz geliştirilmiş *Narnia* gibi dolaysız ve temelsiz bir izlenim veriyor. Dil inşaları ve sözcük seçimlerinin bağlamsızlığı, her uyarlamada göze çarpan evren içi bir takım açıklamasız mantıksızlıklar (kitabı okumadığımı hatırlatarak özrümü dile getirerek olası hücumları bertaraf edeyim) benim nezdimde *Dune*'u – her ne kadar "Yetişkinler İçin *Star Wars*" olarak sunulmuş olsa da – olduğundan daha hafif bir hale getiriyor.

Tam da bu yüzden **Lynch**'in *Dune*'unu, güncel *Dune*'a nazaran risk alabilen, yer yer saçmalayabilen, daha genç, zinde ve güvenli bölgelerden çıkmış bir anomali olarak görüyorum. **Villeneuve**'ün özellikle ses tasarımı, brutalist mimari, aksiyon sahnelerindeki kurgusu ve en önemlisi Harkonnen gezegeni Giedi Prime'in tek başına şaheserliği hafızalardan çıkmayacaktır.



Öte yandan **Lynch**'in grotesklik imzasını yansıtabildiği vıcık vıcık Harkonnen tercihleriyle zıtlaşmak pahasına **Sting**'i oynatıp adeta cinsel olarak istismar objesine dönüştürmesi, 1980'ler teknolojisinde “mavi göz” ısrarı, vücut kalkanında Minecraft'ı müjdeleyen sıra dışı kübizm sevdası, **Herbert**'in “ses”ine getirdiği pratik çözüm ve elbette **Brian Eno** imzalı müzikler hafızalardan çıkacağı benziyor mu? Dürüst olmakta fayda var; **Zimmer**'in yapay zekâlı zurnaları ve zılgıtları mı **Eno**'nun kehanetleri? Sizi duyabiliyorum ve bence de ikincisi.

Nasıl bu kadar uzadığını anlamadığım ağıtı noktalarken, **Lynch**'in *Dune*'unu savunmak gibi pek de rastlanılmamış, alabildiğine öznel bir metne alan açtıkları için sevgili Sekans'ın tüm ekibine teşekkürlerimi sunuyor ve derginin 20. yılını kutluyorum.

Ve de **David Lynch**'i özlüyor ve *Dune*'unu hiç de fena bulmadığımı utanmadan yineliyorum.

DAVID LYNCH'İN *BLUE VELVET*'İNDE AMERİKAN RÜYASININ FARKLI YÜZLERİ

Canan Arslantunalı

“Hepimizin en az iki yüzü var. Yaşadığımız dünya zıtlıkların dünyası. Ve işin sırrı bu zıtlıkları uzlaştırmakta yatıyor. Ben her zaman bu iki yüzü de sevmişimdir. Bir tanesinden zevk alabilmek için diğerini de tanımak gerekir. Ne kadar çok karanlık toplayabilerseniz o kadar çok ışık görürsünüz.” – David Lynch

Lynch'in *Mavi Kadife* (Blue Velvet, 1986) filmi, Amerikan banliyö yaşamının yüzeyde kusursuz görünen düzeninin altındaki ahlaki çürümeyi, şiddet, suç ve sapkınlığı konu alan karanlık bir anlatı. Film, genç bir karakter olan Jeffrey Beaumont'un küçük ve sakin bir kasaba gibi görünen Lumberton'da bulduğu kesik bir kulak aracılığıyla içine girdiği dünyaya sürüklenmesini anlatır. Hikâye ilerledikçe tipik bir 'aile' kasabası olarak görünen Lumberton, karanlık, hareketli, psikolojik sorunları olan karakterlerin ve cinsel gerilimlerin yer aldığı bir suç dünyasına dönüşür. Lynch'in dünyasında mükemmellik çoğu zaman köklü bir çürümenin maskesidir; rüyalar kolayca kâbusa dönüşür ve bu kâbuslar, güvenli olduğu düşünülen en steril mekânlara bile sızar.

Filmin açılış sahnesi, bu temaları daha ilk dakikalarda izleyiciye yansıtır. Kamera, mavi bir kadife perdenin ardından açılan gökyüzüne doğru süzülür; ardından kadraj aşağı doğru iner ve beyaz çitlerle çevrili bahçelerdeki parlak kırmızı güller, tertemiz evler ve yoldan geçen kırmızı bir itfaiye aracı görünür (Figür 1). Çocukların yoldan karşıya geçtiği bu sahneler yavaş çekimde sunulur. Yüksek tonlarda yapılan ışılandırma (high-key lighting), canlı renkler ve simetrik kadrajlar idealize edilmiş bir ütopya hissi yaratır. Ben bu sahneleri **Norman Rockwell** resimlerine de benzettim. Tam da onun resimlerinde bulunan neredeyse 'mükemmel' yaşam tarzını **Lynch** bize burada göstermiş. Kırmızı, beyaz ve mavi renklerin birlikte kullanımı da tesadüf olmayabilir. Bu palet Amerikan bayrağını çağrıştırarak “Amerikan Rüyası” mitine görsel bir gönderme yapıyor olsa gerek. Ancak filmin bütününü ele aldığımızda, bu renkler aynı zamanda birer uyarı işareti de olabilir. Kırmızı güller, itfaiye aracı ve dur levhası, ileride açığa çıkacak tehlike ve şiddetin habercisi gibidir.



Figür 1: Filmin açılış saheleri

Bu kusursuz denebilecek tablo, Mr. Beaumont'un bahçesini suladığı anlarda aniden bozulur. Hortumun patlamasıyla eşzamanlı olarak adamın beyin damarının patlaması, gündelik hayatın sıradanlığını bir anda yok ederek, sürreel bir atmosfer yaratır. Kamera, tam bu noktada yüzeyden kopar ve çimenlerin arasına doğru aşırı bir yakın plana (extreme close-up) girer (Figür 2). Yeşil çimenlerin altında, grotesk böceklerin kaynaştığı karanlık bir mikro-evren ortaya çıkar. Bu hareket, **Lynch**'in diğer filmlerinde de kullandığı en belirgin görsel stratejilerinden biridir: yüzeydeki düzenin altındaki kaosu ifşa etmek. Mizansen burada bilinçli olarak rahatsız edici hale gelir; ışık azalır, renkler kirlenir ve kadraj sıkışır. Banliyönün “temiz” estetiği yerini boğucu bir karanlığa bırakır – bu sahne izleyicinin böceklerle ilk karşılaşmasıdır.



Figür 2: Kesik Kulak

Bu açılış, filmin merkezindeki düalizme temasını vurgular. Lumberton “ışığı”, ana kahramanın keşfettiği insanlar ve onların dünyası ise “karanlığı” temsil eder. **Lynch**, bu karşıtlığı yalnızca anlatı düzeyinde değil, sinematografik ve görsel tercihlerle de inşa eder. Jeffrey'nin ilerleyen sahnelerde kesik kulağın içine doğru yapılan kamera hareketiyle adeta başka bir dünyaya taşınması, onun içsel ikiliğiyle yüzleşmesinin görsel karşılığıdır. Jeffrey karanlığa yaklaştıkça bundan utanır ve korkar; buna karşın Frank Booth gibi karakterler, içlerindeki karanlığı kabullenmiş, hatta onu ritüelleştirmiştir.

Film, 1950'lerin *film-noir* akımı ile paralellikler gösterir. Dorothy adlı karakter, açıkça *femme fatale* figürünün daha modern ve travmatize edilmiş bir versiyonudur (Figür 3). **Lynch**, *film-noir*'a özgü *femme fatale* figürünü daha sonra **Mulholland Drive** (2001) adlı filminde de kullanıyor, bu yönden Diane ve Dorothy bence birbirlerini epey andırıyorlar. Frank Booth ise dominant, hem güçlü hem de bir o kadar güçsüz, klasik *film-noir* kahramanlarından biri.



Figür 3: Dorothy şarkı söylerken



Figür 4: Dorothy'nin Evi

Dorothy'nin dairesi filmin en belirgin görsel mekânlarından biri: kırmızı perdeler, kırmızı duvarlar, loş ışık ve kapalı kadrajlar mekânı hem erotik hem de tehditkâr kılar. Filmlerde renk analizi yapmanın doğru olmadığını düşünenler olsa da, kırmızı bu filmde önemli bir role sahip. Kırmızı, klasik *noir* geleneğinde olduğu gibi arzuyu simgelerken, **Lynch**'te aynı zamanda tehlike ve şiddetin de işaretidir. Dorothy'nin kırmızı rujuyla, koyu göz makyajıyla ve dar kadrajlar içinde konumlandırılması, Jeffrey'nin bakışına hapsedilmiş, sıkışmış bir figür olduğunu vurgular. Kamera çoğu zaman Dorothy'yi ya yukarıdan (üstten bakış) ya da karanlıkta kısmen görünür şekilde çeker; bu da onun hem arzu nesnesi hem de bastırılmış bir karakter olduğunu gösterir. Ancak **Lynch**, klasik *femme fatale* anlatısının aksine, Dorothy'yi güçlü bir manipülatör olarak değil, derin bir travmanın taşıyıcısı olarak resmeder; böylece *noir* geleneğini ters yüz eder.

Frank Booth karakteri ise *film noir*'daki "kötü adam" figürünün aşırılaştırılmış bir versiyonudur. Sinematografi, Frank'in sahnelerinde belirgin biçimde daha karanlık ve baskıcıdır: sert kontrastlar, düşük tonlar (low-key lighting) ve gölgelerin yüzleri bölmesi, onun insanlıktan kopmuş doğasını görselleştirir. Frank'in ışığı kapatıp "Now it's dark" (Şimdi, karanlık) demesi, yalnızca dramatik bir replik değil, aynı zamanda görsel bir komuttur; sahne gerçekten karanlığa gömülür. **Hitchcock**'un en ünlü filmlerinden biri olan **Psycho**'daki Norman Bates gibi Frank de zihinsel olarak bölünmüş, çocuklukla, anne sevgisiyle ve şiddetle bağdaştırılmış bir figürdür. Ancak **Lynch**, **Hitchcock**'tan farklı olarak bu bölünmeyi açıklamaz, bu da tipik bir **Lynch** yöntemidir. **Mulholland Drive** (2001) ve **Lost Highway** (1997)

filmlerinde de sürreel olmaya yakın pek çok sekans görürüz ama bu sahneler anlamlı bir olay örgüsüne erişmez.

Bu bağlamda filmin psikoseksüel gerilimi **Laura Mulvey**'nin ortaya koyduğu “Oidipal okuma” ile anlaşılabilir (**Mulvey**). Jeffrey film boyunca metaforik bir “çocuk” konumundadır, Dorothy ve Frank ise çarpıtılmış bir anne-baba figürü oluşturur. Dorothy'nin hem arzu edilen hem de yasaklı bir kişi olması, onu Freudyen anlamda “anne figürüne” dönüştürür. Jeffrey'nin Dorothy'ye duyduğu arzu masum bir aşk değil, suçluluk ve korkuyla iç içe geçmiş, bastırılmış bir dürtüdür. Sinematografik olarak bu durum, Jeffrey'nin Dorothy'yi sık sık kapı aralıklarından, dolap içlerinden ya da perdelerin arasından izlemesiyle ifade edilir.

Frank'in kullandığı gaz maskesi ise filmin en rahatsız edici sembollerinden biri (Figür 5). Bu maske Frank'in bir hastalığı olduğunu göstermez. **Lynch** sinemasında sıkça karşılaşılan biçimde, bastırılmış cinselliğin, çocukluk travmasının ve kimlik bölünmesinin görsel bir dışavurumudur sadece. Gaz maskesi, Frank'in şiddet ve cinselliği aynı anda deneyimleyebilmesini mümkün kılan bir araçtır; nefes almakla haz almak, yaşamla yok etme dürtüsü tek bir eylemde birleşir. Bu da filmin temel temalarından biri olan şiddet ve cinsellik arasındaki ikiliği gösterir.



Figür 5: Frank'in gaz maskesi

Mizansen açısından bakıldığında, gaz maskesi her ortaya çıktığında sahnenin görsel dili değişir. Frank maskeyi taktığında ışık genellikle daha sert ve kontrastlı hale gelir, yüzü kısmen görünmez olur ve insani özelliklerini kaybeder. Bu maske, onun aynı zamanda karakterinde barınma çabasını da gösteriyor olabilir. Kamera çoğu zaman Frank'e aşırı yakın planlarla yaklaşır; maskenin plastik yüzeyi, nefes sesi ve yüzün kadrajı, seyircide klostrofobik bir etki yaratır. Bu sinematografik tercih Frank'i bir karakterden çok bir dürtüye, kontrol edilemeyen bir içgüdüye dönüştürür.

David Lynch'in cinselliğe dair şu sözleri, gaz maskesi sembolünü anlamak açısından özellikle önemli:

Seks son derece büyüleyici bir şey. Bir pop şarkısını ancak belli bir sayıda dinleyebilirsiniz; oysa cazda sonsuz varyasyon vardır. Seks de caz gibi olmalı. Aynı melodi olabilir ama sayısız çeşitlemesi vardır. Ve bazen öyle noktalara gelirsiniz ki, bunun bile cinsel olabileceğini öğrenmek sarsıcı olabilir. Garip gelir. Ama bu da hayatın bir gerçeğidir. *Blue Velvet*'te hiçbir şeyin açık bir açıklaması yok, çünkü bu, insanın içinde yer alan son derece soyut bir şeydir. (Chute)

Bu yaklaşım filmde cinselliğin neden net sınırlarla tanımlanmadığını açıklar. Bakıldığında Dorothy, Frank için anne figürüdür ama bu bir ezen-ezilen ilişkisi yaratmaz. Frank hâlâ gücü eline alan ve Dorothy'ye cinsellikte de şiddet gösteren bir karakterdir, Dorothy de bu şiddetten hoşlandığından tam olarak bir anne figürü değildir. Dolayısıyla, **Lynch**'in yarattığı karakterleri herhangi bir akıma veya tipik hale gelmiş bir karaktere sokmak neredeyse imkânsızdır. Her karakter kusurları, güçlü yanları ve kendiyle çelişen özellikleri ile gelir. Gaz maskesi tam da bu “açıklanamayan”, bastırılmış ve rahatsız edici cinselliğin sembolüdür. Frank için seks, romantik bir edim ya da karşılıklı bir deneyim değil; kontrol, geriye dönüş ve kimlik kaybıyla iç içe geçmiş bir ritüeldir. Maskeyi takması onu yetişkin cinselliğinden koparır, daha ilkel, hatta infantil bir düzleme gerilemesini sağlar.

Bu noktada Oidipal kompleks yorumu özellikle anlam kazanır. Gaz maskesi, Frank'in çocukluğa regresyonunu (geri dönüşünü) simgeler. Frank'in Dorothy'ye “anne” demesi, maskeyle birlikte düşünüldüğünde, cinsel arzusunun anne figürüyle sapkın bir şekilde birleştiğini gösterir. Oidipal bağlamda Frank, hem baba hem çocuk rolünü aynı anda üstlenir: şiddet uygulayan otorite figürü olduğu kadar, annesine bağımlı, kontrolsüz bir çocuk gibidir. Gaz maskesi, bu düalitenin fiziksel bir aracıdır; Frank maskeyi taktığında yetişkin kimliği çözülür ve bastırılmış çocukluk dürtüleri serbest kalır.



Figür 6: Dorothy ve Frank

Lynch'in çoğu filminde olduğu gibi *Blue Velvet*'te de kullanılan ses ve müzikler ilginçtir. Filmin başında, Jeffrey'nin babasının felç geçirmesinin ardından kamera yavaşça çimlerin arasına süzülürken, duyulan sesler giderek tanımlanamaz hale gelir. Başlangıçta belirsiz bir tıkırtı ve hafif bir uğultu vardır, kamera toprağa yaklaştıkça bu sesler yoğunlaşır ve yerini boğuk, hırıltılı nefeslere ve rahatsız edici bir vızıltıya bırakır. İzleyiciyi rahatsız etmeyi başaran bu tuhaf sesler, 'Amerikan Rüyasının' bitimi gibidir. Ardından alçak frekanslı yaylılar devreye girer ve sahneye tehditkâr bir atmosfer kazandırır. Görüntüde yalnızca karıncalar vardır, ancak ses, bu sıradan canlıları korkunç varlıklara dönüştürür.

Bu sahnede ses, filmin verdiği mesajlardan birinin altını çizer: görünürde sakın ve masum olanın altında bastırılmış bir kötülük yatıyor olabilir. **Lynch** bu noktada sesi bir metafor aracı olarak kullanır. Çimlerin altındaki böcekler, Lumberton kasabasının ve daha geniş anlamda Amerikan rüyasının bastırdığı karanlık dürtülerin işitsel karşılığıdır. Kamera yerin altına indikçe sesin yoğunlaşması, filmin ilerleyen bölümlerinde Jeffrey'nin psikolojik olarak da aynı yönde ilerleyeceğinin habercisidir.

Ses tasarımı, filmde sık sık ironi üzerinden çalışır. Bunun en iyi örneklerinden biri, kesik kulağın bulunduğu sahnedir. Jeffrey hastaneye giderken duyulan neşeli radyo yayını (parlak bir ses tonu, caz ritimleri ve iyimser bir anlatım) doğrudan ardından gelen dehşetle keskin bir tezat oluşturur. Yayının diegetik mi yoksa non-diegetik mi olduğu belirsizdir; bu belirsizlik, sesin gerçeklikten kopuk bir "yorum" gibi algılanmasına neden olur. **Lynch** burada sesi, görsel olaylarla uyumlu kılmak yerine, onları bilinçli biçimde sabote eder. Kuş sesleri, cırcır böcekleri ve Jeffrey'nin yumuşak adımları eşliğinde ortaya çıkan kesik kulak, izleyicinin dünyaya dair algısını kökten sarsar. Bu sahnede ses, güven duygusunu pekiştirirken aynı anda onu paramparça eder.

Frank Booth'un sahnelerinde ise ses daha farklıdır. Frank'in sevdiği 1950'ler pop şarkıları –özellikle **Roy Orbison**'ın *In Dreams*'i– normalde romantik ve melankolik bir etki yaratması beklenen parçalardır. Ancak **Lynch** bu şarkıları Frank'in şiddetiyle yan yana getirerek onları geri dönülmez biçimde değiştirir. Ben'in *In Dreams*'e yaptığı teatral playback sırasında, müzik sahnenin duygusal merkezine yerleşir. Frank'in şarkıya takıntılı biçimde eşlik etmesi, müziğin onun için bir kaçış olduğunu düşündürür. Şarkı aniden kapatıldığında, sessizlik neredeyse müzik kadar rahatsız edici olur ve bu ani kesinti Frank'in kontrolsüz ruh halini yansıtır.

Benzer bir işlev, *Blue Velvet*¹ şarkısının film içindeki iki farklı kullanımında da görülür. Açılışta **Bobby Vinton**'ın yorumu, yavaş çekim banliyö görüntüleriyle birleşerek sahte bir huzur hissi yaratır. Ancak şarkının melankolik tonu, bu huzurun kırılğan olduğunu sezdirir. Dorothy'nin sahnede söylediği versiyon ise tamamen farklı bir anlam taşır. **Angelo Badalamenti**'nin düzenlemesiyle şarkı daha ağır, daha karanlık ve daha içe dönük bir hal alır. Dorothy'nin sesi, arzuyla acı arasında sıkışmış bir ruh halini yansıtır; müzik burada karakterin travmasının bir ifadesine dönüşür.

Blue Velvet'in ses dünyasının sinema tarihinde bu denli kalıcı bir etki bırakması, filmin yalnızca estetik değil, eleştirel anlamda da güçlü biçimde karşılık bulduğunu gösterir. Nitekim *Entertainment Weekly*, filmin soundtrack'ini "Tüm Zamanların En İyi 100 Film Müziği" listesine alarak 100. sıraya yerleştirmiştir. Eleştirmen **John Alexander**, soundtrack'in filmin açılış jeneriğinden itibaren anlatının içine sızdığını ve özellikle *noir* atmosferini derinleştirdiğini vurgular; müzik, ona göre yalnızca sahnelere eşlik etmez, anlatının dokusuna örülür.

Filmin finali, başından beri inşa edilen karanlık evreni görsel ve simgesel olarak tersine çeviren, tıpkı baştaki gibi dikkatli bir kapanış sunar. Sandy'nin (Jeffrey'nin sevgilisi) daha önce anlattığı rüyada karanlığın içinden gelen ve "ışığı" temsil eden ardıç kuşu (robin), filmin sonunda fiziksel olarak pencereye konar (Figür 7). Jeffrey'nin evinin bahçesinde görülen bu kuş, gagasında bir böcek tutmaktadır.



Figür 7: Ardıç Kuşu

Simgesel düzlemde ardıç kuşu, kötülüğün ve karanlığın yenilgiye uğratıldığını temsil eder. Filmin başında çimlerin altındaki böcekler, toplumun ve insan doğasının bastırılmış karanlığını simgelerken, finalde kuşun böceği yakalaması, bu karanlığın kontrol altına alındığı izlenimini yaratır. Doğa yeniden "düzen"

¹ "Blue Velvet" burada filmin adı olan **Mavi Kadife**'nin orijinali değil, bir müzik parçasının adı olarak kullanıldığından İngilizce.

kazanmış gibidir. Kamera, bu sahnede açık renkleri, dengeli kadrajları ve yumuşak ışığı tercih eder. Sıcak tonlar geri döner, sert gölgeler yok olur. Görsel dünya, filmin başındaki idealize edilmiş kasaba hayatına bilinçli bir dönüş yapar.

Bu sahneyle birlikte filmin açılış sekanslarını çağrıştıran imgeler yeniden karşımıza çıkar: parlak bahçeler, gülen yüzler, sakın bir banliyö atmosferi. Anlatı, dairesel bir yapı kazanır. Amerikan rüyasının elementleri (düzen, güvenlik, aile ve masumiyet) sanki yeniden elde edilmiştir. Jeffrey ve Sandy'nin birlikte, huzur içinde görünmesi bu algıyı güçlendirir. Film, yüzeyde "her şey yoluna girdi" hissiyle kapanır.

Sonuç olarak **Blue Velvet**, Amerikan banliyösünü, film noir geleneğini ve psikanalitik alt metinleri bir araya getirerek, mükemmelliğin ardındaki çürümeyi ifşa eden ve Amerikan Rüyasının her zaman masum olmadığını gösteren bir film. Film, rüya ile kabus arasındaki çizgide ilerler ve finalde rüyaya geri döner. Sinematografi, mizansen ve ses tasarımı, bu temaları yalnızca destekleyen araçlar değil, bizzat anlatının kendisidir.

Kaynakça

Caballero, Camilo. "Blue Velvet: A Visual Analysis." *Breaking the Fourth Wall*, 24 Nov. 2017, breakingthefourthwallsite.wordpress.com/2017/11/24/blue-velvet-a-visual-analysis/.

Blue Velvet. Directed by David Lynch, 1986.

Chute, David. "Go to GoGuardian App." *Filmcomment.com*, 2025, www.filmcomment.com/article/out-to-lynch-david-lynch-interview-blue-velvet/.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen*, vol. 16, no. 3, 1 Oct. 1975, pp. 6–18, <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.

Wikipedia Contributors. "Blue Velvet (Film)." *Wikipedia*, Wikimedia Foundation, 23 Nov. 2019, [en.wikipedia.org/wiki/Blue_Velvet_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Blue_Velvet_(film)).

DAVID LYNCH SİNEMASINDA EKSİLTME: *MAVİ KADİFE* (1986), *VAHŞİ DUYGULAR* (1990) VE *İKİZ TEPELER: ATEŞ BENİMLE YÜRÜ* (1992) ÖRNEKLERİ

Ertan Tunç

Giriş

The Alphabet (David Lynch, 1969), *The Grandmother* (David Lynch, 1970) ve *Silgi Kafa* (Eraserhead, David Lynch, 1977) gibi deneysel işlere imza atan avangart bir yönetmenken *Fil Adam* (The Elephant Man, David Lynch, 1980) ve *Dune: Çöl Gezegeni* (Dune, David Lynch, 1984) filmleriyle birdenbire ana akım sinemanın göz bebeği hâline gelen **David Lynch**, dev bütçeli popüler roman uyarlaması *Dune: Çöl Gezegeni* deneyiminin ardından süratle köklerine döndü ve eşi benzeri olmayan birkaç projeye peş peşe imza attı: *Mavi Kadife* (Blue Velvet, David Lynch, 1986), ilk sezonu 1990 yılında izleyiciyle buluşan TV dizisi *İkiz Tepeler* (Twin Peaks) ve *Vahşi Duygular* (Wild at Heart, David Lynch, 1990). Dizinin ikinci sezonunun ardından *İkiz Tepeler* evreninin ilk uzun metrajı *İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürü* (Twin Peaks: Fire Walk with Me, David Lynch, 1992) gösterime girdi. Gerek *Mavi Kadife* gerekse *Vahşi Duygular* ve *İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürü* (elbette TV dizisiyle birlikte) bugün “Lynchvari” (*Lynchian*) adı verilen bir film stiline ilk parlak örnekleridir. Daha sonra *Kayıp Otoban* (Lost Highway, David Lynch, 1997) ve *Mulholland Çıkmazı* (Mulholland Drive, David Lynch, 2001) gibi iki başyapıtla sinema tarihindeki yerini sağlamlaştıran **Lynch** daima özgün bir anlatı ortaya koymaya çalışmıştır.

Lynchvari tabiri daha ziyade gizemli bir tülle örtülen ve görsel şiddet şoklarına dayalı grotesk bir imge rejimini ifade eder, bu bağlamda **David Lynch** sinemasını kuş yuvasında akrep bulmaya benzetebiliriz. Örneğin, **Lynch** üzerine sağlam bir monografi de kaleme alan yazar **David Foster Wallace**, **Charlie Rose**’un programında seri katil **Jeffrey Dahmer**’ın parçalara ayırdığı insan uzuvlarını, bir soğutucuda bulunması gayet normal olan sıradan şeylerle (yumurta, yoğurt vb.)

birlikte aynı buzdolabında tuttuğunu söyleyip, bunu Lynchvari bulduğunu belirtir. **Lynch**'in imajları son derece karanlık ve üst-gerçekçi (sürreal) tonlara sahiptir, bir sahneyi izlerken sanki orada olmaması gereken bir şeylerin orada olduğu hissine (tekinsizlik / *uncanny*) kapılırsınız. Bu tekinsizlik hissi çeşitli öğelerle güçlendirilir; set tasarımı (özellikle mimari tercihler ve dekorda belirginleşen retro doku), kostüm (özellikle renk seçimi) ve müzikler geçmişle şimdiyi karıştırmanıza yol açarak -tıpkı rüyalarda olduğu gibi- zaman bilincini bulanık hâle getirir.

Eric G. Wilson, **David Lynch** sinemasını spiritüel realizmle (**Robert Bresson**) ile spiritüel formalizm (**Michelangelo Antonioni**, **Federico Fellini**) arasında bir noktaya konumlandırır ve gücünü bu çatışmadan (maddi olanla zihinsel olanın karşıtlığı) aldığını öne sürer (Wilson, 2007, s. 8-9). **David Lynch** evreni baştan sona iyi ve kötünün çarpışmasına sahne olan bir kontrastlar sinemasıdır ama bu sonu gelmez çatışma farklı boyutlarda karşımıza çıkar. Lynch sinemasında iyi ve kötünün çatışması sadece dışsal değildir, aynı zamanda içseldir. **Mavi Kadife**, **Vahşi Duygular**, **İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürü**, **Kayıp Otoban** (Lost Highway, David Lynch, 1997), **Mulholland Çıkmazı** (Mulholland Drive, David Lynch, 2001) ve **Inland Empire** (David Lynch, 2006) bireyin kendi içindeki gelgitlerini, yıkıcı çelişkilerini yansıtan ruhsal bir yolculuğa benzerler. **Lynch** insan ruhuna çevirdiği kamerasıyla iyinin içindeki kötünün, kötünün içindeki iyinin, güzelin içindeki çirkinliğin ve çirkinliğin içindeki güzelliğin peşine düşer, bunu yaparken kullandığı tekniklerden biri de “eksiltme” adı verilen yöntemdir.

David Lynch Sinemasında Eksiltme

Bugün “eksiltme” adı verilen teknik, kökleri yönetmen **Ernst Lubitsch**'e (ve adıyla anılan Lubitsch Dokunuşu'na) kadar uzanan, sonrasında **Robert Bresson** sinemasında (*spiritual reality*) zirvesini yakalamış eski bir yöntemdir. **Robert Self**, **Robert Altman** sinemasında kullanılan benzer yönteme “sübliminal gerçeklik” (*subliminal reality*) adını vermektedir (Self, 2005). Eksiltme yönteminde anlatının netleşmesini sağlayan ara bağlantı sahneleri kaldırılarak, ortaya çıkan boşluğun seyirci tarafından doldurulması beklenir. Seyirciyi aktif bir şekilde anlatıya dahil eden bu yöntem, hikâyeye nesnel olanla öznel olan birbiri karışmasından kaynaklanan bir muğlaklık aşılamaktadır. Genelde birdenbire kesilen sahneler, kısa tutulan planlar, duyamadığımız konuşmalar, gıyaben öğrendiğimiz olaylar ve

zamansal sıçramalarla örölü müphem bir anlatı, filme tarifi zor, tekinsizlik hissi yayan gizemli bir hava katar. **Lubitsch** başyapıtı olarak kabul edilen *Olmak ya da Olmamak* (To Be or Not to Be, 1942) filminde hikâyenin merkezindeki yasak ilişkinin (Maria Tura ve Stanislaw Sobinski) derinliğini göstermekten özenle kaçınır, dillendirmeyi ve hissettirmeyi seçer. **Altman** son büyük filmi *Gosford Park*'ta (2001) hikâyenin etrafında örüldüğü cinayeti işleme ihtimali olan potansiyel katillerin makul motivasyonlarını gösteren sahneleri son kurguda kesip atar (filmin silinen sahneleri yıllar sonra ortaya çıktığında öğrendik), her şeyi şüphe uyandıran bakışlara, tuhaf jestlere sıkıştırmayı seçer, böylece bilmenin yerini sezme alır. Gerçekliğin farklı bir yorumuna olanak sağlayan eksiltme yönteminin kullanıldığı filmlerde yönetmenin (hikâye anlatıcısının) sizden bir şeyler gizlediği hissine kapılırsınız, **David Lynch**'in *Mavi Kadife*, *Vahşi Duygular*, *İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürü*, *Kayıp Otoban*, *Mulholland Çıkmazı* ve *Inland Empire* filmlerinde yaptığı da tam olarak budur.

David Lynch sinemasında “eksiltme” yönteminin hangi amaçla kullanıldığını ortaya koymaya çalışan bu makalede yönetmenin *Mavi Kadife*, *Vahşi Duygular* ve *İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürü* filmleri ele alınacaktır. *İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürü*, doğal olarak *İkiz Tepeler: Kayıp Parça* (Twin Peaks: The Missing Pieces, David Lynch, 2014) ve *İkiz Tepeler* (TV dizisi) ile birlikte değerlendirilecektir. *İkiz Tepeler: Kayıp Parça*, *İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürü* sırasında çekilmiş ama daha sonra montaj aşamasında kesilmiş sahnelerden oluşmaktadır. Örnek olarak bu filmlerin seçilmesinin temel sebebi, nihai kurguda kesildiği için vizyona giren versiyonda yer almayan görüntülerin (*lost footage*) bizzat yönetmenin onayından geçen versiyonlarının ilgili filmlerin DVD ve Blu-ray'lerine ilave edilmiş olmasıdır. **David Lynch** sahne sıralaması gibi detayları paylaşmış olmasına rağmen kesilmiş sahnelerin ve planların eklendiği genişletilmiş versiyonları şahsen kurgulayıp paylaşmayı reddetti. *Mavi Kadife* ve *Vahşi Duygular*'ın internetten ulaşılabilen yeniden-kurgulanmış uzun versiyonları, ilgili filmlerin fanatik hayranları tarafından yapılmıştır.

David Lynch çektiği filmlere bir deney gözüyle baktığını her fırsatta dile getirmiş bir sanatçıdır. *Mavi Kadife*'den itibaren uzun metraj senaryolarına pek bağlı kaldığı görülmemiştir, her zaman yeni fikirlere açık olmuş, oyuncularına doğaçlama yapma fırsatı tanımış, sette yaratıcılığı bastırmaktan kaçınmıştır. Çoğu zaman 100-150 tane sahne çekmiş, genelde kurgu (montaj) aşamasında en az 4-5 saatlik ham film süresini yarıya indirmiştir.

David Lynch eksiltme yöntemini farklı amaçlar için kullanır. Bunlardan ilki, karakterde gri noktalar bırakmaktır. **Lynch** filmin çekimleri sırasında karakterin aşırıya gitmesinden kaçınmaz, oyuncularına grotesk sulara yelken açma yetkisi verir. Kesilen görüntülerden anlaşıldığı üzere *Mavi Kadife*'nin Frank Booth'u (**Dennis Hopper**), *Vahşi Duygular*'ın Marietta Fortune (**Diane Ladd**), Dell (**Crispin Glover**) ya da Juana'sı (**Grace Zabriskie**), *İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürü* ve *İkiz Tepeler: Kayıp Parça*'nın Laura Palmer'ı (**Sheryl Lee**) çok daha sert ve keskin tiplerdir. **Lynch** bunların yer aldıkları sahneleri azaltarak karakterin aşırılıklarını törpüler. Benzer bir şekilde *Mavi Kadife*'nin Jeffrey Beaumont'unun (**Kyle MacLachlan**), *Vahşi Duygular*'ın Sailor (**Nicolas Cage**) ve Lula'sının (**Laura Dern**), *İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürü*'nün Chester Desmond (**Chris Isaak**) ve Leland Palmer'ının (**Ray Wise**) iyi özelliklerini eksiltme yöntemiyle azaltır ve onları normalde olduklarından çok daha karanlık hâle getirir.



Mavi Kadife'deki (1986) silinen sahne

David Lynch sinemasında eksiltmenin asıl önemli ise filme daha gizemli ve mistik bir hava katmasıdır. Örneğin **Michael Atkinson**'ın "esrarlı" (gizli veya saklı anlamı olan / *cabalistic*) şeklinde nitelendirdiği *Mavi Kadife*'nin 2011 tarihli Blu-ray'inde filme ait birçok kayıp sahne ilk kez gün yüzüne çıkmıştır (Atkinson, 1997, s. 1). İlk kez bu görüntüler sayesinde Jeffrey Beaumont'un bulunduğu "kesik kulağın" niye onu bulunduğu yerde olduğunu öğreniriz. Frank, This Is It adlı mekânda bir adamı tartaklar ve ceketinin cebini dikmediği için "ödülünü kaybettiğini" (cebine koyduğu kesik kulağı) söyler, halbuki bu konuda uçuk teoriler üretilmişti. **Lynch**

bazı sahneleri kurguda kısaltarak ya da komple keserek bu tip boşluklar yaratmayı sever. Yeni görüntüler Dorothy'nin intihara meyilli mazoşist kişiliğini gözler önüne sermekle kalmaz, Frank'in tüm adamlarının silahlı çatışmada öldürüldüğünü, Ben (Dean Stockwell) ve arkadaşlarının polis baskınında tutuklandığını ve Dorothy'nin çocuğunun o baskında kurtarıldığını öğrenmemize vesile olur.

Lynch benzer bir eksiltme yöntemine *Vahşi Duygular*'da başvurur. Reggie (Calvin Lockhart) ve Dropshadow'un (David Patrick Kelly) Johnnie Farragut'un (Harry Dean Stanton) etrafında yavaş yavaş bir ağ ördüklerini, The Lime Green Set adlı DVD koleksiyonunda yer alan ilave sahneler sayesinde öğreniriz. Dell'in akıbeti de bu yeni görüntülerde ortaya çıkar. Kesilen sahneler Sailor, Lula, Perdita ve Bobby Peru'nun kişiliklerine dair farklı okumalara olanak sağlayan detaylarla doludur. Lynch ara bağlantı sahnelerini keserek bazı karakterleri birdenbire hikâyeye monte eder ya da aniden hikâyeden çıkartarak akıbetini muğlak bırakır ve klasik Hollywood anlatısına taban tabana zıt, Michelangelo Antonioni ve Jean-Luc Godard tarzı post-modernist bir hikâye akışına yönelir. Amerikan sinemasında seyircisinden David Lynch kadar fazla bilgi saklayan ikinci bir yönetmen bulmak zordur. Lynch bitmiş bir senaryoyla çalışmaz, çekimler devam ederken yazmaya devam eder ve mozaik şeklinde inşa ettiği öyküleri kurgu aşamasında iyice seyreltir. Hem çekim sırasında hem montaj aşamasında deneysel sinemacı kimliği öne çıkar. Kayıp sahneler ortaya çıkmasa David Lynch filmlerinde yer alan birçok yan öyküyü ve küçük detayı yorumlamak, anlamlandırmak imkânsızdır. Lynch bizi bir ihtimaller denizinde boğmayı yeğler. *İkiz Tepeler* evreninde yaşananlar buna güzel bir örnek teşkil etmektedir.



Vahşi Duygular'daki (1990) silinen sahne

29 Temmuz 2014'te Twin Peaks: The Entire Mystery adlı Blu-ray setinde *İkiz Tepeler: Kayıp Parça* adı verilen kayıp görüntüler ilk kez izleyiciyle buluşur. *İkiz*

Tepeler: Ateş Benimle Yürü'den kesilen görüntülerin kaliteli bir ses miksajı ve renklendirmeye film formatında sunulmasıyla birlikte **İkiz Tepeler** evrenine dair -Philip Jeffries'in (**David Bowie**) akıbeti- gibi birçok soru işareti giderilir. Red Diamond Moteli (ve *Fleshworld* dergisi) üzerinden Theresa Banks, Laura ve Leland bağlantısı (ve yüzük ayrıntısı) netleştirilir, Laura Palmer'ın artan uyuşturucu kullanımı ve sürüklendiği fuhuş batağı daha detaylı bir şekilde gösterilir. **İkiz Tepeler: Kayıp Parça**, **İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürü**'nün yapımı sırasında çekilen parçalardan oluşur, sonradan çekilmiş ekstra plan veya sahne içermez. **İkiz Tepeler: Kayıp Parça**, **İkiz Tepeler**'in sayısız soru işaretini gideren üçüncü ve son sezonundan önce yayınlanmıştır, bu nedenle karanlıkta kalan bazı noktaları ("marketin üzerindeki odadaki kötücül ruhlar ile elektrik bağlantısı", "Black Lodge'da zaman ve mekânın öneminin yitirilmesi", "yüzüğün önemi" gibi) aydınlatması bakımından öncü bir rol oynar. Tabii burada Jennifer Lynch'in yazdığı *The Secret Diary of Laura Palmer* (1990) adlı çalışma ile Mark Frost'un *The Secret History of Twin Peaks* (2016) ve *Twin Peaks: The Final Dossier* (2017) adlı romanları, dizi ve sinema evreninin dışındaki kaynaklar olmaları nedeniyle değerlendirme dışı tutulmuştur.



İkiz Tepeler: Kayıp Parça Laura Palmer, Chester Desmond, Annie Blackburn, Sarah ve Leland Palmer çifti hakkında yeni şeyler söyler. **Lynch**, karakterlerini önce kapsamlı bir şekilde kayda alıp (hâl ve tavırlarını, genel ruh hâlini ve eylem motivasyonlarını), montaj masasında attığı makaslarla onlara gizemden örülü bir elbise giydirmektedir, böylece seyircisine tahminde bulunma (bir nevi iş birliği)

imkânı sunar. Bunun en güzel örneklerinden biri *İkiz Tepeler: Kayıp Parça*'da karşımıza çıkar. Bu filmi görene dek Cooper'ın ara sıra hitap ettiği Diane'in kim ("halüsinasyon") veya ne ("kayıt cihazı") olduğuna dair sayısız teori üretildi. **David Lynch** gerek dizide gerekse *İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürü*'de Diane'in yer aldığı bir sahneyi göstermekten bilinçli bir şekilde kaçınarak hakkında çıkarılan şehir efsanelerini büyüttü. *İkiz Tepeler: Kayıp Parça*'da Diane'i yine göstermiyor ama Cooper'lı bir sahnede kanlı canlı bir insan olduğunu ve büronun sekreterliğini yaptığını net bir şekilde anlıyoruz. *İkiz Tepeler: Kayıp Parça*'nın *İkiz Tepeler*'in 2017 yılındaki son sezonundan (Dönüş / The Return) önce ortaya çıktığını bir kez daha not düşelim.

Bu tip eksiltmeler *Kayıp Otoban* ve *Mulholland Çıkmazı* da dahil olmak üzere neredeyse tüm Lynch filmografisinde belirgin bir ağırlığa sahiptir. **Lynch** kendini anlattığı hikâyedeki bir karakteri ya da bir olayı açıklamak zorunda hissetmez, sinemasının çoğu zaman anlaşılmaz bulunmasının, bir tür bulmacaya veya yapboza benzetilmesinin sebebi budur (*Kayıp Parçalar* ifadesi de bu görüşü desteklemektedir). Lynch önce resmi genel hatlarıyla çizer (senaryo), ardından çeşitli varyasyonlarla doğaçlama deneylere girişir (çekim), sonra montaj sırasında çok sayıda küçük parçayı (sahne ve planlar) çıkartarak anlamı yapıbozuma uğratar (kurgu). Filmografisi ilk uzun metrajı *Silgi Kafa*'dan *Inland Empire* ve hatta *İkiz Tepeler: Kayıp Parça*'ya kadar eksiltme yöntemiyle zenginleştirilmiştir. **David Lynch**'in seyirciyi akıl yürütmeye ve tahmine zorlayan, gösterdikleriyle olduğu kadar göstermedikleriyle de kült mertebesine erişen karmaşık sineması, montaj masasında kazanılmış zaferlerle doludur.

Kaynakça

- Atkinson, M. (1997). Blue Velvet, BFI Publishing, Londra.
- Wilson, E. G. (2007). The Strange World of David Lynch: Transcendental Irony from Eraserhead to Mulholland Dr., Continium International Publishing Group, New York.
- Self, Robert. (2005). Robert Altman. *Senses of Cinema*, <https://www.sensesofcinema.com/2005/great-directors/altman/>
- https://www.imdb.com/name/nm0000186/?ref_=tttrv_tr
- <http://www.lychnet.com/>
- https://www.youtube.com/watch?v=h1gJwgasMcg&t=301s&ab_channel=WilhelmVG

YARISINDA TON DEĞİŞTİREN BİR YAZI: *LOST HIGHWAY*'DE KENTLER, KİMLİKLER VE YOLLAR

Fatmagül Aslaner Gegeoğlu

“Delirdim
İyice yoldan çıktım, battıkça battım
Delirdim, dibe battım, dibe battım
Öyleyse idare et beni, bir yol göster”¹

Okuyacağınız yazı, tıpkı **Kayıp Otoban** (Lost Highway, 1997) filmindeki gibi, ikinci yarısında ton değiştiriyor. Açıkçası bunu planlamamıştım. **David Lynch** gibi bir yönetmeni yorumlarken, kent planlamacısı ve yazar **Kevin Lynch**'in yıllar öncesinden öngörülerini, kentlere ve kimliklere duru ve sakin bakışı yol gösterdi. Dolayısıyla ikinci yarıda bir başka **Lynch** karakterinin ortaya çıkması oldukça tuhaf bir tesadüf oldu.

Yazının İlk Yarısı: David Lynch ve Heterotopya

Kayıp Otoban (1997) **David Bowie**'nin “Yoldan çıktım” parçasıyla bir otobanda başlar. Farların aydınlattığı yol şeritleri, yakın plan akıp gitmektedir. Otobanın nerede bulunduğu ya da nereye gittiğine ilişkin, bağlama dair hiçbir ipucuna rastlamayız. Yalnızca gece olduğunu anlarız ki bu durum da muğlaklığı pekiştirmektedir. Aracı filmin kahramanı (kahramanları mı demeliyiz yoksa?) Fred kullanmaktadır.

David Lynch filmlerinin, bir ikisi hariç neredeyse tümünde atmosfer muğlaktır. Kimlikler çakışır, örtüşür ve hatta çelişir. Mekânlar, aynı anda pek çok zamana ve konuma göndermeler ve çağrışımlar yapar. Gerçek ile sanrı arasındaki sınırlar da bulanır ve sıklıkla da mekânlar aracılığıyla birbirinin içine geçer.

¹ **Kayıp Otoban** filminin başında ve sonunda duyduğumuz David Bowie parçasının “I'm deranged. Deranged down, down, down. I'm deranged down, down, down. So cruise me babe, cruise me baby.” sözlerinde geçen ‘deranged’ kelimesinin etimolojisi, Fransızca ‘déranger’ fiiline dayanmakta olup, bu sözcük düzenli bir sıradan çıkma anlamını taşımaktadır.

Kayıp Otoban da dahil pek çok **Lynch** filminin heterotopik bir yapısı olduğunu öne sürebiliriz. “Heterotopya” kavramı **Michel Foucault** tarafından, 1967 yılında bir konferansta² ortaya atıldığından beri, özellikle post-yapısalcı kuram çerçevesinde oldukça yankı uyandırmış mekânsal bir kavramdır. Heterotopyalar, krizlere ya da sapmalara alan açan mekanlardır. Bir anlamda olağanın ya da olması gerekenin içinde, olağan dışı durumlara yardım ve yataklık ederler. Söz gelimi mezarlıklar, genelevler, festival alanları olması gerekenle iç içe ancak çelişen, süreli ve kurallı kaçışlar sunar. Dolayısıyla, heterotopyanın birden fazla, birbiriyle çelişen mekânları aynı anda yansıtan, sorgulatan; başka ama gerçek, mekân tanımı, **Lynch** filmlerinin genel atmosferi ve mekân kurgusuyla örtüşmektedir.

Bu çerçevede, **Lynch** filmlerini post-yapısalcı bir yaklaşıma oturtan ve heterotopya kavramıyla ilişkilendiren pek çok ufuk açıcı yorumlama ve araştırma bulunmakta. Genel olarak kavram gerek **Lynch** filmlerini çözümlemek gerekse mekânlarını açıklamak için kullanılmakta.³ Dolayısıyla, bu durum üzerine yazılan pek çok yorum ve inceleme varken konuyu tekrarlayanın anlamlı olmadığı kanısındayım, ancak yine de **Kayıp Otoban** filminin, ismiyle müsemma bir örnek oluşturacağına da ısrarlıyım.

Aslında **Foucault**, yolları ve araçları gözden kaçırmaz ancak tam olarak heterotopya kapsamına da sokmaz.⁴ Zaten, genel yaklaşımı da kesin tanımlar ve keskin ayrımlardansa katmanlı anlamlara odaklanmaktadır. Oysaki **Kayıp Otoban**’da yol, tam da katmanlı bir mekân sunmaktadır ve kanımca heterotopyadır. Zira yol, artık bir noktadan diğerine gidilen bir geçiş olmanın ötesinde, filmin en kritik anlarında krizlere ve sapmalara alan açan, olasılıkların çeşitlerinin ve şiddetinin arttığı, bir mekân olarak karşımıza çıkar. Gerçek ve sanrıların, kimlik, zaman ve mekân ayrımlarının bulanıklaştığı, çakıştığı ve

² Foucault, M. (1988). *Öteki Mekânlara Dair*. Çev. Burak Boysan, Deniz Erksan, DeFTER Dergisi, Sayı 4, Nisan.

³ Aslı Favaro’nun derin ve titiz makalesi bu yazı çerçevesinde özellikle ufuk açıcı oldu. Bir başka çalışma alanından benzer yaklaşımları okumak her zaman ilham verici.

⁴ “Elbette bu farklı mahalleri, her mahallin tanımlanmasını sağlayacak ilişkiler setinden yola çıkarak tasvir etmek mümkün. Mesela ulaşım mahallerini, caddeleri, trenleri (tren fevkalade bir ilişkiler kümesidir; çünkü birincisi içinden geçilen bir şeydir, sonra insanın bir noktadan diğerine gitmesine aracılık eden bir şeydir ve son olarak da insanın önünden geçip giden bir şeydir) tanımlayan ilişkiler setini tasvir ederek... Fakat tüm bu mahaller arasında beni tuhaf bir özelliği olan mahaller alakadar etmekte. Bu tuhaf özellik, sözünü ettiğim mahallerin tüm diğer mahallerle ilişki içerisinde, fakat onların işaret ettiği, ayna tuttuğu ya da yansıttığı ilişkiler setini şüphe altına sokan, izale eden veya tersyüz eden bir ilişki içerisinde olmalarıdır.” Foucault, M. *Öteki Mekanlara Dair*, sf.9

örtüştüğü bir filmi sinemasal akışta ele almak bizleri belki biraz rahatlatacaktır. Ancak üzerine oldukça yazılmış ve çizilmiş bir filmin uzun bir yorumunu tekrar etmektense, hızlıca filmin yol sahnelerine odaklanabiliriz.

Filmde üç yol sahnesi özellikle vurgulanır. Filmin başındaki belirsiz otoban seyri, izleyicinin farkında bile olmadan döngüye katıldığı andır. Filmin ortasında, yaklaşık ellinci dakikada yine otoban görüntüleri ile birlikte bir silüet belirir. Bu silüet filmin ikinci yarısında Fred'in dönüşeceği Pete karakterinden başkası değildir. Aslında, filmin tonu da karakterle beraber değişmektedir. Son otoban sahnesinde ise gerek Fred ve Pete, gerekse arzu nesnesi Renee/ Alice karakterleri örtüşür ve bir döngünün içinde olduğumuzu, tekrar en başa bağlandığımızı anlarız. Dolayısıyla, **Lynch**'in gözünden yol hem dönüşümün hem de aynı anda varoluşların gerçekleştiği heterotopik bir mekândır. Üç temel otoban sahnesinin yanı sıra film, ev, kulübe vb. mekân sahnelerinden daha uzun süren yol sahneleriyle birbirine bağlanır. Labirenti andıran ev koridorları, kulis perdeleri, kaybolmuşluk hissini pekiştirmektedir.

Filmin ilk yarısında, otoban sahnesinin hemen ardından Fred'i evinin penceresinden yola bakarken görürüz. Zil çalar ve diyafondan şu cümleyi duyarız: "*Dick Laurent öldü.*" Ev, Fred'in arzu nesnesi ve karısı Renee ile yaşadığı kopukluğu ve iktidarsızlığını da adeta açık eden, yoldan eşiğe ve oradan yatak odasına kadar ilerleyen gizemli video kaset görüntüleriyle güvenli bir sığınak olmaktan çıkmıştır. Fred konuyla ilgili pek bir açıklama yapamaz zira, polisleri de dillendirdiği üzere olayları "kafasına göre hatırlamayı" tercih eder.⁵ Ancak olaylar sarpa sarar, Fred'in Renee'ye karşı kıskançlığını ve örtük saldırganlığını yansıtan arabayla eve dönüş sekansının ardından gelen parçalı anlatıma rağmen Renee'nin Fred tarafından öldürüldüğünü anlarız. Fred hapse atılır.

Filmin ikinci yarısında, Fred Madison'un Pete Dayton'a dönüştüğüne tanıklık ederiz. Pete gençtir, iktidarsızlık sorunu yaşamaz, üstelik oto tamircisidir ve yollarda olmak onun için, bazen tehlikeli ama bir o kadar da heyecan verici ve özgürleştirici bir yaşam biçimidir. Pete'in de kendi Renee versiyonunu bulması uzun sürmez. Arzu nesnesi bu sefer Alice karakteri olarak karşımıza çıkar. Ancak olaylar yine sarpa saracaktır. Aslında Alice, Dick Laurent'a "aittir" ve özgür bir birliktelik yaşayabilmeleri için Pete'i, Dick Laurent'dan kurtulmaya ikna eder. Pete'in Alice'le çöl yollarında yaptığı kaçış, özgürlük yanılısamasının çöktüğü bir

⁵ "*I like to remember things my own way.*" dk. 25

çıkması temsil eder; yol uzadıkça karakterin çaresizliği büyür. Arzu nesnesi ile gerçek ve tam bir hemhal olma durumu; sevişme sahnesi, Alice'in "beni asla ele geçiremeyeceksin" sözleriyle aniden son bulur. Filmin sonu yine uzun bir yol sahnesiyle en başa bağlanır. Fred ve Pete birbirine karışır, Fred kendine diyafondan seslenir. "*Dick Laurent öldü.*" Yollar; karakterlere hem kriz anlarında kaçış sunan, sanrılara alan açan, hem de gerçekleri yüzlerine çarpan heterotopyalardır.

Üstelik **Lynch** filmlerinde yol teması yalnızca *Kayıp Otoban* ile sınırlı değildir. *Blue Velvet* (1986), *Wild At Heart* (1990), *Mulholland Drive* (2001) filmlerinde de yol hep vardır. Hatta farklı filmleri, yollar üzerinden birbirlerine bağlanmakta, Pete ve Dick Laurent bir diğer **Lynch** filminden bildiğimiz, Los Angeles kentinin, Mulholland yolunda gergin bir gezintiye çıkmaktadır.⁶ Yukarıda saydığımız filmlerinden farklılaşan, *The Straight Story* (1999) gibi filmleri de muğlaklık içermez ama yol teması içerir. Bu durum **Lynch**'in, diğer yönetmenlerin, yol filmlerine yaptığı göndermelerle de söz gelimi *Meshes of the Afternoon* (Maya Deren, Alexandr Hackenschmied, 1942) pekişmektedir.⁷ Nerdeyse tüm **Lynch** filmlerinde vurgulanan yol teması üzerine, yapılan pek çok yorumlamanın üzerine bir yorumlama da kentsel ölçekten -en azından kendi çalışma alanım mimarlığın, perspektifinden- gelebilir.

Yazının ikinci yarısı: Kevin Lynch, Kentler, Yollar ve Kozalanma

Bu noktada, yazımın tonu değişiyor. *Kayıp Otoban* filmi de yine *The Straight Story* gibi lineer bir düşünüşe indirgediğim yargısıyla karşılaşma olasılığının bilincindeyim. Ancak, cevap yine bir diğer **Lynch**'in öncülüğünü yaptığı araştırmalarda aranabilir. Kent imgesi ve kentlerin zamansallığı üzerine araştırmalarıyla tanınan teorisyen **Kevin Lynch**.⁸

Böyle bir yazının bağlamında meslektaşlarımın "yapısalcı" olarak anılan, **Kevin Lynch** referansını yadırgayacaklarını hatta çelişkili ve yersiz bulacaklarını, belki de paranoyakça tahmin edebiliyorum. Ancak bence oldukça yerinde, zira sonsuz

⁶ Green, A. E. Jr. (2006) *Altered States of Reality: The Theme of Twinning in David Lynch's Lost Highway*. USF Tampa Graduate Theses and Dissertations. S.18

⁷ Mitchel, S., (1999) "David Lynch and the Road" Ed. Sargeant, J., & Watson, S., *Lost Highways: An Illustrated History of Road Movies*. Griterion Books.

⁸ Karışıklığa yol açmamak amacıyla Kevin Lynch'i yazıda hep ilk adıyla beraber kullanmak gerekti.

okuma ve yorumlamalarla adeta yorulmuş bir yönetmen ve filmografisini, hiç değilse biraz dinlenip ve soluklanmak, sakince yeniden değerlendirmek için bu riske değer. Ayrıca **Kevin Lynch**'in **David Lynch**'in sinemasal kent imgesini yıllar öncesinden oldukça soğukkanlı ve deterministik bir tavırla “haritalaması” bir o kadar da ilgi çekici.

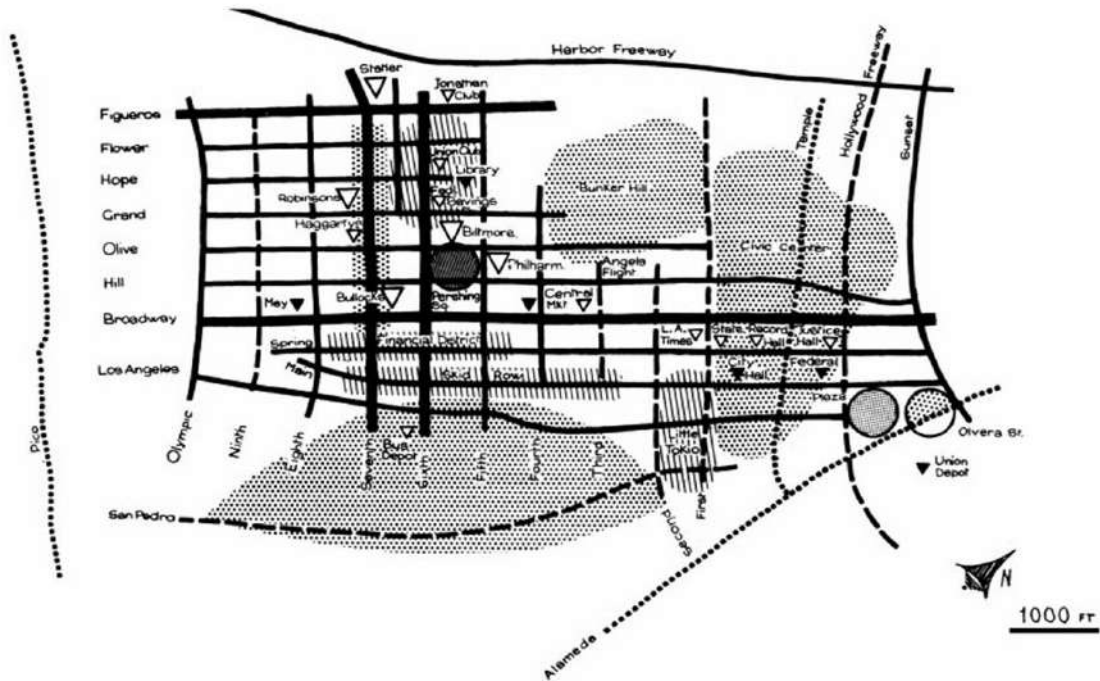
Öncelikle, tekrar hatırlayalım; **David Lynch** filmlerinin çoğu Los Angeles kentinde geçmektedir. **Kevin Lynch**'in araştırmalarından, Los Angeles gibi kentlerin diğer kentlerle karşılaştırıldığında, farklı bir yapı sergilediğini biliriz. Kent başı sonu belli, sınırları tanımlı bir kurgunun aksine, birbirini dik kesen yolların ritmik tekrarıyla oluşmaktadır, yayılmanın ucu açıktır ve yollar kentin biçimlenmesinde belirleyicidir. Dolayısıyla, “ızgara plan” yapısıyla ortaya çıkan ve otomobil hızında, yayıldıkça yayılan (sporadik) bir kenttir Los Angeles. Kentin otomobil kullanımına dayalı gelişimi, kentlinin zaman ve mekân algısını da dönüştürür. Otomobil hızında, mekânların arasındaki mesafeler kısalır, kent adeta büzülür. Yollarda geçen süre arttıkça artar. İnsanlar, zamanlarının çoğunu otobanlarda geçirir, otobanlarda yaşar, hayal kurar, âşık olur, sevişir ve ölür. Artık evler değil, yollar yaşam mekânlarıdır. Bir anlamda yollar ve otomobiller kentlinin evi, sığınağı yani “kozası” olur kimlikler de yollarda, otobanlarda oluşur, hatta yollara atfedilen kimliklerle özdeşleşir. Bu durum **David Lynch** filmlerinden bizlere oldukça tanıdık gelmiyor mu?



David Lynch'in filmlerinde yer etmiş Mulholland yolundan Los Angeles kentine bakış. Gece ışıklarıyla yolların belirleyiciliğini ve baskınlığını daha kolay okuyabiliyoruz.

Elbette, **Foucault**'nın bakış açısıyla örtüşen, mekân ve özellikle kozalanma üzerine oldukça yüklü bir külliyyat elimizin altında. Söz gelimi, **Paul Virilio** (1980), otomobili sürücünün mekân algısını yanıltan bir hız kapsülü olarak tanımlar. **Marc Augé** (1992) otoyolları ve çevresini hız nedeniyle boşlukları bağlayan bir rota olarak değil de başlı başına mekân -kendi tanımıyla "yokmekân"- olarak algıladığımızı dile getirir. **Jean Baudrillard**, *America* (1986) eserinde, otomobili hiper gerçek bir koza olarak yorumlar; **Gilles Deleuze** ve **Félix Guattari** ise *Bin Yayla* (1980) kitabında kentlerin otoyollarla çizikler atılmış ve parçalanmış yapısının, araç içinde hareket halindeki yaşantı ile telafi edildiğini iddia eder. Yukarıda referans verdiğimiz yazarlar, heterotopya gibi kavramlar üzerinden bir anlamda felsefi tahminlerde bulunuyorlar. Oysaki **Kevin Lynch** yıllar öncesinden bizlere, özellikle de Los Angeles kentinin okunaksız, parçalanmış, otoyolların diktesindeki yapısından yola çıkarak bir teşhis sunar.

The Los Angeles image as derived from sketch maps



Kevin Lynch'in kentlilerin izlenimlerini çakıştırarak oluşturduğu Los Angeles haritası. "Bilişsel harita" olarak da adlandırılan haritalama çalışmaları kentin kendisinden çok kentlilerin imgelemine odaklanır. Başı ve sonu olmayan, ızgara görünümlü kalın çizgiler yolları temsil ediyor.

Kevin Lynch *Kent İmgesi – The Image of the City* (1960) kitabında, otoyollar ve artan hız ile kentlerin "okunabilirliğinin" azaldığını dolayısıyla en temel anlamda bir tanımlama ve yön bulma zorluğu yaşandığını belirtir. Bu durum neredeyse

içgüdüsel anlık bir panik duygusu ve ardından sürekli bir kaygı durumu yaratmaktadır. Yollar bize yön sunar, anlık bir rahatlama sağlar, ancak sonlanmaz ve bizleri hiçbir yere çıkarmaz. Fred otobanda direksiyon başında kim olduğunu bilmez bir halde çılgık atar, arzularının peşinde sürüklenen Pete Alice'e çaresizce nereye gittiklerini sorar. Bu durumun telafisini **Kevin Lynch**, *Bu Yerin Saati Kaç?* eserinde söyle açıklar “Geçmiş seçmek, bize geleceğimizi kurgulamak için yardımcı oluyor”⁹ Tıpkı, Fred karakterinin “kafasına göre hatırlamayı” tercih etmesi gibi, hızla akıp giden yolların ya da ekranların karşısında bazı şeyleri hatırlar bazılarını da siler gideriz. Kaygımızı ancak böyle bastırabiliriz.



Otoyolların baskın olduğu kentlerde, kent imgesi hızla beraber bulanır, mekanlar silikleşir, birbirinin içine geçer. Ancak seçtiğimiz şeylere odaklanır, seçtiğimiz anları hatırlayabiliriz.

Burada, vurgulanması gereken bir çelişki ve kısır döngü var. Her ne kadar **David Lynch**'in büyüleyici estetiğiyle ya da **Kevin Lynch**'in berrak öngörüsüyle ifade edemeyecek olsam da bir aşamadan sonra yollar ve yolların uzantısı otomobiller cendereye dönüşmektedir. Kısaca ve acımasız bir deyişle maalesef her kozalanma bir dönüşümle sonuçlanmamaktadır. *Kayıp Otoban*'da olan da budur, Fred ve Pete, aynı otobanda -kontrolleri sözde kendilerine ait, hem güzel hem güçlü hem de ürkütücü çelik kozalarının ne yörüngesinden ne de döngüsünden bir türlü kurtulamazlar. Ne evleri tekindir ne yollar ne de yol kenarı kulübeler. Alevler içinde bir kulübeye bile başlarını sokamazlar.

⁹ Kevin Lynch (1972). *What Time is This Place?* Cambridge, MA: MIT Press, p. 65.

Döngüyü Tamamlamak: Belki de Yol Yalnızca Yoldur?

David Lynch de filmlerini tam da içinde bulunduğu, yaşadığı, etkilendiği kent yaşamı ve kentli bakışı ile çekiyor.¹⁰ Bu konuyu dünyanın dört bir yanından bizler yorumlarken **Lynch** sinemasında yol temasına dair bilinçli manipölasyonlar, gizli mesajlar, ipuçları, göndermeler arıyoruz. Aslında yönetmenin bakışı, kentlinin içselleştirdiği bir bakış. Ancak yine de bu konuda okumak ve yazmak oldukça anlamlı ve bir o kadar da düşünsel olarak uyarıcı ve keyif verici; tam da gerek somut gerek sanal/dijital mekânsal çözümlerin, çakışmaların ve kopuşların içinden geçtiğimiz—hatta bunları çoktan kanıksadığımız—bir dönemde, bu mesele bizler için özellikle ilgi çekici. Ancak yine de bu konuda okumak ve yazmak oldukça anlamlı, düşünsel açıdan uyarıcı ve keyif vericidir; çünkü gerek somut gerek sanal/dijital mekânsal çözümlerin, çakışmaların ve kopuşların içinden geçtiğimiz, hatta bunları çoktan kanıksadığımız bir dönemdeyiz.

Kanımca, **David Lynch** filmlerini yalnızca kendimizi izlenimlerimize kaptırarak izlemek en iyisi. Akılcı açıklamalara mesafeli yaklaşan **David Lynch**'in önerisi de hep bu yöndeydi: "Akıl yürütmek pek çok harika şeyin üstünü örtebiliyor. Siyah beyaz resim yapmayı sevmemin nedenlerinden biri de hayal kurdurabilmesi. Renkler biraz fazla gerçekçi, bu yüzden pek hayal kurmanıza olanak sağlamıyor."¹¹ Bu bağlamda yazımı **Ressam René Magritte**'in **Foucault**'ya yazdığı bir mektuptan alıntıyla bitirmek istiyorum. **Magritte, Foucault**'ya *Sözcükler ve Şeyler* kitabında, kendi tablolarına atfen yazdıklarına cevaben¹² şöyle yazar; 'görünürün' saklı, 'görünmeyenin' ise bilinebilir (ya da bazen bilinemez) olduğunu akılda tutarak "ilgi çekici yanı ortadan kalkan bulanık bir edebiyat yüzünden, belli bir zamandan beri 'görülemez' garip bir öncelik tanındı. Oysa görülemez görünenden daha fazla önem vermek ya da bunun tersini yapmak için bir gerek yok."

¹⁰ Missoula, Montana doğumlu olan David Lynch için Los Angeles mega-kenti oldukça etkileyici olmalı.

¹¹ "The intellect can hold back so many wonderful things. One of the reasons I like painting in black & white is that your mind can travel in there and dream. Colour is a little too real It doesn't make you dream much" Mitchel, S., (1999) "David Lynch and the Road" Ed. Sargeant, J., & Watson, S., *Lost Highways: An Illustrated History of Road Movies*. Criterion Books. S.250

¹² René Magritte'in Michel Foucault'nun *Sözcükler ve Şeyler* kitabına cevabı. Foucault, M., (1993) "Bu Bir Pipo Değildir" Çev. Selahattin Hilav, Y.K.Y. s. 56

Belki bizlerin de arkamıza yaslanıp **David Lynch** filmlerinin muğlak atmosferinin keyfini çıkardığımız o ilk izleyiş anına geri dönmemizin zamanı gelmiştir. Ya da Renee'nin değişiyile, yakalamaya çalışma zira “*beni asla ele geçiremeyeceksin.*”¹³

Kaynakça

- Augé, M., (1995). Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity. Çev. J. Howe. Londra, Verso
- Baudrillard, J., (1988). America. Çev. C. Turner. Londra, Verso
- Deleuze, G., & Guattari, F., (1987). A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Çev. B. Massumi. Minneapolis, Uni. Of Minnesota Press.
- Favaro, A., (2019). Kayıp Otoban'ın İzinde: David Lynch'in Postmodern Dünyası. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı:31 ss.:13-31.
- Foucault, M., (1993). Bu Bir Pipo Değildir. Çev. Selahattin Hilav, Y.K.Y.
- Foucault, M., (1988). Öteki Mekânlara Dair. Çev. Burak Boysan; Deniz Erksan, Deftter Dergisi, Sayı 4, Nisan.
- Green, A. E. Jr., (2006) “Altered States of Reality: The Theme of Twinning in David Lynch's Lost Highway” USF Tampa Graduate Theses and Dissertations.
- Lynch, K., (1972). What Time Is This Place? M.I.T. Press.
- Lynch, K. (1960). The Image of the City. M.I.T. Press.
- Mitchel, S., (1999). “David Lynch and the Road” Ed. Sargeant, J., & Watson, S., Lost Highways: An Illustrated History of Road Movies. Griterion Books.
- Wells, P., Xenias, D., (2015). “From ‘freedom of the open road’ to ‘cocooning’: Understanding resistance to change in personal private automobility”, Environmental Innovation and Societal Transitions Sayı: 16
- Virilio, P., (1991). The Aesthetics of Disappearance. Çev. P. Beitchman, New York, Semiotext(e).

¹³ Renee/Alice karakterinin Fred/Pete karakterine cevabı: “*You will never have me*” dk. 116

AYNI BEDENDE ŞİZOFREN GİBİYİZ

Hakan Bıçakçı

Hemen her filmin bir “protagonist”i vardır. Eksen karakter, merkezi karakter, başkahraman diye tanımlayabiliriz Yunanca kökenli bu kelimeyi. Genellikle özdeşlik kurulan kişidir, hikâyedeki avatar’ımızdır. Bazen de yadırgayarak belirli bir mesafeden baktığımız kişidir. Kimi anlatılarda ise yönetmenin/yazarın alter-egosu’dur. Genellikle bir problemi çözmekle uğraşır. Zıt güçlerle mücadele eder, çatışmayı yaratır. Olaylar dizisinin ana icracısıdır. İzleyici protagonist’leri sever, çünkü sinema ilerlemeyi sever.

Seyirci olarak elinden tutup birlikte yola çıkacağımız protagonistin her zaman “iyi insan” olması gerekmez. Empati gerekli olsa da sempati şart değildir. Hikâyeye güzel anlatılırsa uyuşturucu kaçakçılarının, banka soyguncularının, hatta katillerin tarafını tutabiliriz. **Hitchcock**’un dediği gibi: “Bir şeyin peşindeki kişinin sempatik birisi olmaya gereksinimi yoktur, çünkü seyirci hep onun yanındadır ve onun için endişe eder.” Sinema tarihi *Taxi Driver*’daki Travis, *Clockwork Orange*’daki Alex, *Anayurt Otel*i’ndeki Zebercet gibi, dizi tarihi *Breaking Bad*’deki Walter White gibi ünlü kara protagonistler (dark protagonist) ile doludur. Bırak iyi insan olmayı, protagonist insan olmak zorunda da değildir. *Kayıp Balık Nemo*, *Bugs Bunny*, *Babe* filmindeki domuz, *Rastgele Baltazar*’daki eşek, hatta **Quentin Dupieux**’nün *Rubber* filminde olduğu gibi sosyopat bir otomobil lastiği de ana karakter olabilir.

Protagonist her zaman filmin en ilginç karakteri veya hikâyenin merkezindeki figür olmayabilir. *Terminator*’da protagonist Terminatör değil, Sarah Connor’dır mesela. Protagonist’in ana karakter olmadığı (secret protagonist), aktif olmadığı (passive protagonist), sabit olmadığı (split protagonist) istisnai durumlar da mevcuttur.

Her filmin bir protagonist’i vardır, evet, ama protagonist illa bir kişi olmak zorunda değildir. Seyirci tekil kişilerle daha net özdeşlik kursa da bazen protagonist kadrosunda birden çok kişiyle karşılaşırız. Burada da iki kategori çıkar karşımıza. İlki “plural protagonist”tir. Bu modda hepsinin dramatik ihtiyacı aynıdır. Birinin başarısı diğerlerinin de mutluluğu, birinin yenilgisi diğerlerinin de

mutsuzluğu olur. En popüler örnekler ise ikili yapılardan gelir: **Laurel and Hardy**, **Thelma and Louise**, **Bonnie and Clyde**, **Batman and Robin**, **Tango and Cash**, **Dumb and Dumber** gibi. Bu popüler yapıda ikili bazen birbirini destekler niteliktedir, bazen de zıt karakterler olarak sunulur. Birinin korkaklığı diğerinin cesaretini vurgular, birinin aptallığı diğerinin zekâsının altını çizerek. Plural protagonist yapısı illa iki kişiyle sınırlı değildir tabii. Kadro bu örneklerde olduğu gibi genişleyebilir: **Üç Silahşörler** (3), **The Seven Samurai** (7), **Fellowship of the Ring** (9), **Şirinler** (105), **Potemkin Zırhlısı** (bir sınıfın tüm insanları).

Çoklu protagonist yapısında diğer mod ise “multi protagonist”tir. Burada plural protagonist’ın aksine karakterlerin farklı arzuları ve acıları olabilir. Birbirlerinden bağımsızdırlar. **Pulp Fiction**, **Hannah and Her Sisters**, **Büyük Umutlar**, **Bir Zamanlar Anadolu’da** gibi filmlerde olduğu gibi. Yeri gelmişken **Robert Altman**’ı bu formun ustası olarak analım.

Kuşkusuz en çok rastlanan yapı ikililerdir. Sinema tarihi birbirinden ünlü ikililerin tarihidir aynı zamanda. Bu alandaki örnekler saymakla bitmez. Çok sevdiğim özel bir alt kategori ise bu ikilinin aynı kişi olmasıdır. Bu kategoride iki ayrı oyuncu aynı karakteri canlandırır. Oyuncu kullanımındaki bu görsel numaradan dolayı sadece sinemanın (ve tiyatronun) yaratabileceği bir tekinsizlik çıkar ortaya. Göz iki farklı insan görür, kulak iki farklı insan duyar, bilincimiz ise bu ikisinin aynı kişi olduğunu kabullenmeye zorlanır.

Hikâyesinin merkezinde yüz nakli olan **Face/Off**’daki (1997) **Nicolas Cage** ile **John Travolta**’nın Castor Troy adlı aynı karakteri oynaması gibi istisnai durumlar ve dönüşümün bilimsel olarak açıklandığı bilimkurgu örneklerinin dışında mevzu psikolojiktir çoğunlukla. Dr. Jekyll/Mr. Hyde’in bölünmüş benlik yapısını tekrar eden bu özel kategorinin belki de en popüler örneği **Fight Club**’dır (1999). Tyler Durden’in Jack’in alter-egosu olduğunu öğrenmemizle, kişisel çatışma içsel çatışmaya dönüşür. Paralel kimlik meselelerine, borderline durumlara, benlikten kaçış sendromlarına veya fantezilerine psikolojik gerilim türünde sıkça başvurulur. Bu yapının tamamlayıcılarından biri de “femme fatale” arketipidir. Baştan çıkararak, dönüştüren ya da yok eden, ölümcül cazibeyi temsil eden kadın. **Fight Club**’da bu kadının adı Marla Singer’dir. Niyeti öyle olmasa bile varlığıyla erkek karakteri ezerek içinden cinsel açıdan daha aktif alter-ego’lar çıkarır.

Bu durumun benzeri, çok daha katmanlı bir psikolojik gerilim olan **Lost Highway**’de (1997) karşımıza çıkar. Yine bir ölümcül cazibe vardır hikâyede. Yine

özgüven krizi içindeki bir adamı ezerek içinden daha güçlü ve aktif birini çıkarır. İkisi hem aynı kişidir hem değildir. İki farklı oyuncu aynı karakteri canlandırır yine. Bu defa kişilik bölünmesi durumunu final sürprizi olarak öğrenmeyiz. Bu patolojik vakayı adım adım takip ederiz.



Lost Highway'de ek olarak ölümcül cazibe rolünde şöyle bir durum vardır. Aynı oyuncu iki ayrı karakteri oynar. Koyu renk saçlı, soğuk, isteksiz güzel Renee, sarışın, frapan Alice olarak dönüşen karakterin karşısına çıkar. Aynı kadın oyuncunun hikâyedeki farklı bir karakteri canlandırması *Vertigo* (1958), *Obsession* (1976), *Possession* (1981) filmlerinde olduğu gibi burada da güçlü bir tekinsizlik uyandırır.

Çoğunlukla tek başına olan merkezi karakterin, bu rolde yalnız olmadığı durumlardan bir kesit paylaşmayı denedim. Çoklu kahramanlar içinde de sinemanın en çok sevdiği form ikili protagonist yapısı. Hikâyeyi ilerletme işlevini bölüşen bu ikiliyi bazen yan yana görürüz, bazen karşı karşıya, bazen de yukarıdaki örneklerde olduğu gibi iç içe.

DAVID LYNCH'İN GOTİK FANTAZMAGORYALARI

Coşkun Liktör

Mavi Kadife'de (Blue Velvet, David Lynch, 1986) evinin yakınlarındaki kırık arazide bulduğu kesik bir kulağın izini sürerken suç ve şiddet dolu karanlık bir dünyaya adım atan taşralı saf delikanlı Jeffrey'nin dile getirdiği, film boyunca yinelenip duran bir replik vardır: "*Tuhaf bir dünya bu.*" Sadece *Mavi Kadife* değil, **David Lynch**'in bütün eserleri akıl sır ermez, dehşetengiz olayların vuku bulduğu tuhaf dünyalara götürür bizi. Düş ile gerçek, ben ile öteki arasındaki sınırların çözüldüğü, karabasansı bir atmosferle yoğrulmuş **Lynch** evreninde zaman ve uzam kategorileri güvenilirliğini yitirir, mantık kuralları işlemez olur. Öyle ki hapisane hücreesindeki bir idam mahkûmu bir sabah uyandığında ne yaşı ne de dış görünüşü itibarıyla kendisiyle en küçük bir benzerlik taşıyan bambaşka birine dönüşebilir. Kimliğin bile sabit olmadığı bu radikal belirsizlik ikliminde olsa olsa düşlerin mantığı geçerlidir. **Lynch**'in eserleri – *Kayıp Otoban* (Lost Highway, 1997), *Mulholland Çıkmazı* (Mulholland Drive, 2001) ve *Inland Empire* (2006) başta olmak üzere - karakterlerin düşleri, fantezileri ve sanrılarıyla filmsel gerçekliğin birbirine karıştığı bir fantazmagoryalar girdabına sürükler bizi. Sinir tırmalayıcı bir paranoya atmosferiyle örülü *Kayıp Otoban*'da kendisini aldattığından şüphelendiği karısı Renee'yi vahşice öldürdüğü gerçeğiyle yüzleşmeyi reddeden Fred'in şizofrenik fantezi evreninin içinde kayboluruz. *Mulholland Çıkmazı*'nın başından beri takip ettiğimiz Betty, Rita ve diğer karakterlerin filmin son yirmi dakikasında bambaşka kılıklarda karşımıza çıkmasının mantıklı bir açıklamasını ararken düşler aleminde yolumuzu yitiririz.

Mulholland Çıkmazı'nın Winkie'nin Lokantası'nda geçen bir sahnesinde bir karakter, psikoloğuna tekrarlayan bir düşünden söz eder - lokantanın arkasındaki korkunç suratlı bir adamla ilgilidir bu düş. Nihayet korkusuyla yüzleşmek için lokantanın arkasına gittiğinde onu dehşete düşüren korkunç suratlı adam oradadır sahiden de. Gerçek mi, düş mü, yoksa halüsinasyon mudur tanık olduğumuz? Gotik edebiyatın ustası **Edgar Allan Poe**'nun "Düş İçinde Düş" şiirinde kullandığı ifadeyle söyleyecek olursak belki de düşün içinde bir düşten ibarettir perdede

gördüğümüz her şey. **Lynch**'in, bizi “zamanın ve mekânın ötesinde”¹ konumlanmış bir düşler alemini keşfe davet eden **Poe**'nun mirasçısı sayılması (Castelli, 2023) hiç de şaşırtıcı değildir bu yüzden. “Aydınlanmanın karanlık ikizi” (Edwards, 2015, s.1) diye adlandırılan gotik edebiyatta olduğu gibi düşler, karabasanlar, delilik nöbetleri, hezeyanlar, halüsinasyon, paranoya ve “psikojenik füğ”² gibi anormal bilinç durumlarının temsilleri eksik olmaz **Lynch**'in eserlerinde. Kısacası bundan iki buçuk asır önce bilinçdışının karanlıklarını deşmeye, düş ile gerçek arasındaki sınırı aşındırmaya girişen gotik romancıların irrasyonel olana gösterdiği saplantılı ilgiyi **Lynch** de paylaşır. Gem vurulmamış hayal gücünden beslenen “akıldışılığın ve dehşetin edebiyatı” (Jackson, 2009, s.57) gotik gibi **Lynch**'in eserleri de düşlerin dilinden konuşur.

Gotik Temalar, Motifler, Stereotipler

Başlı başına bir türden ziyade farklı türlere ve mecralara nüfuz eden bir tahayyül biçimi olarak tanımlanan gotiğin (Botting, 1999, s.14) hem tematik hem de estetik açıdan **Lynch**'in eserleri üzerindeki etkisi büyüktür. Gücünü kasvetli, ürkütücü, gizemli bir atmosferden ve esrarengiz, doğaüstü olaylardan alan gotik eserler, karanlık arzulardan ve toplumsal normları ihlal eden tutkulardan bahseden hikayeler anlatır. Hayaletli evler, tekinsiz mekanlar, gizemli olaylar, normalliğin sınırlarını ihlal eden canavarlar, şeytani varlıklar, doğaüstü güçler, karanlık sırlar, ölümcül günahlar, vahşi suçlar, gözü dönmüş suçlular, kuşaktan kuşağa aktarılan lanetler, ikilikler, ikizler ve çiftgezerler gibi gotik tahayyülün yapıtaşlarını oluşturan unsurlarla doludur bu hikayeler. **Horace Walpole**'un *Otranto Şatosu* ve **Matthew G. Lewis**'in *Keşiş*'i gibi kurucu metinlerinden itibaren tecavüz, cinayet, sadizm ve ensest gibi tabu konular eksik olmaz gotik anlatılarda. Gotiğin geleneksel mekanlarına, izleklerine, motiflerine ve “tehlikedeki genç kadın” ile “gotik zorba” (gothic villain) gibi standart tiplerine **Lynch**'in eserlerinde de sıkça rastlarız. Şeytani varlıkların mesken tuttuğu paralel evrenler (*İkiz Tepeler*)³,

¹ Birçok şiiri ve öyküsünde düşleri konu edinen Poe'nun “Düş Ülkesi” (Dream Land) şiirinde anlatıcı, zamanın ve mekânın ötesinde (“out of place, out of time”) bir düş ülkesine yaptığı yolculuğu betimler. Lynch'in Philadelphia'da bir üniversite öğrencisiyken Poe'nun en ünlü gotik eserlerini kaleme aldığı sıralarda yaşadığı eve komşu bir evde kalması da ilginç bir tesadüftür (Jarvis, 2020, s.781).

² “Psikojenik füğ” kavramını Lynch, *Kayıp Otopan*'la ilgili olarak kullanır (Swezey, 2021).

³ Bu yazıda spesifik olarak *İkiz Tepeler: Ateşte Benimle Yürü* (Twin Peaks: Fire Walk With Me, 1992) filmine gönderme yaptığım durumlar hariç “İkiz Tepeler” adını, hem filmi hem de dizinin

lanetli filmler (*Inland Empire*), aynı anda iki yerde birden bulunan gizemli adamlar (*Kayıp Otoban*) gibi doğaüstü unsurlardan yana bir hayli zengindir **Lynch**'in eserleri. Tecavüz (*Mavi Kadife*, *İkiz Tepeler*), ensest (*İkiz Tepeler*), sadomazoşistik seks (*Mavi Kadife*), ölçsüz şiddet patlamaları ve cinayet (*Mavi Kadife*, *İkiz Tepeler*, *Kayıp Otoban*, *Vahşi Duygular* [Wild at Heart, 1990], *Mulholland Çıkmazı*, *Inland Empire*), bebek katli (*Silgi Kafa* [Eraserhead, 1977]), bedensel deformiteler (*Silgi Kafa*, *Fil Adam* [The Elephant Man, 1980]), toplumsal, ahlaki, fiziksel ve ruhsal çöküntü gibi nahoş temalara gösterdiği saplantılı ilgi, **Lynch**'in gotik eğilimlerinin en açık göstergesidir. **Lynch** evreninde seks daima şiddetle, cinayet ve ensest gibi tabuların ihlaliyle kol kola gider. Bu şiddetin hedefinde kadınlar vardır hep - *Mavi Kadife*'de Frank Booth adlı psikopatın zulmüne maruz kalan Dorothy, *İkiz Tepeler*'de katil Bob tarafından ele geçirilen babası Leland'ın yıllar süren cinsel istismarına uğradıktan sonra onun eliyle öldürülen Laura Palmer, *Kayıp Otoban*'da kocası Fred tarafından katledilen Renee gibi. Bilhassa *Mavi Kadife* ve *İkiz Tepeler: Ateşte Benimle Yürü* (Twin Peaks: Fire Walk With Me, 1992), gotik bir ev, karanlık bir sır, tehlikedeki kadın, gotik zorba unsurlarını içeren alışlageldik gotik formülün varyasyonları sayılabilir.



Gotik anlatılarda olduğu gibi **Lynch**'in eserlerinde de kadınlara zulmeden gotik zorbalar, patriarkal figürlerdir genellikle - *İkiz Tepeler*'deki sapkın baba Leland

1990-1991 ve 2017 tarihli üç sezonunu da kapsayacak şekilde, *İkiz Tepeler* evreninin bütününe kastetmek için kullanıyorum.

Palmer ve *Kayıp Otoban*'daki katil ruhlu koca Fred Madison gibi. **Laura Mulvey**, *Mavi Kadife*'de Dorothy'yi sapkın cinsel fantezilerine alet eden Frank Booth ile **Sigmund Freud**'un *Totem ve Tabu*'da ele aldığı ensest dahil hiçbir yasağı tanımayan, kabiledaki bütün kadınları kendine ayırıp oğullarına yasakladığı için oğulları tarafından öldürülen “ilksel baba” (primal father) arasında paralellik kurar (Mulvey, 1996, s.138). Keza *Kayıp Otoban*'da trafik kurallarına uymayan bir sürücüyü acımasızca döverek cezalandıran porno film yapımcısı Bay Eddy de *Mavi Kadife*'nin Frank Booth'u gibi bir yandan güçlü ve korkutucu öte yandan gülünç ve müstehcen bir baba figürüne benzetilebilir. **Slavoj Žizek**'in tabiriyle babanın yasasının ve “kuralların müstehcen dayatmacısı” olan (2014, s.50) bu tip acımasız, irrasyonel, müstehcen baba figürlerinin izini tarihteki ilk gotik roman *Otranto Şatosu*'nda evlilik arifesindeki oğlu ölünce müstakbel gelinine göz koyan, ardından yanlışlıkla öz kızını öldüren Manfred'e dek sürebiliriz. Acımasız patriarkal figürlerin zulmüne maruz kalan kurban konumundaki kadınların merkezinde yer aldığı gotiğin cinsiyet politikasına yöneltilen çelişkili tepkilerin bir benzerinin **Lynch**'e de yöneltildiğini görürüz: **Lynch**'in eserleri bir yandan patriarkal toplumsal kurumların çürümüşlüğüne açık ettiği için övgü toplarken bir yandan da kadına yönelik şiddeti resmettiği için eleştirilerin hedefinde yer alır (Ryan, 2018).

Lynch'in Tekinsiz Kasabaları

İster *İkiz Tepeler* ve *Mavi Kadife*'de olduğu gibi küçük bir Amerikan kasabasında geçsin isterse *Kayıp Otoban*, *Mulholland Çıkmazı* ve *Inland Empire*'daki gibi Los Angeles'ı mesken tutsun **Lynch**'in eserleri Amerikan toplumunun karanlık yüzüne ayna tutan hikayeler anlatır hep. Gotiğe özgü temaları, stereotipleri ve klişeleşmiş formülleri Amerikan Rüyasının, Amerikan kasaba hayatının ve ailenin normallik görüntüsünün altında gizlenen kötücül, çürümüş bir şeyler olduğunu ifşa eden anlatıların hizmetine koşar **Lynch**. Küçük kasabasıyla, Los Angeles'ıyla, düşler fabrikası Hollywood'uyla Amerikan coğrafyası tekinsiz bir mekâna dönüşür **Lynch**'in eserlerinde. Gotiğin yarattığı duygusal etkileri açıklamak için sıkça başvurulmuş kavramlardan biri olan tekinsizlik, **Freud**'un “Tekinsiz” makalesinde öne sürdüğü tanıma göre büsbütün yabancı olduğu için korku uyandıran şeylerden kaynaklanmaz; bilakis tanıdık ve aşina olanın yabancı ve korkutucu bir hale bürünmesinden doğar (Freud, 2019). Tanıdık

olanla olmayanın, sıradan olanla korkutucu olanın iç içeliğini ifade eden tekinsizlik, **Lynch** külliyyatının hamurunda da bolca bulunur. Hatta ateşli **Lynch** hayranı ABD’li romancı **David Foster Wallace**’a göre yönetmenin nevi şahsına münhasır üslubunu tanımlamak için kullanılagelen “Lynchvari” sıfatıyla dile getirilmek istenen de budur: En dehşet verici olanla en sıradan olanı bir araya getirerek sıradanlığın içindeki dehşeti açık etmesidir **Lynch** estetiğinin ayırt edici özelliği (Wallace, 1996).



Tekinsizin kökeninde bastırılanın geri dönüşünün yattığını ileri süren **Freud**’a göre bastırılmış korkularımızın ve arzularımızın kılık değiştirmiş bir halde karşımıza çıkmasıdır tekinsizlik hissini doğuran. Gizli kalması gerekirken açığa çıkan her şey tekinsizlik hissini kaynağıdır **Freud**’a göre⁴ (2019, s.50). **Lynch** de normallik görüntüsünün ardında gizlenen şeylere, küçük kasabanın, ailenin ve bireyin kalbinde yuvalanmış, her an yüzeye çıkmak için fırsat kollayan kötülüğe ve çürümeye dair hikayeler anlatır. Sözgelimi ***Mavi Kadife***, bembeyaz çitlerle çevrili, yemyeşil çimenlerle ve kırmızı güllerle süslü bahçelerin içindeki banliyö evlerinin sıralandığı bakımlı sokaklarıyla ideal bir Amerikan kasabası izlenimi veren Lumberton’ın bağrında kök salmış dehşeti gözler önüne serer. Filmin açılış sekansı, masmavi gökyüzü, kıpkırmızı güller, itfaiye aracından el sallayan güler yüzlü itfaiyeci ve karşıdan karşıya geçen okul çocukları gibi huzur telkin eden görsel imgeler sayesinde tozpembe bir kasaba tablosu çizer. Ne var ki kamera, bakımlı bahçelerin yemyeşil çimenlerinin altında, toprağın derinliklerinde kaynaşan

⁴ “Tekinsiz”in bu tanımını Freud, Alman filozof Schelling’den almıştır.

haşeratin yakın çekimine keserek gözlerden uzakta hummalı bir koşuşturmacanın sürüp gittiği gizli bir yeraltı dünyasının varlığına işaret eder. Nitekim kırlarda bulduğu kesik bir kulağın sırrını çözmek için dedektif rolüne soyunan Jeffrey'nin araştırmaları, orta tabakaya mensup Lumberton'lıların yaşadığı bakımlı evlerin hemen bir blok ötesinde tecavüz, cinayet, sadizm, suç ve şiddet dolu bir yeraltı dünyasını keşfiyle sonuçlanır. **Mavi Kadife**'de gizli kalması gerekirken açığa çıkan dehşet sadece Frank Booth adlı gangsterin yasadışı faaliyetleriyle değil, bilinçdışında gömülü olan sadomazoşistik dürtüler ve Ödipal fantezilerle ilgilidir aynı zamanda. Dorothy'yi sadomazoşistik fantezilerine alet eden Frank, Freudyen terminolojiyle ifade edecek olursak uygar dünyada bastırılması icap eden en ilkel dürtülerin kaynağı olan "id"nin beden bulmuş halidir adeta. **Mavi Kadife**, erkek çocuğun cinselliği keşfederek yetişkinliğe geçişini betimleyen Ödipal bir senaryo olarak yorumlanır (Mulvey, 1996). Bu Ödipal senaryoda Dorothy sembolik bir anne figürünü, Frank ise anneye duyduğu ensest arzu nedeniyle çocuğu kastre etmekle tehdit eden cezalandırıcı baba figürünü temsil eder. Frank'in Dorothy'ye uyguladığı cinsel şiddeti saklandığı gardırobun içinden hem dehşete düşmüş hem de büyülenmiş bir vaziyette izleyen Jeffrey'nin konumu, "ilksel sahne"ye (primal scene), yani annesiyle babası arasındaki cinsel ilişkiye tanık olduğu için travmatik bir deneyim yaşayan küçük bir çocuğun konumunu andırır (Mulvey, 1996, s.141). Sonuç olarak psikanalitik referanslarla dolu Ödipal bir hikâye anlatan **Mavi Kadife**'ye gotik bir boyut kazandıran yönü, en ilkel bilinçdışı arzulara ve korkulara dair bir anlatıyı küçük kasaba hayatının sıradanlığının içine yerleştirerek normalliğin içindeki dehşeti açık etmesidir.



Mavi Kadife'nin Lumberton'ı gibi küçük bir Amerikan kasabasında geçen "gotik pembe dizi" (Barr, 2010, s.135) **İkiz Tepeler**'de vahşi bir cinayete kurban giden genç ve güzel Laura Palmer'ın ölümü, kasabayı mesken tutan kötücül güçlerin ve kasabalıların karanlık sırlarının açığa çıkmasına vesile olur. FBI ajanı Dale Cooper'ın yürüttüğü cinayet soruşturması, yemyeşil çam ormanları, çağıldayan şelaleler gibi kartpostalı andıran doğa manzaralarıyla pekiştirilen ideal kırsal Amerika imgesini paramparça eder. Baykuşlar dahil hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığı **İkiz Tepeler**'de ne kasabalıların ne de kasabanın popüler, herkesçe sevilen, örnek gösterilen genç kızı, mezuniyet balosu kraliçesi Laura Palmer'ın sandığımız kadar masum olmadığı anlaşılır zamanla. Ajan Cooper, Laura'nın cinayetini perdeleyen gizemi aralamaya çalıştıkça **İkiz Tepeler** kasabasının normallik kisvesinin altında bir ucu öte alemlere, öbür ucu aile içi şiddet, cinsel istismar, ensest, fuhuş, uyuşturucu ticareti gibi tanıdık ve bildik toplumsal meselelere uzanan bir kötülüğün yattığını keşfeder. Paralel evrenlere açılan kapılar, kötücül ikizlerin mesken tuttuğu, farklı bir boyutta yer alan bekleme odaları, insanların bedenini ele geçiren şeytani varlıklar gibi doğaüstü unsurlarla dolup taştan **İkiz Tepeler**'de sıradan bir Amerikan kasabası doğaüstü güçlerin musallat olduğu tekinsiz, hayaletli bir coğrafyaya dönüşür.

Lynch'in Hayaletli Evleri

Gotiğin en yaygın versiyonu olan hayaletli ev filmlerine özgü görsel kodlar ve sinematografik tercihler, **İkiz Tepeler**'deki Palmer ailesinin evinin dehşetengiz olaylara sahne olan gotik bir mekân olarak resmedilmesine hizmet eder. Laura'nın öldürülmeden önceki son yedi gününü konu alan **İkiz Tepeler: Ateşte Benimle Yürü**'de Laura'nın eve gelip Bob'u yatağının arkasında onu beklerken bulduğu sahnenin başında Palmer'ların evinin daha tehditkâr görünmesini sağlamak amacıyla cepheden alt açıyla kadraja alındığını görürüz – tıpkı **Perili Ev** (The Haunting, Robert Wise, 1963) ve **Sapık** (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960) benzeri gotik-korku filmlerindeki duvarlarının ardında bilinmeyen tehditlerin kol gezdiği evler gibi. Kapıdan giren Laura etrafını korku dolu gözlerle kolağan ederken kameranin Laura'nın bakış açısını yansıtan bir kaydırmalı çekimle evin içini taraması, hayaletli ev filmlerinde meşum ve tekinsiz bir atmosfer yaratmak için kullanılan tekniklerle benzerlik gösterir. Bu sayede en sıradan, en alelade nesneler bile tehditkâr bir boyut kazanır. Laura'nın yatak odasına çıkarken tırmandığı merdivenlerin üzerindeki tavan vantilatörünün meşum uğultusu Bob'un

yakınlarda olduğunun alametidir. *İkiz Tepeler*'in hayaletli ev filmleriyle paylaştığı ortak noktalardan biri de kötücül bir güç tarafından ele geçirildiği için canavara dönüşen aile babası figürüne yer vermesidir. **Stanley Kubrick**'in **Stephen King**'in aynı adlı romanından uyarladığı gotik-korku klasığı *Cinnet*'ten (The Shining, 1980) *Kuşku*'ya (The Amityville Horror, Stuart Rosenberg, 1979) kadar birçok hayaletli ev filminin merkezinde yer alan bu figür, patriarkal aile kurumunun temelinde yatan eril şiddeti gotik anlatı kalıpları içinde dile getirmeye yarar.



İkiz Tepeler: Ateşte Benimle Yürü'de Laura yatağının arkasında Bob'u onu beklerken bulduktan sonra korkuyla evden kaçarken

Dolayısıyla *İkiz Tepeler*'in Leland Palmer'ı, *Cinnet*'te Overlook Oteli'ne musallat olan kötücül güçlerin etkisiyle eli baltalı bir katile dönüşen aile babası Jack Torrance ile uzaktan akraba sayılabilir bu açıdan. *Cinnet*'te olduğu gibi *İkiz Tepeler*'de de aile babasına musallat olan kötücül güçlerin aslında bilinçdışında yatan bastırılmış dürtülerin metaforundan başka bir şey olmadığı iması saklıdır. Leland'ın saldırganlık dürtüsünün ve Laura'ya beslediği ensest arzusunun cisimleşmiş halidir Bob; aynı zamanda hem kozmik hem de düpedüz beşerî bir kötülüğü temsil eder.

İkiz Tepeler'deki Palmer'ların evi gibi *Kayıp Otoban*'da Fred ile Renee çiftinin Los Angeles'taki evleri de bilinmez tehditler barındıran gotik bir mekân olarak sunulur. Daracık pencereleri ve süssüz, düz betondan cephesiyle eski çağlardan kalma kaleleri andıran bir mimariye sahip evin gotik şatolardaki yeraltı dehlizlerini anımsatan labirentvari koridorlarında kaybolmak işten bile değildir. Filmin başlarında Fred, karısının evin içinde kendisine seslendiğini duyar, ama yerini saptayamaz bir türlü. “[*Kayıp Otoban*'daki] ev”, der **Brian Jarvis**, “**Lynch**'in diğer

eserlerinde olduğu gibi içinde yaşıyanların zihninin mimari alegorisidir” (2020, s.795). İçinde yaşıyanların zihninin mimari alegorisi olarak resmedilen bir evi mesken tutan gotik anlatılardan **Poe**’nun “Usher Konağının Çöküşü” öyküsünde Roderick ve ikiz kız kardeşi Madeline Usher’ın yaşadığı fiziksel ve ruhsal çöküntü, sahibi oldukları konağın çöküşüne yol açar kaçınılmaz olarak. **Poe**’nun öyküsünde olduğu gibi **Kayıp Otoban**’da da tehdidin evin dışında değil, başkarakterin zihninin içinde pusuya yattığı anlaşılır. Karısının kendisini aldattığından kuşkulanan Fred’in güvensizliklerinden ve paranoyalarından beslenen cinai emelleri yatmaktadır çiftin üzerine çöreklenen karabasanın kaynağında. Halbuki başlangıçta tehdit dışarıdan, Fred ile Renee’nin evlerinin korunaklı duvarlarını aşır mahremiyetlerini ihlal eden bir yabancından gelecekmiş gibi görünür. Yataklarında uyurken onları videoya çektikten sonra video kasetleri kapının önündeki merdivenlere bırakan bu yabancının aynı anda iki yerde birden bulunma yetisine sahip Gizemli Adam olma ihtimali, filme doğaüstü bir boyut katar. Tuhaf, ürkütücü bir görünüme sahip Gizemli Adam’ın davet edilmediği yerlere gitmeme konusundaki hassasiyeti, vampirlerin soyundan geldiğini akla getiren bir ayrıntıdır. Gotik canavarlarla Gizemli Adam arasında paralellik kurulmuş olur böylelikle. Gizemli Adam’ın çölün ortasındaki kulübesi de tekinsiz, hayaletli bir mekandır. Renee’yi öldürdüğü için idama mahkûm edilen Fred’in hapishane hücrelerinde Pete’e dönüşmesinden hemen önce beyinde çakan alev alev yanan kulübe imgesi, Gizemli Adam’ın kulübesinin bu akıl almaz dönüşümle bir şekilde bağlantılı olduğunu ima eder. Renee’nin *femme fatale* reenkarnasyonu Alice, bu kulübenin içine girdikten sonra ortadan kaybolur. Tıpkı Gizemli Adam’ın kendisi gibi, kulübenin de gerçek mi yoksa Fred’in hastalıklı zihninin bir ürünü mü olduğu konusunda kesin bir sonuca varamayız bir türlü.



Gotik Hollywood

Lynch'in filmlerinde sadece küçük Amerikan kasabası değil, Amerikan Rüyasının beşiği Los Angeles ve sinema endüstrisinin kalbi Hollywood da parlak, ışıltılı, albenili görüntüsünün altında dehşeti gizleyen, akıl sır ermez olayların vuku bulduğu, tekinsiz bir coğrafyaya dönüşür. Hollywood'un gotik anlatılara ev sahipliği yapması görülmedik şey değildir aslında. Çoktan unutulup gitmiş olduğunun inkârı içinde, geçmişin hatıralarıyla donatılmış gotik bir malikanede yaşayan eski sessiz film yıldızı Nora Desmond'ı konu alan ***Sunset Bulvarı*** (Sunset Boulevard, Billy Wilder, 1950), düşler fabrikası Hollywood'un karanlık yüzüne dair bir hikaye anlatır. **Lynch**'in, favori filmlerinden biri olan ***Sunset Bulvarı***'ndan ilhamla çektiği (Bergeson, 2021) ***Mulholland Çıkmazı***'nda ünlü olma hayalleriyle Kanada'nın küçük bir kasabasından kalkıp Hollywood'a gelen Diane'in Amerikan Rüyasının Amerikan kabusuna dönüştüğüne tanık oluruz. ***Sunset Bulvarı***'nda olduğu gibi ***Mulholland Çıkmazı***'nda da gerçeklerle yüzleşmekten kaçınmak için hayal dünyasına sığınan bir aktrisin hayal kırıklığı, hastalıklı tutkusu ve cinsel kıskançlığı, sevdiği kişiyi öldürmesine giden yolun taşlarını döşer. ***Sunset Bulvarı***'nın Nora Desmond'ından farklı olarak Diane'in hikayesi intiharla sonuçlanır. Ölümcül arzular, cinayet, intihar, ruhsal çöküntü temalarını gotiğe has bir duyarlılıkla işleyen ***Mulholland Çıkmazı***'nın tekinsiz, düşsel atmosferi, gizemli bir mavi anahtarla açılan gizemli mavi bir kutu, mavi kutudan çıkıp Diane'in peşine düşen minyatür yaşlı bir çift, Winkie'nin Lokantası'nın arkasını mesken tutmuş bir canavar, Western'lerden fırlamış gibi duran gizemli bir kovboy gibi unsurlarla pekiştirilir.

Mavi kutu açılmadan, Diane'in hayal dünyası çökmeden, bastırdığı gerçekler su yüzüne çıkmadan önce Diane ile Diane'in bir kiralık katile öldürttüğü aşığı Camilla, bambaşka adlarla, bambaşka kimliklerle çıkarlar karşımıza. Diane'i büyük hayallerle Hollywood'a gelmiş saf, masum, iyiliksever Betty; Camilla'yı ise geçirdiği trafik kazası sonrasında hafızasını yitirmiş, yardıma muhtaç, sırlarla dolu Rita olarak tanırız ilkin. ***Mulholland Çıkmazı***'nın Betty ile Rita'ya odaklanan üçte ikilik bölümü, on dokuzuncu yüzyıl gotik romancılarından **Sheridan Le Fanu**'nun kaleme aldığı lezbiyen vampir öyküsü "Carmilla" ve bu öyküden esinlenen Hammer stüdyosu yapımı ***The Vampire Lovers*** (Roy Ward Baker, 1970) filmi ile çarpıcı paralellikler taşır (Lindop, 2014). **Le Fanu**'nun öyküsünde altın sarısı saçlı, mavi gözlü, masum, meleksi Laura, fayton kazası geçiren, yardıma muhtaç, gizemli, koyu renk saçlı Carmilla'yı evinde misafir eder. Sırlarla dolu, alımlı

misafirin Laura'ya beslediği ilgi dostluk sınırlarının katbekat ötesindedir.⁵ Ne var ki masum ev sahibesi, misafirinin savunmasız, çekici görüntüsünün aslında güvenilmez, tehlikeli, canavarca doğasını gözlerden gizlediğinden habersizdir. **Le Fanu**'nun öyküsüyle **Mulholland Çıkmazı** arasındaki paralellikler göz önünde bulundurulduğunda Camilla'nın adı, lezbiyen dişi vampir Carmilla'ya bilinçli bir gönderme olarak yorumlanabilir.



Betty/Diane ile Rita/Camilla



The Vampire Lovers'ın lezbiyen dişi vampiri Carmilla (sağda) ile masum ev sahibesi Emma. (Le Fanu'nun öyküsündeki Laura karakteri *The Vampire Lovers* filminde Emma adını taşır.)

⁵ Le Fanu'nun öyküsünde sadece imayla geçirilen lezbiyen arzu *The Vampire Lovers* filminde apaçık ortadadır.

İkizler, Çiftgezerler, İkilikler

Lynch'in karakterleri farklı bir kişiye dönüşme, farklı bir kimliğe bürünme eğilimindedir. *Kayıp Otoban*'da farklı bir kişiye dönüşme izleği, karısının kendisini aldattığından kuşkulanan Fred'in Renee ile ilgili şüphelerini ve fantezilerini açık eden *noir*'vari bir senaryonun içine yerleştirilir. Bu senaryoda kumral Renee'nin platin sarısı saçlı ikizi, porno film yapımcısı bir mafya babasının metresi ve porno oyuncusu Alice'e tipik bir *femme fatale* rolü biçilir. Alice'le tutkulu bir ilişki yaşayan genç oto tamircisi Pete ise Renee'yi cinsel açıdan tatmin etmekte yetersiz kaldığını hisseden Fred'in fantezisinde yarattığı ideal egosunu temsil eden bir çiftgezer figürü olarak yorumlanabilir. **Robert L. Stevenson**'ın *Dr. Jekyll ile Bay Hyde* romanından **Oscar Wilde**'in *Dorian Gray'in Portresi*'ne, **Poe**'nun "William Wilson" öyküsünden **James Hogg**'un *Bağışlanmış Bir Günahkarın Anıları ve İtirafı*'na kadar birçok gotik anlatıda karşımıza çıkan ikizler ve çiftgezerler, gotiğin on dokuzuncu yüzyılda ön plana çıkan en karakteristik motiflerindendir. "Notes on the Gothic Mode" başlıklı yazısında gotiğin doğrudan bilinçdışı imgelere odaklandığını söyleyen **Angela Carter** (1975), bu imgelerin arasında ayna yansımalarını ve ikiz figüründe cisimleşen dışsallaştırılmış benliği de sayar. Gotiğin alameti farikası olan ikiz motifine sıkça başvuran **Lynch**'in eserlerinde tek bir karakter, iki farklı isme, iki farklı kimliğe, bazen de iki farklı dış görünüşüne sahip iki farklı karakter olarak çıkar karşımıza: *Kayıp Otoban*'da Fred/Pete, Renee/Alice, Bay Eddy/Dick Laurent, *Mulholland Çıkmazı*'nda Betty/Diane, Rita/Camilla, *İkiz Tepeler*'de Leland/Bob, Dale Cooper/Mr. C.



İkiz Tepeler'deki Leland-Bob ikilisi, öznenin kabullenmek istemediği için bilinçdışına ittiği, uygar dünyada yeri olmayan arzuların ve dürtülerin kötücül ikiz figürüne yansıtıldığı çağdaş bir Jekyll-Hyde uyarlaması olarak yorumlanabilir. Zira saygıdeğer Dr. Jekyll'ın kişiliğinin karanlıkta kalmış, bastırılmış yönlerini temsil eden Hyde gibi Bob da Leland'ın Laura'ya duyduğu ensest arzuyu temsil eden, yıkıcılık enerjisiyle dolu, kötücül, yırtıcı, tehlikeli bir figürdür. Gerek **Kayıp Otoban**'da gerekse **Mulholland Çıkmazı**'nda fantezinin nerede bitip gerçeğin nerede başladığına dair kesin yanıtlara ulaşamadığımızdan karakterlerin gerçekte kim olduğundan emin olamayız bir türlü. **Mulholland Çıkmazı**'nda Amerikan rüyasına inancı henüz sarsılmamış saf, naif, yetenekli, gelecek vadeden oyuncu adayı Betty, ünlü bir film yıldızı olma hayalleri suya düşmüş, sıfırı tüketmiş Diane'in zıt özelliklerle donatılmış, tepetaklak edilmiş ayna yansımasıdır adeta. Betty'nin yardımına muhtaç, çaresiz, hafızasını kaybetmiş Rita da Diane'i gözünü kırpmadan terk eden zalim aşığı Camilla'nın tam zıddıdır. Betty/Diane ile Rita/Camilla arasında kurulan sarı saçlı, masum kadınlar ile koyu renk saçlı, gizemli kadınlar arasındaki karşıtlığın bir benzerine **Mavi Kadife**'de temizliği ve saflığı temsil eden açık renkli kıyafetler giyen Sandy ile mavi kadifeden sabahlığı içindeki erotik fantezi nesnesi Dorothy'nin temsilinde de rastlarız. **Lynch** evreninde karşımıza çıkan bir dizi ikili karşıtlıktan sadece biridir bu. İkili karşıtlıklar, gotiğin Romantizm akımından miras aldığı ayırt edici özelliğidir kimi eleştirmenlere göre (Hopkins, 2005, s.xi-xii). **Lynch**'in eserleri de gotiğin ana meselesini oluşturan iyi / kötü, masum / günahkâr, aydınlık / karanlık, görüntü / gerçeklik, normal / anormal gibi ikili karşıtlıklar üzerine temellenir. **Mavi Kadife**'deki Lumberton kasabasında bembeyaz çitlerle çevrili bakımlı bahçelerin içindeki evler ile Frank Booth ve şürekâsının temsil ettiği yeraltı dünyası, dip dibe olsalar da zıt kutuplar kadar uzaktır. White Lodge ile onun karanlık ikizi Black Lodge'da cisimleşen paralel evrenleriyle *İkiz Tepeler*, iyilik ile kötülük arasındaki amansız mücadeleyi konu alır. Ne var ki iyi ile kötü arasındaki sınırlar o kadar da sızdırmaz değildir **Lynch** evreninde. **Mavi Kadife**'de Jeffrey'nin "vur bana" diye yalvaran Dorothy'yi acımasızca tokatlaması, özünde Frank'ten çok da farklı olmadığını gösterir. *İkiz Tepeler* dizisinin ikinci sezonunun sonunda ajan Cooper'ın aynadaki yansımasını görünce Cooper'ın Bob tarafından ele geçirilen kötücül ikiziyle karşı karşıya olduğumuzu anlarız.

Aşırılık Estetiği

Ağdalı dili, çetrefilli olay örgüsü, okuru şoke etme amacı güden korkunç, dehşetengiz olaylara ve abartılı şiddet temsillerine yer vermesi nedeniyle “aşırılığın edebiyatı” (Botting, 1999, s.1) diye adlandırılan gotiğin, kimi zaman aşırılıkta kantarın topuzunu kaçırarak adeta kendi kendisinin parodisine dönüştüğü olur. On sekizinci yüzyılda yazılan gotik romanların en dehşet verici olayları betimleyen sahnelerine sinen o yapay, suni ton buradan kaynaklanır. Hem tematik hem de estetik açıdan gotikle akrabalık taşıyan **Lynch**’in eserleri de bu aşırılık eğiliminden nasibini alır. **Lynch** evreninde iyilik de kötülük de öyle aşırı uçlarda gezinir ki yer yer parodiye meyleder. **Mavi Kadife**’de Dorothy’ye cinsel şiddet uygulayan Frank’in psikopatça davranışları ne kadar abartılıysa Sandy’nin Jeffrey’e anlattığı, kapkaranlık dünyamıza “*sevginin gözleri kör eden ışığını getiren*” binlerce ardıc kuşuyla ilgili rüyasında ifadesini bulan naifliği de bir o kadar abartılı ve sunidir. Jeffrey ile Sandy’nin büyük ve mutlu bir aile ortamında görüntülediği, Frank’in defterinin dürülüp Dorothy’nin oğluna kavuştuğu zorlama bir mutlu sonla noktalanın **Mavi Kadife**’nin finalinin yapaylığı, mutfak penceresinin pervazında bir ardıc kuşunun belirmesiyle daha da vurgulanır. **İkiz Tepeler: Ateşte Benimle Yürü**’de öldükten sonra Kırmızı Odada ajan Cooper ile birlikte görüntülenen Laura Palmer’ın, karşısında beliren beyaz entarili, beyaz kanatlı meleği temaşa ederken yaşadığı duygu selini resmeden finali de bir hayli cafcamlı ve yapaydır. Gerek **Mavi Kadife**’de Sandy’nin Jeffrey’e ardıc kuşlarıyla ilgili rüyasından bahsettiği sahnede olsun gerekse **Mulholland Çıkmazı**’nda Betty’nin Hollywood’a gelirken aynı uçakta yolculuk ettiği yaşlı çiftle vedalaştığı sahnede olsun **Lynch**’in eserlerinin birçoğunda diyaloglar göze batacak kadar doğallıktan yoksun ve yapmacıktır. Velhasıl inandırıcılık kaygısı gütmeyen, gerçekçilikten uzak, hatta anti-gerçekçiliğe (anti-realism) meyleden üslubuyla da gotikle akrabadır **Lynch**’in eserleri.

Gotik, en geniş anlamıyla “edebiyatta ve sinemada mekân, arzu ve aksiyonun betimlenişinde kullanılan stilize bir yaklaşıma verilen ad” olarak tanımlanır (Hand & McRoy, 2020, s.1). Gotik yazarlar eserlerinin kurmacalığını gizlemek şöyle dursun, abartılı ve stilize üsluplarıyla daha da vurgulama eğilimindedir. Yönetmenliğe adım atmadan önce Pennsylvania Academy of Fine Arts’da sanat eğitimi görmüş başarılı bir ressam olarak adını duyuran **Lynch**’in stilize üslubu da eserlerinin kurmacalığını her fırsatta açık eder. **Lynch**’in tabloyu andıran kadrajları

ve en ince detayına dek özenle tasarlanmış mizansenleriyle dikkat çeken eserlerinde anlam, atmosfer ve duyguyu yaratan, her şeyden evvel kompozisyon, dekor, ışıklandırma ve renk gibi biçimsel unsurlardır. **Lynch**'in set tasarımlarının vazgeçilmez bir parçası olan, yerlere kadar uzanan kırmızı perdeler kimi zaman bilinmez tehditlere kimi zaman da bastırılmış arzulara delalet eder. **Mavi Kadife**'de Dorothy'nin şarkıcılık yaptığı gece kulübünde, **Kayıp Otoban**'da Fred'in evinde, **Mulholland Çıkmazı**'nın Kulüp Silencio'da geçen sahnesinde karşımıza çıkan kırmızı perdelerin en görkemli versiyonuna **İkiz Tepeler**'in ikonik Kırmızı Odasında rastlarız. Fırdolayı kırmızı perdeler ve zigzag yer döşemeleri, **Lynch**'in tekinsiz bir mekân yaratması için yeterlidir. Mavi de kırmızı gibi çeşitli anlamlarla yüklü, sembolik bir renktir **Lynch** evreninde. **Mavi Kadife**'de Frank için bir fetiş nesnesi olan Dorothy'nin mavi kadifeden sabahlığıyla bağlantılı olan mavi renk, **Lynch**'in diğer eserlerinde aşkınlık veya aydınlanma anlarıyla ilişkilendirilir. Karakterlerin aşkın bir tecrübe yaşadığı anlarda nereden geldiği belli olmayan mavi bir ışıkla aydınlatıldığını görürüz – **İkiz Tepeler: Ateşte Benimle Yürü**'nün Laura Palmer'ın Kırmızı Odada melege bakakaldığı finalinde, ya da **Mulholland Çıkmazı**'nda Betty ile Rita'nın Kulüp Silencio'da **Rebekah del Rio**'nun şarkısını dinlerken duygulanıp gözyaşı döktüğü sahnede olduğu gibi. **Lynch**'in bilhassa **Mulholland Çıkmazı** ve **Kayıp Otoban**'da gizemli, gerilim dolu bir atmosfer yaratmak için başvurduğu dramatik aydınlatma yöntemlerinin başında *noir* estetiğinin en karakteristik özelliklerinden biri olan *chiaroscuro* tekniği gelir. **Mulholland Çıkmazı**'nın başlarında Rita'yı taşıyan limuzinin ıssız, karanlık, virajlı bir yolda ilerlediği sahnede gecenin karanlığını delen araba farlarının ışığıyla yaratılan aydınlık-karanlık kontrastları ve Rita'nın sokak lambalarının aydınlatmaya gücünün yetmediği ıssız sokaklarda sersemlemiş bir halde dolaştığı sahnelerdeki koyu gölgeli, loş mizansenler, *chiaroscuro* aydınlatmasının etkileyici kullanımlarına örnektir. **Lynch**'in adının hep yan yana anıldığı *film noir* türünün bizatihi kendisi gotikle tinsel bir akrabalık taşır (McRoy, 2020, s.38). Zira *film noir* türü hem estetik hem de tematik açıdan beyazperdede gotik ve korkunun ilk örnekleri arasında sayılan **Doktor Caligari'nin Muayenehanesi** (Das Cabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920) gibi Alman Dışavurumcu klasiklere çok şey borçludur.



Lynch'in parlak renklerle, göz alıcı kırmızılarla ve mavilerle bezeli stilize evreni bir yandan tanıdık ve bildik bir yandan da gerçekdışı, düşsel ve fantazmagorik bir mekandır. Karakterler, olaylar, nesneler, evler, kasabalar, şehirler gerçekle fantezi arasında bir yerlerde asılı kalmış gibidir (Jarvis, 2020, s.786). Hem *Mavi Kadife* hem de *İkiz Tepeler*'de set tasarımı, dekor, aksesuarlar, kostüm ve makyaj ile yaratılan nostaljik Amerika imgesi, 1950'li yıllarda çekilen Hollywood filmlerinden ya da televizyon dizilerinden ödünç alınmış, suni ve yapay bir imgedir. *Mavi Kadife*'nin açılış sekansında kullanılan yavaş çekim tekniği ve parlak kırmızılarla mavilerin hâkim olduğu renk paleti sayesinde bu sunilik o derece vurgulanır ki Lumberton kasabası 1950'li yılların televizyon dizilerindeki gerçek olamayacak kadar mükemmel kasaba imgesinin parodisine dönüşür adeta. Farklı tarihsel dönemlere ait kostümlerin, aksesuarların ve kültürel referansların yan yana gelmesi, **Lynch**'in eserlerini belirli bir tarihsel döneme yerleştirmeyi imkânsız kılar. **Lynch**'in karakterleri de tıpkı içinde devindikleri mekanlar gibi gerçekçi temsillerden ziyade yapaylığı her fırsatta vurgulanan stereotiplerden ibarettir. *Mulholland Çıkmazı*'nda geçirdiği trafik kazası sonrasında hafızasını kaybeden Rita'nın, adını banyoda gördüğü *Şeytanın Kızı Gilda* (Gilda, Charles Vidor, 1946) posterinde gözüne ilişen **Rita Hayworth**'tan alması, onun sinematik bir

fanteziden öte bir gerçekliği olmadığını ele veren en önemli ipucudur. Ne **Kayıp Otoban**'da Pete'i yoldan çıkaran tipik bir *femme fatale* olarak resmedilen porno oyuncusu Alice, ne de **Mavi Kadife**'de dayak yemekten haz alan mazoşist Dorothy inandırıcı, gerçekçi kadın temsilleri olarak sunulur. Eserlerinde o bildik Madonna/fahişe, başka bir deyişle iyi kadın/kötü kadın karşıtlığını yeniden ürettiği için feministlerin hışmını çeken **Lynch**'in kadın karakterleri, kadın cinselliğine dair eril fantezilerin bir parodisidir aslında. Erotik fantezi nesnesi Dorothy'nin **Mavi Kadife**'nin final sekansında çocuğunu kucaklayan bir anne olarak resmedilmesi, **İkiz Tepeler: Ateşte Benimle Yürü**'de randevuevinde çalışan uyuşturucu müptelası Laura Palmer'ın öldükten sonra adeta bir azizeye, ya da **Hoad**'un (2023) ifadesiyle "travmaya dayanma gücünün metafizik bir sembolüne" dönüşmesi, Madonna/fahişe karşıtlığını yapısöküme uğratarak içten çökertmeye yarar kimi eleştirmenlere göre (Jarvis, 2020, s.791).

İmgeler ve seslerle inşa ettiği göz alıcı, stilize dünyaların illüzyondan ibaret olduğunu anımsatmak için hiçbir fırsatı kaçırmaz **Lynch** (Barr, 2010, s.137). **Mulholland Çıkmazı**'nda Betty ile Rita'nın gizemli Kulüp Silencio'yu ziyaret ettiği sahnenin sırrı da burada yatar. Bir tiyatro salonunu andıran kulüpte sahne alan sihirbaz, Betty ile Rita'nın da aralarında bulunduğu seyircilere dönerek görüp işittikleri her şeyin bir illüzyon olduğunu söyler tekrar tekrar. Orkestra müziği duyulmaktadır, ama orkestra falan yoktur ortada. İşittiğimiz trompet sesi, sahneye çıkan **Rebekah del Rio** adlı şarkıcının söylediği duygusal şarkı, hepsi ama hepsi bir bant kayıdır sadece. Lakin dinledikleri şarkının bant kaydı olduğunu bilmeleri, Betty ile Rita'nın duygulanıp gözyaşı dökmelerine engel değildir gene de. Silencio kulübündeki sihirbaz, **Lynch**'in sözcülüğünü yaparak doğrudan biz izleyicilere hitap etmektedir sanki. Filmde görüp işittiğimiz her şeyin sadece bir illüzyon, suni olarak oluşturulmuş bir yapıntı olduğunu anımsatmaktadır **Lynch** bize. Kaldı ki ürkütücü, tekinsiz fantazmagoryalarla izleyenleri büyüleyen, sinemanın atası büyülü fener gösterileri gibi **Lynch**'in sinemasının kendisi de bir tür sihirbazlık gösterisidir son tahlilde. Bizi bilinçdışının karanlıklarında dolaştıran, normallik görüntüsünün altındaki çürümeye tanıklık etmemizi sağlayan, her köşeyi döndüğümüzde gotik bir imge, motif veya tema ile burun buruna geldiğimiz dünyaların mimarı **Lynch**, usta bir sihirbaz değil de nedir?

Kaynakça

- Barr, R. A. (2010). The Gothic in David Lynch: Phantasmagoria and Abjection. F.-X. Gleyzon (Ed.). *David Lynch in Theory* (s.132-146). Litteraria Pragensia Books.
- Bergeson, S. (2021). 9 Things You Didn't Know About 'Mulholland Drive'. *Indiewire*. ([bağlantı](#))
- Botting, F. (1999). *Gothic*. Routledge.
- Carter, A. (1975). Notes on the Gothic Mode. *The Iowa Review*. ([bağlantı](#))
- Castelli, S. (2023). The Text Devouring the Dead: Edgar Allan Poe and David Lynch's American Gothic. *Death is Served* (s. 23-57). Transcript Verlag. ([bağlantı](#))
- Correa, G. (2014). Social Order and Subconscious Disorder: The Gothic Aesthetic of David Lynch. ([bağlantı](#))
- Edwards, J. D. (2015). Introduction. J. D. Edwards (Ed.), *Technologies of the Gothic in Literature and Culture* (s.1-16). Routledge.
- Freud, S. (2019). Tekinsiz. *Yas ve Melankoli* (s.27-62). Cem Yayinevi.
- Hand, R. J. & McRoy, J. (2020). Introduction. R. J. Hand & J. Mcroy (Ed.), *Gothic Film* (s. 1-7). Edinburgh UP.
- Hoad, P. (2023). Deviant obsessions: How David Lynch Predicted Our Fragmented Times. *The Guardian*. ([bağlantı](#))
- Hopkins, L. (2005). *Screening the Gothic*. University of Texas Press.
- Jackson R. (2009). *Fantasy: The Literature of Subversion*. Routledge.
- Jarvis, B. (2020). David Lynch. C. Bloom (Ed.), *The Plagrave Handbook of Contemporary Gothic* (s.781-797). Palgrave Macmillan.
- Lindop, S. J. (2014). Carmilla, Camilla: The Influence of the Gothic on David Lynch's Mulholland Drive. *M/C Journal*, Vol. 17, No. 4. ([bağlantı](#))
- McRoy, J. (2020). Film Noir and the Gothic. R. J. Hand & J. Mcroy (Ed.), *Gothic Film* (s.37-57). Edinburgh UP.
- Mulvey, L. (1996). *Fetishism and Curiosity*. BFI Publishing.
- Ryan, S. (2018). *The Women of David Lynch: A Collection of Essays*. Fayetteville Mafia Press.
- Swezey, S. (Temmuz 2021). "There's So Much Darkness, So Much Room to Dream": David Lynch on Lost Highway. *Filmmaker*. ([bağlantı](#))
- Wallace, D. F. (1996). David Lynch Keeps His Head. ([bağlantı](#))
- Zizek, S. (2014). *David Lynch: Gülünç Yücenin Sanatı*. Encore.

BİR HİPERGERÇEKLİK HİKAYESİ: *MULHOLLAND ÇIKMAZI*

Hasan Gürkan

David Lynch, sıra dışı temaları ve alışılmışın dışındaki anlatım teknikleriyle günümüz sinemasının en tartışmalı ve etkileyici yönetmenlerinden biriydi. Filmlerinde gerçekliğin doğasını sorgulayan, bilinçdışının karanlık dehlizlerine yolculuk eden **Lynch**, postmodern sinemanın kesin sınırlarla tanımlanamayan bir alanında konumlanır. “Postmodernizm, post modernî yaşantılamak; kin, öfke, yalnızlaşma, kaygı, yoksulluk, ırkçılık ve aşırı cinselliği içeren bir dizi duygusal yaşantı; geç kapitalizmin kültürel mantığı... ‘Postmodern kendilik’ cinsiyet, sınıf ve ırkla ilişkili toplumsal kimliklerin iç içe geçtiği postmodernizm birçok çelişkisini içeren kendiliktir.” (Denzin, 1991: 14). Bu kadar çok yapıyı kendi içinde barındıran ve tanımlayan postmodernizm, sinemada da benzer bir yapılanma gösteriyor. Kavramların tanımlarının farklılaştığı bu süreç içinde, **Lynch** de hemen her filminde cinsiyet, ırk, sınıf ve toplumsal ilişki gibi faktörleri filmlerinde işliyor. “**David Lynch**, içinde yoğun bir şekilde şiddet barındıran, genellikle mutlu sonları ve geçmişe özlemiyle ilginç bir dokuya ve post modern özelliklere sahip filmlerin yönetmeni” (Demirergi vd. 1994: 129) olarak sinema tarihindeki yerini aldı...

Mulholland Çıkmaşı da, **Lynch**’in diğer filmleri gibi toplumdaki genel gidişatı ve kişilerin ‘genel’ içindeki rolleri ve yerlerini gösterdiği farklı bir anlatıma sahip bir film. Filmde, hiçbir şey görüldüğü gibi değildir. Otoyol, Amerika’nın en ihtişamlı ve en ünlü yerlerinden biri olan Los Angeles’ın gerçeküstü evreninde geçen karmaşık bir hikâyeyi konu edinir. Filmde şehrin şizofrenik doğası keşfedilerek, masumiyet ve ahlaksızlığın, iyilik ve kötülüğün, iffet ve namussuzluğun, eşine kolay rastlanmayan karışımına seyirci, bir bir dahil edilir.

Yaşanan ile düş aynıdır

Mulholland Drive, **Lynch**’in diğer filmlerinde olduğu gibi toplumsal gerçekliği altüst eden, rüya ile gerçeğin iç içe geçtiği özgün bir anlatıya sahiptir. Filmde hiçbir şey görüldüğü gibi değildir. Hikâye, Los Angeles’ın göz kamaştırıcı yüzeyinin ardında gizlenen şizofrenik doğasını keşfederken, seyirciyi masumiyet ve

yozlaşmanın, iyilik ve kötülüğün, hayal ve kâbusun iç içe geçtiği bir dünyaya sürükler. Los Angeles, Hollywood'un büyüleyici ışıklarıyla cazip bir rüya âlemi sunarken, aynı zamanda kişisel hırsların, yıkıcı rekabetin ve çürümüş sistemlerin merkezi olarak karanlık bir gerçekliği barındırır. **Lynch**'in kamerası, şehrin hipergerçekçi doğasını açığa çıkararak, sinema endüstrisinin sahte ihtişamını gözler önüne serer. **Baudrillard**'ın hipergerçeklik kavramıyla örtüşen bu anlatı, noir sinemasının estetiğini yeniden yorumlayarak, şiddet ve yozlaşmanın parlak yüzeylerin ardına gizlendiği bir dünya yaratır (Baudrillard, 1983).

Film, iki temel anlatı yapısıyla çözümlenebilir. İlk bölümde, Diane'in (veya Betty'nin) bilinçdışının bir yansıması olan idealize edilmiş bir dünya sunulur. Betty, Hollywood'a büyük hayallerle gelen bir kadındır ve Rita ile olan ilişkisi, kimlik arayışının bir parçası olarak şekillenir. Ardından Betty, teyzesi Ruth'un evinde tanıştığı ve kendisini Rita olarak tanıtan Camilla ile tanışır. Teyzesinin arkadaşı sandığı Rita ile iyi bir iletişim kuran Betty, onu daha fazla tanıma çabası içindedir. Ancak bu dünyada anlatısal tutarsızlıklar ve rüya benzeri kopukluklar sezilir. *Winkie's* kafesinde yaşanan korku dolu sahne, rüya ile gerçek arasındaki belirsizliğin ilk sinyallerini verir. Bu sahne filme aniden girer ve hiçbir alakası yokmuş gibi gözükse de aslında **Lynch** burada, seyirciye 'düş ve gerçeklik iç içedir' mesajını verir. Çünkü **Lynch**'e göre rüyaların tümü, insanların bilinçdışlarına ittikleri ve orada hapsedtikleri; ancak sürekli tutkuyla besledikleri beynin birer yansımalarıdır mesajını verir. Bu nedenle yaşanan ile düş, neredeyse birbirinin aynısıdır.

İkinci bölümde ise seyirci, gerçekliğin sert yüzüyle karşı karşıya kalır. Diane'in kıskançlık ve umutsuzluk içinde Camilla'yı öldürme kararı alması, rüya ile gerçeğin sınırlarını ortadan kaldırır. **Lynch**, mavi kutu metaforu aracılığıyla bilinçdışının bastırılmış unsurlarının kaçınılmaz şekilde su yüzüne çıkacağını gösterir. Burada, film anlatısının yalnızca karakterlerin zihinsel dünyasını değil, aynı zamanda seyircinin algılarını da manipüle eden bir yapıya sahip olduğu görülür.

Sefalet, şiddet ve yozlaşma

Film daha çok, anaç tavırlarıyla dikkat çeken ve kendi işini bırakarak bir beyin travması geçirdiğini düşündüğümüz Rita'ya yardım eden Betty ile geçirdiği kazanın ardından sanki yeni doğmuş bir bebek gibi çevresinden korkan ve olan biteni anlamaya ve tanımaya çalışan Rita arasında geçer. Ancak **Mulholland Çıkması**, **Lynch**'in diğer filmlerinde olduğu gibi zaman, mekân gibi klasik

anlatımlı filmin kalıplarını yıkarak, bilinçdışı ve rüyaların hâkim olduğu bir anlatı sunar (Gürkan, 2012). **Lynch**, filmde Los Angeles'i birçok kez üst açılarla gösterir. Böylelikle "Baudrillard'ın Los Angeles'i, 'hipergerçekliğe ait, gerçeğin enerjisinden yararlanan, gerçek dışı bir kent' olarak tanımlamasından yola çıkarak; aynı bir kristal topa benzeyen, her yüzeyinde binlerce yansımanın olduğu Los Angeles'i, kara filmlerin birçoğunun arka planını oluşturur; sefalet, şiddet ve yozlaşma, ısıltılı parıltılı otellerin, eğlence merkezlerinin hemen ötesinde berisinde yaşanır" (Özdemir, 2003: 29) mesajını verir. Zaten Betty'nin havaalanına gelmesi ve yolculuk esnasında tanışmış olduğu İrene ve eşinden ayrılırken yaptığı konuşmanın ardından bavullarının bir an nereye gittiğini görememesinden de bu anlaşılır. Los Angeles'ta yaşam o kadar hızlı ve çabuktur ki, "eğer yutulmak istemiyorsan gözlerini dört aç!" mesajı verilir.

İmkânsız Birleşmeler: Lynch'in Evreninde Aşk ve Yabancılaşma

Lynch filmlerinde karşılaşılan 'aşk', *Mulholland Drive*'da da karşımıza çıkar. Ancak bu filmdeki aşk, **Lynch**'in diğer filmlerinde karşılaştığımız 'aşktan' daha farklıdır. Betty ile Rita arasındaki lezbiyen aşk... **Lynch**'e göre, hiçbir ilişki güven verici değildir. Bırakın karşı cinsler arasındaki ilişkiyi, hemcinsler arasındaki ilişkiler de ona göre başarısızlıkla sonuçlanır. Filmin sonunda Diane ile Camilla'nın ilişkisi tam da bunu örnekler. **Lynch**'in sinemasında ilişkiler çoğu zaman başarısızlık, kaygı ve güvensizlikle örülüyken, bu genellemeye birkaç istisna da dikkat çeker. *Blue Velvet*'te Jeffrey ile Sandy arasındaki ilişki, masumiyetin karanlıkla yüzleştiği bir çerçevede korunur. *Wild at Heart* filminde ise Sailor ve Lula'nın ilişkisi birçok engelle karşılaşsa da tutkulu bir şekilde ayakta kalır. *Twin Peaks: The Return* dizisinde Norma ile Ed'in 40 yıla yayılan aşkı nihayet bir araya gelişle taçlanır. Ancak bu örnekler dahi **Lynch** evrenindeki aşkın kırılgan, karmaşık ve çoğu zaman belirsiz doğasını ortadan kaldırmaz.

Meraklı Amerikalılar

Lynch, her filminde olduğu gibi *Mulholland Çıkmazı*'nda da Amerikan halkının ne kadar meraklı ve macerayı seven bir tarafının olduğunu gösterir. Büyük umutlarla Ontorio'dan Los Angeles/Hollywood'a gelen Betty (Diane), işini bırakıp Rita'nın (Camilla) durumuyla ilgili dedektifliğe soyunur. Polisi arar, evleri takibe alır, telefonlar eder... Aynı, 1986 yapımı *Mavi Kadife* (*Blue Velvet*) filminde

Sandy'nin, kasabaya uzun bir aradan sonra gelen Jeffry'yi kandırarak Dorothy hakkında araştırmalar yapmak için heveslendirmesi gibi... Aslında **Lynch** filmde, kamera arkasında olan ile kamera önünde görünen arasındaki ilişkiyi de verir. Genç yönetmen Adam'ın oyuncu seçimlerinde yetenekli bulduğu bir adayı seçmek istemesi; ancak mafyanın işe el atarak, zorla ve hatta Adam'ın işini kaybetmesi pahasına Camilla adındaki kızı zorla seçtirmeleri, film endüstrisindeki gerçeklikleri gözler önüne serer. Bu açıdan ***Mulholland Drive***, Hollywood'un parıltılı yüzünün ardındaki sert gerçekleri gözler önüne seren bir yapıya sahiptir. Genç yönetmen Adam'ın, film endüstrisindeki karar mekanizmasının mafyatik güçlerin elinde olduğunu fark etmesi, sistemin yozlaşmış yönlerine işaret eder. Hollywood, düşlerin gerçekleştiği bir yer olarak sunulsa da, aynı zamanda bireyleri tüketen ve yozlaştıran bir makinedir. **Lynch**, Hollywood mitini tersyüz ederek, şöhret hayalinin nasıl yıkıcı bir kâbusa dönüşebileceğini gösterir. Şöhret arayışı içindeki karakterlerin trajedisi, film endüstrisinin acımasız gerçekliğiyle yüzleşmeyi kaçınılmaz kılar. Betty'nin dönüşümü, sadece bireysel bir çöküş değil, Hollywood'un inşa ettiği sahte kimliklerin ve yanılsamaların da çöküşüdür.



Dışsal bir kimlik

“Rita ile Diana'nın, Rita'nın hafızasını zorladığı için gittikleri Silencio adlı kulüpte çalan **Roy Orbison** şarkısının playback olduğunun ortaya çıkması gibi, bu ikilinin beyinlerine kaydettikleri hayaller de tıpkı bir playback gibi yaşamlar üstüne yansır. Betty'nin olmayı arzuladığı kadın olan Diane'in kendi beynindeki

yansıma olması gibi içerikli bir hayal, dışsal bir kimliğe dönüşür.” (Özdemir, 2003: 31). Böylelikle filmde, yavaş yavaş neyin olup biteceğinin sinyalleri verilmeye başlanır. Tüm bu olaylarla film, ilerlemekte ve seyirci her şeye alışmışken aniden ortaya mavi bir kutu çıkar. Bu mavi kutuyla birlikte film de gerçek dünyaya bir geçiş olur. Bu mavi kutu bu nedenle Diane’in kaçtığı, bilinçdışında baskılamaya çalıştığı (rüyasındaki) gerçeklerin kapatıldığı ve gizlendiğı yer olarak tasarlanmıştır. Burada, rüyalarda insanın gerçekte gördüklerinin, yaşadıklarının çarpıtılarak tekrar tekrar kurgulandığının mesajı verilir. İkinci bölümde, yani gerçek olan kısımda, Diane tüm karakterlerle karşılaşır ve bunları harmanlar. İlk sahnede dans sahneleri, yaşlı bir çift, Diane ve kırmızı bir battaniye, rüyası gerçeğe dönüşen adam, Coco ile tanışma, Diane’in yönetmen Adam’ın farklı bakışlarından Camilla için kaçması, kovboyun Adam’a sözleri, para, çanta, mavi bir anahtar ve daha birçok şeyin bulunması...



Yaşamın benim!

İkinci sahnede Diane’in uyanması, komşusunun gelip eşyalarını almak istemesi, mavi anahtarı görmesi, katilin işi bitirdiğini anlaması, kendisinin bu noktaya nasıl geldiğini düşünmesi, (zavallı, bunalımlı, Camilla’nın aşkına muhtaç, bu yüzden onu öldürtmeye kadar götüren depresif bir kişiliğe) ve en sonunda Diane’in hayatı, geçmişi ve yaptıkları kendi gözlerinin önüne gelerek buna dayanamaz ve intihar eder. Böylelikle filmde, Diane, düşkünlüğünün ve ezikliğinin acısını Camilla’yı öldürtme kararı alarak çıkarmak ister. Çünkü Diane, Kanada’nın Ontorio kentinden büyük umutlarla gelmiştir. Ancak yönetmen Adam’ın Camilla’yı seçmesi ve ona âşık olması; bu süreç içinde de Diane’in daima ‘kaybeden’ olması; Diane tarafından Camilla’nın ölümüyle sonuçlanır. Böylelikle Diane, bir kereliğine de olsa Camilla’nın yaşamını yönlendirme fırsatı bulmuştur; bu yönlendirme Camilla’nın ölümüyle sonuçlansa bile...

Başarısızlığın ifade edilişi: Mastürbasyon

Filmin sonlarına doğru, ikinci bölüm olarak tanımladığımız kısımda, Diane ağlayarak mastürbasyon yapar; kendi kendisini tatmin eder. Mastürbasyon, “özgün anlamıyla cinsel haz amacıyla cinsel organların genellikle erotik fanteziler eşliğinde elle orgazm noktasına kadar uyarılması” (Budak: 2003, 495) anlamına gelir. Ancak dikkat edilmesi gereken nokta; Diane mastürbasyon yaparken yüzünde bir memnuniyet hali yoktur; ağlamayla hırsın birbirine karıştığı bir ifade vardır. “Latince masturbaria’dan gelen kelime, muhtemelen ‘kendi kendini eliyle küçük düşürmek, aşağılamak’ anlamına gelir. Günümüzde bu terim argoda, haz alınan her türlü etkinlik için aşağılayıcı bir imayla kullanılmaktadır” (Ayrıntı için Bkz.: Budak: 2003, 495). Ve Diane de yaptığı, deneyimlediği, gözlemlediği, aşkı, işi, kısacası ‘başarısızlık’ olarak tanımlayabileceğimiz bir dönem geçirdiği için sanki tüm bu olumsuzluklardan haz alırcasına kendi kendisini tatmin eder. Filmin başında yazılar bitmeden önce gördüğümüz flu görüntüler, Diane’in intiharından önce, mastürbasyon yaparken gördüğü duvardaki taşların bulanık lekeleridir. **Lynch**, aslında filmin başıyla sonunu birleştirmiştir.

Lynch filmlerinde bu tip olaylara ve ruhsal problemleri olan film kahramanlarına sıkça rastlanır. Psikolojik sorunları olan kişileri filmlerine konu eden **Lynch**; gerçekliği, klasik film anlayışını ve olayların kurgulanış biçimini alt üst ederek farklı bir anlatı ile sinemada farklı bir yer edindi. “**Lynch** sineması, aralarında bağlantı bulunmayan bir dizi görüntüyü peş peşe sunar; abartık, ilintisiz gibi görünen bu resimlerin, gene de anlaşılır bir bağlamları vardır” (Atayman, 2003: 204). Rüyaların kentinde bir aşkı konu alan **Mulholland Çıkmazı**’nda, **Lynch** bu sefer ‘aşkı’ farklı da olsa ele almıştır. **Mulholland Çıkmazı**, bir aşk öyküsü olarak da görülebilir. Çünkü **Lynch**, aşk – tutku konularına önem verir. Yönetmen filmi, gerilimli bir öykü yapısı ve soyut bir çerçevede; uzaklık ve tesadüfler arasında işler. Ani ve beklenmedik geçişlere, dönüşlere rastlanır.

David Lynch, **Mulholland Drive** ile klasik anlatı yapısını tersyüz eden, bilinçdışını ve sinemanın illüzyonist doğasını sorgulayan bir eser ortaya koymuştur. Film, postmodern anlatı teknikleri, kimlik parçalanmaları ve rüya-gerçek çatışması ile seyirciyi pasif bir izleyici olmaktan çıkararak, anlatının içsel mantığını çözmeye zorlayan bir yapı sunar.

Lynch’in sineması, tek bir anlama indirgenemeyen, çok katmanlı ve yoruma açık anlatılar inşa eder. **Mulholland Drive** ise bu anlatısal labirentin en güçlü

örneklerinden biridir. Seyircinin zihinsel konfor alanını bozan, alışılmış sinema kodlarını sarsan bu film, sadece bir Hollywood eleştirisi değil, aynı zamanda sinemanın kendisine dair de bir sorgulamadır.

Referanslar

- Atayman, V. (2003) “Şiddetin Mitolojisi”, İstanbul, Donkişot Yayınları.
- Budak, S. (2003) “Psikoloji Sözlüğü”, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları.
- Denzin Nk. (1991). “Images of Postmodern Society”, 1.Baskı, London, Sage Publications.
- Gürkan, H. (2012). Postmodernism and Cinema: Postmodern Discourse in the Movie of David Lynch’s “Blue Velvet”. *Journal of Akdeniz University Faculty of Communication/Akdeniz İletişim*, (17).
- Öngören, M. T., Demirergi, N., Işçan, C., & Yanık, F. (1994). Bu Ne Şiddet. *Ankara: Kitle Yayınları*.
- Özdemir, S. (2003). “Kara Filmler; Neo-Noir’dan Future Noir’e”, Altıkkırkbeş Yayın.

DAVID LYNCH'İN EN ZOR LABİRENTİ: *INLAND EMPIRE*

Murat Çağiltay

Oxford İngilizce Sözlüğü 2018 yılında, yüzden fazla sinema terimini dâhil etti derlemesine. “Mumblecore” veya “giallo” gibi film türleri, “scream queen” (“çığlık kraliçesi”) gibi karakter klişeleri, (*Wizard of Oz*’dan) “Not in Kansas anymore” ya da (*This is Spinal Tap*’ten) “Up to eleven” gibi replikler, “shaky cam” ya da “non-diagetic” gibi teknik ifadelerin yanı sıra belirgin, ayırt edilir üsluplara, özgün estetiklere sahip yönetmenlerin isimlerinden türeyen sıfatlar da girdi sözlüğe: “Kubrickian”, “Tarantinoesque”, “Bergmanesque”, “Keatonesque”, “Bunuelian”, “Godardian”, “Scorsesean”... vs. Hepsi arasında sığataya dönüşmeyi en çok hak eden ise **David Lynch**’tir muhtemelen. Mesela *I Saw the TV Glow* (2024), *Coma* (2022), *Lost River* (2014), *Berberian Sound Studio* (2012) ya da *Fear X* (2003) için “nasıl bir film” diye soran arkadaşımıza “kâbus gibi” dersek doğru söyler ama fazla geniş bir yelpaze veririz; korku sineması tarihinden birçok yapım da akla gelebiliyor bu filmlere hiç benzemeyen. “**David Lynch** tarzı” dediğimizde ise sorun çözölüyor, aşağı yukarı nasıl bir anlatıdan bahsettiğimiz anlaşılıyor.

“Lynchian” sözcüğü “gündelik ortamlarda gerçeküstü veya uğursuz öğeler kurgulamak, rüya benzeri gizem ve tehditleri vurgulayan etkileyici imajlar kullanmak” diye açıklanmış Oxford İngilizce Sözlüğü’nde. Detaylandırmak için doğrusal olmayan (non-linear) işleyen zaman, dehşetle yüzleşme, karakterler ve mekânların sürreal başkalaşimleri, olay örgüsüne hizmet etmeyen diyaloglar, grotesk tipler, kara mizah, görsel kompozisyonlarda **Francis Bacon** ve **Edward Hopper** öykünmeleri, yoğun atmosferik ses tasarımı, ışıltılı Amerikan rüyasının ardındaki demonik entrikalar, tanımlanamayan doğaüstü varlıklar... gibi alameti farikalar ekleyebiliriz.

Kâbus estetiği en önemli unsuru Lynchian anlatıların; kısa filmi *The Alphabet*’i eski eşi Peggy’nin gördüğü bir kâbustan ilhamla çeken **Lynch**’e sanatındaki amacı sorulduğunda “bilincin sınırlarını genişletmek” cevabını veriyor. “Bilinçdışı iç çatışmaların etkilerinden muzdarip hastalarımı, bunları resmetmeleri için teşvik ediyor, böylelikle de bilinçdışı içeriğe erişmeyi amaçlıyorum” diyen **Carl Jung**, eğer tanıyabilseydi çok severdi **David Lynch**’i. Bilinçdışını sinemaya, resme, müziğe

yansıtmaya hayatını adanmış, bilinçdışındaki korkularına ulaşp oradan madenler toplamasını, kendi benzetmesiyle “balık tutmasını” engelleyebileceği kaygısıyla psikiyatrik tedaviyi, “normalleşmeyi” reddetmiş, bilinç ve dışında yolculuk etmek için 1973’ten beri transandantal meditasyon yapan bir yaratıcıdan bahsediyoruz.

Tasarladığı kâbusları izlettiği seyircilerine saykodelik maceralar yaşattığında, rüya görme sonrası aklımızı en çok kurcalayan problem **Lynch** filmlerinde de bizi buluyor: Anlamlandırma. Rüyalari anlama çabası insanlık tarihi kadar eski. Dinlerde de önemli yeri bulunan, kadim rüya tabirleri geleneğinin yanı sıra, pozitivist modern çağın psikanaliz geleneği de, **Freud**’un *Düşlerin Yorumu* çalışması gibi, rüyalara bakıyor. “Neydi şimdi bu gördüğüm rüya” sorusu ve rüya deneyimi sonrasının güçlü hissiyatı, hayatın gizemlerini çözmek için kullanılıyor; o sorunun yanıtlanabileceği, kader ya da bastırılmış travmalar gibi bilinmezlerle dair ipuçları alınabileceği umuluyor. Bilinçdışı evrenden sahneler görmek, rüya ile sinemayı yakınlaştırıyor; ikisinin kesiştiği yerde ise **David Lynch** duruyor.

Lynchyan anlatıların özelliklerinden biri de muğlaklık ve farklı okumalara açıklık. Sinemasının rasyonel mantığa oturtularak anlaşılmasını gerekli ve önemli görmüyor **David Lynch**; filmlerindeki belirsizlikler, gizemler hakkında yöneltilen soruları cevapsız bırakıyor, çünkü aklındakileri açıklarsa bazı izleyicilerin çıkardığı daha farklı anlamlar değersizleşecek ve film tek bir “doğru anlam”a hapsedilecek. Yine de sinema tarihinde “bu film ne anlatıyor” sorusunu en çok sorduran, böylece film analizlerini de en “gerekli” kılan yönetmenlerden biri. **David Lynch** filmografisini bir zorluk sıralamasına sokarsak, en kolayları *The Straight Story*, *The Elephant Man* ve *Dune*’dur, en zoru ise *Inland Empire*.

***Inland Empire* Ne Anlatıyor?**

En “görünür” öykü, kariyeri düşüşe geçen Hollywood yıldızı Nikki Grace’in eski şöhretine geri dönebilmek için rol almayı çok istediği “On High in Blue Tomorrows” projesine kabul edilişle başlıyor. Okuma provalarında öğreniyor ki filmin senaryosu lanetli olduğuna inanılan bir Polonya çingene masalının uyarlamasıymış ve daha önce filme çekilirken iki başrol oyuncusu da öldürölünce yapım iptal edilmiş. Kocasını boynuzlayan Susan Blue karakterini oynayan Nikki de rol arkadaşı Devon’la boynuzluyor kocasını. Senaryonun laneti devreye girince gerçeklik bozuluyor, Susan mı Nikki mi, film mi çekiliyor yoksa kendi hayatını mı yaşıyor, bugün mü yarın mı ayrımları, zaman, mekân ve kimlikler birbirlerine karışıyor.



Ardından gizemli tipler ortaya çıkıp rahatsızlık veriyor, cinayetler ve kaçışlarla Nikki/Susan'ın hayatı kâbusa dönüyor... ***Inland Empire***'ı böyle tarif ettiğimizde bir popüler korku filmi sinopsisi gibi duruyor: Lanetli masalın getirdiği şeytanların musallat olduğu bir aktrisin kara büyüden kurtulma mücadelesi. Senaryonun en yüzeysel, en basit katmanı bu; eğer orada durur ve geriye kalan sayısız belirsizliğe takılmazsanız, belki biraz keyif alabilirsiniz. Yapımcılar ortalama seyircinin de filmi sevebileceğine hiç ihtimal vermediler ki haklıydılar, yatırım yapmadılar, **David Lynch** zor şartlarda, kendi imkânlarıyla çekti ***Inland Empire***'ı.



Bir katman daha derine inildiğinde, tüm filmin aslında Hollywood koşullarında delirmiş bir aktrisin zihninde geçtiği, onun sanrılarını seyrettiğimiz çıkarılabilir. Yaşananlar hayal ürünü, Nikki'nin (mecaz değil, gerçek anlamıyla) kâbusudur. **Darren Aronofsky**'nin *Black Swan*'ı ya da **Satoshi Kon**'un *Perfect Blue*'suna (ki Susan'ın soyadı da "Blue") benzer bir anlatı ama ikisinden de çok daha çetrefilli. Susan'ın ölüm sahnesinden sonra kamera geriye açıldığında o sokağın set dekoru olduğunu, seyrettiklerimizin aslında filmin içindeki filmde geçtiğini görüyoruz ama Nikki yerden zor kalkıyor, kendisini halen Susan gibi hissediyor, gerçekmiş gibi yaşadığı maceradan uyanamıyor. Filmin başlarında Nikki'nin evine davetsiz gelen komşu kadın "*eğer bugün yarın olsaydı, sen şurada oturuyordun*" deyip salondaki diğer koltuğu gösteriyor, orada Nikki arkadaşlarıyla otururken rolü aldığının haberi geliyor. Finalde, her şey bittikten sonra o sahneye geri dönülüyor, Nikki ile diğer koltuktaki kendisi bakışıyorlar. Yani izlediklerimiz aslında ziyaretçinin Nikki'ye gösterdiği geleceği veya gerçekçi bir okumayla, Nikki'nin takıntı haline getirdiği rol ve kariyeri yüzünden gördüğü bir kâbus.



Akrabalıklardan söz açılmışken, **David Lynch**'in Los Angeles üçlemesinin son halkası *Inland Empire*; önceki iki film *Lost Highway* ve *Mulholland Drive*'da da aynı zaman-mekân-kimlik dönüşümlerini seyrettik. *Lost Highway*'de, erken boşalma sorunundan ötürü karısını tatmin edemeyen, boynuzlandığı paranoyasıyla deliren bir caz virtüözünün cinayet işledikten sonra, travmanın etkisiyle başka birine, kendi niteliklerinin tam zıddı bir karaktere, cinsel yönden çok güçlü ama sosyal statüsü çok zayıf bir araba tamircisine dönüşmesini, karısıyla

bu yeni adamın yakınlaşmasını, ayrıca karısını porno filmde oynatarak istismar eden bir prodüktörle savaşını izledik. Delirme, boynuzlanma, Hollywood istismarları ve düş ile gerçekliğin karıştığı noktada başka bir kimliğe geçiş, **Inland Empire**'da da karşımıza çıkıyor. **Lost Highway**'in meşhur, döngüsel zamanı mesela; film Fred'in evine "*Dick Laurent öldü*" mesajının bırakılmasıyla başlıyor, Dick Laurent kim ve ölümünü kim, niçin ona gizlice haber verdi, bilmiyor Fred, filmin sonunda Dick Laurent'i öldürünce gizemi çözüyor, kendi evine gidip kendisine o mesajı bırakıyor. **Inland Empire**'da da Nikki ile Devon stüdyoda okuma provasını yaparlarken karanlıkta, tam göremedikleri bir yabancının onları uzaktan izlediğini fark ederler, Devon bakmaya gittiğinde kimseyi bulamaz; ertesi gün Nikki bir arka kapıdan stüdyoya girdiğinde uzakta dünkü kendisinin aynı okuma provasını yaptığını görür, fark edildiğinde kaçıp Susan'ın dekor evine girer ve Susan'a dönüşür.

Lost Highway her ne kadar Los Angeles'ta ve eğlence endüstrisinin elit çevrelerinde geçse de, Hollywood eleştirisi çok baskın değil. **Mulholland Drive** o bağlamda daha yakın **Inland Empire**'a, çünkü Hollywood'un karanlık yüzünü ve aktrislerle nasıl kâbuslar yaşatabildiğini anlatıyor: Teyzesinin evine kalmaya gelen, oyuncu seçmelerine giren Betty, trafik kazasında hafızasını kaybetmiş Rita ile lezbiyen ilişkiye başlarken kariyer basamaklarını hızla tırmanıyor, hayallerini gerçekleştiriyor ama sonra öğreniyoruz ki izlediklerimiz gerçek değilmiş, kendisini istemeyen bir aktrise takıntılı âşık ve bağımlı Diane'in delirip de gördüğü düş, yaşamak istediği hayatın rüyasıymış. Bilinç dışında kendisinin farklı bir versiyonuna dönüşme, bir Hollywood filminde rol alarak rüyalarını gerçek kılma ve sevgiliye yetersiz kalma halleri **Inland Empire**'da da var. Her iki filmde de okuma provaları izliyoruz.

Üç filmde de gizemli, ürpertici, tanımlanamayan özel güç ya da bilgilere sahip, korku unsuru karakterler bozuyor gerçekliği; **Lost Highway**'de Mystery Man, **Mulholland Drive**'da kovboy ve evsiz, **Inland Empire**'da ise Phantom, misafir kadın ve tavşanlar. "Mulholland Drive" gibi, "Inland Empire" da gerçek bir yer ismi; Los Angeles'ın iç taraflarında, daha dar gelirli kesimin yaşadığı bölgenin adı. Hollywood'a hayallerle gelenler sonra başaramayıp parasız kalınca sıradan bir iş buluyor ve aldıkları maaşla ancak Inland Empire'da yaşayabiliyorlar. Yani hayal kırıklığının, kaybetmişlerin yeri ama kelime anlamları düşünüldüğünde "iç dünya imparatorluğu" şeklinde okunduğu vakit kazandığı anlam önemli. "Kayıp Otoban"

ise adı üstünde, Los Angeles'ın (ve bilinçdışının) tehlikeli, kaybolabileceğiniz, nereye çıkacağı belirsiz yolları. Üç film aynı evrende geçiyor. "Rüya fabrikası" Hollywood'da istismarlar, sadakatsizlikler ve hayal kırıklıklarının, travmaların yaşandığı, Amerikan rüyasının kâbuslara dönüştüğü, böylece bilinçdışı alana girilen, rasyonel mantık çöktüğü için zaman, mekân ve kimliklerin karışabildiği, gizemli karanlık karakterlerle dolu bir Los Angeles'ta geçen üç öykü. Bunu fark ettirmek için bir ipucu bırakıyor **David Lynch**; *Mulholland Drive*'daki Camilla'yı, *Inland Empire*'in sonundaki parti sahnesinde görüyoruz Nikki'nin misafirleri arasında.



Sadece *Lost Highway* ve *Mulholland Drive* değil, **David Lynch**'in daha birçok filmiyle yakınlığı, **Lynch** filmografisine yayılan bazı konu ve imgeleri derleme niteliği var *Inland Empire*'in. Huzurluymuş gibi görünen, ağaçlık bölgedeki grotesk, tekinsiz, gizemli komşuluklar mesela, *Twin Peaks*'teki kasaba veya *Blue Velvet*'taki banliyöyü hatırlatıyor. Susan terk edilmiş bir binada, Tavşan Jack'in insan formundaki hali Bay K'ye havayı kirleten, dev bacalı fabrikaların çevreyi zehirleyince bölge halkının gerçekte olmayan şeyleri görmeye başladığını anlatıyor; *Twin Peaks* ve *Eraserhead*'i akla getiriyor. *Rabbits* sitcom'u **Lynch**'in kısa filmlerine, tavşan ailesi ise *Eraserhead*'deki aileye benziyor. **Laura Dern**, **Grace Zabriskie**, **Justin Theroux**, **Harry Dean Stanton**, **Diane Ladd**, **Naomi Watts**, **Laura Harring**... hep **Lynch**'in daha önce de çalıştığı oyuncu dostları.

Inland Empire'in diğer **Lynch** filmleri haricindeki en güçlü akrabası ise 1950 yapımı **Billy Wilder** klasığı *Sunset Boulevard*'la. Orada da altın dönemi geçmiş

bir Hollywood aktrisinin, Norma'nın bozulan psikolojisi anlatılıyor. Norma da Nikki gibi, oynadığı karakterden çıkamıyor ve gerçek ile kurmaca arasındaki farkı yitiriyor. Her iki filmde de aktrisler delirip cinayet işliyor. Norma'nın evi ile Nikki'nin evi çok benziyor. ***Sunset Boulevard***'da da Norma başka bir filmi seyrediyor Nikki gibi, seyrettiği film 1920'lerin klasiklerinden ***Queen Kelly*** ki o da prodüksiyonu krizli, "lanetli" bir film; iki farklı sonu, projeyi terk eden oyuncusu ve kovulan bir yönetmeni var. ***Queen Kelly***'nin yönetmeni **Erich von Stroheim**, ***Sunset Boulevard***'ın oyuncularından biri. Nikki'nin seyrettiği, geçmişteki, tamamlanamayan, lanetli ilk filmin ismi (Lehçe çekildiği halde) Almanca; **Erich von Stroheim**'in anadili yani. ***Inland Empire***'daki maymuna benzer bir maymun da var ***Sunset Boulevard***'ta... Böyle birçok yakınlık ve zaten **David Lynch**'in filmi çok sevdiği düşünülünce, ***Inland Empire***'ı ***Sunset Boulevard***'ın Lynchyan bir modern yorumu olarak da okuyabiliriz.



Lanetli masalın delirtip avladığı, rolüyle fazla özdeşleşince kimlik, zaman, mekân ve gerçeklik algısı bozulan aktrisi yutan karanlık, şeytani bir Los Angeles'daki Lynchyan evreni anlaşıldıktan sonra ***Inland Empire***'ın, labirentte bir kapı daha açarak öyküyü çevreleyen koridora, bir üst anlam katmanına daha ulaşıyoruz: Tüm film aslında başta ve sonda gördüğümüz Kayıp Kız'ın, otel odasındaki fahişenin bilinçdışında, düş dünyasında geçiyor, onun travmalarıyla yüzleşmesini anlatıyor. Hastalanan oğlunun vefatıyla sarsılmış, kocasını evli bir adamla aldatmış, hem adam, hem de karısının ölümüne sebep olmuş, terk edilip şiddet görmüş, hayatı mahvolunca sokaklarda fahişelik yapmaya başlamış,

oyunculuk hayalleri kurmuş bir Polonyalı kadının izbe bir otel odasında, müşterisi gittikten sonra suçluluk, pişmanlık ve hayal kırıklıklarıyla yüzleşmesini izliyoruz. Ama bunların hiçbirini göstermiyor film, onun yerine travmaların bilinçdışındaki yansımalarını, kâbus evrenini seyrediyor, oradan geriye, sonuçtan sebebe dönerek, yapbozun parçalarını birleştirerek tamamlıyoruz Kayıp Kız'ın öyküsünü.



Önce tavşanları, sonra da Nikki ve Susan'ın macerasını televizyon ekranından izliyor Kayıp Kız bizimle beraber, yani onun gördüklerine ortağız ama kamera farklı bir açıdan çektiğinde televizyonun aslında boş, karıncalı bir ekranda çalıştığını, izlediği her şeyin aslında Kayıp Kız'ın delilik noktasındaki rüyasında geçtiğini anlıyoruz. Susan kocasını aldatıyor, Susan'ı oynayan Nikki de kocasını rol arkadaşıyla aldatıyor, geçmişteki film 47'de de yine sadakatsizlik ve cinayet var; işlediği günahlar rahat bırakmıyor Kayıp Kız'ı, sürekli tekrarlanıyor bilinçdışında. Nikki'nin evine geldiğinde Susan, orada Doris'i evli görüyor, bir oğlu var ama çok hasta; bir başka sahnede Susan evladının öldüğünü anlatıyor Bay K'ye. Finalde Nikki Phantom'u öldürdükten sonra otel odasına girip Kayıp Kız'a ulaştığında yüzleşme, arınma tamamlanıyor, Nikki yok oluyor, Kayıp Kız odadan çıkıp mutluluğa, kocası ve oğluna, kaybettiği ailesine kavuşuyor hayal dünyasında. Susan'a sanrısız fahişeler musallat oluyor, sonra Hollywood Bulvarı'nda Susan'ı o fahişelerle görüyoruz ve geçmişte, Polonya'daki filmde yine sokak fahişeleri, aralarında ise Kayıp Kız var. Smithy bahçede barbekü yaparken tişörtüne, karın bölgesine çok miktarda ketçap dökülüyor, çünkü Kayıp Kız'ın sevgilisi karnına tornavida saplanarak öldürüldü.

Kayıp Kız'ın travmalarıyla bilinçdışında yüzleşmesi yorumunu Asya öğretileriyle geliştirmek de mümkün. **David Lynch**'in hayatında çok önemli bir yer tutuyor meditasyon, Maharishi Mahesh Yogi hakkında belgesel çekmek istiyordu, ayrıca dünyanın çeşitli bölgelerinde meditasyon okulları açıp insanlığa barış ve huzur getirme hayali vardı. *Inland Empire*'da aynı korkunç olayların (oğul kaybı, aldatma, ölümler, terk edilme, fahişelik...) farklı zaman, hayat ve gerçekliklerde tekrarlanması, ruhların reenkarnasyonla yeni bedenlerinde geçmişle hesaplaşma, arınıp olgunlaşarak tekâmüle ulaşma inancına çok yakın. Ziyaretçi kadın Nikki'ye pazar yerinin arka tarafında kaybolan bir kızın öyküsünü anlatıyor; daha sonra Nikki elinde pazar alışverişi torbalarıyla, üzerinde Axxon N (filmin başında anonsu yapılan radyo) yazan bir arka kapıdan stüdyoya girince önceki günün okuma provasındaki Nikki'yle karşılaşılıyor; yani ziyaretçinin öyküsündeki gibi, pazar yerinin arka tarafında zaman, mekân ve kimliğini kaybediyor, kayboluyor Nikki. Maharishi Mahesh Yogi, yaşadığımız olasılıklar evreni için “pazar yeri” benzetmesi yapıyor ve seçtiğimiz olasılığın evrenini açtığımızı söylüyor ki **David Lynch** okumalarında sık sık bahsedilen kuantum fiziğinin bazı teorilerine de benziyor.

Sürpriz Yumurta: *Inland Empire*, Aslında Bir Erken Dönem #MeToo Film



Inland Empire'ın “sürpriz yumurta” (“easter egg”) niteliğinde, gizlenmiş, şifrelenmiş ve çok ilginç bir anlam katmanı daha var. Açılan bu yeni kapıyla filmi tekrar okuyunca labirent farklı boyutlar kazanıp genişliyor, bağlamları zengin bir

yapıya bürünüyor: Bütün film aslında “casting couch” (“oyuncu seçimi koltuğu”) istismarlarını ve eğlence endüstrisinin ahlaksız, hayat sömüren yüzünü anlatıyor.

“Casting couch” tabiri mecaz anlamlı; bir mobilya tipi ya da oyuncu seçimi çalışmaları değil, ünlü olmak isteyen insanlarla, karşılığında onlara fırsat tanıma vaadiyle cinsel ilişkiye giren sektör yöneticileri ve güzel bir hayat hayaliyle kandırılarak bedenleri istismar edilen mağdurlar (ki büyük çoğunluğu kadın ama genç erkekler de var) kastediliyor; yani Türkçedeki “yönetmenin yatağı” gibi. Sadece film sektöründe değil, televizyon kanalları ve sahne sanatlarında da çok yaygın bu mağduriyetler; hatta kültüre öyle bir yerleşmiş ki, oyuncu seçimi konulu bir porno film alt türü bile ortaya çıktı. ABD mahkemeleri casting couch istismarlarına özel kanunlar düzenlemek zorunda kaldı. “Şu kadar sürelik seks partnerliği hizmeti karşılığında şu dizideki şu rol verilecektir” şeklinde bir sözleşme imzalamak pek mümkün olmadığı için, o vaatler çoğu zaman yerine getirilmiyor, ünlü olma hayaliyle Los Angeles’a gelen genç kızlar işsiz güçsüz, beş parasız ve kandırılıp kullanılmış halde ortada kalıyor, bazıları uyuşturucu ve fuhuş bataklığına sürükleniyor. Maruz kaldıkları dolandırıcılığı anlatmakta zorlanıyorlar çünkü rakiplerinin önüne geçip rol bulmak için vücutlarını pazarlamakla ayıplanacaklar ve başlarına gelenler için “su testisi su yolunda kırılır” yorumları yapılacak. Kadın ilişkiye girmeyi kabul etmediği zaman üzerinde baskı kurulabiliyor, tacize uğrayabiliyor ve piyasadan silinmemek için sessiz kalıyor. **Harvey Weinstein**’in ifşa edilmesi, #MeToo hareketi, **Puff Diddy** skandalı ve **Jeffrey Epstein** gibi gündemler neticesinde bugün casting couch istismarlarına dair büyük bir bilinç oluştu dünyada; fakat 2006’da henüz böyle bir tepki yokken, “me too” ifadesinin **Tarana Burke** tarafından MySpace’te, ilk kez kullanıldığı sene **Inland Empire**’ı çeken **David Lynch** o konuya dair bazı mesajlar yerleştirdi filme.

Amerikan rüyasının yaşanır görüldüğü yerlerde, hayatı mahvolan kadın motifini çok işledi **David Lynch**. **Mulholland Drive**, perişan haldeki bir aktrisin gündüz düşü; filmin içindeki filmde hangi kızın başrol alacağına Hollywood’un gizemli mafya klikleri karar veriyor, bunu reddeden yönetmenin başı belaya girince korkup boyun eğiyor, kendisine söylenen kızı seçiyor. **Lost Highway**’de ise şeytani yapımcı Dick Laurent, Alice/Renee’yi (aynı Nikki ve Susan gibi, aynı kadının iki karakteri) bir porno aktrisine dönüştürüp sömürüyor. **Blue Velvet**’te Frank’in zulmettiği Dorothy ya da **Twin Peaks**’in cinayet kurbanı Laura Palmer... Tüm **Lynch** filmografisinden izler taşıyan **Inland Empire**’da **Lynch**’in en sık değindiği

konuya girilmesi değil, girilmemesi ilginç olurdu aslında. Amerikan rüyasının ışıltılı örtüsünü yine kaldırdı ve altındaki karanlıkta istismar edilen kadınların kâbusunu anlattı.

Filmde Doris'i canlandıran **Julia Ormond**, Hollywood'daki cinsel istismarlarla (ve insan kaçakçılığıyla) mücadelenin simge isimlerinden biri, bu aktivizmi nedeniyle kariyeri düşüşe geçti, unutulmuş aktrisler arasına girdi. **Harvey Weinstein** onu taciz etmiş 1995 yılında; Disney ve Miramax gibi büyük şirketleri ilk suçlayanlardan oldu **Ormond**. *Inland Empire*'dan sonra sadece çeşitli kısa videolar ile *Twin Peaks*'e bir üçüncü sezon çekti **David Lynch** ve bu yeni sezonda Hollywood'daki cinsel tacizlerle mücadelenin bir diğer simge ismi (ki o da eskiden büyük bir starker tacizleri ifşa etmeye başlamasıyla kariyeri biten) **Ashley Judd**'a rol verdi, hatta bir yapımcı karakterin **Judd**'ı rahatsız ettiği bir sahne çekti. **Ashley Judd** 2015'te Hollywood elitlerinden birinin tacizine uğradığını söyledi ama isim vermedi, 2017'de **Harvey Weinstein**'i suçladı, 30 Nisan 2018'de dava dosyasıyla şikâyetinde bulundu, bir ay içinde **Weinstein** tutuklandı ve halen hapistedir. Yani **Lynch**'in son iki projesinde de Hollywood tacizlerinin iki simgesinin rolü var.

Bu işaret etme tarzı biraz *Eyes Wide Shut*'ı anımsatıyor; orada da **Stanley Kubrick** yine ABD'nin karanlık yüzüne dair, sosyetik tarikatlar hakkında bir film çekmiş ve tarikat mensupluğu bilinen, Hollywood'daki tarikatçılığın en meşhur ismi **Tom Cruise**'a vermişti başrolü. **Kubrick**'in tarikatlara dair çeşitli ayrıntıları *Eyes Wide Shut*'ta gösterdiği (mesela bir sahnede arkada görünen bina, ayın mekânlarından biriymiş,) tarikatların bazı sırlarını filme yerleştirdiği şifrelerle ifşa ettiği ve bu yüzden de aslında eceliyle ölmediği, tarikatlar tarafından öldürüldüğü iddia ediliyor. *The Shining* için de benzer yorumlar yapıldı; ABD'nin Ay'a ayak basma görüntülerini aslında **Kubrick**'in bir stüdyoda çektiği, *The Shining*'de bu kandırmacayı itirafını filme şifrelediği yönündeki teori anlatılıyor *Room 237* adlı belgeselde; Ay'ın dünyaya mesafesi 237 bin mil ve çocuk Apollo 11 kazağı giyiyor... İşte **David Lynch**'in de aynı **Kubrick** gibi "Amerikan elitlerinin karanlık sırları"nı *Inland Empire*'a şifrelediği düşünülüyor. Bugün artık sır değil eğlence endüstrisindeki cinsel istismarlar ama 2006'da henüz konuşulamıyordu. **Kubrick**'in **Lynch** sinemasına en yakın filmleri *The Shining* ve *Eyes Wide Shut*'tır ama **Lynch**'in en sevdiği **Kubrick** filmi onlar değil, *Lolita*. *Inland Empire*'daki bar sahnesinde Lolita'nın posterini asılı duvarda; *Lolita*, sinsi oyun yazarı Clare Quilty'nin çocuk yaştaki bir kızı şatafatlı hayatıyla etkileyerek, onu filmlerde

oynatma vaadiyle kandırarak sömürüp mahvetmesini anlatır. (Yeri gelmişken, bir akrabalık daha ekleyeyim çünkü çok benziyor: 2019 yapımı *Nina Wu* filmi, casting couch travmasının yarattığı kâbusu anlatıyor; *Inland Empire*'in Tayvanlı kuzeni.)

Inland Empire'in başındaki otel sahnesinde bir ayrıntıya dikkat etmek labirentin koridorlarında görünmeyen ama filmi oradan da okuyabileceğiniz bir gizli kapı açıyor: Kayıp Kız odada genişçe, normalde pek (hele ki öyle izbe) otel odalarında kullanılmayan türden bir koltuğa oturuyor; tipik, klişe bir casting koltuğu seçilmiş. Adamla ilişkiye girmesi de normal bir fahişe-müşteri deneyimi gibi değil, adam “üstünü çıkar, fahişeler ne yapar” diye soruyor, kız da “düzüşürler” diye cevaplayıp ne yapması gerektiğini anladığını belli ediyor. Kimse fahişeye gittiğinde “fahişeler ne yapar” diye sormaz, orada daha ziyade rol veriliyor, direktif alıyor, sanki bir odisyon performansı isteniyor. Aynı koridora çıkan bir diğer kapı ise final sekansındaki ayrıntıda gizli: Nikki'nin Phantom'u öldürdüğü sahne dikkatli izlendiğinde, kurşunlar Phantom'a zarar veremiyor aslında, fakat silah ateşlenirken Phantom'un üzerine sert bir projeksiyon ışığı vuruyor, onu bu ışık öldürüyor. Kadınları istismar eden kötülüğe zarar veremiyor kaba güç, çünkü “aynı maddeden” yapılmışlar ama üstüne projektör tutulup gösterildiğinde, tacizler ifşa edildiğinde eriyip parçalanarak, **Lynch**'in kısa filmlerini (ya da Distorted Nude Photogravures adlı fotoğraf serisini) hatırlatan deformasyonlarla ölüyor. Sonra Nikki otele, Kayıp Kız'a ulaşıyor, onu sevgiyle öperken yok oluyor çünkü şeytanla yüzleşilip travma sağaltılınca Nikki'nin görevi bitiyor. Yani mağdurlar uğradıkları tacizleri, sektörün korkunç gerçeklerini anlatarak Hollywood'un karanlığını aydınlatırlarsa istismarların son bulacağını, başka türlü bitmeyeceğini **Weinstein** davasından 12 yıl önce, filmine şifreleyerek söylüyor **David Lynch**. Kapanıştaki partide çalan Nina Simone şarkısının ismi de anlamlı: “Sinnerman” (“Günahkâr Adam”).)

Phantom'un *Inland Empire*'da kötülüğü, zulmü temsil ettiği belli fakat sürpriz yumurtadaki bu alternatif okumaya göre, o kötülük de belli: Kadınların zorba, narsist, yetki sahibi, güçlü erkeklerce uğradıkları cinsel ve duygusal istismarların vücut bulmuş hali Phantom. Öteki türlü, kocasına sadakatsizlik neticesindeki ölümlerle, suçluluk duygusuyla örülü bir kötülük temsili kalıyor Phantom. Geçerli, mantıklı bir okuma ama biraz sığ bir gösterge; koca boynuzlayıp kazayla ölümlere sebep olma travmasından kurtuluşun öyle bir gizemli şeytani zorbayı öldürmekle sembolize edilişi tam oturmuyor sanki yapboza.



2007’de, *Inland Empire*’in çıkartılmış sahnelerinden kurgulanan *More Things That Happened* filmini yayınladı **David Lynch**, orada Kayıp Kız ile Phantom’un nasıl tanıştıkları gösteriliyor; iyi şans getirdikleri, sihirli oldukları, takan kişiyi hayallerine ulaştırdıkları iddia edilen sahte Rolex’ler satıyor Phantom. Bu saatler için Kayıp Kız’dan 25 doların yanı sıra, elini 12 saniye boyunca tutmasını istiyor. Kayıp Kız önce rahatsız oluyor, fakat hayatını toparlamaya çok ihtiyacı var; Phantom’un elini tutmasına, ona dokunmasına izin veriyor. (“Parlak”, lüks görünen o hayatın yalancılığını vurguluyor sahte Rolex.) Yani genç kızları aktris yapma, filmlerde rol verme vaadiyle kandırıp yatağa atma davranışı. Phantom’un esas işi saat ticareti değil, bir Polonya sirkinin lideri aslında; bir “gösteri dünyası patronu”. (Minör bir ayrıntı: Sürrealizm tarihindeki özel alanlardan biridir Polonya tarzı poster tasarımları ve o ekol sinemadan ziyade sirk afişleriyle başlar.) Sirkteki branşı ise hipnoz gösterileri, hatta kadınları etkisi altına alıp onları cinayet işlemeye bile zorlayabiliyor. Yani hayalini kurduğu ışıltılı hayatla büyüleyerek çok güçlü telkinler, rıza imalatları sağlayabiliyor kadınlarda, onları normalde istemedikleri, izin vermeyecekleri deneyimlere ikna edebiliyor, bedenleri üzerindeki iradelerini kırabiliyor. Bir sahnede Polonyalı fahişelerin Phantom’u tanıdığını ve elleriyle onun hipnoz işaretini yaparak Kayıp Kız’la dalga geçtiklerini görüyoruz; kızları hipnotize edip fuhuşa sürüklüyor ve bu fahişelik de sahte Rolex karşılığında ellerini tutmakla başlıyor. O Rolex’i gördüğümüz bir başka sahnede Susan saati koluna takıp tişörtünde sigarayla açtığı delikten gözetleyerek geçmişteki Polonya filmini seyredebiliyor, saat sayesinde “hayal dünyalara” bakıyor kadınlar.

Susan’la Phantom karşılaştıklarında Phantom’un ağzında bir kırmızı ampul var, fahişeler Susan’a musallat olduğunda da ışıklar kırmızıya dönüyor. İngilizce “kırmızı ışık” dediğimizde ise “red-light district” (büyük şehirlerde seks ticaretinin döndüğü bölgelere verilen isim) geliyor akla. Nitekim Susan’a gelen fahişeler Hollywood Bulvarı’nda, “walk of fame” kaldırımında iş tutuyor, Susan yerdeki aktris yıldızlarının üzerine kan kusarak ölüyor. Şöhret ve lüks rüyasının büyüyle istismar edilip hayatları sömürülen kadınların eğretilmesi bu “Hollywood’da fahişelik” vurguları. Geçmişteki filmde ise Avrupa’nın sinema kültürü merkezlerinden (oranın Los Angeles’ı) Łódź’un fahişeleri var.

Phantom’a dair film boyunca en çok tekrarlanan bilgi onun Polonyalılığı. Axxon N bir Baltık radyosu, Nikki’nin komşuları Polonyalı, Nikki Lehçe anlıyor ama konuşmak istemiyor, çektikleri film bir Polonya çingene masalının uyarlaması... ***Inland Empire***’daki istismar temasını göz ardı edersek hiçbir anlama gelmiyor Polonyalılık, sadece o açıdan bakılınca anlam kazanıyor. “Polonyalı” sözcüğünün Lehçesi “polski”; sinema dünyasındaki cinsel istismarların simge isimlerinden biri haline gelen, Łódź Film Okulu mezunu, Polonyalı yönetmen **Roman Polanski**’nin soyadı bu kökten geliyor, yani “Polanski” aslında “Polonyalı” demek. **Polanski**’yi tecavüzcü durumuna düşüren olay 13 yaşındaki **Samantha Geimer** ve annesini, **Geimer**’ı ünlü moda dergisi Vogue’un Fransız baskısına çıkarıp ünlü edeceği vaadiyle kandırarak kızın çıplak fotoğraflarını **Jack Nicholson**’ın evinde çekmesi, şampanya ve hipnotik yatıştırıcı içirip cinsel ilişkiye girmesi; bahsi geçen ev ise Mulholland Drive bölgesinde. Ama **Polanski**’ye kadar gitmeden önce daha yakını var: **Harvey Weinstein** Polonyalı.

Şeytan Ayrıntıda Gizli

David Lynch’in en ayrıntı zengini filmi ***Inland Empire. More Things That Happened***’ı da ekleyince dört saati geçen süresi boyunca, sağanak halde ayrıntı yağıyor. Renkler mesela, **David Lynch** sinemasında kırmızı ve mavi anlamlıdır. Mavi, üstü örtülü olan, içinde sırlar barındıran, görüldüğü gibi olmayan gizemlerde kullanılır; **Mulholland Drive**’daki mavi kutu, **Blue Velvet** (“Mavi Kadife”) filminin dışarıdan güzel, içi karanlık sırlarla dolu banliyösü gibi. Kırmızı ise gizlenmiş gerçeğin, sırların, derinlerdeki korkular, fetişler, şiddet eğilimleri ve ahlaksız arzuların, tehlikeli duyguların rengidir; bilinç dışının derinleridir **Twin**

Peaks'teki o kırmızı odalar, *Lost Highway*'deki şiddet sahnelerinde kırmızı ışık vurur. *Inland Empire*'da Susan'ın soyadı Blue ("mavi"), Nikki'nin oynadığı filmin adı ise "On High in Blue Tomorrows" ("Mavi Yarınların Yükselişinde", bu "yüksek" çift anlamlı, uyuşturucu deneyimi ve benzeri etkilerle gelinen bilinç durumları için de aynı sözcük kullanılıyor İngilizcede.) Peki "mavi" Susan'ın gizemi, ardındaki sır ne? Geçmişindeki iffetsizliği, fahişelik tecrübeleri diye düşünülebilir, Bay K'ye (Tavşan Jack'e) anlattığı sıkıntılarından hareketle başka yorumlar da yapılabilir ama sürpriz yumurtadaki alternatif okumayı geçerli kabul edersek, esas sır üstü örtülen istismarlar. Susan ölürken kaldırımdaki evsizler onunla hiç ilgilenmeden konuşurlar sarı peruk takan, oyuncu olmak isteyen, etrafa pisleyen bir maymunla yaşayan arkadaşları hakkında; sonra evsiz kadın çakmağı yakar ve Susan'a "sana 'ışığı' göstereceğim" deyip ekler: "No more blue tomorrow." ("Mavi yarınlar bitti artık." **David Lynch**'in ölüm haberini bu replikle paylaşanlar oldu sosyal medyada.) Final sekansında Nikki'nin kırmızı elbisesinin üstünde mavi gecelik var sinema salonundayken. Mavi geceliği çıkarıp atıyor, sadece kırmızı elbiseyle kalıyor. Yani tehlikeli gerçeğin üzerini örtmeyi, "mavi yarınları" bırakıyor, istismarları ifşa etme kararı alıyor ve o sırada (önceden yardım istediği) Bay K (Tavşan Jack) görünüyor, Nikki'ye gideceği yolu işaret ediyor. Yine Axxon N geçitlerinden geçerek farklı boyutlara ulaşan Nikki, Phantom'u buluyor, silahını ateşliyor (üstüne ışık tutuyor, istismarlarını ifşa ediyor,) onu öldürüyor.

Silah ise başka bir ayrıntı; tavşanlar kulübedeki adamların formundayken silahı aslında Susan'ın kocası Smithy'ye veriyorlar Phantom'u öldürmesi için. Final sekansında açılan labirentte Susan kendi evinin yatak odasındaki çekmecedan (mahremiyetinden) alıyor o silahı. Hollywood'daki istismarlarda erkeklerin kadınları koruyamayacağını belirtiyor **David Lynch**. Çünkü tacizci patronları kaba kuvvet düzleminde yenmek mümkün değil, koruyucu erkeklerden çok daha güçlü (ve *Mulholland Drive*'daki gibi, mafya bağlantılı) adamların dünyası eğlence endüstrisi. Ayrıca, toplumda ve sektörde o bilinç yerleşmediği sürece başkaları da başka tacizlere devam edecek, bir adamın bir tacizci patrone hesap sorması değiştirmeyecek büyük resmi. Phantom'u mermiler öldüremezken projeksiyon ışığı öldürüyor bu yüzden. Smithy'nin mesleği bir diğer detay; önce işsiz, hayatını yoluna koyamamış, zor durumda bir koca, sonra Phantom'un sirkinde iş buluyor, Phantom'un emrinde çalışıyor. Yani diyor ki **Lynch**, ABD'nin kötü niyetli zenginleri, sizi onlardan koruyacak erkeklerinizin de patronları, o patronlara

hizmet ederek hayatta kalabiliyorlar. **Weinstein**'in tacizlerini Hollywood'daki birçok erkeğin bildiği, **Weinstein**'den nefret ettikleri, ama hiçbirinin hesap soramadıkları, kariyerlerini yakamadıkları ortaya çıktı ki zaten kimse kahraman olmak zorunda değil, herkes kendisini düşünür en nihayetinde. Tacizlerini sürdürürken, diğer yandan da Oscar Ödülleri tarihinde en çok teşekkür edilen insanlardan biri oldu **Weinstein**. Sonra kadınlar ifşa etmeye başlayınca erkekler de rahatlayıp onun narsistik davranışlarını, kabalıklarını anlattılar.



Peki Smithy ne iş yapıyor sirkte? *Inland Empire*'da gösterilmiyor ama *More Things That Happened*'da onu at terbiye ederken izliyoruz. Tavşanlar bir yerde Susan'dan "at" diye bahsediyorlar. Patriarkal iktidarın toplumda erkekleri önce yoksul çaresiz, böylece de itaat etmeye mecbur bıraktığı, sonra onlara kadınları "terbiye etme" (yani sirk yönetimine boyun eğdirme) vazifesi yüklediği okunabilir; her şeyin farkındaki tavşanlar için Susan attır bu sebeple.

Bu Tavşanlar Beyaz Değil

Inland Empire'in en anlaşılmaz ama en akılda kalıcı ve en sevilen karakterleri oldu tavşanlar. Onları **David Lynch**'in 2002 yapımı, sekiz bölümlük, sürrealist antropomorfik korku-komedi web sitcom serisi *Rabbits*'ten biliyoruz. (Filmin diğer bazı Lynch eserleriyle aynı evreni paylaştığından bahsetmiştik.) Tavşanların evinde (*Alice in Wonderland*'le ilişkilendirirsek, "tavşan deliğinde") geçen uzun bir sitcom sekansı izliyor Kayıp Kız, Amerikan aile hayatı absürdize ediliyor.

(Amerikan aile sitcom'larının en meşhuru The Cosby Show'un yaratıcısı ve başrol oyuncusu **Bill Cosby**'nin de film sektöründeki cinsel istismarların en ünlü isimlerinden olduğunu belirtelim.) Aralarındaki, hiçbir şey anlamadığımız diyalog şöyle: “Bugün anlayacağım”, “ne zaman söyleyeceksin”, “saat kaç”, “bir sırrım var”, “bugün arayan olmadı”, “birini duyuyorum”, “daha fazla devam edeceğini sanmıyorum”, “bir gün öğreneceğim”, “kırmızıydı”, “neredeydim”, “önceki gibi değil”, “yeşil paltolu adamdı”, “zamanı söylemesiyle ilgiliydi” ... Alakasızlığın sanatı ve absürt sürrealizmi çok güzel kullanan bir avangart sahne. Kemirgen maskesi takan oyuncular dolayısıyla **Alain Resnais**'nin *My American Uncle* filmi ve **Richard Kelly**'nin Lynchyan filmi *Donnie Darko*'yla ilişki kuran yorumlar yapıldı tavşanlara dair; anlamsız, alakasız, bağlamsız sohbetleri ise **Samuel Beckett** edebiyatıyla açıklandı. Tavşanlar bir psikoloji deneyinde kullanıldılar hatta, o deneyin sonuçları “sürrealizm ve ölümün ortak acısı” başlıklı bir bilimsel makaleye dönüştürüldü. İnsan formuna bürünebiliyor tavşanlar, Susan, Nikki veya Smithy ile konuşabiliyorlar. Tavşan Jack öyküye girdiğinde Bay K'ye (**Kafka** karakterine) dönüşüyor, terk edilmiş, rutubetli, izbe bir apartmanda Susan'ın dertlerini dinliyor, hiçbir şey söylemiyor, ona yardım da etmiyor, ta ki finalde Nikki Phantom'u öldürmeye (sırları ifşa etmeye) niyetlenene kadar. Smithy'ye Phantom'u öldürecek silahı veriyor ve Nikki'nin silahı bulmasını sağlıyorlar. Nikki Phantom'u 47 numaralı odanın, yani tavşan evinin tam önünde öldürebiliyor projeksiyon ışığı tutarak (ifşa ederek.)

Tavşanlar Amerikan toplumundaki elit üst aklı, sağduyu ve bilgeliği temsil ediyorlar ama “iyiliği” de temsil ediyorlar mı, orası tartışmalı. İyilik ya da kötülükle ilgilenmeyen, düzeni muhafaza eden, ABD'yi ayakta tutan, tarafsız gözlemci ve aşırı pragmatist güçler daha ziyade. Hollywood'da tacize uğrayan bazı kadınlar o çevrede dertlerini anlatıyor ama sosyal ve resmi hukuk öyle ciddi bir müdahalede bulunmuyor, dinleyip teselli etmekle yetiniyordu, çünkü sistemin önemli aktörleriydi bu tacizci patronlar; aynı Bay K'nin, yardım isteyen Susan'ı boş bakışlarla dinlemesi gibi. Fakat bardak taşınca, mağduriyetler birikip çığ gibi büyüyerek sektörde ve toplumda bir kansere dönüşünce, mağdurlar ifşa etme kararlılığını gösterince (Nikki mavi geceliği çıkarıp kırmızı elbiseyle kalınca) üst aklın sağduyusu düzeni yeniden tesis etmek (Kayıp Kızı aile hayatına geri döndürmek) için tacizci patronların ipini çekti (Phantom öldürüldü,) **Weinstein** hapse atıldı ve medya tarafından şeytan ilan edildi. Böyle bakıldığında, tavşanların

anlamsız cümlelerinden bazıları biraz anlam kazanıyor; mesela “kırmızıydı”, “ne zaman söyleyeceksin”, “bir sırrım var”, “önceki gibi değil” ...

Sürpriz yumurtanın halen, tüm bu ayrıntılara rağmen bir alternatif okuma olduğunu unutmamak gerekir. **Owen Hammer** gibi eleştirmenlerce internette yayılan bir teori aslında, fakat argümanları kuvvetli ve ilginç, haklı olma ihtimali yüksek. Yine de öncesinde bahsettiğimiz tespitler kadar net değil. Öte yandan, sürpriz yumurta her ne kadar kadınların uğradığı cinsel istismarlara dair bir filme dönüştürse de *Inland Empire*’ı, **David Lynch**’in yaklaşımı feminizmle karıştırılmamalı. **Lynch** mağdur kadınların tarafını tutarken muhafazakâr bir yerde duruyor: Berbat bir fahişelik halinin karşısına mutlu aile hayatını koyuyor, kocasını boynuzlayan veya evli adamlarla ilişki yaşayan kadınların başlarına gelmeyen kalmıyor... Genç kızlara (iyi niyetle) “sakın para ya da kariyer için iffetinizi bozmayın, güvenilmez, kaba adamlarla ilişki yaşamayın” diyen bir amca ne kadar feministse, *Inland Empire* da o kadar feminist. **Lynch** 1946 doğumlu, bazı manevi öğretilere dindar ölçüde bağlı bir Amerikan erkeği en nihayetinde. Ama kadınların sorunlarına değindiği için feminist eleştirmenlerce de seviliyor. *Inland Empire*’ı feminist görmek isteyenlere karşı çıkmazdı **Lynch** çünkü zaten seyirci kendi filmini yaratabilsin diye belirsizlikler bırakıyor, labirentinde kapılar açıyor, farklı okumalara, yaklaşım çeşitliliğine olanaklar sağlıyor. Bir söyleşisinde “filmi nasıl görüyorsanız, sizin anladığınız neyse, o hali güzel” diyor.

Bağımsız Sanatçının Dijital Groteski

Inland Empire’ın zorluğunun tek sebebi **Lynch**’in anlatı yapısı tasarımı değil, filmin üretim süreci de etkili. **Lynch** bitmemiş bir senaryoyla giriyor sete, filmi çekerken bir yandan da senaryo yazıyor, aklına bir fikir geldiğinde onu kameraya alıyor ama diğer sahneler ve senaryo bütünüyle nasıl ilişkileneceğini, senaryonun hangi yönde devam edeceğini bilmiyor. Planlı değil emprovize, akışa bırakarak kayıtlar alıyor. Roman veya resimde ne olacağını bilmeden üretime başlamak, eserin bütününe süreç içinde oluşturmak mümkün ama film setleri böyle çalışmaya müsait değil; yine de örnekleri var, mesela **Sinan Çetin** de *Bay E*’yi çekerken elinde senaryo yoktu. Bazı sahnelerde oynadığı karakter Nikki mi yoksa Susan mı bilmiyormuş **Laura Dern**, **Lynch** bunu söylememiş, Nikki ve Susan filmdeki gibi, gerçekte de birbirlerine karışmışlar. Yani **Lynch** bile koridorların

nerelere açılacağını bilmeden inşa ediyor labirentini, o yüzden “*Inland Empire* böyle okunabilir ama şöyle de okunabilir sanki” kararsızlığında kalıyoruz; **Lynch** zaten bunu istiyor ve hangi yolu tercih ederseniz onu doğru kabul ediyor.



David Lynch filmin ses tasarımcısı, görüntü yönetmeni, kurgucu ve yapımcısı. İlk uzun metrajı *Eraserhead*'i çekerken para bulamamış, o esnada düştüğü sıkıntılar yüzünden evliliği krize girmiş, karısından boşanmış, bazı geceler sette uyumuş, sağdan soldan aldığı borçlarla beş senede, zar zor bitirebilmişti filmi ama bugün avangart sinemanın en büyük klasiklerinden sayılıyor. (**Kubrick**'in de en sevdiği filmlerden biri.) Kişisel gelişim kitaplarına girecek bir sabır, azim ve kararlılık öyküsü. Son filminde yine geri döndü başladığı noktaya; destek verecek stüdyo bulamadığı için yapım bütçesini kendisi karşıladı ve yine *Eraserhead*'de olduğu gibi, *Inland Empire*'in her işini üstlendi.

Düşük bütçeli kotarabilmek için dijital kamerayla çekti filmi **David Lynch** ama günümüzün çok gelişmiş dijital teknolojileri gelmesin akla; 2006 senesinde dijital kameralar düşük çözünürlüklüydü, bağımsız sinemacıların bile büyük çoğunluğu tercih etmiyordu. Mini DV Sony PD150 kamerayla çekildi *Inland Empire*, saniyede 30 kareyle montajlandı, 35 milimetre filme aktarıldı, oradan da HD videoya dönüştürüldü, Topaz isimli bir yapay zekâ programı kullanılarak 4K çözünürlüğe yükseltildi, tekrar renk düzenlemesi yapıldı... ve böyle dönüşümler geçire geçire bugünkü remastered Blu-Ray versiyonu elde edildi. (**David Lynch**'ten bahsedilirken pek hatırlanmaz ama sesten ışığa dek sinemanın teknik tarafında da çok yetkin ve yaratıcıdır; *Eraserhead*'deki bebek mesela, bir düşük bütçeli efekt-

makyaj tasarımı harikası.) Dijital kamerayla en iyi verimi alabilmek amacıyla yönetmenlik stilini biraz değiştirmek zorunda kalıyor **Lynch**, çok fazla *close-up* kullanıyor, o yakın plan yüzlerle Lynchyan estetiği yakalayabilmek için ise oranları bozacak türden, geniş açılı lensler takıyor, oyuncularından abartılı mimikler istiyor ve üstlerine sert ışıklar vurduruyor. Dijital kameranın ona sağladığı özgürlüğü çok sevdi **David Lynch**; kırk dakika hiç durmadan kayıt alabilmesini, hafifliğini, otomatik odaklama özelliğini, parayı düşünmeden uzun uzun çekimler yapabilmeyi...



Ucuz kameranın kusuru sayılan, bazen grenlenen ya da flulaşan görüntüler de çok hoşuna gidiyor çünkü **Inland Empire**'in gizemi, belirsizlikleri ve avangart kâbusuyla uyumlu bozulmalar. Yer yer **Lars von Trier**, **Mike Figgis** veya **Steven Soderbergh**'in bazı filmlerini çağrıştıran, diğer yandan ise tamamen **Lynch**'e özgü bir sinematografi. Filmin tanıtımlarını da ucuza getirmesi gerekince, yanında bir inekle yol kenarında stant kuruyor **David Lynch**; bu şekilde haber olacağını biliyor, henüz sosyal medya reklamcılığının, viral pazarlama tekniklerinin gelişmediği dönemde yine öngörülü, ilerici bir hamle yapıyor yani. **Inland Empire**'i bir punk sanatçı gibi anarşistçe, neye benzeyeceğini kendisi de bilmeyecek kadar deneycilikle, risk alarak üretmesi anlatımı daha kaotik, özgür, yenilikçi, cesur ve böylece daha karmaşık, zorlayıcı, müdanasız kılıyor.

Inland Empire'la girdiği (ya da gençlik günlerine geri döndüğü) üretim tarzını çok seven **David Lynch**, vefatına kadar böyle özgür, “kafasına göre eğlenerek” devam etti; bestelediği şarkılarda, çektiği videolarda, yaptığı resimlerde, kamera

karşısına geçip sunduğu o absürt hava durumu serisinde, **Spielberg**'ün filminde rol almasında, **Vladimir Putin**'i ice bucket challenge'a çağırmasında... Elinden düşürmediği sigarası yüzünden sağlığı bozulduktan sonra, geçtiğimiz 20 Ocak'ta ölüm haberi geldiğinde bütün bu üretimlerin bittiğini, hepimizin estetik dünyasında izler bırakan, son kırk yılın kreatif eğilimlerini derinden etkileyen, **David Bowie** gibi “uzaydan gelmiş” hissi uyandıran, saç stili çok ikonik süper yaratıcı dedenin artık yaşamadığını öğrenmek dünyanın bütün sinefillerini hüznlendirdi. **Lynch**'in sanatı sınırları aşmış, hepimize ulaşmış ve tasarladığı kâbusların aksine, insanlarda bir sevgi duygusu, gülümseten bir hoşluk bırakmıştı.

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 öncellemediği 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 ötesiliğin 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 geçmişi 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 eşleniği 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*.

TWIN PEAKS'İN AYNA DÜNYASINA YOLCULUK, HERKESTEN KAÇ TANE OLACAK?

Süheyla Tolunay İşlek

*Kendini bilmek yanılgıya düşmektir ve “Kendini bil” diyen kâhin
Herkül’ün başarabileceğinden daha büyük bir işten
ve Sfenks’inkinden daha karanlık bir bilmecedan bahsetmektedir.*

Pessoa, Huzursuzluğun Kitabı

*İnanıyorum ki kendimizi daha iyi anlasaydık kendimize daha az zarar verirdik.
Ama insanın kendisi ile kendisine ilişkin bilgisi arasında bariyer gerçekten de
yüksektir. İnsanın bilmemeyi tercih edeceği çok fazla şey vardır.*

James Baldwin

O koordinatları ona ben gönderdim. Çünkü ben, ben değilim! Ben, ben değilim!

Twin Peaks 3. Sezondaki Diane’nin tulpası

Dante Gabriel Rossetti “Kendileriyle Nasıl Karşılaştılar” (1860) tablosunda Orta çağ giysileri içinde bir çiftin karanlık bir ormanda kendilerinin ayna imgesi olan başka bir çiftle karşılaşmasını resmeder. Pek de mutlu bir karşılaşma değildir bu. İkizini gören adam öfkeyle kılıcını çeker, kadınsa bu tekinsiz manzaraya dayanamayıp bayılır.¹ **Freud**, “The Uncanny” makalesinde günümüzde ‘kötücül ikiz’ olarak adlandırılan *doppelgänger* figürünün uyandırdığı tekinsizliğin son derece güçlü olduğunu söyler.² Zira yabancılaşan, tanınmaz bir hâl alan özne bizzat kişinin kendisidir. Almanca kökenli ‘*doppelgänger*’ sözcüğü; *doppel* (ikiz, çift), ile *gänger* (giden) kelimelerinin bileşimi olduğu için ‘yürüyen ikiz’ olarak da tercüme edilir. *Doppelgänger*’ın bilinen en eski kullanımı genellikle Alman Romantik yazar **Jean Paul**’a (Johann Paul Friedrich Richter) atfedilir. **Jean Paul**, bu kavrama *Siebenkäs* (1796) adlı romanında değinir. Roman, görünüşte birbirine tıpatıp

¹ Klein, N. (2024) *Doppelgänger, Ayna Dünyaya Yolculuk*. Yapı Kredi Yayınları, s. 82.

² Freud, Sigmund. (1955) “The Uncanny.” *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, translated by James Strachey, vol. 17, Hogarth Press, pp. 217–256.

benzeyen iki arkadaşın -Siebenkäs ve Liebbeber- hikâyesini anlatır; bu kişiler kimliklerini değiştirip birbirlerinin hayatlarını ele geçirirler. Yazar terimi ilk kez ortaya attığında, *doppelgänger*'ı 'kendilerini gören insanlar' sözleriyle tanımlamıştır. Alman Romantizmi'nden sonra gotik gelenekte karşımıza çıkar *doppelgänger* kavramı. Örneğin E. T. A. **Hoffmann**'ın *Die Elixiere des Teufels* (Şeytanın İksirleri, 1815) adlı eserinde öldürülmüş bir kontun ikizi, **Edgar Allan Poe**'nun *William Wilson* (1839) adlı eserindeki başkahramanla aynı adı taşıyan rakibi ya da **Robert Louis Stevenson**'ın *Dr. Jekyll ve Bay Hyde'in Garip Vakası* (1886) adlı eserindeki katil alter ego gibi birçok başka örnekle birlikte kendini gösterir. *Doppelgänger* karakter; polisiye, bilim kurgu ve korku gibi türlere ait sayısız başka metinde ve filmde giderek görünür olur. Örneğin **Oscar Wilde**'ın *The Picture of Dorian Gray* (1890) adlı romanı, **Hanns Heinz Ewers**'ın 1913 tarihli *Prag Öğrencisi* (1913) adlı filmi en bilinen örneklerdendir. Aslına bakılırsa *doppelgänger*, bir karakterden ziyade bir karakter işlevidir. Ana karakterle fiziksel ya da simgesel benzerlik gösteren, aynı kişiliğin bölünmüş hâli olan *kötücül ikiz*; bastırılmış, inkâr edilmiş ya da yasak yönleri temsil eder, ortaya çıktığı anda tekinsizlik yaratır ve genellikle hikâyeyi bir kimlik krizine sürükler.

Kötücül ikiz, tüm bu tekrar eden örüntüler nedeniyle kabusların ve tekinsizliğin yönetmeni **David Lynch** için vazgeçilmez bir temadır. *Doppelgänger*'ın amacı kendi hikâyesini yaşamak değil, başkasının kimliğini parçalamak olduğu için **Lynch**'in karakterlerini tanıma sürecine hizmet eder. **Lynch** ve *doppelgänger* denilince *Lost Highway* (1997) ve *Mulholland Drive* (2001) filmleri akla gelir ilk olarak. Ancak ne var ki **Lynch** evreninde *doppelgänger* motifi/karakteri ilk kez, *Twin Peaks* dizisinin birinci sezonunda (1990) karşımıza çıkar. "Rest in Pain" isimli dördüncü bölümde Laura Palmer'ın cenazesi için Twin Peaks kasabasına gelen kuzen Madeleine Ferguson görsel bir ikiz olarak karşımıza çıkar. Madeleine; Laura'nın tıpatıp aynısıdır, ama esmer, daha sakın, daha *masum* bir versiyon gibidir. Aslına bakılırsa Laura'yı dizinin ilk bölümünden itibaren sadece video kaydından ve fotoğraflardan gördüğümüzü düşünürsek ve tüm *femme fatale* unsurlarını da göz önüne alırsak Laura'nın Madeleine'nin kötücül ikizi olduğunu söylemek daha doğru olur. Madeleine'in Laura Palmer'la aynı oyuncu (**Sheryl Lee**) tarafından canlandırılması ve fiziksel benzerliğin özellikle vurgulanması, **Alfred Hitchcock**'un *Vertigo* (1958) filmine açık bir gönderme niteliği taşır. Nitekim *Vertigo*'da **Kim Novak**'ın hem Madeleine Elster hem de Judy Barton rollerini

üstlenmesi, anlatının merkezine kimlik bölünmesi ve görsel ikilik temasını yerleştirir. Ancak arada bazı farklar vardır. *Vertigo*'da ikilik/ikiz motifi bir aldatmaca ve kurgu oyunudur. Zira Madeleine, Scottie'nin arzusuna göre şekillendirilmiş bir hayalet, Judy'nin oynamaya zorlandığı bir fantezi figürüdür. Ancak *Lynch*, *Twin Peaks*'te bu Hitchcockvari ikizliği biçimsel ve kimliğe dair bir referans olarak kullanmakla birlikte bu ikizliğe başka birçok anlam da yükler ve izleyiciyi üç sezonun sonunda birçok soruyla baş başa bırakır: Bizler mükemmelleştirilmiş benlikler icra etmekle meşgulken gölge benliklerimize ne olur? Biz saf ve temiz kalalım diye mi günah ve kabahatlerimizi üstlenir ikizler? Çözülme ve parçalanma sırasında hangi kötücül ikizler yaratılır? Bu ikizler ne zaman intikam almaya çalışan, istenmeyen benlikler halini alır?



Bu soruları şimdilik bir kenara bırakıp *Twin Peaks* evrenine geçecek olursak konu tabii ki Laura Palmer'a gelir. Parlak, dikkat çekici, "homecoming queen" Laura Palmer kusursuz imajıyla her daim görünür ve merkezde olup kasabanın ideal kızıdır. Onun gizli bir ikinci hayat (uyuşturucu, gece hayatı, şiddet, istismar) sürdüğünü pek kimse bilmez. En yakın olduğu kişiler bile yaşadığı istismarın farkında değildir. Asıl trajik olan, Laura'nın kendisinin de on iki yaşından beri maruz kaldığı cinsel istismarın tam olarak ayırdında olmayışdır. Travmatik iç dünyası ve bölünmüş benliği nedeniyle Laura'da maske ile hakikat arasındaki yarık çok derindir.

Dizinin ikinci sezon finalinde *doppelgänger* kavramı artık yalnızca metaforik değil, kelimenin gerçek anlamıyla karşımızda belirir. ‘Başka Yerden Gelen Adam’ olarak bilinen kırmızı takım elbiseli cüce ilk defa ‘*doppelgänger*’ kelimesini telaffuz eder ve bu andan itibaren siyah beyaz zemini, kalın kırmızı kadife perdeleriyle Kırmızı Oda adeta bir ‘*doppelgängerlar* geçidi’ne sahne olur. Laura Palmer, Leland Palmer, Dale Cooper ve kötücül ikizleri izleyenlere unutulmaz ve sarsıcı bir kapanış yaşatırlar. **Lynch**’in iki sezon ve toplamda yirmi dokuz bölüm boyunca inşa ettiği ikiz/ikilik yapısı, 30. Bölümde bağımsızlığını ilan etmiş *doppelgängerlar* şeklinde cisimleşir. Artık, tüm ikizlerin uçuşan kırmızı perdeler arasında dolaştığı, delice güldüğü, şakalaştığı, kimliklerin yarıldığı bir evrenin içindeyizdir. Kırmızı Oda olarak anılan araf; ‘karanlık taraf’ın, ‘bastırılmış gölge’nin fiziksel biçimde ayrıştığı ve kötücül ikizde somutlaştığı bir mekân olarak hafızalara kazınır. Bölümün sonunda Dale Cooper sandığımız kişi, Kırmızı Oda’nın dehlizlerinden çıkarak Büyük Northern Oteli’ndeki odasına döner; aynadaki kötücül yansıması alaycı bir “Annie nerede?” sorusuyla izleyiciyi baş başa bırakırken geri dönenin o olmadığını açığa vurur.

Cooper’ın akıbeti konusunda dizinin ikinci sezonunun “Maskeli Balo” isimli on birinci bölümü bir uyarı niteliği taşımaktadır aslında. Zira hep daha iyiye ulaşmak isteyen Cooper’un “*Beyaz Loca diye bir yer duydunuz mu hiç?*” sorusuna Hawk kısaca “*Halkım, insanlığı ve doğayı yöneten ruhların Beyaz Loca’da yaşadığına inanırdı*” dedikten sonra uzun uzun Siyah Loca Efsanesi’ni anlatır. Çünkü asıl dikkat edilmesi gereken Beyaz Loca’nın gölge benliği olan Siyah Loca’dır. “*Efsaneye göre tüm ruhlar, kusursuzluğa giden yolda Siyah Loca’dan geçmeliymiş. Orada gölge benliğinle tanışmışsın. Halkım gölge benliğe ‘Eşikteki Sakin’ der. Cesaretin tam değilken Siyah Loca ile yüzleşirsen ruhunu tamamen alaşağı edermiş*” açıklaması aslolan şeyin “içindeki korkuyla yüzleşmek” olduğunu vurgular. Nitekim Cooper, tüm o mükemmel ve tüm güçlü duruşuna rağmen geçmişte sevdiği kadını koruyamayıp ölümüne mâni olamamışlığın verdiği suçluluk duygusunu atamamış ve Twin Peaks Güzellik Yarışması’nın sonunda sevgilisi Annie’nin ezeli düşmanı tarafından kaçırılmasının ardından korkuya kapılmıştır. Bu korku da (başka birçok nedenle birlikte) onun Siyah Loca’da yıllarca hapis kalmasına neden olmuştur. **Twin Peaks** evreninin bilge figürleri Hawk ve Log Lady Margaret, kendisinin de herkes gibi parçalara ayrılmaya açık olduğunu unutan kişinin, kendisinden çok daha güçlü gerçekliklerin etkenlerini hafife aldığını öne sürer. Diğer bir deyişle kendi kırılganlığını unutan/önemsemeyen/inkâr eden ve kendini tüm güçlü

sanat/hayal eden/arzulayan kişi, ne yazık ki farkında olmadan kendi özölüşünü çağırmış olur. Bu, tam olarak Cooper'ın trajedisidir; bu nedenle de dizinin üçüncü sezonunda **Lynch**'in odaklandığı temel mesele, benliğin parçalara ayrılması, çoklu benlikler (*doppelgänger*lar, *tulpalar*) olur.

Twin Peaks yirmi beş yıllık bir aradan sonra 2017'de üçüncü sezon **The Return** ile geri döndüğünde ajan Dale Cooper tam anlamıyla ikiye bölünmüştür; iyi Cooper Siyah Loca'da hapsolmuşken, kötü Cooper dünyada serbest kalmıştır. **David Lynch** izleyicinin iyi Cooper ile özdeşleşmesine dayanan dizinin özüne bilerek meydan okur. **Twin Peaks**'in ilk iki sezonu (1990- 1992) Dale Cooper ve onun akılda kalıcı sözleri etrafında dönerken, iyi Cooper, üçüncü sezonun ilk on altı bölümünde yer almaz, ya da en azından konuşkan FBI ajanı ve kendini öne çıkaran bir versiyon olarak yer almaz. **Lynch**, benzer temaları yıllardır işlemeyi sürdürse de, her seferinde bunları farklı biçimsel ve estetik tercihlerle devam ettirmiş; deneyselliliği elden bırakmadan anlatım yollarını çeşitlendirmiş ve izleyici beklentilerini bilinçli biçimde tersyüz etmiştir. **Twin Peaks** hayranları, yirmi beş yıllık bir aradan sonra Laura Palmer cinayetini çözmüş kahraman Ajan Cooper'ın geri dönüp "İşte aradığım iyi kahve!" diyeceğini beklerken, **Lynch** izleyiciye şunu der gibidir: "Gerçekten her şeyin eskisi gibi olacağını mı sandınız?" Yirmi beş yılın sonunda hiçbir şey eskisi değildir; olaylar karmakarışık bir hal almış, kimlikler ve ilişkiler parçalanmış, her yere kaotik bir belirsizlik yayılmıştır. Ayrıca **Lynch** bu kez, kimlik ve gerçeklik meselesini daha da etrefilleştiren '*tulpa*' kavramını anlatıya dâhil eder. Tıpkı *doppelgänger* gibi *tulpa* da **Twin Peaks** üçüncü sezonda **Lynch**'in yıllardır izini sürdüğü kimlik kaybı, kimliğin bölünmesi ve öznenin parçalanması temalarının bir uzantısıdır.



'*Tulpa*' kelimesinin kökeni Tibet Budizmi'ne dayanır ve 'yansıma, tezahür, yansıtılmış benlik, zihinsel olarak yaratılmış varlık' anlamlarına gelir. Benlik algısı zihinsel süreçler tarafından oluşturulur ve bireylerin deneyimlediği gerçeklik, algısal ve bilişsel çerçevelerine göre değişebilir. Dolayısıyla deneyimlediğimiz '*ben*' sabit bir özden ziyade, zihnin bir yansımasıdır. Dizinin bütününe bakıldığında, Tibet Budizmi'nin, **Lynch**'in *Twin Peaks*'i yaratmasında önemli bir etkisi olduğu görülür. Tibet ve Tantrik Budizm, gerçek benliğin tanımlanmamış ve sürekli değişim halinde olduğunu söyler. *Twin Peaks: The Return*'de de **Lynch** büyük bir ustalıkla kullandığı *tulpa* sembolizmi vasıtasıyla hiçbir kimliğin sabit olmadığını, hepsinin akışkan olup, sürekli değiştiğini izletir. **Cam Cobb** and **Michael K. Potter**'a göre kendimizi nasıl gördüğümüz ve çevremizdeki dünyayı nasıl yorumladığımız, her an gelişen yeni olaylar, yeni algılar veya yeni yorumlar tarafından değişebilir. Hiçbir şey statik değildir. Bazı zamanlarda, kendimizi neden böyle gördüğümüzün, öz-anlayışımızı neyin etkilediğinin farkında bile olamayabiliriz. Dolayısıyla yaygın varsayımların aksine, kendimize ayrıcalıklı bir epistemolojik erişimimiz yok. Kendi uzun süreli hafızalarımıza bile güvenemiyoruz. Dahası, *anılarımızın ve bakış açılarımızın bir koleksiyonu* olduğumuz için, anlamamız gereken tek bir benlik yok. **Loftus** ve **Pickel**'e göre de benlik, hafıza ve düşünce tarzı açısından, *The Return*'de -veya kendi hayatlarımızda- mutlak doğrular yoktur. Zaman içinde kalıcı bir bütünsel bakış açısı yoksa, kendi algıları ve fikirleri olan, çoğu zaman zayıf anılarla bir arada tutulan, daha küçük benliklerin bir toplamı olarak kendi benliğimizle baş başa kalırız; bu anıların çoğu ya da tamamı güvenilmezdir. **Fosshage**, günlük yaşamlarımız, deneyimlerimiz, zihinsel faaliyetlerimizin; istikrarsız hafıza ve benliğe bağlı belirsizlik öyküleri olduğunu söyler. Anılarımız ve algılarımız akışkan olduğu için kimliğimiz de öyledir (Fosshage 2007). Bütün bunlar, *Twin Peaks* evrenindeki bazı karakterlerde çok uç biçimlerde tezahür eder. Dizide bu rahatsız edici gerçeklerle sert biçimde yüzleşenler genellikle bir ya da birden fazla *ikize* ya da *tulpaya* sahip karakterlerdir.

Tulpa kavramını biraz daha açacak olursak; *tulpa*, zihinsel yoğunlaşma, meditatif uygulamalar yoluyla yaratılan bir varlıktır. *Tulpa*'nın onu yaratan kişinin niyetine göre yaratılacağına inanılır ve *tulpalar*, yaratıcısıyla zihinsel alanı paylaşan varlıklar olarak tasavvur edilir (Martin, Thompson & Lancaster, 2020). Bir *tulpa*; hem düşünceden, sanki yoktan var olmuş gibi ortaya çıkan bir form fikri olarak, hem de

özellikle Tibet Budizmi'nde, Cooper için çok önemli bir yere sahip olan Tibet'te, 'düşünce formu' ile eşdeğerdir. **Twin Peaks**'te ise *tulpalar* -birer sembol olarak- fiziksel olarak ortaya çıkarlar. Yaratıcılarının birer uzantısı olan bu varlıklar, onların dikte ettiği eylemleri gerçekleştirmek ve bazen de bazı bireyleri ikame etmek üzere oluşturulmuş vekil varlıklardır. Dizinin üçüncü sezonunda karşımıza çıkan ilk *tulpa*, **Kyle MacLachlan**'nın başarıyla canlandığı Dougie Jones karakteridir. Bir diğeri ise, dizide çok kilit bir öneme sahip olan Diane'in *tulpasıdır* (**Laura Dern**).

İyi Cooper'ın yirmi yıl sonunda Kırmızı Oda'dan çıkma vakti geldiğinde, kozmik bir yer değiştirmenin gerçekleşmesi ve Kötü Cooper'ın da Siyah Loca'ya dönmesi gerekir. Ancak Kötü Cooper sistemi kandırmak için bir 'ikame' olarak Dougie Jones *tulpasını* yaratmıştır. Dougie Jones, Las Vegas'ta yaşayan, sıradan bir yaşam süren, borç içinde olan biri gibi görünse de aslında Kötü Cooper (yani Mr. C) tarafından üretilmiş yapay bir kopyadır. Amacı, İyi Cooper Siyah Loca'dan çıktığında onun yerine locaya girmesi gereken Kötü Cooper'ın yerini almaktır. Yani Dougie, bir sigorta planıdır. Dizideki mesleği de sigortacıdır zaten. İyi Cooper dünyamıza 'The Mauve Zone' (Mor Bölge) denilen bir boyuttan, bir elektrik prizi aracılığıyla geldiğinde aslında Dougie'nin hayatının içine *fırlatılmış* olur. Kendi kimliğine dair hiçbir ipucu olmayan bir ortamda, başkasının kıyafetleri ve başkasının ailesiyle baş başa kalır.

Dogie'nin bedenine geçiş yapan İyi Cooper'ın dünyadaki varlığı bir tür trans halidir. Sadece belirli uyaranlara tepki verir: Kahve, turta, rozet veya dosya gibi eski hayatını hatırlatan kelimeler. Bu süreçte Tek Kollu Adam (Mike), Kırmızı Oda'dan ona vizyonlar aracılığıyla rehberlik eder. Bu sayede Dougie, çatal kullanmayı bile zar zor becerebilmesine rağmen, birkaç doğaüstü yetenek sergiler: slot makinesi ikramiyelerini tahmin etme, yalanları ve komploları tespit etme ve acımasız bir suikastçı tarafından saldırıya uğradığında *bir kobra gibi* tepki verme yeteneği. Dougie'nin bedeninde uyanmayı bekleyen İyi Cooper, on altıncı bölüme kadar donuk halde kalır. Onu uyandıran şey, televizyonda izlediği **Sunset Boulevard** filminde yönetmen **Cecil B. DeMille**'in "*Bana Gordon Cole'u getirin*" cümlesini duyduktan sonra elindeki çatalı elektrik prizine sokması ve elektriksel bir şok geçirmesi olur. (Ve sonunda İyi Cooper "*I am the FBI*" diyerek geri döner.)

Üçüncü sezon ilerledikçe Ajan Cooper'ın kötücül ikizinin yirmi beş yıldır Katil Bob'un emirlerini yerine getirerek ortalığı kasıp kavurduğunu öğreniriz.

Doppelgänger Kötü Cooper, karşılaştığı herkese karşı yıkıcı, şeytani şeyler yapar. Zira olağanüstü yeteneklere sahiptir: sıra dışı bir fiziksel güç, acıya karşı duyarsızlık, dijital aygıtları son derece yetkin biçimde kullanma kapasitesi. Bütün bu yeteneklerini insanların hayatlarını kötüleştirmek, gittiği her yere katliam, dehşet ve ölüm getirmek için kullanır. Suç ortağı Ray ile yaptığı bir konuşmada (üçüncü sezon ikinci bölümde), Kötü Cooper kendi karakterinin özünü şöyle tanımlar: "*Benim hakkımda bilmen gereken bir şey var Ray. Benim hiçbir şeye ihtiyacım yok. Ben sadece ister ve elde ederim.*" Kötü Cooper, saf libidinal arzu, dizginsiz güç isteği, **Jung**'un gölge benlik kavramının tezahürü, Platon'un 'en kötü adamı'nın uyanık hayata saldırdığı, her zaman rüyalarımızda hapsedilmesi gereken azgın içgüdüsel canavardır. Diğer bir deyişle dürüst, onurlu, iyiliksever İyi Cooper'ın tam zıddı olarak tüm güçlü bir kötüdür. İlginç olansa, her iki Cooper'ın da bütünlük, tamamlanmışlık ve hakimiyet duygusuna sahip olmasıdır.

Kötü Cooper'ın, kendi amaçları doğrultusunda yarattığı ikinci *tulpa*, Diane'in *tulpasıdır*. (**Laura Dern**) İyi Cooper ortadan kaybolduktan birkaç yıl sonra Kötü Cooper, sekreteri Diane'i ziyaret eder, ondan FBI hakkında bilgi ister ve ardından tecavüz eder. (Hastane odasında koma halindeki Audrey'nin de başına aynı felaket gelmiştir.) **Piercy**'ye göre Kötü Cooper, asıl Diane'i gözleri ve dili olmayan bir kadın formunda, zamansız mor bir denizde (muhtemelen kalenin yakınında veya İtfaiyecinin yaşadığı kalenin içinde) bir gölge alemine hapsedmiştir; yeryüzünde ise birileri bilgi almak için (kırmızı saçlı) gerçek Diane'i ararsa diye onun yerini alacak (sarı saçlı) bir *tulpa* yaratmıştır.³ Sarı saçlı Diane'in bir *tulpa* olduğunun açığa çıktığı sahne dizide çok kritik bir öneme sahiptir. **The Return**'ün on altıncı bölümünde Gordon Cole (**David Lynch**) ve ortağı Albert (**Miguel Ferrer**) tarafından sorgulanırken sarı saçlı Diane, 'asıl' Diane olmadığını itiraf eder veya farkına varır. **Lynch** itiraf ile farkına varma arasındaki farkı/sınırı bilinçli olarak belirsiz bırakır. Bir *tulpa* olarak kendisinin kim olduğu konusunda zorluğa düşen Diane neyin sembolüdür? **Richard Schwartz** benliklerimizin aslında ikiden fazla parçası olduğunu şöyle ifade eder: "Her benlik genellikle birbiriyle çelişen sesler, beklentiler ve itkiler çoğulluğu ya da mozaikinden oluşur."⁴ Diane, söz konusu parçaların birbirinden koptuğunda oluşacak bir patoloji olarak okunabilir mi?

³ Piercy, Grant. (2018). "The Fractured Self: Shattered Identity and Twin Peaks' 25 Years Later: A Site Both Wonderful & Strange, 2 January."

⁴ Klein, N. (2024) *Doppelgänger, Ayna Dünyaya Yolculuk*. Yapı Kredi Yayınları, s. 82.

Benzer biçimde Dougie'nin durgun ve donuk halleri de benliğin farklı katmanları arasında bir iç diyalog kuramadığımızda başımıza gelebilecek semptomlar olabilir mi? Madem sorular soruları kovalıyor, öyleyse devam edelim: Ben tam olarak kimim? Yansımamda gördüğüm kişi miyim, yoksa tanımlanamaz, başkalarının - hatta kendi bakışımın bile- bütünüyle kavrayamadığı başka biri mi? **Twin Peaks** evrenindeki aynalarda kötücül ikizlerine bakan karakterler bu soruları sormazlar; Diane bunun istisnasıdır. Bir içgörü sağlamak istercesine **Lynch** bize bir kapı aralar aslında **Twin Peaks**'in *doppelgänger* ve *tulpaları* aracılığıyla. Olduğunu düşündüğümüz kişinin aslında kontrolümüz dışındaki kuvvetlere açık olmasını pek akıldan çıkartmamak iyidir der. Bu kırılğanlığın altını çizmek için de Cooper'ı defalarca feda etmekten çekinmez. Nitekim İyi Cooper hastanede aniden kendine geldiğinde ilk söylediği sözlerden biri "*Ben FBI'ım*" olur. Bu söz tıpkı eskisi gibi tüm güçlülük ve otorite iddiasıyla yeni görevlere hazır olduğunun bir ilanıdır. En başta Dougie'nin tüm arkadaşları ve ailesiyle arasını düzeltmek için çalışır, sonra Las Vegas'tan Twin Peaks'e, kötü ikizini alt etmeye gider. Ancak Twin Peaks'te günü kurtaran Cooper'dan önce Andy, Lucy ve altın yumruk Freddie olur. Sırada Laura Palmer'ı kurtarmak vardır. Bir ayna evrende/paralel evrende yetkinliğine geri dönmüş olan Cooper, geçmişi değiştirebileceğine, Laura Palmer'ın cinayetini önleyebileceğine ve kötülüğün güçlerini alt edebileceğine ikna olmuştur. Adeta öznenin aynadaki *ideal benliğiyle* özdeşleşmesi gibi kendisini gerçek ve mecazi anlamda iyiliğin bir temsilcisi, Laura Palmer'ı kurtaracak kişi olarak görür. Ancak, Jeffries'in zaman çizgisini bozmasıyla yaratılan ayna evrendeki Cooper, yalnızca yanıltıcı bir istikrar ve bütünlük üretir. **Twin Peaks: The Return**'un "Adın Ne?" final bölümünde izleyici, İyi Cooper'ın Laura Palmer'ın cinayetini silmeyi/önlemeyi başardığını fakat aynı zamanda o zaman çizgisinden Laura Palmer'ı sildiğini ve geride Carrie Page adında bir *ikiz Laura* bıraktığını öğrenir. Cooper, bu müdahaleyle Laura Palmer'ın bir taklidini yahut *ikizini* ya da *tulpasını*, benliğin ve kimliğin nihai bir sentez yerine daha fazla parçalanmaya maruz kaldığı farklı/alternatif bir zaman çizgisinin kopuk travmasına yeniden sokmayı başarır. Cooper'ın giriştiği bu son tüm güçlülük iddiası —başka bir deyişle tanrısal bir müdahaleyle kaderi yeniden yazma arzusu— trajik, karanlık ve ironik bir geleceğin zeminini hazırlar. Laura'yı bir kez daha kurtarma çabasındaki kibir, Cooper'ın hem ontolojik konumunu hem de özsel bütünlüğünü yitirmesine yol açar. Sonuç olarak kendini, eskiden iyi olan Cooper'ın robotik bir kabuğuna indirgemiş ve

muhtemelen artık Richard adıyla var olan, sıradan bir FBI ajanına dönüşmüştür. Bu kibrin ve sonuçlarının sorumluluğu kısmen doğaüstü figürlerin -The Fireman (Dev/İtfaiyeci), Tek Kollu Adam/Mike, Katil Bob ile Judy'nin- şeytani güçlerine atfedilebilir. Ancak asıl neden Cooper'ın cesareti ne kadar iyi niyetli görünse de aslında bir kibir içermesi ve geçmişe dönmeye, tanrı rolü oynamaya ve olan biteni onarmaya yetkin olduğunu sanmasıdır. Halbuki olan biten sadece Cooper'ın kendisi için inşa ettiği, anlatı süreklilikleri ve üzerine kurulduğu varsayılan epistemolojik temellerle dolu anlamlı bir dünyanın çöküşüdür. Bu nedenle de Laura'nın son çılgılığı, evin ışıklarının sönmesi gerçeğin kelimenin tam anlamıyla çökmesi olarak da okunabilir.

Kaynaklar

- Cam Cobb and Michael K. Potter (2018). "Who is the Dreamer?", *Critical Essays on Twin Peaks: The Return* içinde, ed. Cham, Switzerland: Springer Nature.
- Freud, Sigmund. (1955) "The Uncanny." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, translated by James Strachey, vol. 17, Hogarth Press.
- Klein, Naomi. (2024). *Doppelganger, Ayna Dünyaya Yolculuk*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Loftus, Elizabeth F. 1992. 'When a Lie Becomes Memory's Truth: Memory Distortion After Exposure to Misinformation.' *Current Directions in Psychological Science* 1, no. 4: 121–123.
- Martin, Anna, Thompson, Bailey, and Lancaster, Steven. (2020). "Personality Characteristics of Tulpamancers and Their Tulpas." Center for Open Science, ([bağlantı](#))
- Pickel, Kerri. 2010. 'When a Lie Becomes the Truth: The Effects of Self Generated Misinformation on Eyewitness Memory.' *Memory* 12, no. 1: 14–26.
- Piercy, Grant. (2018). "The Fractured Self: Shattered Identity and Twin Peaks.' 25 Years Later: A Site Both Wonderful & Strange, 2 January", *Critical Essays on Twin Peaks: The Return* içinde, ed. Cham, Switzerland: Springer Nature.

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

Emre Doğan

Sinemanın kuramsal izdüşümünün en marazi sorularından biri olan deneysel in 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 içerdığı söylene de gerçekliğe teğet geçtiği noktaları da mevcuttur. Sağduyu ile örölmüş/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 içerdığı 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 örölmüş/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, spekülatif 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 deneysellik ile 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.

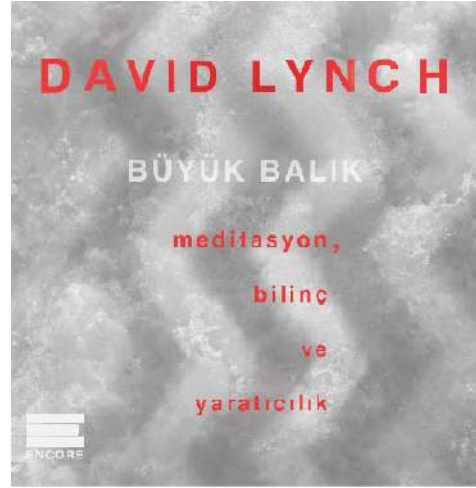
BÜYÜK BALIK — Meditasyon, Bilinç ve Yaratıcılık

David Lynch

Encore Yayınları

Çev. Mehmet Öznur

2021 / 192 sayfa



Bir Fikre Nasıl Sahip Olunur?

David Lynch'in *Büyük Balık: Meditasyon, Bilinç ve Yaratıcılık* adlı kitabı fikirlere dair bir kitap. Şu ya da bu fikre dair değil de genel itibarıyla fikir denen şeye dair. Bir fikrin nasıl ortaya çıktığını, ne tür bir alana ait olduğunu, nasıl ortaya konabileceğini ve hangi koşullarda gelişebileceğini hayattan anekdotlarla anlatma derdinde. Evet, gerçekten kitabın bir derdi var: Bir fikrin ne olduğunu anlamak. Ve dahası, daha fazlasına, daha çok fikre nasıl ulaşılabileceğini kavramak.

Lynch'in kitabı bir pragmatığe sahip: Bir fikrin meditasyonla geliyor oluşu. Ama bu ne demektir? Her şeyden evvel, **Lynch**, transandantal meditasyon dediği bir şeyden bahseder ve bu meditasyon tekniğinin, kuantum fiziği bağlamında da keşfedilmiş olan “birleşik alan” denen şeye erişim sağladığından bahis açar. Bunun da ötesinde, bu alanı fikirlerin doğduğu, serpildiği, mesken edindiği yer olarak saptar. Bu alan ki herkese açıktır ama çok azı erişir ona, dolayısıyla da bir fikir çok azına gelir. Her ne kadar bir fikre sahip olmak için meditasyon yapmak gerekmesede, meditasyonun sağladığı şey bu alana erişimdir, öyleyse daha fazla fikre de. **Lynch** bir şey konusunda net olacaktır: Tüm fikirlerin beşiğidir birleşik alan.

Tabii bu, işin pragmatik tarafı. İlhamla, perilerle, yanan ampullerle temsil ve ima edilmeye çalışılmış olan “bir fikrin gelişi”nin bir nevi bir ruhani temrinle bağlantılı hâle getirilmeye çalışılması diyelim. Daha derinlerde ise söz konusu olan, bir fikri var eden hâl ile bu hâli sağlayan pratik arasındaki koşutluğun kavranışı. Yani bir “fikir makinası” olmayı mümkün kılan ama bir “şen oluş”tan da esasında ayırt edilemeyen bir hâle erişimin imkanı özelindeki farkındalık. Dolayısıyla **Lynch**'in

derdi, bu kitapta, meditasyon, bilinç düzeyi, basitçe “yaratıcılık” üzerine fikir üretmekten çok, “fikrin özü”nü idrak etmek. Sorun basitçe şudur: Onlarca, hatta binlerce fikri olan nasıl bir ruh hâlinedir ve dahası, nasıl yaşar?

Lynch’in kitabının sık bir okuması, bizi doğrudan **Lynch**’in transandantal meditasyon dediği şeyi uygulamaya yöneltecektir ki bu, **Lynch** tarafından da kısmen teşvik edilen şey. Ama işte, daha derin bir okuma, kitabın satır aralarının bir okunuşu başka bir boyutu dışavurur: İşbu meditasyonun sağladığı ruh hâli ile fikir üretenin ruh hâli, daha doğrusu yaşam ve düşünce biçimi arasındaki bağ. Bu açıdan, **Lynch**’in ille de meditasyon yapılmasını salık vermemesi de manidar, zira bir fikre sadece meditasyon yapanın ulaşmadığını biliyor. Ama yine biliyor ya da iddia ediyor ki fikri olan kişi ile farkında olmadan birleşik alan denen şeyle irtibatta olan kişi aynı kişi; yani tüm fikirlerin ve maddenin kaynağıyla etkileşim hâlinde bulunan kimse.

O hâlde bu kitabı nasıl okuyabiliriz? Bu kitabı okumak ne işimize yarayacak? Denebilecek tek şey, anlaşılacağı üzere, birleşik alanın her şeyi var eden alan, bir kuvvet alanı, **Lynch**’in deyişiyle “saf bilinç okyanus”u olduğu mudur? Öyle gözüküyor, zira **Lynch** salt meditasyon deneyiminden bahsetmez, ayrıca ve öncelikle bu deneyimin onun hayatını nasıl dönüştürdüğünden söz eder, dolayısıyla da hayat pratiğindeki bir “değişim”den, radikal olan. Öyleyse **Lynch**’in ne düşündüğünden çok ne yaptığına bakmak bu kitabın daha doğru bir okunuşunu sağlamaz mı? Ve yine, bu, bir fikre nasıl sahip olunabileceğini göstermez mi, en azından Lynchyen bir perspektiften?

Öyle gözüküyor. **Lynch**’in fragmanlardan, dilenirse “düşünce kırıntıları”ndan oluşan kitabı, onun bir fikre sahip olmaya dair düşüncelerini, “fikre dair fikir”lerini direkt dışavurduğu oranda bu böyle. Dolayısıyla kitabın doğrudan ne dediğine bakmak, hatalı olmasa da eksik zira kitap büyük oranda **Lynch**’in transandantal meditasyondan nasıl da pozitif etkilendiğine (ki başka bir etkilene şekli zaten yok) ayrılıyor. Biz ise farklı bir yolu, bir “tersine mühendislik” yapmayı tercih ediyoruz. Kitabın neyden bahsettiğinden değil, bahsedenin yapıp ettiğinden, dolayısıyla söz edilenin etkisinden ve bu etkiyle özdeş hayat pratiğinden söz edeceğiz. Diyelim ki bir fikri var eden süreçlerden bahsedeceğiz.

Lynch’in kitabından çıkarsanabilecek beş farklı süreç var gibi gözüküyor. Her biri, bir fikre sahip olmanın bir başka yönünü, gerçekte bir arada iş gören bir “fikir yönü”nü ifade ediyor. Bunlar ki fikir üretenin içinden geçtiği süreçler ve “fikir

üreticisi” diyebileceğimiz figüre dair bir fikir verdiği kadar, bir bütün hâlinde fikre dair de bir fikir veriyor. Öyle ki bu süreçlerden geçmeksizin bir fikre, hakiki, gerçek bir fikre sahip olmak söz konusu değil gibi duruyor. En azından **Lynch** için bu böyle. Böylesi bir “fikir fikri”nin yönleri şu şekilde: pratiklik, haz, kendine haslık, zaman-mekânsallık, kısıtlılık, akışkanlık ve otantiklik.

Sırayla ilerleyelim, toparlamayı sonraya bırakalım. Bir fikrin pratikliği nedir? Öncelikle şudur: Bir fikre bekleyerek ulaşamazsınız. Fikirler beklenmez. Fikirler “gelmez”, en azından genel olarak anlaşıldığı anlamıyla. Dolayısıyla bir şey yapmak zorundasınız. Fikrin geleceği an (eğer gelecekse) esasında bir şey yaptığınız andır. Odaklandığınız andır diyelim. **Lynch** boşu boşuna kitabı boyunca odaklanmanın öneminden bahsetmez, çünkü odaklandığınızda (bireysel ya da toplu olarak) bir enerji alanı yaratırsınız ve işte, o alan “fikrin doğduğu alan”dır. Yazıyorsanız eğer yazmanız gerekir ve yazdıkça yazmaya devam edersiniz. Daha az yazmaz, aksine daha çok yazarsınız ve gelir fikir. Dolayısıyla eğer yazmaksa mesele, yazmayı düşünmek değil, yazarak düşünmektir fikir, başka bir şey değil. Ve bu ne kadar böyle olursa yani ne kadar harekete geçer, beklemezseniz o kadar fikri gelir; işler kolaylaşır. **Lynch** boşu boşuna bir fikri kast ederek şöyle yazmaz: “Konuşarak, prova yaparak, konuşarak, prova yaparak gelir o.”

Bir fikrin hazla ilişkisi kendinden açıklamalı olsa da garip bir şekilde en anlaşılmaz şey bu gibidir hâlâ. Fikirlerle sahip olanın acı çektiği düşünülür, ama bu niye böyledir? Önyargıdan, yalnızca önyargıdan. Gerçekten, fikirlerle sahip olanın, üretenin, fikir üretenin en az yaşadığı duygu acıdır; çünkü var etmede bir şenlik vardır. Bunun aksini düşünen kesinkes fikirlerle erişim sağlayamıyor, fikir üretemiyordur ve bu hâlin ta kendisini onamak için fikir demeye bin şahit gerektirir duran bir fikir ortaya koyar: Acısız fikir yok. Ama işte, **Lynch** aksi düşüncededir ve **Vincent Van Gogh** örneğini de (“acının ressamı”) bundan ötürü verir: **Van Gogh** daha az acılı bir hayat yaşasa daha az değil, daha çok üretti. Daha çok fikre sahip olurdu. Onun resmi acının resmi değil, acıya direncin resmiydi. Bu anlamda acı yansıtılabilen ama yaşanmaması gereken, yaşanmasa daha iyi olan şeydir, eğer ki söz konusu olan fikirse, fikir üretimiye. **Lynch** yine yazar: “Acı çeken sanatçının yaptığı işten keyif alması ve gerçekten iyi bir iş çıkarabilme ihtimali daha düşüktür.”

Bir fikrin en basit ve en kendinden açıklamalı yönü ise kendine haslığıdır. Bu ne demektir? Basit: Her fikir o fikre sahip olana aittir. Bundan kasıt fikrin dışarıdan

değil içeriden gelmesinin gerekliliğidir. Tabii ki dış koşullar vardır, hep olacaktır: Doğulan yer, doğulan zaman... Ama yine de bunlar öyle genel koşullardır ki son kertede hiçbir şey ifade etmez, en azından bir fikrin doğuşuna binaen. Bir fikrin, hakiki bir fikrin doğuşu daha ziyade dolaysızlık hâlinde ileri gelir. Şiar şudur: Kendin için yap, başkası için değil. Kendini beğendirmek, para kazanmak ve benzerleri, fikre, fikrin doğuşuna ket vuran “motivasyon”lardır; oysaki bir fikir yalnızca kendi payına ve kendi için vardır. Bir fikir gelir çünkü gelmesi gerekir; bir zorunluluktur. Dolayısıyla dışarının belirsizliğinin yarattığı korku, kontrol edilemeyen uyandırdığı dehşet aşılmalıdır ki fikir için yer açılsın. Böyle olunca (diye yazacaktır **Lynch**) “insanlar severek ve para almadan fazla mesai yapar. Çok daha yaratıcı olurlar.”

Bir fikrin zaman-mekânı: Daha kendinden açıklamalı bir şey yok. Bir fikir yürürken gelebilir, bir konu üstüne odaklı şekilde düşünürken gelebilir ama o fikri anında uygulamaya geçirebilecek zaman ve mekân, vakit ve yer yoksa o fikir uçup gider, gidecektir; bir daha gelmemecesine. Dolayısıyla fikir havada, bir gökyüzünde bulunmaz; onu kayda geçirecek imkânlar sahip olmanız şarttır. Bu sebeple ki çalışsanız da, yorulsanız da fikrin var olacağı bir zamanı yaratmak zorundasınız ve dahası, bu fikrin ortaya çıkacağı mekânı kurgulamak da. Diğer türlü ise fikirler gelir ve gider ve gelip gittikçe, **Gilles Deleuze** ve **Félix Guattari**’nin de *Felsefe Nedir?*’de yazdığı gibi, “sabit fikir”lere tutunulur. Oysaki onları “yakalamak” gerekir ve yaratılan zaman-mekân, tıpkı balık tutmayı sağlayan olta, platform ve diğer alet edavatlar gibi, tam da bunu sağlar; yani fikri yakalamayı. **Lynch** yazacaktır: “Hemen boyaları sürmeye başlamazsın. Bir süre oturmalı ve başlamak için düşünüp fikir edinmeli ve doğru hamleleri yapmalısın. Ve bir sürü malzemenin de elinin altında olması gerekiyor.”

Peki, bir fikrin kapsamı nedir? Fikrin beşinci yönü budur: Kısıtlılık. Her şeyle alakalı, her tür şeyle alakalı bir fikir yoktur. Fikir her zaman belli bir kişiye aittir, belli bir mecraya adanmıştır vesaire. Genelde fikri olmayan ya da çok az fikri olanların düştüğü tuzak budur: Her şeyle ilgili söz söylemek istemek. Oysaki böyle bir şey yoktur. Böyle bir fikir yoktur. Fikirler her zaman özgüldür, genellenemez düzeyde ve şekilde özgüldür; genele dair olduklarında bile. Tam da bu nedenle **Lynch**, filmlerindeki kadınların “kadınların tümü”ne dair bir şey söylediği fikrini saçma bulur, çünkü bir filmdeki kadın bir kadındır ve bir fikirdir; indirgenemez. Dolayısıyla fikirler kısıtlarla açığa çıkar. Kısıtların önceden koyulması gerekmez,

koyulabilseler de. Kesin olan ise bir fikrin her zaman için kısıtlı bir alanda açığa çıktığıdır. Bir eseri diğerinden ayıran da budur: Bir eser bir başka eserin “dışında”dır; kendidir. Kısıt ki eseri var eder. Dolayısıyla o eserle eşanlamli olan fikri de. **Lynch**: “Ancak kısıtliysan bazen çok yaratıcı, pahalı olmayan fikirler bulabilirsin.”

Altıncı yön: Bir fikir bir akıştır. Bu bir analogi ya da benzetme dahi değil. Hakikaten, bir fikrin doğmasını sağlayan koşullardan biri de “akışa girmek”tir. Bir fikrin bir “elektrik akımı”na benzetildiği çok olmuştur, ama çok az düşünce fikri bir akışa, *flow*’a benzetir. Bir akış kesildiğinde, gerçekte dahi, onu yeniden var etmek zordur, çünkü akış bir enerjinin toplamıdır ve bu toplam gücünden yitirdiğinde, toplanması zaman ve en önemlisi emek alır. Tam da bu nedenle akışa girildiğinde her şey kendiliğinden oluyormuş gibi gelir, oysaki akışın dışına çıkıldığında ne yapılırsa yapılsın hiçbir şey olmuyor gibidir ve (sıklıkla) olmaz da. Dolayısıyla fikirler biraz da akışta gelir ve bu akışa girmek, onun meylini takipte kalmak ve ne olup bittiğine bakmak zaruri ve hayatidir. Fikir böyle doğar: Bir akışta. Yine **Lynch**: “Meditasyon yaptığında bu akış artar. Etki ve tepki hızlanır. Burada bir fikir oluşacak; sonra oraya gideceksin, ardından şuraya gideceksin. Tıpkı doğaçlama bir dans gibi. Sadece ilerliyor olacaksın; sekiz silindir, tek mil.”

Son olarak, yedinci yön şudur: Fikir yalnızca sahip olunan, üretilen bir şey değil, aynı zamanda kuran bir şeydir; kurucudur. Fikir neyi kurar? Esasında kendiliği, bizi kurar. İnsanın yaptığı şeyin olduğu şey olduğu ve tersi (ki aynı şeydir) çokça söylendi, söylenir ve işte, bu bağlamda da söz konusu olan budur: Fikir sizsinizdir, fikir sizi kurar ve tamamladığınız, nihayetine erdirdiğiniz, sadık olduğunuz ve kaldığınız her bir fikir, fikirlerin bu tören alayı sizi siz kılan şeydir. Dolayısıyla bir fikir tek başına, kendi payına var olsa da tam da bu vasıfla sizi de olduğunuz hâliyle, bir binaymış gibi kurmayı da kesmez. Fikir bu açıdan bir üretim süreci olduğu kadar bir keşif sürecidir: Kendini keşif. Otantik olanın keşfi. Geriye dönüp baktığınızda, yaptığınız her şeyin ne kadar “siz” olduğunu kavramanız da bundandır. Ve yine, sizin ne kadar “çok” olduğunu kavramanız da aynı nedenden ileri gelir. Fikir bu anlamda bir “aracı”dır: Çokluk olarak siz ile bir illüzyon olarak tekil siz arasındaki mesafeyi kapatır, boşluğu doldurur. Fikir üreten ki içindeki çokluğu keşfedendir. Ama bu, onun o olmasına da ket vurmaz, çünkü herkesin keşfettiği budur: İçindeki çokluk. **Lynch**’in evrensel benlik olarak *Ātman*’a sürekli

referans vermesi de bundan. Ve tabii, fikir ürettikçe olan şeyin şu olduğunu iddia etmesi de: “Gitgide daha çok *sen* olursun.”

Şimdi toparlayalım. Bir fikre sahip olmak ne demektir? Öncelikle, bir fikir bir düşünce olsa da eylemle gelir; bir temrindir: Pratik yapmaksızın, eylemeksizin fikir yoktur. İkinci olarak, fikir hazla, mutlulukla, keyifle var olur; acıda fikir yoktur, her ne kadar fikir acıya dair olabilse de. Üçüncü olarak, her fikir kendine hastır ve kendi ayakları üstünde durur; hiçbir fikir yoktur ki dolayımılsın: Fikir fikirdir, kendi payına ve özgüllüğüyle “anamlı”dır. Dördüncü olarak, her fikir zaman-mekân boğumludur; hiçbir fikir zaman ayrılmadan ve mekân tahsis edilmeden ortaya çıkamaz, dolayısıyla fikrin doğumu için uygun koşulları (her neyseler) üretmek, sağlamak gerekir; en az fikir kadar üretilen bir şeydir bu. Beşinci olarak, fikir genele, her şeye, dünyaya dair olamaz ki kendinden açıklamalı bir şeydir söz konusu olan: Fikir hep “bir şey”e adanır, hep bir kısıt dahilinde “var”dır. Altıncı olarak, fikir akıştır: Hiçbir fikir bir akış hattından, bir “akışta olma hâli”nden bağımsız düşünülemez, dolayısıyla da odaklanmak “fikren” ehemmiyet arz eder. Ve son olarak, fikir otantikliği sağlayan şey olarak öne çıkar; fikir onu üretene hassa, onun kendiliğini açığa çıkartan şeydir de: Fikir fikre sahip olanı üretir, kendini ona ürettirdiği kadar.

Öyleyse tüm bu özeti hesaba kattığımızda ne söyleyebiliriz? Bir fikre sahip olmanın özü nedir? Öz, eğer bir öz varsa, fikrin bu yedi yönünün her birinde bulunur ve gerçekte, tekrarlarsak, bu yönler bileşiktir. Bir fikir bu süreçlerin her birini kat ederek, hatta daha iyisi, bu süreçlerden ayırımsanamaz bir hâlde ortaya çıkar. **Lynch**’in, kitabında transandantal meditasyonu ön plana koyması da bununla ilgilidir: Bu meditasyon ki bu süreçlere kişiyi sokacaktır. Dolayısıyla **Lynch**, bir nevi süreçlerin muhafaza ve müdafaa disiplini bulmuştur bu meditasyon şeklinde, yoksa daha fazlasını değil. Diğer bir deyişle mesele, meditasyondansa bu süreçlerin sağlanmasıdır. Ama işte, bu da **Lynch** için meditasyondur zaten. Ne zaman ki kısıtlar dahilinde, haz alarak, eylem içinde, bir zaman-mekân var ederek, akışta ve kendini keşfetmekten korkmaksızın yaşarsınız, işte o zaman fikir üretirsiniz. “Fikrin yaşamı”nı kendinizinki kılarırsınız. Bu yaşam ki bir fikirdir. Ve belki de en büyük fikirdir; fikirlerin fikridir. Tabii Lynch’in kitabının fikri de.

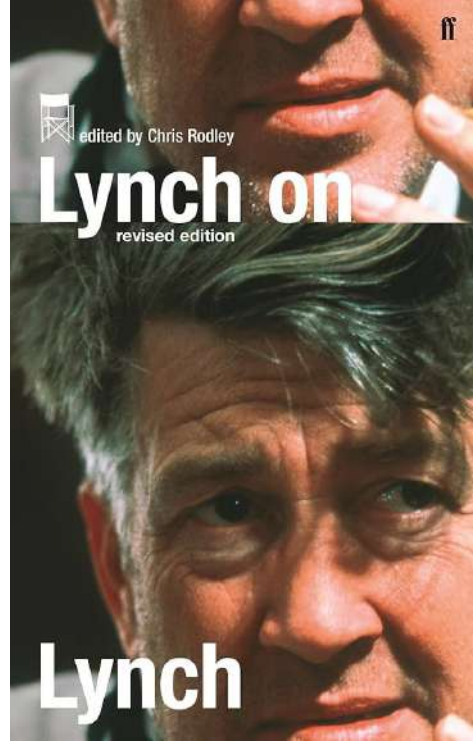
Hasan Cem Çal

LYNCH ON LYNCH

Editör: Chris Rodley

Faber & Faber Limited

2005 / 322 sayfa



David Lynch'e Dair Bazı Bilinmeyen Anılar, İlginç Anekdotalar

Chris Rodley'in 1993-2002 arasında **David Lynch** ile yaptığı söyleşilerden oluşan *Lynch on Lynch* kitabı, **Lynch** filmlerinin yapım süreçleri kadar **Lynch**'in anılarına da birinci ağızdan erişim sağlayan adeta mücevher niteliğinde bir kaynak. **Lynch**'in kendine has muzip ve samimi üslubu okuyucuda sürekli bir tebessüm yaratıyor. **Lynch**'in her yerde paylaşılan “çöreğe odaklanıyorum, deliğe değil” sözünün ilk çıkış noktası, *Twin Peaks*'teki Kırmızı Oda'nın ortaya çıkış öyküsü ve hatta **Lynch**'in bir sabah uyandığında interkomundan bir adamın ‘Dick Laurant öldü’ deyip ortadan kaybolması gibi ilgi çekici ayrıntıları öğrenme imkânı sunan bir kitapla karşı karşıyayız. Editör **Rodley** toplam yirmi sekiz saatlik konuşma kayıtlarını düzenleyerek 322 sayfalık bir **Lynch** söyleşi kitabı oluşturmuş. Ancak kitap ne yazık ki **Lynch**'in son dönemlerini kapsamıyor, *Mulholland Drive*'in izleyiciyle buluştuğu döneme kadar geliyor. Kitaptaki röportajlardan ilki Ocak 1993'te, ikincisi Eylül 1995'te, üçüncüsü Şubat 1995, dördüncüsü Ekim 1996 ve sonuncusu da Aralık 1996'da gerçekleşmiş. **Rodley** son gelişmeler için ise Ekim 2002'de iki gün süren bir röportaj yapıyor **Lynch** ile.

Lynch, röportaj teklifini kabul ederken, soru-cevap formatının kullanılmasını önermiş, gerekçesi ise soruların muhtemelen cevaplardan daha ilginç olacağı imiş. Bu öneri, kitabın her sayfasında hissedilen, **Lynch**'in her zamanki mütevaziliğini

ve mizah anlayışını yansıtırken, aynı zamanda işleri hakkında rasyonel açıklamalar yapmaya duyduğu korku ve endişeyi de barındırıyor. **Lynch** hayatı boyunca işleri hakkında yorum ve açıklama yapmaktan kaçınan bir yönetmen olur. Kelimelerden, cümlelerden anlam çıkarma, onları yorumlama ya da sabitleme çabalarına duyduğu isteksizlik, konuşmalarında sürekli karşımıza çıkar. Bu nedenden olsa gerek kitaptaki **Chris Rodley**'in tüm yorum isteyen ya da açıklama talep eden sorularını sürekli “nedenini bilmiyorum, hiçbir fikrim yok, bu şeyler hakkında çok konuşmayı sevmiyorum, benim için ne ifade ettiğini söylemek istemiyorum, bu konuya girmek isteyip istemediğimi bilmiyorum” gibi ifadelerle kibarca geri çevirir. Bazen de isteksizce de olsa açıklama yapma gereği duyar ve tüm sempatikliğiyle şöyle der: “İnsanlar sizin konuşmanızı istiyor ve bunu bir bakıma anlıyorum, ama bazı şeylerin nasıl olduğunu söylemek imkânsız. Ve sonra başka bir sorun da bir şeyi konuşarak öldürmek. Belli bir şeyi ifade etmeyi düşünmeye başlıyorsunuz ve sonra birdenbire onu olduğu gibi görüyorsunuz ve sihir biraz kayboluyor. Bir şey hakkında konuştuğunuzda –şair değilseniz– büyük bir şey küçülüyor.” Röportajlardan birinde çok köşeye sıkıştığını hissettiğinde ise “Bakın, ben Missoula, Montana'lıyım, sıradan bir adamım” diye isyan eder tatlılıkla ama kitap boyu tüm içtenliği ve cömertliğiyle çok özel anılarını, en içten duygularını anlatmaktan da geri durmaz.

Her şeye başından başlayacak olursak, 20 Ocak 1946'da Montana, Missoula'da doğar **David Lynch**. Kendi sözleriyle, ailesi o sadece iki aylıkken Idaho, Sandpoint'e taşınmadan önce Montana, Missoula'da "sadece doğmak için" bulunur. Babası **Donald**, Tarım Bakanlığı'nda çalıştığı için sık sık tayin edilir, bu da **Lynch** ailesini göçebe bir yaşam tarzına mahkûm eder. **Lynch**'in kardeşi **John**'un doğduğu Sandpoint'te sadece iki yıl geçirdikten sonra, aile tekrar Washington, Spokane'e taşınır ve burada **Martha** adındaki kız kardeşi aileye katılır. Oradan Kuzey Carolina, Durham'a, ardından Idaho, Boise'ye ve nihayet Virginia, Alexandria'ya giderler. **Lynch** o zamanlar henüz on dört yaşındadır. Babası işe her daim takım elbise ve kocaman bir şapkayla yürüyerek gider. Virginia'da yaşadıkları zamanlarda bu şapkayı takması **Lynch** için çok utanç vericidir, ama şimdilerde bunu havalı bulur. Gri-yeşil, orman hizmetlerine ait, kocaman bir kovboy şapkası takıp kapıdan çıkan babasını çok net hatırlar, “Otobüse, arabaya falan binmezdi, sadece yürümeye başlardı ve George Washington Köprüsü'nü geçip şehre kadar birkaç mil yürürdü o şapkayla.” Anne ve babası Duke Üniversitesi'nde tanışırlar. Annesi hiç çalışmamış olsa gerektir çünkü “babam çalışır, annem evde kalırdı. Çoğunlukla. Ben nerede olursam olayım,

durum böyleydi” der. Annesinin üniversite hangi bölümde okuduğunu hatırlamaz ama küçükken ona boyama kitapları vermeyi reddettiği için hep minnettardır. Babasının eve getirdiği kağıtlara çoğunlukla mühimmat, tabanca ve uçak çizer, çünkü savaş yeni bitmiştir ve durmadan resim yaptığı ilk çocukluğuna dair şunları anlatır: “Savaş hala havada asılı kalmıştı. Kendi kaskım, askeri kemerim ve tahta tüfeklerim vardı. Sürekli onları çiziyordum çünkü onlar benim dünyamın bir parçasıydı. Çoğunlukla Browning otomatik su soğutmalı hafif makineli tüfekler çizdim. En sevdiğim modellerden biriydi.” Babası sık sık ağaç hastalıkları ve böcekler üzerinde deneyler yapar ve ne mutlu ki çevrede deney yapabileceği çok büyük ormanlar vardır. Bu yüzden böcekler, hastalıklar ve büyümenin iç içe olduğu organik bir dünya, orman ve bahçeler **Lynch**’i hep heyecanlandırır ve şöyle anlatır: “Topraktan bitkilerin çıkması, üzerlerinde sürünen şeyler ve bahçedeki hareketlilikte o kadar çok doku ve hareket var ki, içinde sonsuza dek kaybolabilirsiniz. Ve bahçeye saldıran birçok şey var. Çok fazla katliam, ölüm, hastalık, solucan, kurtçuk, karınca var. Bir sürü şey oluyor.” Sanki **Blue Velvet**’in açılış sahnesini izler gibi oluruz **Lynch** anlatmaya devam ettikçe: “Bir mahallenin pastoral kabağı, bir evin ön bahçesinin altındaki cıvı cıvı böcekler ya da mavi bir gökyüzüne karşı bir çam ağacı ve birkaç kabarık beyaz bulut size bir şeyler hissettirir. Bunlar toprağın güzel taraflarıdır. Ama bir adım daha yaklaşırsanız, her ağacın o büyüklüğe ulaşmak için üstesinden gelmesi gereken çok şey olduğunu görürsünüz. Yüzeyin hemen altında başka bir dünya olduğunu ve daha derine indikçe farklı dünyalarla karşılaştığınızı öğrendim. Bunu çocukken biliyordum ama kanıtını bulamıyordum. Sadece bir histi. Mavi gökyüzünde ve çiçeklerde iyilik vardır, ama her şeye eşlik eden başka bir güç de vardır: vahşi bir acı ve çürüme.”

Lynch’in güçlü öykü anlatma yeteneğinin kanıtıdır aslında bu cümleler ve aynı zamanda eserlerinde geçmişinden ne kadar çok yararlandığının da. **Rodley**’e göre de **Lynch**’in çocukluğuna dair anlatısı, mizah ve korkuyu birleştiren zihinsel Polaroid’ler gibi bir dizi ‘anlık görüntü’ olarak yoğun imgelerle doludur. **Lynch** kendine has görsel-işitsel referans repertuarıyla oynamaktan zevk alır. Çocukluğunun geçtiği Orta Amerika onun için olması gerektiği gibidir ve şöyle anlatır içince büyüdüğü banliyönün imgelerini: “Çocukluğum şık evler, ağaçlarla çevrili sokaklar, sütçü, arka bahçelerde kaleler kurmak, uçakların vızıltısı, masmavi gökyüzü, çitler, yeşil çimenler, kiraz ağaçları demektir. Ama kiraz ağacından sızan bir reçine var; bir kısmı siyah, bir kısmı sarı ve üzerinde milyonlarca kırmızı karınca geziyor. Şunu keşfettim ki, bu güzel dünyaya biraz daha yakından bakarsanız, her

zaman altında kırmızı karıncalar vardır. Mükemmel bir dünyada büyüdüm, diğer şeyler bunun tam tersiydi. Hayatı aşırı yakın çekimlerle gördüm. Örneğin birinde, tükürük kanla karışmıştı. Ya da huzurlu bir ortamın uzun çekimleri. Bir sürü arkadaşım vardı ama yalnız kalmayı ve bahçede vızıldayan böcekleri izlemeyi çok seviyordum.”

Anne tarafından büyükanne ve büyükbabası Brooklyn'de yaşar ve **Lynch** şehir hayatından uzakta büyüdüğü için kaotik ve kalabalık New York'taki birçok şeyden çok korkar. “Metroda yaklaşan trenden gelen bir rüzgârı, sonra bir kokuyu ve bir sesi hatırlıyorum. Her New York'a gittiğimde bir korku tadı alırdım” der. Korkularının kaynağını **Lynch** anlattıkça daha çok anlamaya başlarız. Büyükbabasının Brooklyn'de mutfağı olmayan bir apartmanı vardır ve burada yumurtayı ütüde pişirir. Bu durumdan çok endişelenen **Lynch** ayrıca büyükbabasının her gece çetelerin kırmaması için arabasının antenini sökmekten de çok etkilenir, “Havada asılı korkuyu hissedebiliyordum” der. Şehirlere duyduğu korku gençliğinde de devam edecek, bu sefer Philadelphia şehri korkularının kaynağı olacaktır. Fakat bu sefer karşımızda heyecan arayan ve filmleri için malzeme toplamak isteyen yetişkin **Lynch** olacaktır. Ailesinde, farklı türde korkuları olan tek kişi **Lynch** değildir. Küçük kız kardeşi **Martha** yeşil bezelyeden korkar örneğin. **Lynch**, kardeşinin bu korkusunu gayet doğal bulur ve bir ressam edasıyla bu korkunun resmini çizer: “Sanırım korkusu, bezelyenin dış yüzeyinin sertliğiyle ve zarı kırdığınızda içindekiyle ilgili bir şeydi ilgiliydi, tadıyla değil.” Bunun sorunlu bir davranış olduğunu ima eden **Rodley**'e her zamanki sakin tavrıyla “bence her çocuğu etkileyen bir şeyler vardır ve bu kimsenin suçu değildir. Bir çocuğun zihni böyle çalışır. Belki yüzde 75'i rüya, yüzde 25'i gerçekliktir” diyerek rüyalar bahsini ilk defa açmış olur. Bununla birlikte ilerleyen sayfalarda “Ev, işlerin ters gidebileceği bir yerdir. Çocukken ev bana klostrofobik geliyordu ama bunun nedeni kötü bir ailem olması değildi. Ev bir yuva gibidir ama sadece belirli bir süre için kullanışlıdır” diyerek bir gencin özgürce yapmak istediği şeyleri yapabilmesi için gereken şeyin ne olduğunu vurgular. Kendisi de zaten liseden sonra aile evinden ayrılacaktır. Ancak ailesine karşı hep çok şefkatlidir, **Rodley**'in “Çocukluğunuza dair hiç mi kötü anınız yoktu?” tadındaki birkaç ısrarcı soruya hiç beklenmedik ters köşe bir cevap verir: “Hayır. Benim cennet gibi bir çocukluğum vardı. Beni rahatsız eden tek şey, birçok psikopatın da çok mutlu bir çocukluk geçirdiğini söylemesi. Bu yüzden diyorum ki, ‘Bir dakika, gerçekten mutlu bir çocukluk geçirdim mi?’ Ve cevap oldukça basit: Çok mutlu bir çocukluk geçirdim.

Çok hoş anılarla geriye bakıyorum. Okuduğum bir satır var, unutulmuş çocukluk hayallerinin coşkusuna duyulan özlemle ilgili. Ve bu bir rüya gibiydi çünkü dünya çok küçüktü. Birkaç bloktan fazlasını görebildiğimi hatırlamıyorum. O birkaç bloktan sonra olanlar benim bir parçam değildi. Benim için küçük detaylar var ve çok güzeller. Bir bahçede, bir çitte veya bir şeyin üzerindeki bir ışıktaki mutluluk var. Ve saatlerce bir bahçenin köşesindeki küçücük bir yerde vakit geçirilebilir. Bazen bu anılar açığa çıkıyor ve bir coşku hissediyorum. Bir çocuk olarak zihnimde her şey huzurlu ve güzel görünüyordu. Uçaklar gökyüzünde yavaşça geçiyordu. Lastik oyuncaklar suda yüzüyordu. Yemekler beş yıl sürüyormuş gibi geliyordu ve uyku vakti sonsuz gibiydi.”

Rodley röportaj boyunca kuşkucu sorular sormaya devam eder çünkü **Lynch**’in tasvir ettiği huzurlu geçmişi romantize ya da idealize edip etmediği ya da yeniden inşa edip etmediği konusunda şüphelidir. Ama kesin olan şey varsa, o da konu ailesine geldiğinde **Lynch**’in hep çok anlayışlı olmasıdır. Örneğin **Rodley**’in “Çocukken aileniz kasabadan kasabaya, eyaletten eyalete sürekli taşınyordu, bu çok hareketli yaşam tarzı hakkında ne düşünüyordunuz?” sorusuna büyük bir sabırla “İyi ve kötü yanları var. Bir yere iyice yerleşiyorsunuz ve sonra birdenbire başka bir yerdesiniz. Yeni arkadaşlar edinmeniz, ortama alışmanız gerekiyor. Bazı çocuklar için çok iyi, geçinme becerisi geliştiriyorlar ama diğer çocuklar için mahvedici olabiliyor. Ama ebeveyn olarak, ne tür çocuklarınız olduğunu bilemezsiniz. Sadece taşınmak zorundasınız” diye büyük bir sağduyuyla cevap verir. “Sen ne tür bir çocuktun?” sorusuna ise ölçülü bir özgüvenle şöyle yanıt verir: “İşin püf noktalarını oldukça iyi biliyordum. Geçinmek için ne yapılması gerektiğini hissedebiliyordum. Ve içeri girdikten sonra istediğini yapabiliyorsun, ama dışarıdaysan gerçekten çok zor, içeri girmek istemene neden oluyor ve bu çok zaman alıyor, bu yüzden yapman gerekeni yapmıyorsun.” Bu noktada bir miktar **Mulholland Drive** kokusu gelir elbet burnumuza.

Lynch küçükken de olaylara hep bardağın dolu tarafından bakar mıydı bilinmez ama yetişkin yaşta *olayları hatırlamak istediği gibi hatırlar* gibidir. Örneğin “okulda dışlanmış olduğunuzda bunu hissedebiliyorsunuz ve bu sizi etkileyebiliyor. Her çocuk bunu hisseder. Ama bir yerde kalıp dışlanmışsanız, hareket edip tekrar denemek çok güzel olurdu! Bu bir şoktur, ama bazen şoklar gerçekten iyidir. Birdenbire biraz daha farkında olursunuz. Kafanıza inen sert bir darbe gibi değil, ama bazı sinirleri sarsacak kadar. Ve küçük bir kanal açılır ve biraz daha farkında olursunuz.” Kitabın otuzuncu sayfasında ise **Lost Highway**’in esin kaynağını

Lynch'in şu cümlelerinde bulabiliriz: "Tüm anılarımızda kendimizi kayırıyoruz. Geçmişte daha iyi davrandığımızı, daha iyi kararlar aldığımızı, insanlara daha nazik davrandığımızı ve muhtemelen hak ettiğimizden daha fazla övgü aldığımızı düşünüyoruz. İleriye gidip yaşayabilmek için her şeyi tatlı dille kaplıyoruz. Geçmişin doğru bir anısı muhtemelen iç karartıcı olurdu."

Lynch için gitmek zorunda olduğu okullardaki eğitim süreci hep sancılı olur: "Elbette, okula gitmek gibi olağan korkularım vardı; orada bir tür sorun olduğunu biliyordum. Herkes de bu sorunu hissediyordu. Benim için o zamanlar okul, gençlere karşı işlenmiş bir suçtu. Özgürlüğün tohumlarını yok ediyordu. Öğretmenler olumlu bir tutuma sahip değildi. İlgimi çeken insanlar okula gitmiyordu. O zamanlar hep karanlık benim için, okula dair anılar bir çamur yığını halinde birleşmiş durumda" der ve akla hemen filmlerindeki bastırılmış korkuların sembolleri, özellikle kısa filmleri *Alphabet* ve *The Grandmother* gelir. **Lynch**'in ilk eşi **Peggy Reavey** de **Lynch**'in lisede öğretilenlerin çoğundan sıkıldığını ama insan ilişkilerindeki ustalığının onu kurtardığını hayranlıkla şöyle belirtir: "Berbat bir lise öğrencisiydi, ama çok popülerdi. Yakışıklı bir adamdı ve kardeşlik derneğinin bir parçasıydı. Büyüleyici kişiliğiyle yolunu buldu." **Lynch** hiçbir zaman akademik bir kişi olmamıştır. Eğitim kurumları, yerleşik öğrenme yöntemleri, kelimeler ve hatta tek tek harfler, **Lynch**'in eserlerinde sıklıkla hayal kırıklığı, şüphe veya korkuyla ilişkilendirilir. Üstelik kendini ifade etme biçimi olarak konuşmayı da pek sevmez. İkinci kısa filmi olan *The Grandmother*'da tüm diyaloglar ses efekti statüsündedir örneğin. *Alphabet* de sözlü iletişime duyduğu hayal kırıklığını açıkça ortaya koyar. Film sözsüz bir doğaya sahip bir insanın cehennemini anlatır. **Reavey**, "David'le henüz konuşmadığı dönemlerde (non verbal) birlikteydim ve birçok sanatçı gibi konuşmazdı. Sesler çıkarır, kollarını genişçe açar ve rüzgâr gibi sesler çıkarırdı" der. **Isabella Rossellini** de onun kelimelere olan 'nefreti'nden söz eder. Fakat her şeyde olduğu gibi bu konuda da bir denge bulur **Lynch**, kelimelerin kendisi için çalışmasını sağlamanın bir yolu olarak onları sözsüz olarak kullanır. Onlarla resim yapar. Okul notları endişe kaynağı haline geldiğinde, onu resme olan yeteneğine dayanarak savunan kişi, yakın arkadaşı **Toby Keeler**'in ressam babası **Bushnell Keeler** olur. Sanat eğitimine lisedeyken cumartesi günleri gittiği Washington DC'deki Corcoran Sanat Okulu'nda başlar. Orada **Toby**'nin babası aracılığıyla bir stüdyo kiralar ve yakın arkadaşı (ve sonraki yıllarda prodüksiyon tasarımcısı olan) **Jack Fisk** ile istediği kadar çok resim yapma imkânı olur.

Liseden mezun olunca 1964'te Boston Müzesi Okulu'nda tam zamanlı sanat eğitimine başlar ancak burası **Lynch**'e göre 'yapabilenler yapar, yapamayanlar öğretir türünden' bir yerdir. "Sizden yapmanız istenen şeyler ilham verici değil ve çoğu zaman insanları kısıtlıyor. Ve çok geçmeden beyninizdeki özgür ve gelişebilecek olan şey kapanıyor ve artık hareket edemez hale geliyorsunuz" dediği okuldan ayrılır. Akabinde **Jack Fisk** ile üç yıl sürmesini planladıkları bir Avrupa gezisine çıkar. Bu gezinin biletini **Toby**'nin amcalarından biri, zengin bir kız grubunun sorumluluğunu üstlenmeleri karşılığında ayarlar. Tek yapmaları gereken bu grubun Amerika'dan Avrupa'ya giden uçağa binmesini sağlamaktır. Görevi başarıyla tamamlarlar. Ancak ressam **Oskar Kokoschka**'yı görmeyi umdukları bir sırada Avrupa gezisi iptal edilir. Yalnızca on beş gün kalabilmiştir Avrupa'da. Artık ailesi tarafından maddi olarak desteklenmeyen **Lynch**, geçimini sağlamak zorundadır. Çünkü ailesi ancak okula devam ederse onu destekleyecektir. **Toby**'nin amcasının yanında bir mimarlık firmasında iş bulur ve işi proje çizimleri yapmaktır. Ama sadece gece çalışmayı sevdiği için sabahları uyanamaz ve bu yüzden işten kovulur. "Burası sabah sekizde başlıyordu ve erken kalkarsam fiziksel olarak hastalanıyordum. Bazen on altı saat uyurdum! Ama sonra birkaç gün boyunca uyanık kalırdım" der güler. Birkaç işten daha kovulduktan sonra Philadelphia'da sanat eğitimi alan arkadaşı **Jack Fisk**'in ısrarıyla 1965'te okul hayatına geri döner ve böylece Philadelphia'daki Pennsylvania Güzel Sanatlar Akademisi serüveni başlar. Yıllar sonra, aslında Bushnell Keeler ile babasının onu okula dönmeye zorlamak için bir komplo kurduklarını ve bu nedenle işten kovulduğunu öğrenir. Bu sahnelenen oyun konusunda her zamanki gibi anlayışlıdır: "O yaşta çok asi bir ruh halindesin. Ve bence kandırılman gerekiyor. Senin fikrinmiş gibi görünmeli. Ve yaptıkları işe yaradı" diyerek babasına hak verir. Gerçekten de babasının çabaları çok hayırlı olmuştur zira **Lynch**'e göre Philadelphia'da, Boston Müzesi Okulu'ndan farklı olarak, harika ve ciddi ressamlar vardır ve herkes birbirine ilham verir. 1967 yılında okul arkadaşı **Peggy Reavey** ile evlenir ve kızları Jennifer ertesi yılın nisan ayında dünyaya gelir. Sanat hayatına olan bağlılığının artık ailevi sorumluluklar nedeniyle tehlikeye girdiğini gören, gönülsüz ama sevgi dolu bir öğrenci babadır artık **Lynch** ve bu duygular, ***Eraserhead***'de -kendi açıkça kabul etmese de- yankısını bulacaktır.

Lynch'in resimden ilk film denemelerine geçtiği yer olması açısından Pennsylvania Güzel Sanatlar Akademisi çok özel bir yere sahiptir **Lynch** için. Bir gün, içinde tek bir figürün olduğu bir resmin önünde otururken yaşadığı o özel

deneyimi kendine has üslubuyla şöyle anlatır: “Akademi binasındaki harika bir odadaydım. Oda o kadar büyüktü ki çalışmak için küçük alanlara bölmüşlerdi; müzik çalıyor, gündüz ya da gece gelip çalışabiliyordunuz. Ben de resimdeki figüre bakıyordum ve hafif bir rüzgâr sesi duydum ve hafif bir hareket gördüm. Ve resmin gerçekten biraz hareket edebilmesini diledim. Ve işte bu kadar.” **Lynch**’in dileği gerçek olur. Şimdi tek arzusu hareket eden resimler yapmaya devam etmektir. Resimler bir süre sonra hareket eden mekanizmalara sahip kısa filmlere dönüşecek ve çok emek vererek yaptığı bir eser okulda birincilik ödülü alacaktır. Söz konusu eser, Lynchseverlerin çok iyi bildiği ***Six Men Getting Six***’tir...

Lynch, resimleri hareket ettiren mekanizma fikriyle büyülenmiştir adeta. Akademinin satın aldığı ve tamamını öğrencilere tahsis ettiği eski bir otelde hiç durmadan mekanik insanlar çizer. Adını yıllar sonra bile çok net hatırladığı arkadaşı **Bruce Samuelson** ile bir bilyeyi bir rampadan aşağı düşürdüklerinde bir dizi kontağı tetikleyen, önce bir kazıyıcı üzerindeki kibriti yakıp havai fişegi tutuşturan, sonra da bir kadının ağzını açıp kırmızı bir ampulü yakarak havai fişek patladığında çığlık attıran bir tür elektrikli resim- heykel yapar. Ayrıca, daktiloya dönüşen kadınlar gibi bir dizi 'mekanik kadın' ile ***Six Men Getting Six***’e giden yolda fotoğrafçılık hakkında bilgi edinmesi gerektiğini anlar. İlk işi Philadelphia'daki Photorama adlı yerden ucuz 16 mm'lik bir kamera almak olur. Kamerayı otelin çalışma odalarından birinde bir şifonyerin üzerine bantlar. Kamerada ayna mekanizması (refleks) olmadığı için kadrajı göstermek amacıyla radyatörü, çevresindeki duvarları ve pencerenin bir bölümünü görüntüye dahil eder ve bu görüntüyü bir dakikalık bir filme dönüştürür. Aynı odada heykelsi bir paravan da üretmek için **Jack Fisk**’e alçıdan bir kalıp yaptırır, üç kopyayı birleştirerek plastik bir paravan elde ederler. Ardından filmin kesintisiz döngü halinde oynatılabilmesi için, filmi projektörden geçirip tavana kadar taşıyan ve tekrar aşağı indiren basit bir mekanizma kurar. Paravanı perde olarak asar ve projektörü geri çekerek yalnızca istediği bölümün görünür kalmasını sağlar, geri kalan kısım kadraj dışına düşer. Böylece ortaya hem resim ve heykelin hem de filmin yer aldığı bir yerleştirme çıkar. Sürekli çalan bir siren sesi içeren bir teyp kaydı da vardır. ***Altı Adam Hastalanıyor (Six Men Getting Six)*** adını verdiği eserle **Lynch** yıl sonu sergisinde birincilik ödülünü ressam **Noel Mahaffey** ile paylaşır. Çalışma 200 dolara mal olur ve bu tutar **Lynch** için bir ekonomik şoktur. Ancak okuldan -**Lynch**’in milyoner adını taktığı- bir öğrenci **H. Barton Wasserman**, **Lynch**’e 1000 dolar teklif edip kendisi için benzer bir şey yapmasını

ister. **Lynch** hemen planlar yapmaya başlar: Bir projektör alıp bir sandalyenin yanındaki yere monte edecek ve vidalarla sabitleyecektir, böylece projektörü açıp ekranda oynatılacak bir şey elde edecektir. Projektör kapalıyken ekran tıpkı bir heykel parçası gibi olacaktır. 1000 doların 450 dolarıyla Photorama'ya gidip kullanılmış bir Bolex kamera alır. İki ay boyunca çalışır. Ancak kameranın sarım makarası bozuk olduğu için filmin kare kare değil, serbestçe hareket ettiğini fark edince perişan olur. Arkadaşı **Bart** ise korktuğu tepkiyi göstermez ve “Merak etme David, paranın geri kalanını al ve benim için başka bir şey yap. Sadece bir kopyasını ver” der. **Lynch**, o günleri hatırladığında **Bart Wasserman** için yaptığı işin gerçekleşmemesinin aslında onun için daha iyi olduğunu ve sonraki işleri için bir tür itici güç oluşturduğunu söyler. Bir süre daha canlı çekim ve animasyonu birleştirmeye devam eder. Bu arada üzerinde çalıştığı, ‘öğrenmeyle bağlantılı korku hakkında küçük bir kâbus’ olarak nitelediği filmi *The Alphabet* için yeni doğmuş kızı **Jennifer**’ın ağlama seslerini, yine bozuk olduğunu bilmediği bozuk bir Uher teyp kaydediciyle kaydeder. Ses efektlerini bir araya getirip Calvin de Frenes adlı laboratuvara gider ve laboratuvar, makine bozuk olduğu için **Lynch**’ten para istemez ve ortaya çıkan bozuk ağlama sesleri **Lynch** için muhteşemdir. O günden sonra bir ses avcısı olarak her filmi için bambaşka ses keşifleri yapacaktır.

The Alphabet’i çektiği dönem **Lynch** için en karanlık dönemdir. Para kazanmak için bütün gün gravür baskısı yapmak, **Peggy** de **Jennifer**’a bakmak zorundadır. Her şeye rağmen kızı **Jennifer**’ı emeklerken kameraya almaktan, resim yapmaktan ve *The Alphabet* için çalışmaktan da geri kalmaz. Bu filmi çekerken tek yardımcısı **Peggy** olur. “O benim sağ kolumdu” der **Lynch**. O dönem **Lynch**’in tabiriyle ucuz ama korku dolu bir şehir olan Philadelphia’da yaşıyorlardır. Tıpkı *Eraserhead*’deki gibi her yerde fabrikalar, demiryolları vardır. Üstelik yaşadıkları ev, şehirdeki en tuhaf karakterlerin geceleri ortaya çıktığı bir bölgededir. Sokakta sürekli birileri vurularak öldürülür. Bir keresinde bir çocuğun cesedinin etrafındaki tebeşir izleri beş gün boyunca kaldırımda kalır. İki kez soyulurlar, pencereleri kurşunlanır ve arabaları çalınır. **Lynch** evlerine giren ilk hırsız o kadar tatlı anlatır ki kitapta, **Lynch**’i sevmek için binlerce sebepten biri de bu üslup olsa gerek deriz: “Eve taşındıktan sadece üç gün sonra ilk kez hırsız girmişti. Ama **Peggy**’nin babasının bana verdiği bir kılıcım vardı. Bu kılıcın hangi döneme ait olduğunu bilmiyorum ama yatağın altında saklıyordum. Ve uyandığımda **Peggy**’nin yüzünün benimkinden yaklaşık bir santim uzakta olduğunu ve bir daha asla bir insanın yüzünde görmek istemediğim bir korkuyla dolu olduğunu gördüm. 'Evde biri var!'

Ayağa fırladım, iç çamaşırımı ters giydim, kılıcı kaptım ve ‘Defolun buradan!’ diye bağırmaya başladım. Kılıcı kaldırarak merdivenlerin başına gittim ve bağırmaya devam ettim. Eve girenler şaşırdılar çünkü ev uzun zamandır boştu, içeri girmeye alışmışlardı. Şimdi birinin orada yaşadığını anladılar ve gittiler. Sorun çıkmadı. Komşular bu yüzden uyandılar ama benim **Peggy**'ye dışarı çıkması için bağırığımı sandılar!”

Yaşadıkları ev terk edilmiş üç katlı, on iki odalı, otuz yedi pencerele çok büyük bir ev, daha doğrusu bir tür malikanedir. Kömürle çalışan şömineleri, devasa bir bodrumu ve çok yüksek tavanlara sahip ev için **Lynch** “Evin tamamı bana 3.500 dolara mal oldu! Tüm ev! Yani bu evin bulunduğu mahallenin ne tür bir yer olduğunu hayal edebilirsiniz!” der. Komşu evlerdeki manzara; yara bantlarıyla tutturulmuş plastik perdeler, kırık pencerelere tıkılmış bezlerden ibarettir. Onları dışarıdan koruyan tek şey tuğlalardır ama **Lynch** “tuğlalar kâğıttan da farksızdı” der ve şöyle devam eder: “Hissettiğimiz tek şey tehlikeydi ve korku çok yoğundu. Ama tüm hayatımı en çok etkileyen şey o şehir oldu. Ve tam da doğru zamanda oldu. Korkutucu şeyler gördüm, ama daha da önemlisi, heyecan verici şeyler.” Gerçekten de şiddet ve nefretin kol gezdiği 70’lerin Philadelphia’sının izleri birçok **Lynch** filmlerinde masumiyetini kaybeden karakterlerin bulunduğu tekinsiz atmosferleri yaratmada çok büyük bir esin kaynağı olur.

Lynch’in ifadesiyle yılın kasvetli bir zamanı, havanın biraz soğuk ve yağmurlu olduğu bir gün **Peggy** arar. Bu çok şaşırtıcı bir durumdur çünkü evlendikleri günden beri **David Lynch** her evden çıkışta **Peggy**’ye hep şöyle demiştir: “Heyecan verici bir şey olursa beni ara, heyecan verici bir şey olursa ben de seni ararım.” Ama birbirlerini hiç aramazlar. Ta ki **Lynch**’in çoktan unuttuğu hibe programıyla ilgili haber alana kadar. Aldıkları postada ilk hibe kazananlar listesinde **Lynch**’in adı vardır ve ikinci liste için değerlendirileceği yazmaktadır. Ancak ilk listede **Lynch**’in tabiriyle “sağlam, bağımsız, *avant-garde*, çığır açan” ve kendisinden yaşça büyük yönetmenler olan **Stan Brackhage** ve **Bruce Conner** vardır ve **Lynch** kazanacağına imkânsız gözüyle bakar. Ancak kısa bir süre sonra hayatını değiştiren haberi alır. Amerikan Film Enstitüsü’nün en üst düzey yöneticileri **George Stevens Junior** ve **Tony Vellani**, **Lynch**’i telefonla arayıp ona hibeyi vermek istediklerini şöyle söylerler: “7.200 dolarlık bir bütçemiz var, hayır, aslında 7.119 dolar ama size 5.000 dolar versek olur mu?” **Lynch** kabul eder. Çok umutsuz bir haldeyken gelen bu hibe programı sayesinde **Lynch** hem *The Alphabet*’i sergileyebileceği bir kanal bulmuş hem de bir sonraki filmine geçme imkânı sağlamış olur.

Bir sonraki film *The Grandmother* film dili açısından *The Alphabet*'den çok daha iddialıdır. **Rodley**'e göre sadece bir tablo gibi değildir ve statik çekimlerden oluşmaz. Üstelik filmde ses kullanımı çok yoğun ve yaratıcı hale gelmiştir. Zira **Lynch** ve **Alan Splet** altmış üç gün boyunca ses efektleri üretirler. **Lynch**'e göre tam olarak 'İke ve Mike gibi'dirler. Bütün gün kayıt yaparlar, üstelik Reverb üniteleri bile yoktur. **Lynch** ısıklarının yankılanması için büyük klima kanalının bir ucuna gider, **Splet** de diğer ucta **Lynch**'in ısıklarını kaydeder. Sahip oldukları bu ilkel ekipmanı sonuna kadar kullanıp dört çok yoğun ses efekti oluştururlar. Örneğin filmde kameranin, çocuğun çarşafındaki idrar lekesine odaklandığı anda duyulan kuş sesi aslında geriye doğru yapılmış bir golf vuruşu sesidir. Tüm işler bittiğinde bütün potansiyometreleri açıp kaydettikleri bütün seslerin keyfini çıkarırlar. "Al ve benim birlikte çalışma şeklimiz böyleydi. Kurallar yoktu" der **Lynch**. Ancak bir sorun vardır. **Alan Splet**'in maaşını Calvin de Frenes Laboratuvarı ödemektedir ve maaş saatlik ücret şeklindedir. Beraber geçirilen uzun saatler bir servete mal olacakken **Bob Collum** saatlik ücret yerine makara başı ses efekti ücreti olarak alacağını söyler. İki ücret türü arasında birkaç bin dolarlık bir fark vardır. Bu durumda bile **Lynch**'in 2200 dolara ihtiyacı vardır ama şans **Lynch**'ten yanadır. Amerikan Film Enstitüsü **Lynch**'e eksik verdiği 2.200 doları vermeyi kabul eder; böylece *The Grandmother* tamamlanabilir ve **Lynch** için Los Angeles yolları görünür. Zira Amerikan Film Enstitüsü'nün merkezi buradadır. Üstelik **Alan Splet** de ses departmanının başına geçmiştir.

Lynch 1970'te Los Angeles'a taşınır ve 1971'de *Eraserhead*'in hazırlıklarına başlar. **Lynch** geçimini sağlamak için The Wall Street Journal'ın dağıtım işini almıştır. Film için sadece beş kişilik bir çekirdek ekibi vardır: Kameraman **Herbert Cardwell** (daha sonra yerini **Frederick Elmes**'e bırakır), ses mühendisi **Alan Splet**, yapım müdürü/ sahne malzemeleri sorumlusu **Doreen Small**, oyuncu **Jack Nance** ve (çeşitli görevlerde) *Twin Peaks*'in ünlü Kütük Kadını **Catherine Coulson** yer alır. O sıra **Jack Nance** ile evli olan **Coulson**, *Eraserhead* için çok önemli biridir çünkü gündüz tüm ekip uyurken, o garsonluk yaparak para kazanır, herkese yemek getirir ve kalan parasını da filme yatırır. Çekimler esnasında **Alan** için boom'u tutar, bir süre sonra da usta bir kamera operatörü asistanı olur.

Beş yıl süren bir yapım sürecinin ardından *Eraserhead* birçok zorluğa rağmen bitirilir ve zamanla bir kült haline gelir. Böylesine kusursuz bir dünyayı, çok küçük bir ekiple ve düşük bir bütçeyle yaratmak olağanüstü bir başarıdır. Ancak **Peggy Reavey** için *Eraserhead*'in başarısı asla sürpriz değildir çünkü **Lynch**'in her

zaman işlerin mümkün olduğuna dair bir hissi vardır ve sınırlı kaynaklar onun için asla bir engel değildir. Örneğin bir gece saat 2’de bir çekim için gereken duş başlığı, perde, somun ve civata bulmak için ara sokaklardaki tüm çöp kutularını karıştırır ve ihtiyacı olan her şeyi bulup getirir. Başka bir gün filmdeki dokular için fikir edinmek amacıyla bir kedinin tüylerini, derisini ve tüm dokularını inceler. **Lynch** zaman zaman filmi bitiremeyeceğine dair umutsuzluğa düşer çünkü maddi yetersizlikler her şeyi zorlaştırmaktadır. Bir ara filmdeki boşlukları doldurmak için küçük, sekiz inç boyunda bir Henry karakteri yapmayı, onu küçük karton setler aracılığıyla canlandırmayı düşünür. Yıllar sonra, “benim Philadelphia Hikayem” dediği **Eraserhead** ile ilgili pişmanlıklarını ise şöyle itiraf eder: “**Eraserhead**’e bu kadar çok zaman ayırmamalıydım. O süre içinde daha fazla film çekmek isterdim ama olmadı. Her şeye bu kadar uzun süre bağlı kalmak son derece sinir bozucuydu. **Eraserhead** bitmediği için yeni bir şey yapamadım. Kimseye gösterecek bir şeyim yoktu. Bu yüzden dünyanın akıp gidişini izledim, yavaş yavaş para toplamaya çalıştım ve başardım.” **Lynch**, Cannes ve New York Film Festivali’ne kabul edilmeyen filmi, **Mary Fisk**’in ısrarıyla Los Angeles Film Festivali’ne son gün yetiştirir ve film kabul edilir. Ancak gece yarısı gösteriminden sonra Variety’de kötü bir eleştiri çıkar. **Lynch** pes etmez, **Frederick Elmes**’le bazı sahneleri keser ve filmi yeniden kurgular. Film bir sonraki gösterimde beğenilir. 1968’de New York’ta, yeni yönetmenlerin deneysel gece yarısı gösterimleriyle bilinen Elgin Sineması’nı açan sinema işletmecisi ve dağıtımcısı **Ben Barenholz** filmi istediğini söyler ve anlaşma Los Angeles’taki ünlü eczane Schwab’s’ta yapılır.

Eraserhead’e dair bir diğer ilginç anekdot da **John Waters**, filmlerinin gece yarısı gösterimlerinde kendine yer bulduğu bir dönemde **Waters**’ın bir gece yeni filminin gösteriminden sonra bir soru-cevap etkinliğinde kendi filminden bahsetmek yerine izleyicilere **Eraserhead**’i izlemeleri gerektiğini söylemesidir. Bu tavsiye, gerçekten filme çok yardımcı olur ve **Eraserhead** on yedi şehirde gece yarısı gösterimlerinde düzenli olarak gösterilir. Los Angeles’taki Nuart’ta dört yıl boyunca gösterilir. Haftada sadece bir gece gösterilse de haftanın her günü adı afişte yer alır. Bu sayede dört yıl içinde tanınır hale gelir ve **Mel Brooks** için çalışan genç bir yapımcı olan **Stuart Cornfeld**, Los Angeles’taki Nuart sinemasında gece yarısı ilk gösteriminde -AFI Merkezi’ndeki bir arkadaşının tavsiyesi üzerine- **Eraserhead**’i izler ve hayranlığını şöyle ifade eder: “Şimdiye kadar gördüğüm en harika şey olduğunu düşündüm. Çok arındırıcı bir deneyimdi.”

Eraserhead'den sonra **Lynch**, *Ronnie Rocket* adında bir film çekmek ister ve **Cornfeld**'in de desteğini alır. Ancak projeyi hayata geçiremeyeceğini anladığı zaman, yönetebileceği senaryo arayışlarına girer. Bu noktada **Cornfeld**'in sunduğu dört senaryo içinden “Film Adam” adını duyar duymaz “İşte bu!” der, zira aklında bir sürü imaj belirmiştir. **Lynch** ilerleyen dönemlerde de isimlerden etkilenerek film yapmaya devam edecektir. (*Lost Highway* ve *Mulholland Drive*) O dönem ortalıkta gezen birçok *Fil Adam* (The Elephant Man) senaryosu vardır, içlerinden **Christopher de Vore** ve **Eric Bergren**'in yazdığı senaryo seçilir, yapımcı **Mel Brooks**'un yeni şirketi Brooks Films'in ilk filmi olarak *Fil Adam*'ın çekilmesine karar verilir. **Mel Brooks** başta filmi **Alan Parker**'in yönetmesini istese de **Cornfeld**'in ısrarıyla **Lynch** işi alır ve şöyle der: “**Brooks** bana büyük bir fırsat vermekle kalmadı, aynı zamanda o zamandan beri hiç yaşamadığım bir şekilde beni destekledi.” **Rodley**'e göre *Eraserhead* olağanüstü ve özgün bir yeteneği ortaya koymuş olsa da, bu yeteneğin daha sonra nasıl gelişmesine izin verileceği, son derece muhafazakâr Amerikan film endüstrisinde -hatta bağımsız düzeyde bile- nasıl yer bulacağı hiç de açık değildir. Bu noktada o sıralar Paramount'ta çalışan film eleştirmeni **Pauline Kael**'in olumlu görüşünün filmin hayata geçmesinde çok büyük payı vardır. Ancak *Fil Adam*'ın her aşamasında **Lynch** kendisini hep çok gergin hisseder: “Sadece *Eraserhead*'i çekmiştim ve Missoula, Montana'dan Londra, İngiltere'ye gelip en iyilerle Viktorya dönemi draması çekmek oldukça zordu. Harika bir deneyimdi ama ben hiç gerginlikten kurtulamadım ve kendimi hiç güvende hissetmedim.” **Lynch**'i ayakta tutan şeyler, John Merrick karakterinin masumiyeti, vücudundaki deformasyonlar için yapılan ‘sanat eseri’ makyaj ve filmin sonunda **John Morris**'in müziği yerine **Samuel Barber**'ın ‘Adagio for Strings’ini kullanabilmek olur. **Lynch** her ne kadar müzik konusunda -filmin tüm müziklerini besteleyen- **Morris**'e çok güvense de John Merrick'in ölümünü ve sahnenin atmosferini güçlendirmek için Adagio for Strings'in olmazsa olmaz olacağını düşünür.

Fil Adam sekiz dalda Oscar'a aday gösterilir ve Amerika'da herkes **Lynch**'in bir İngiliz olduğunu zanneder. Aday isimler açıklanırken **Lynch** ‘Genç İngiliz yönetmen, **David Lynch**’ olarak takdim edilir. **Lynch**, o dönem yaşadıklarıyla ilgili görüşlerini şöyle ifade eder: “Bir filme olanların tamamen sizin kontrolünüz dışında olduğunu fark ediyorsunuz. Başarı, benim için yapılan işe saygı duymakla ilgili. Diğer her şey bana tamamen dürüstlükten uzak hissettiriyor. Gerçekten de yaptığınız şeylerin nedenlerine aykırı. Para gerçekten harika çünkü onunla neler

yapabileceğiniz önemli. Bu yüzden gerçekten biraz param olsun istiyorum ki daha çok şey yapabileyim. Bazen işler iyi gittiğinde daha da fazla para kazanabilirsiniz, ama bu yaptığınız işin nedeni değil.”

Bu satırlar ve **Rodley**’in “Ama Los Angeles ve Hollywood, para ve başarı açlığıyla yönlendiriliyor” yorumuna **Lynch**’in verdiği şu yorum onun neden bu kadar çok derinden sevildiğinin bir diğer kanıtı olabilir: “Bu şehirdeki herkes bu duyguyu biliyor. Ve yine bu şehirdeki herkes zirvede olduğunuzda bunun sonsuza dek sürmeyeceğini de biliyor. Ayrıca filmimin gösterime girmesini isterim ama benim gösterime girmemi istemem! Ve bence filmde olup bitenlere olabildiğince karışmamalısınız. Tıpkı çocuklarınız gibi, filminizin de kendi hayatını yaşamalarına izin vermelisiniz ve onlar için bahaneler uydurmamalısınız. Gerçekten bir keşiş gibi olmalısınız. Ben henüz bunu tam olarak kavrayamadım. Bende mutlaka zayıf bir yan vardır ve bu, ateşe doğru dans etmek gibi. Bir bakıma bu bir zayıflık.” *Ateşe doğru dans etmek* yaklaşık 12 yıl sonra bir **Lynch** filminin ismine ilham olacaktır. Ancak 1980 yılında **Lynch**’in ateş ile kastettiği şey başarının tehlikeli bir şey olmasıdır: “Başarı çok tehlikeli bir şey! Size oyunlar oynar ve sizi gerçekten çirkin bir insan yapabilir. Ya da bazı şeyleri iyileştirmek, rahatlamanızı sağlamak ve gerçekten yapmanız gerekeni yapabilmenizi sağlamak için tam da ihtiyacınız olan şey olabilir. Başarılar, psikolojik olarak karmaşık şeylerdir.” Başarı konusuyla ilgili **Rodley**’in son sorusu olan “Ama biri size gerçekten başarılı olduğunuzu söylese ne derdiniz?” **Lynch**’in cevabı: “Ne içiyorsunuz siz? derdim” olur.

Lynch, *Fil Adam*’dan sonra **Blue Velvet** üzerine çalışmaya başlar. Ancak Warner Brothers’taki bir yönetici senaryoyu beğenmez. Tam da o dönemde **George Lucas**, *Star Wars* filmini yönetmeyi teklif eder **Lynch**’e. Bu büyük teklifi geri çeviren **Lynch** gerekçe olarak “ben bilim kurguyu hiç sevmedim. Bazı unsurlarını seviyorum ama diğer türlerle birleştirilmesi gerekiyor. Ve açıkçası, *Star Wars* tamamen **George**’un işiydi” der. Ardından sırf **Blue Velvet**’in yapımcısı olacağı için **Richard Roth** ile *The Red Dragon* filmine dahil olur ama sonra içine sinmez, vazgeçer. **Blue Velvet** için “fikirlerin gelmesini beklerken” bir gün **Dino De Laurentiis** arar ve **Lynch**’den *Dune* romanını okumasını ister. **De Laurentiis** ile aralarında geçen konuşmayı **Lynch** o kadar tatlı bir doğallıkla anlatır ki karşımızda *Twin Peaks*’teki ses işitme cihazı takan, ağır işiten Gordon Cole var hissederiz: “Dino, 'Bu kitabı okumanı istiyorum, Dune' dedi. Ben 'June' dediğini sandım, 'June mu?' dedim. 'Hayır, Dune' dedi. Sonra bir arkadaşım, 'Adamım! Bu

harika bir bilim kurgu kitabı,' dedi ve ben de, 'Biliyorum, ben de öyle duydum,' dedim. Böylece okumaya başladım.” **Lynch**’e göre **Dino De Laurentiis**’in film için kendisini seçmesinin nedeni **Lynch**’in “biraz yoldan çıkmayı, garip bir yöne gitmeyi sevmesi”dir. Belki de bu nedenle **Kayıp Otoban**’ın başı ve sonunda çalan **David Bowie**’nin “I’m Deranged” parçası **Lynch**’in en sevdiği parçalardandır.

Mel Brooks’un tıpkı **Fil Adam** senaryosunun yazım sürecinde **Lynch**’e yardımcı olduğu gibi **Dino De Laurentiis** de **Dune**’un senaryosunun şekillenmesinde **Lynch**’in editörü olur. O zorlu süreci **Lynch** şöyle aktarır: Kısaltmak zordu çünkü sanatçılar (**Frank Herbert**’den bahsetmektedir) estetik nedenlerle eserlerine âşık olurlar, ancak pratik nedenlerle onu kısaltmak zorundasınız. Savaşlar kazanıldı ve kaybedildi, 'katlanan uzay' sekansı benim uğruna mücadele ettiğim bir sahneydi. Ama esere o kadar yakındım ki, zayıf noktalarını bulmak için **Dino**’ya bir fikir alışverişi platformu olarak güvendim. Ve buldu! Ve sonunda 135 sayfaya indirdik. En zor şey, bütüne sadık kalmaktı. Hikâyenin özünün kaybolduğu noktaya kadar indirgeyemezdim. Çok fazla aksiyon ve yorum katmanı içeriyor. Bu yüzden senaryoyu şekillendirmek için kullandığım kural sağduyuydu. Sadece eserin benimle konuşmasına izin verdim.”

Dune pahalı, destansı, büyük efektli bir filmidir ve **Lynch**’in neredeyse üç yılını alır. Senaryoya çalışma dönemlerinde **Lynch** yazar **Frank Herbert** ile sık sık konuşur, kitaptaki her satıra odaklanır. Kitabın içine girdikçe kitapta kendiyi çelişen birçok şey olduğunu düşünür ve şöyle der: “İçinde birçok kafa karıştırıcı şey var. Birçok garip bilgi, teknoloji ve mitoloji parçası. Ne kadar çok içine girerseniz, tutunmak o kadar zorlaşıyor.” **Lynch**’in tutunduğu nokta, ‘uyanması ve olması gereken kişi haline gelmesi gereken kişi’ olarak nitelediği olarak Paul Atreides karakteri olur. Fakat aynı zamanda Baron Harkonnen karakterini de harika ve şiirsel bulur. İyi ve kötünün aynı filmde yer alması ve çatışması tam da **Lynch**’e göre bir yaklaşımdır. Filmi iki saat on yedi dakika uzunluğunda yapmasını istemeleri konusunda **Lynch** “o zamanlar maksimum uzunluk buydu, bir sürü şeyden vazgeçmek zorunda kaldım” der. **Rodley**’in yıllar sonra çekilecek **Dune** filmlerinden habersiz “O kadar çok malzeme ve geliştirme alanı vardı ki, harika bir TV dizisi olabilirdi, tıpkı **Twin Peaks** gibi” yorumuna **Lynch** şöyle katkıda bulunur: “Çok karakter vardı, hepsini tek bir filme sığdırmak çok zordu. Eğer bir mini dizi veya üç dört film olsaydı, gerçekten işin içine girebilirdiniz. Kitaptaki her şeyi bir araya getirdiğinizde, sadece yüzeyi görüyorsunuz. Halbuki birçok şeyde bir şiirsellik vardı: atmosferler, ritüeller, kum, yerlerde biriktirilen su ve küçük su

damlalarının belirli sesler ve belirli bir ışıkla olan heyecanı. Bunlar büyüleyici şeyler, ama **Dino** üzerime gelmeden önce belki bir damla su atabildim!” Ancak özel efektler ve yaratıklar üzerinde **Lynch**’in çok fazla etkisi olmuştur. Örneğin, Üçüncü Aşama Gezgini’nin etli bir çekirge olmasını ister ve prodüksiyon tasarımcısı **Tony Masters** için bir çizim yapar ve **Tony** detayları geliştirir. **Lynch** hayata geçen katkılarını şöyle açıklar: “Her bir sahne malzemesini tek tek tasarlamasam da, belirli bir görünüm yaratmada aktif olarak yer aldım. Örneğin, Uzay Birliği Gezgini sekansı için bir yapı inşa ettik, diğer yapıların nasıl görünmesi gerektiğini belirleyen bir mantık kurduk. Su gezegeni Caladan, büyük ormanları barındırıyor, bu nedenle Atreides kalesinin tamamı garip desenlerle oyulmuş sert ağaçtan inşa edildi. Askeri bir örgüt gibi olan toplum, ahşap ve metalden yapılmış silahlar kullanıyor. Bunun aksine, Arrakis kuru bir gezegen, bu yüzden çölde hayatta kalmak için her türlü şeyi tasarladık. Benim kişisel favorim, petrol gezegeni Giedi Prime’dı. Bunu inşa etmek için çelik, cıvata ve porselen kullandık. Her gezegen için farklı bir konsept geliştirdik. Ama ne yazık ki, aslında inşa edilen birçok nesne filmde yer almadı.” Örneğin çok çekmek istediği yer altındaki su damlaları, törenler, Yaşam Suyu’nun bir bebek solucandan yapılışını kelimelere başvurmadan gösterememesi hakkında şöyle der **Lynch**: “Birçok şey çöp sıkıştırma makinesine atılmak zorunda kaldı. İnsanların anlamayacağını düşündükleri şeyleri vurgulamak için replikler eklendi. Böyle olmamalıydı.”

Lynch, Mexico City’deki sekiz devasa stüdyoda, bin kişilik oyuncu ve ekip arasında adeta kaybolur. İlk kez bu kadar çok set ve insanla devasa stüdyolarda olmak çılgınca ama ilginç de değildir. **Lynch** o günleri şöyle anlatır: “Hem harika hem de korkunçtu. Meksika City’de harika zaman geçirdik ve sürekli olarak dünyanın her yerinden yeni insanlar geliyordu. Dört kamera ekibi orada burada çalışıyordu ve bir setten diğerine arabayla gidiyordunuz. Yapılacak işler hiç bitmiyordu! Ana çekimleri altı ay boyunca yaptık! Sonra altı ay daha model, minyatür ve özel efekt çekimleriyle geçti. Her gün, sürekli olarak, bunu yaşıyor, konuşuyor ve üzerinde çalışıyorduk. Asla kaçış yoktu. Asla kaçış yoktu. Çok büyüktü.”

Bu denli büyük bir yapının içinde yaşadığı sıkışmışlık hissi nedeniyle duygusal bir çöküş yaşayan **Lynch** o günlere dair şunları söyler: “Gerçekten kendi tarzımı yaratma iznim olduğunu hissetmedim. Bu benim için felaket oldu. **Dune** bir stüdyo filmiydi. Son kurgu hakkım (final cut) yoktu. Ve yavaş yavaş, bilinçaltımda tavizler veriyordum. Filmi bitirmeye yaklaştıkça, korkularımı filme yansıtmaya

başladım. Sadece tekrar tekrar izlemekle kalmıyor, nerede hata yaptığımı da görüyordum. Korkularımı ekrandaki görüntülerle çift pozlanmış olarak görüyordum. Ve bu durum, kurgu odasında bulunmaya dayanamayacak hale gelene kadar giderek kötüleşti. Sadece korku ve dehşet görüyordum. Ve filmin sonunda, sanki delirmiş gibiydim ve durumumu bile kabul etmiyordum. Bu yüzden filmi bitirdiğimi bile hatırlamıyorum.”

Yapım sürecinden sonra gelen eleştiriler çok acımasızdır. **Lynch** o dönem tutunduğu dal hakkında şöyle der: “**Dune**'dan sonra insanların benim hakkımda neler söylediğini duymak özgüvenimi ve mutluluğumu tamamen yok edebilirdi ve bir şeyler üretmek için mutlu olmanız gerekiyor. Neredeyse ölmüştüm! Ama **Fil Adam** sayesinde beni tamamen göz ardı edemezlerdi. Sadece **Eraserhead** ve **Dune**'u yapmış olsaydım, işim bitmiş olurdu! **Dune** beni dizlerimden vurdu. Belki biraz daha yukarisından.” **Dune**'la ilgili tüm hayal kırıklıklarına rağmen **Lynch** bugünden geçmişe baktığında birçok ismi yine iyimserlikle hatırlar: “Her şeye rağmen şunu söylemeliyim ki **Dino**'yu ve **Rafaella**'yı çok seviyorum ve onlarla çalışmayı çok sevdim. Bir aile gibiydik. Onların nasıl insanlar olduğunu biliyorum ve onlar da benim nasıl biri olduğumu biliyorlar. Buna rağmen birbirimizi sevdik. Bu yüzden onları suçlamıyorum, sorumluluğu kendime alıyorum. Hassas bir konu bu. Çok güçlü insanlar ve onların nasıl insanlar olduğunu biliyordum. Bunun filme çok fazla etki etmesine izin verdim. Bu bir ders.” **Lynch** o günden sonra bir daha asla son kurgu hakkından vazgeçmez, büyük bütçelerden kaçınır, bağımsız bir yönetmen olarak devam eder ve sanatsal özgürlüğüne karışılmasına izin vermez.

Lynch'in **Dune**'dan sonraki filmi, hep çekmeyi istediği **Blue Velvet** olur. **Blue Velvet**'ın çıkış noktası yapımcı **Richard Roth** ile bir gün Hamburger Hamlet'te öğle yemeğine çıkan **Lynch**'in ona her zaman bir kızın odasına gizlice girip onu gece izlemek istediğini ve belki de bir noktada bir cinayet gizemine dair bir ipucu göreceğini söylemesi olur. **Roth** bu fikri sever ve **Lynch**'ten bunu genişletmesini ister. Ve eklenen şey, tarlada bulunan bir kulak olur. Hatta bu tarla **Lynch**'in Boise, Idaho'dan hatırladığı bir tarladır. **Richard Roth** hikâyeyi Warner Brothers'a sunar. Sonuç olumlu olur ve Warner Brothers filmin haklarını satın alır. Ancak araya **Dune** girer ve **Lynch** için **Blue Velvet**'e hukuki olarak geri dönüş süresi çoktan dolmuştur. **Dino De Laurentiis** bu noktada devreye girer ve Warner Brothers'ın başkanını arayıp filmin haklarını geri satın alır. **Rodley** bu noktada her okurun merak ettiği şu soruyu sorar: “**Dune**'u çekerken yaşadığınız mutsuzluğu göz önünde bulundurursak, **Dino De Laurentiis Blue Velvet**'in yapımına nasıl dahil oldu?” **Lynch** süreci her zamanki sakinliğiyle anlatır: “O zamanlar menajerim

CAA'den **Rick Nicita**'ydı ve her zaman **Dino**'yu Beverly Hills Oteli'nde ziyaret ederdik. Bir ara **Blue Velvet** konusu açıldı. **Dino** son sözün bende olmasını istediğimi biliyordu ama büyük bir iş adamı gibi bunu kendi avantajına kullandı. 'Sorun yok, sadece maaşını yarıya indir, bütçeyi de yarıya indir ve git' dedi." **Dino De Laurentiis** o sırada Kuzey Carolina, Willmington'daki stüdyoları yeni satın almıştır ve o sıra ses stüdyoları inşa etmekle meşguldür. O dönemde stüdyodaki en küçük bütçeli film **Blue Velvet** olduğu için çok fazla özgürlüğe sahiptir **Lynch**. Yaşadığı mutluluğu şöyle ifade eder **Lynch**: **Dune**'dan sonra o kadar kötü durumdaydım ki sonrasındaki her şey daha iyiydi! Yani tam bir coşkuydu. Ve bu tür bir duyguyla çalıştığınızda, risk alabilirsiniz. Deneyler yapabilirsiniz. Bunu gerçekten hissedebiliyorsunuz. Ve son kurguyu ben yaptım, bu da bana bambaşka bir özgürlük duygusu verdi."

Lynch'in "Gizemli bir hikâyenin içine sarılmış tuhaf arzuların bir rüyası" olarak tanımladığı ve rüyalarındaki imgeleri kullandığı **Blue Velvet**, **Lynch** için Amerika'ya dair bir filmidir. Bu konuda şöyle der: "Amerika benim için böyle. Hayatta çok masum, saf bir nitelik var ve aynı zamanda bir dehşet ve bir hastalık da var. Görsel tarzı, Washington, Spokane'deki çocukluğumdan ilham aldı. Lumberton gerçek bir isim; Amerika'da birçok Lumberton var. Polis amblemleri ve benzeri şeyleri kullanabilmek için gerçek bir kasaba seçmek zorundaydım. Ama sonra Lumberton ismi aklımda yer etti; kadrajdan kereste kamyonları geçmeye başladı, radyoda o melodi çaldı – 'Ağacın düşme sesiyle...' – bunların hepsi isimden doğdu." Bu cümleler **Lynch**'in hiçbir tema ve üst anlatı oluşturmada sadece imgelerle düşünüp sanki bir müzik parçası ya da bir resim yapıyormuş gibi film yaptığının bir kanıtı değil midir? Fonda kereste kamyonlarının geçiş imgesi **Twin Peaks** evreninin de bir parçası olacaktır kısa bir süre sonra. Ayrıca **Lost Highway**'de **Balthazar Getty**'nin Fete Dayton rolünde bahçede bir şezlongda uzanırken görüldüğü sahne de **Lynch**'in Washington, Spokane'deki çocukluğundan esinle oluşmuştur. **Lynch** bu klasik bir 'Lynch' sahnesi hakkında gülerek şöyle der: "İki ya da üç yaşındayken böyle yaşıyordum: küçük bir şezlongda. Güzel günlerdi!"

Rodley, **Blue Velvet**'le ilgili "Frank'in dünyası mı daha korkunç yoksa mutlu ailenin temsil ettiği inanılmaz iyilik mi ve Sandy'nin hayali mi?" diye bir soru sorduğunda **Lynch** "Bir bakıma, ikisi de aynı ölçüde kötü görünüyor. Biri diğeriyle başa çıkamıyor ve zıt kutuplar kadar farklılar. Sanırım Jeffrey ikisi arasındaki tek köprü" diyerek zıtlıkları konu almayı hep sevdiğini bir kere daha ifade etmiş olur.

Filmdeki iki zıt kutuptan biri olan Jeffry'yi canlandıran **Kyle MacLachlan**, **Lynch**'in yakın arkadaşıdır. **MacLachlan** her zaman **Lynch**'in bir alter egosu olarak görülür ve **Lynch** bunu kabul eder: “**Kyle** çekimlerde gömleğinin düğmelerini ilikledi çünkü Jeffrey'i ben olarak gördü.” (**Lynch** gençliğinden beri kendini korunaklı hissetmek için gömleklerinin üst düğmesini hep ilikler.) Kutbun diğer ucundan bir karakter olan Dorothy'yi canlandıran **Isabella Rossellini** ile **Lynch**'in tanışması ise tamamen tesadüf eseri New York'ta bir restoranda karşılaşmaları sonucu olur. O zamana dek Dorothy Vallens rolünü birçok aktris çeşitli nedenlerle reddetmiştir. Fakat **Rossellini** kabul eder. **Dennis Hopper** zaten Frank Booth rolünü oynamak için **Lynch**'i ısrarla aramaktadır. Böylece **Blue Velvet**, **Lynch** için yeni bir başlangıç olur. Artık *Fil Adam* ve *Dune*'un ana akım/ticari dönemi sona ermiştir. **Rodley**'e göre Victoria dönemi İngiltere'sinden ve uzayın derinliklerinden eve dönen **Lynch**, yolculuktan edindiği değerli derslerle birlikte, **Blue Velvet** ile kişisel dünyasına geri döner ve o zamandan beri hep evine bağlı kalır.

Lynch, **Blue Velvet**'in senaryosunu yazarken sürekli Shostakovich: La Majör 15 No.lu Senfoni'yi dinler. Zaten bütün film setlerinde her zaman kulaklıklarıyla müzik dinleyen bir yönetmen olmuştur. Hatta dinlediği müzik kasetleri, istedikleri zaman dinleyebilmeleri için oyunculara verilir. Bu tutkusu hakkında “Provalarda müziğin kulaklıklarınızda olması, işlerin doğru olup olmadığını çok daha iyi anlamanıza yardımcı oluyor. Kullanacağınız müzik olmasa bile, size harika bir fikir veriyor” der **Lynch**. **Blue Velvet**'in başarısında **Lynch**'in filmin yapımı sırasında tanıştığı besteci **Angelo Badalamenti**'nin çok büyük etkisi vardır. **Lynch** dünyasının vazgeçilmez bir üyesi olan **Badalamenti** hakkındaki duygularını ve müziğe olan sevgisini **Lynch** şöyle anlatır: “**Angelo**'yu hem müzisyen hem de insan olarak çok seviyorum. Bana şarkı sözleri göndermemi istiyordu ve oturup birlikte çalışıyorduk, çok eğlenceliydi. Ve benim bir şeyler söylememden rahatsız olmuyordu. Bu yüzden yedinci cenneteydim. Bir kayıt stüdyosu dünyadaki en harika yer ve dünyanın en harika insanları olan müzisyenlerle birlikteydim. Geç saatlere kadar ayakta kalıyorlar ve aralarında hiç konuşmadıkları, ama varlığı hissedilen tuhaf bir bağ var. Sadece müzik yapıyorlar. Bu, her türden insanı bir araya getiren bir şey. Büyülü bir şey! **Angelo** beni müzik dünyasına soktu. Oraya gitmeyi ne kadar çok istediğimi onun sayesinde fark ettim.” **Lynch** ve **Badalamenti** ortaklığı, şarkıcı **Julee Cruise** ile iki albüm, *Industrial Symphony*

No. 1 adındaki 1990 tarihli konser performansı/müzikal ve sinema deneyimini aşan film müzikleri albümleri üretmelerini sağlar.

Lynch'in *Blue Velvet*'ten *Twin Peaks* dünyasına geçişini sağlayan şey, televizyondan gelen ve *Hill Street Blues* gibi başarılı polis dizilerindeki çalışmalarıyla tanınan **Mark Frost** ile olan dostluğu olur. **Lynch** her zamanki tatlı üslubuyla işbirliklerinin başlangıcını şöyle anlatır: “Her şey **Marilyn Monroe** ile başladı. **Mark**'ın **Monroe** hakkında *Tanrıça* adlı bir kitaba takıntısı vardı ve Warner Brothers'tan bir yapımcı beni arayıp bu kitaba dayalı olarak **Marilyn Monroe** hakkında bir şey yapma konusunda benimle konuşmak istedi. Biraz ilgilendim. Bu kadının başının belada olması fikrini sevdim. **Mark** senarist olmak istedi, ben de yönetmen olacaktım.” **Lynch** ve **Frost** bir gün beraber Wilshire'daki Carnation Dairy restoranında öğle yemeği yerken beraber bir komedi filmi yapmaya karar verirler ve hatta adını “One Saliva Bubble” koyarlar. Bir bilgisayardan çıkan elektrikli bir balonun kasabanın üzerinde patlayarak insanların kişiliklerini değiştirmesiyle ilgili bir şey olacaktır. (Örneğin beş sığır yetiştiricisi, bir anda kendilerini Çinli jimnastikçiler sanmaya başlar.) **Dino De Laurentiis**'in evinde küçük bir odada çalıştıkları döneme dair **Lynch** şunları anlatır: “**Mark** ile gülmekten yerlere yatıyorduk. Çok eğlenceliydi, sadece yazıyor ve gülüyorduk. Sonunda *One Saliva Bubble*'ı bitirdik ama bir şeyler ters gitti. *Tanrıça* projesi de gerçekleşmedi ama **Mark** o zamandan beri çok iyi arkadaşım.” **David Lynch**'in çalıştığı insanlarla öncelikle dost olmasını bu anekdot çok iyi anlatır.

Twin Peaks dizisinin çıkış noktası **Lynch** ve **Frost**'un bir gün Laurel Canyon ve Ventura'nın köşesindeki Du Pars adlı kahve dükkanında sohbet ederlerken akıllarına gelen ‘göl kıyısında karaya vuran bir ceset’ imgesi olur. Bu görüntü her şeyi tetikler ve ikili yazmaya başladıkça Laura Palmer'ın öldürüldüğü kasabaya dair bir hikâye ortaya çıkar. Hatta başlangıçta dizinin adını ‘Kuzeybatı Geçidi’ koyarlar. ABC'yi ikna edebilmek için çekecekleri pilot bölüm hakkında kafalarındaki planı şöyle anlatır **Lynch**: Laura Palmer'ı kimin öldürdüğü gizemi ön plandaydı, ancak kasabadaki diğer insanlar ve yaşadıkları sorunları tanıdıkça bu biraz geri plana atılacaktı. Ve her hafta bazı şeylerin yakın çekimleri yer alacaktı. Proje, bir polis soruşturmasını karakterlerin sıradan hayatlarıyla harmanlamaktı. Kasabanın bir haritasını çizmiştik. Her şeyin nerede olduğunu biliyorduk ve bu da hâkim atmosferi ve orada neler olabileceğini belirlememize yardımcı oldu.”

Pilot bölüm tamamlandıktan sonra test gruplarının izlemesi için diziyi Philadelphia'ya gönderirler ve sonuç olarak ABC, yedi bölüm daha çekilmesine

karar verir. Hemen Balboa'da devasa bir depo stüdyosu kurulur, setler inşa edilir ve sahne çekimlerine başlanır. Çekimler devam ederken yaptıkları mekân keşifleri, dizideki birçok karakterin ve ayrıntının oluşmasına yardım eder. Örneğin bir kereste fabrikasında gördükleri, fabrikanın en çok para kazanan ve işi sadece kütüklere dokunup bir deftere bir şeyler yazmak olan baretli bir kadın, dizideki psişik güçlere sahip **Kütük Kadın**'a (The Log Lady) ilham olur. Benzer şekilde karşılarına çıkan ve turtalarıyla ünlü bir yol lokantası dizide 'Double R Diner' olarak karşımıza çıkar. Diziden önce günde sadece altı turta yapılan lokantada **Twin Peaks**'ten sonra günde altmış turta yapılmaya başlanır ve dünyanın her yerinden insanlar gelip kirazlı turta ve kahve alır. Bugün hala **Twin Peaks**'in çekildiği Snoqualmie Kasabası'nda her yaz 'Twin Peaks Etkinlikleri' düzenlenir. Çevredeki ormanlar da dizideki gizemli atmosferi oluşturmak için olabilecek en iyi mekandır. Tesadüflerin kaderin bir cilvesi olduğunu düşünen **Lynch** için işler uzun bir süre yolunda gider. Bir hastanede karşılaştığı tek kollu bir adamın (**Al Strobel**) Mike karakteri için mükemmel bir aday olması, **Roy Orbison** için bir anma törenine gitmek için kiraladığı arabanın şoförünün (ama aslında bir oyuncu olan **Harry Goaz**) polis memuru Andy Brennan karakteri için biçilmiş kaftan olması güzel tesadüflerdir. Yine bir tesadüf sonucu (aynaya yansıyan imgesi sayesinde) dizinin set direktörü (**Frank Silva**) kendini Katil Bob olarak bulur. **Kyle MacLachlan** -**Lynch**'e göre- zaten Özel Ajan Dale Cooper karakteri olmak için doğmuştur. Cooper'ın zen vaazı verdiği ünlü Dalai Lamalı bölüm ise **Lynch**'in Hollywood'da **Dalai Lama** ile tanıştığı ve Tibet halkının içinde bulunduğu zor durumdan etkilenmesi sonucu **Mark Frost**'a, 'Bir şeyler yapmalıyız' demesi sonucu ortaya çıkar.

Ünlü 'Kırmızı Oda' fikrinin gelişimi de -yine tesadüf sonucu- **Lynch** ve **Frost** Los Angeles'taki CFI laboratuvarındaki bir kurgu odasında alternatif sonlu yabancı versiyon için çalışırken gelişir. **Lynch** o günü şöyle anlatır: "Tam olarak tatmin edici bir şeyler oluşturamıyorduk. Bir akşam, saat 18:37 civarında, hatırlıyorum, hava çok sıcaktı. **Duwayne Dunham**, asistanı **Brian Burdan** ve ben günün sonunda ayrılıyorduk. Otoparktaydık ve bir arabaya yaslanmıştım. Ellerim arabanın tavanındaydı ve metal çok sıcaktı. Aklıma birden Kırmızı Oda sahnesi geldi. 'Küçük Mike' oradaydı ve tersten konuşuyordu." Aslında sahnenin tersten çekilmiş olması fikri **Lynch**'in **Eraserhead** için düşündüğü bir kalem fabrikasında hiç çekilmeyen bir sahneden gelmektedir. Kırmızı Oda sahnelerindeki tersten konuşma ayrıntısının çıkış noktasını ise şöyle açıklar **Lynch**: "1971'de **Alan**

Splet'ten 'Kalem istiyorum' cümlesini tersten kaydetmesini istedim. Fonetik olarak cümleyi tersten söylediğimde ortaya, ileriye doğruymuş gibi duyulan ama orijinalin tuhaf bir versiyonu çıktı. Bu da görselin tersine çevrilmesi fikrini doğurdu."

Ancak televizyon yöneticilerinin Laura'nın katilinin ortaya çıkmasını istemeleri **Lynch**'i zor durumda bırakır. O cinayet gizeminin devam etmesini isterken kanal bunun sadece bir arka plan unsuru olarak kalmasını talep eder. 'Gizem sihirli bileşen' dediği şeyi kaybettiğini düşünen **Lynch** "Laura Palmer'ı kim öldürdü sorusunun çözülmesini zorlayarak diziyi mahvettiler" diyerek ikinci sezona daha az dahil olur ve dikkatini yeni çekeceği **Wild at Heart**'a verir. Bu arada **Lynch**, 1992'de **Twin Peaks: Fire Walk with Me** filmine ne dizinin bıraktığı yerden (Bob'un Özel Ajan Dale Cooper'ı alt ettiği sahne) devam eder ne de bir televizyon dizisini bu kadar popüler yapan alt olay örgülerini, ve mizahı tekrarlar. Bunların yerine, gizli bir geçmişe -Laura Palmer'ın hayatının son birkaç gününe- geri dönmeyi seçerek ensest, istismar ve vahşetin acımasız bir anlatımını sunar.

Wild at Heart **Barry Gifford**'ın romanından uyarlanan bir filmidir ve kitaptaki şiddet ile Amerika'nın o dönemdeki şiddeti **Lynch**'in zihninde birleşir. "Şiddet dolu bir dünyada modern bir aşk hikayesi, cehennemde aşkı bulmakla ilgili bir tablo" olarak tasvir ettiği **Wild at Heart**'ın gösterime girmesinden çok kısa bir süre sonra 1992 Los Angeles İsyanları patlak verir. Filmde Lula ve Sailor'ın arabada giderken dinledikleri şiddet dolu haberler dönemin ruhunu yansıtır. **Rodley** bunu **Lynch**'in radyosunun ayarlarının mükemmel oluşu olarak tarif eder. **Lynch** o günlere dair şunları söyler: "Bir şeylerin kontrolden çıktığı hissi vardı ve kimse hiçbir şey yapmıyordu. Hollywood Bulvarı'nı ateşe veriyorlardı. Yağmalama ve tuhafliklar devam ediyordu. Her şeyin olabileceği hissi vardı. Ve bu çok tedirgin ediciydi." Ancak her zamanki bilge tavrıyla sonradan şunu da ekler: "İnsanların sık sık hissettikleri umutsuzluğa rağmen yollarına nasıl devam ettiklerini son derece kahramanca buluyorum." **Wild at Heart**, ön gösterimde kötü tepkiler alır. **Lynch** bu durumu "Herkesin aşmayacağı bir sınırı vardır, ama bu her insan için farklıdır" diyerek normal karşılar. İzleyicilerin filmi garip ve grotesk bulması konusunda ise şöyle söyler: "Bunu söylemelerini anlıyorum, ama dünya zaten garip ve grotesk. Gerçeğin kurgudan daha garip olduğunu söylerler. Filmlerdeki tüm garip şeyler bu dünya tarafından tetikleniyor, bu yüzden o kadar da garip olamaz." İzleyici nezdinde başarısız bulunan film Cannes Festivali tarafından başarılı bulunur ve Altın Palmiye ödülünü kazanır. **Lynch** için yine bir denge sağlanmıştır.

1991'de *Twin Peaks: Fire Walk with Me*'nin yapım aşamasına hızla girmesinin aksine, *Lost Highway*'in hayata geçirmesi dört yıl sürer. Bu aralık, **Lynch**'in âşık olabileceği doğru projeyi bulma sorunuyla ilgilidir. Bu konuda şöyle der **Lynch** bizi kendine yeniden hayran edercesine: “Bazı şeyleri başlatmaya çalıştım ama bir şekilde hiçbir şey olmadı. Bu, âşık olacağınız bir şey bulmakla ilgili bir şey. Para için ya da başka bir nedenle film yapamazsınız, sadece materyale âşık olmanız ve heyecanlanmanız gerekir. Aksi takdirde bu yolculuğu sürdüremezsiniz.” **Rodley**'in “Ama muhtemelen aradaki dört yılda birçok fikre âşık olmuşsunuzdur” yorumuna **Lynch** “Evet, ama görsel konseptlerimin çoğunun sembolik karşılığını kelimelere dökebilseydiniz, muhtemelen kimse filmlerimi üretmek istemezdi! Birçok şeyin ne anlama geldiğini bilmiyorum; sadece doğru ya da yanlış olduklarını hissediyorum. Ve kaderle ilgili başka bir şey daha var. Bazen kader size gülümser ve bazı şeyler olmaz” diyerek karşılık verir.

Ancak *Lost Highway* öncesindeki zamanlar **Lynch**'in başka birçok alanda birçok iş yaptığı bir dönem olur. Haftada bir çıkan bir çizgi roman, **Julee Cruise** ile bir sahne şovu ve albüm, birçok reklam işi, **Chris Isaak**'ın "Wicked Games" şarkısı için bir pop müzik prodüksiyonu, **Michael Jackson**'ın Dangerous albümünün yayınlanması için bir tanıtım videosu **Lynch**'in yaptığı işler arasındadır. **Rodley**'in “O dönemde muazzam bir yaratıcı enerji patlaması mı yaşadınız?” sorusuna **Lynch**'in cevabı: “Bu bir kader patlamasıydı!” olur. Ancak **Lynch**'e göre o dönem kaderin açmadığı kapılar da vardır. Örneğin uzun zamandır üzerinde çalıştığı projelerden olan **Kafka**'nın *Dönüşüm* romanının uyarlaması ve *The Dream of the Bovine* film tasarısı gerçekleşmez.

Lost Highway'in ortaya çıkışı **Barry Gifford**'ın *Night People* adlı kitabındaki bir karakterin söylediği 'kayıp otoyol' ifadesi sayesinde olur. **Lynch**, **Barry**'ye 'Lost Highway' ifadesini çok sevdiğini, kafasında rüyalara dair birçok kapıyı açtığını hissettiğini söyler ve birlikte bir şeyler yazmayı teklif eder. Bu teklif, senaryo için bir araya gelmelerinden yaklaşık bir yıl öncedir. **Lynch** çok sonraları ise **Hank Williams**'ın 'Lost Highway' adında bir şarkı yazdığını öğrenir. Aslında *Fire Walk with Me* filminin çekimlerinin son gecesinde *Lost Highway*'in son senaryo taslağında yer alan bazı sahneler hariç tüm sahneler **Lynch**'in kafasında oluşmuş ve **Lynch** bunları onu dehşet içinde dinleyen **Mary Sweeney**'e anlatmıştır. **Rodley**'in “Bu fikirler size nasıl geldi? Sadece oturup sakın bir yerde zihninizin serbestçe dolaşmasına, fikirler ve imgeler aramasına izin vererek mi?” sorusuna **Lynch**, *Büyük Balık- Meditasyon, Bilinç ve Yaratıcılık* kitabında anlattıklarından

daha ayrıntılı biçimde şöyle yanıt verir: “Evet. Dünya giderek daha gürültülü ve telaşlı bir atmosfere bürünüyor, bu yüzden sakın oturmak bile bir sorun. Arkadaşım **Bushnell Keeler** her zaman şöyle derdi: 'Bir saat boyunca iyi resim yapmak için dört saat kesintisiz zamana ihtiyacınız var.' Acele ederseniz, düşünemez ve yapamazsınız. Fikirleri yakalayabileceğiniz bu yere gerçekten derinlemesine dalmanız gerekiyor ve gerçekten de sakın oturmak gerekiyor.” **Lynch, *Lost Highway***’e dair anılarını anlatmaya devam ederken belki de bu filme dair en ilginç anekdotu anlatmaya başlar: “Bir sabah uyandım ve evimin interkomu çaldı ve bir adam ‘Dave!’ dedi ve ben de ‘Evet,’ dedim ve o da ‘Dick Laurant öldü’ dedi. Ben de ‘Ne?’ dedim. Ve orada kimse yoktu. Evin önünü göremiyordum diğer ucuna kadar gidip büyük pencereden bakmadıkça. Baktığımda ise kimse yoktu. Dick Laurant’ın kim olduğunu bilmiyorum. Tek bildiğim şey, öldüğü!” **Barry Gifford** bir keresinde **Lynch** ile aralarındaki dengenin, **Lynch**’in sıradan olanı olağanüstü göstermesi ve onun da olağanüstü olanı sıradan göstermesi olduğunu söylemiştir. Gerçekten de **Lynch**’in dehası *sıradan* olanı *sıra dışı* göstermesidir.

Lost Highway’ın bu kadar sıra dışı bir film olmasında filmin (23 parçadan oluşan) eklektik albümü ve **Lynch**’in yarattığı ses efektleri büyük rol oynar şüphesiz. Özellikle filmin açılış ve kapanış parçası olan **David Bowie**’nin ‘I’m Deranged’ parçası sanki bu film için yazılmış gibidir. **Lynch** o sıralar **Rammstein**’ın kendisine elliye yakın kaset gönderdiğini ve tüm ekibin son sesle **Rammstein** dinlediğini söyler. **Lynch** ayrıca Nine Inch Nails’ten **Trent Ressner** ile tanışır, onun müzik ve ses konusunda harika bir zekâsı olduğunu söyler ve **Trent** film için iki şarkı yapar. **Barry Gifford, Lynch**’i Doc Pomus’un ‘En Büyük Hitleri’ne yönlendirir ve ‘This Magic Moment’ parçası **Lou Reed** tarafından seslendirilir. **Lynch** ayrıca “benim tüm zamanların en sevdiğim şarkılarından biri” dediği This Mortal Coil’in ‘Song for the Siren’ şarkısını satın alır. **Lynch** tüm bu parçalardan ayrı olarak ilk gösterimlerden biri için geçici bir ses karışımı yapmak ister. Bu nedenle, her birinde iki ses parçası bulunan üç Kem cihazı kurar; toplamda altı ses hattı vardır. Kem cihazlarının mekanik sesini bastırmak içinse, atölyesinden aldığı bir vakum tüpünün ucuna mikrofon yerleştirip diğer ucunu hoparlörlere doğrultur. Tüp, sesi doğal biçimde değiştirir ve ilginç bir karışım yaratır. **Lynch** Prag’a gittiklerinde bu fikri geliştirdiklerini söyler ve büyük bir heyecanla yaptıkları ses deneyini şöyle anlatır: “İnşaat alanından farklı boyutlarda tüpler aldık; ayrıca mikrofon yerleştirilmiş büyük bir şarap şişesi kullandık. Ses, tüplerin içinden geçerken fiziksel olarak dönüştü, böylece dijital araçlarla elde

edilemeyecek organik distorsiyonlar ortaya çıktı. Bu t p ve ŐiŐe seslerinin bazılarını m ziŐe farklı anlarda karıŐtırdık. Ortaya çıkan müzik son derece tuhaf, uhrevi ve modern bir kara film atmosferine sahipti; tamamı filmde yer almasa da kullanılan enstrümanlar ve sesler alıŐılmadık biçimlere sahipti.”

Lynch’in *Lost Highway* gibi kafa karıştırıcı bir filmde sonra *The Straight Story* gibi sade bir film çekmesi hem eleŐtirmenleri hem de izleyicileri Şaşırtır. 1994 yılında Amerikan basınında ilk kez ortaya çıkan gerçek olaylara dayanan film, Iowa, Laurens’te yaşayan yetmiŐ üç yaşındaki **Alvin Straight**’i konu alır. Ayrı yaŐadıŐı aŐabeyi **Lyle**’in ciddi Şekilde hasta olduğunu duyan **Alvin**, onu ziyaret etmek için Wisconsin, Mount Zion’a 300 mil yolculuk yapmaya karar verir. Ancak, araba kullanamayacak kadar k rd r. Oraya ulaşma sorununa bulduğu beklenmedik çözüm, saatte 5 mil hız yapabilen bir John Deere motorlu çim biçme makinesine binerek otoyola çıkmaktır. Altı hafta sonra **Straight KardeŐlerin** buluŐması gerçekleşir. **David Lynch** başlangıçta **Mary Sweeney**’in kendisine aktardıŐı haliyle ‘yaşlı bir adamın çim biçme makinesiyle kardeŐini ziyaret etme fikri’ni ilk duyduğunda bu hikâyenin ona göre olmadıŐını düşünür. Ancak bir süre sonra hikâyenin hassas ve dokunaklı yanları onu çok etkiler, fikrini deŐiŐtirir ve Şöyle der: “Beni etkileyen Şey senaryodan çıkan duygu ve hikâyenin sadeliğiydi. Bu iki Şeye aÇık oldum ve tıpkı *Fil Adam*’ı çekerken aĐladıŐım gibi *The Straight Story* sırasında da çok ağladım.” Bu etkileyici senaryonun oluŐmasında **Mary Sweeney** ve **John Roach**’un araŐtırmalarının çok payı vardır. Yaşlı Alvin’in yolculuğunu baştan sona yaparlar ve yazmaya baŐlamadan önce olabildiğince çok materyal toplarlar. **Straight Ailesi**’yle konuşurlar, yol boyunca gazetede çıkan haberi takip eden insanlarla, Alvin’i tanıyanlarla, yolda onunla konuŐanlarla ve çim biçme makinesi bozulduğunda onu himayesine alan aileyle g r Ő rl r. **Lynch** filmin kronolojik olmasına dair Şöyle der: “Doğrusal bir hikâyede bir araya gelen daha az unsur olduğunu gördüm, bu yüzden benim için gerçekten bir deneydi. Her film bir deneydir, ancak *The Straight Story*’de çok az unsur olduğu için, bu unsurlar büyük hale geldi.” Sinemanın duyguyu iletebilmesi için çok hassas bir denge gözetmek konusunda da **Lynch** “Küçük bir fazlalık duyguyu öldürür; başka bir Şey çok az olursa da olmaz. *The Straight Story*’de zorluk, o hassas denge noktasını bulmaya çalıŐmaktı” der. Filmin görüntü yönetmeni olarak **Lynch**’in *Dune*’un görüntü yönetmeni **Freddie Francis**’i Őe mesi de merak yaratır. **Rodley**’in “*Dune*’u çekerken yaŐadıŐınız acı deneyimden sonra niçin **Freddie Francis** ile çalıŐtınız sorusuna **Lynch** Şöyle cevap verir: “**Freddie** dünyanın en iyi görüntü

yönetmenlerinden biri ve seksenli yaşlarında! *The Straight Story* yaşlı bir adam hakkında, bu yüzden **Freddie** ile bu filmde çalışmak çok doğru hissettirdi. Bence kameranın arkasında daha genç biri olsaydı çok farklı olurdu. Bu, filmin hissiyatı için önemliydi. Ayrıca, ekip yirmili yaşlarında olduğunda ve **Richard Farnsworth** (Alvin karakteri) sandalyeden kalkamadığında da bir şeyler ters gidiyor!”

Bu kadar empati sahibi bir yönetmen hakkında birçok saçma eleştiri çıkar. **Rodley**’in “Film için ‘Sonunda **David Lynch** olgunlaştı’ ya da ‘Tanrıya şükür o iğrenç seks ve şiddet işlerinden vazgeçti’ gibi şeyler söyleniyordu. Bu tür tepkiler sizi rahatsız ediyor mu?” sorusuna **Lynch** ders niteliğinde şu cevabı verir: “Bir film bittiğinde ve dünyaya sunulduğunda insanlar her türlü şeyi söylüyor. Bütün o şeyler delik, iş ise çörek. ‘Gözünü çöreğe dik, deliğe değil’ diyorlar. Ben de gözümü çöreğe dikmeye çalışıyorum.” *The Straight Story* Amerikan Sinema Filmi Birliği (MPAA) tarafından Genel (G) derecelendirmesi alınca çok şaşıran **Lynch** haberi aldığı o günü gülerek şöyle anlatır: “MPAA’dan gelen aramayı normalde yapımcı olarak **Mary** alırdı. Ama o öğleden sonra dışarı çıkması gerekiyordu ve benden aramayı almamı rica etti. Bir adam ‘Filminiz G derecelendirmesi aldı’ deyince ben de ‘Bunu bana bir kez daha söylemeniz gerek!’ dedim. Ayrıca, başka bir gün bir ön gösterim için sırada bekleyen bir kişi arkadaşına, ‘İki yönetmenin de adının **David Lynch** olması garip değil mi?’ dedi.” Kastedilen ikinci film *Lost Highway*’di şüphesiz.

The Straight Story’nin ardından **Lynch**’in eski menajeri **Tony Krantz**, ‘Neden *Mulholland Drive* adında yeni bir televizyon dizisi yapmıyorsun?’ der. “Mulholland Drive” kelimeleri, tıpkı “Kayıp Otoban” ifadesi gibi **Lynch**’in zihninde birtakım resimler oluşturur: gece, bir tabela, araba farları ve yolda bir yolculuk. “Bunlar beni hayal kurmaya itti ve görüntüler mıknaş gibi fikirleri kendine çekti” der **Lynch**. ABC’ye, potansiyel bir televizyon dizisi için bir sunum materyali verir **Lynch**. “Hollywood’da yıldız olmaya çalışan bir kadın ve aynı zamanda kendini dedektif olarak bulan ve muhtemelen tehlikeli bir dünyaya giren başka bir kadın” fikri kabul edilir ve çekimlere başlanır. Ancak kanal günlük çekimlerin video kayıtlarından memnun kalmaz. **Lynch**, dizinin onaylanmadığını, *The Straight Story*’nin Cannes’daki gösterimi için havaalanına giderken öğrenir. Geriye baktığında ABC’nin, pilot bölümü reddederek *Mulholland Drive*’a büyük bir iyilik yaptığını düşünür. Çünkü Fransız Studio Canal+ şirketinden **Pierre Edelman** dizinin kasetini izleyince “bunu uzun metrajlı bir film olarak ayarlayabilirim, söylemeniz yeterli” der ve bir yıl sonra filmin hakları alınır. Ancak setler

sökülmüştür ve **Lynch** o sıra başka şeylerle uğraştığı için film senaryosuna odaklanmaz. Daha sonra **Pierre**'in hakları almak için harcadığı tüm parayı düşününce ve meditasyon yapmaya devam edince filmin eksik parçaları yerine oturur. Bu noktada **Rodley**'in filmin içeriğine dair sorularını **Lynch** “İnsanlara çok fazla şey anlatılmaması gereklidir çünkü 'bilmek' deneyimi çürütür” diyerek konuyu kapatmak ister. Fakat sonra dayanamaz ve filmi şu cümlelerle açıklar: “Diane – ya da Betty – karakteri, istediği şeyleri görür ama bir türlü elde edemez. Her şey oradadır; parti vardır, ancak o davetli değildir. Bu durum onu derinden etkiler. Eğer kader size gülümsemezse, yapabileceğiniz hiçbir şey yok. En büyük yeteneğe ve en büyük fikirlere sahip olabilirsiniz, ama o kapı açılmazsa, şansınız tükenmiştir. Başarmak için çok fazla kapının açılması gerekiyor. Los Angeles'ta herkesin senaryo yazdığına, herkesin herkeste özgeçmişi ve fotoğrafı olduğuna dair şakalar var. Kendini gösterme şansını yakalama özlemi var, havada bir çeşit yaratıcılık var. Herkes her şeyini ortaya koymaya ve şansını denemeye hazır.” **Rodley** şansını zorlayarak “*Mulholland Drive*, bir anlamda sektör hakkında bir hiciv olarak mı tasarlandı?” sorusunu sorduğunda **Lynch** bir süre sustuktan sonra şunları söyleyerek röportajı bitirir: “*Mulholland Drive*, Hollywood'dan fazlasını anlatıyor, Hollywood'un ancak bir yönüne değiniyor. Bazı insanlar filmde eleştirel unsurlar gördüler. Ancak evet karışımın içinde bir miktar eleştiri var.”

Süheyla Tolunay İşlek