

DAVID LYNCH SİNEMASINDA KRİSTAL İMAJIN İZİNİ SÜRMEKAzime CANTAŐ¹Gönderilme Tarihi / Submission Date: 31.03.2023 - Kabul Tarihi / Acceptance Date: 20.04.2023
DOI: 10.55055/mekcad.1274228Cantaő, A. (2023). David Lynch sinemasında kristal imajın izini sürmek. *Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 5(1), 43-57. <https://doi.org/10.55055/mekcad.1274228>**ÖZ**

David Lynch filmlerinin analizleri, çeşitli bakış açılarından yola çıkarak oldukça fazla ele alınmıştır. Lynch'in sinemasının rüya benzeri görüntülerin baskınlığı yoluyla gerçeklik kavramlarını istikrarsızlaştırma eğilimi göz önüne alındığında, psikanalitik yönelimli eleştirmenler bu filmleri bilinçdışı arzu ve fantezi süreçlerinin savunucuları olarak görmüşlerdir. Feminist eleştirmenler, onun filmlerinde gördükleri tartışmalı toplumsal cinsiyet dinamiklerine, yani erkek Ödipal sadist dürtülerinin hedefi olarak kadın bedenine sorunlu yaklaşımlarına odaklanmışlardır. Bir başka yaygın eleştirel eğilim, Lynch'in sinemasını postmodernist ironinin bir gösterisi ve Amerikan kültürünün pastiş benzeri bir yorumu olarak görmektedir. Söz konusu eleştirel yaklaşımlardan farklı olarak bu çalışmada, Lynch filmlerindeki duygulanımsal olayların gücüne işaret edilmekte ve Gilles Deleuze'un kristal imaj teorisi bağlamında felsefi bir değerlendirme yapılmaktadır. Bu doğrultuda Deleuze'un sinema kitapları boyunca tartıştığı sinematik felsefenin imkânları ve imaj göstergelerine başvurulmuştur. Lynch, sinemasal ontolojiyi ve bilinçdışının ontolojisini temsilden ziyade duygulanım açısından yeniden yapılandırmaktadır. Onun filmleri, virtüelin kendisini aktüel olanın olgusallığından kopardığı ve kendi duygulanım gücü sayesinde kendisi için geçerli olmaya başladığı sürecin izini sürmektedir. Bu çalışmada, Lynch'in filmlerinden, *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) ve daha az ölçüde *Blue Velvet* (1986); bilişsel, temsili veya ahlaki kesinlikler üzerinde duygusal-performatif yoğunluklara öncelik veren örnekler olarak ele alınmıştır. Bu filmlerde, temsilin kısıtlamalarından kurtulmuş bir üretici güç olarak radikal bir bilinçdışı nosyonu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kristal İmaj, Aktüel, Virtüel, Şizoanaliz, Sinema.

TRACING THE CRYSTAL IMAGE IN DAVID LYNCH CINEMA**ABSTRACT**

The analysis of David Lynch films has been dealt with quite a lot from various points of view. Given the tendency of Lynch's cinema to destabilize concepts of reality through the predominance of dreamlike imagery, psychoanalytically oriented critics have seen these films as advocates of unconscious desire and fantasy processes. Feminist critics have

¹Dr. Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, acantas@aku.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9356-3050

seen these films as advocates of unconscious desire and fantasy processes. Feminist critics have focused on the controversial gender dynamics they see in his films, that is, their problematic approach to the female body as the target of male Oedipal sadistic impulses. Another widespread critical trend sees Lynch's cinema as a spectacle of postmodern irony and a pastiche-like interpretation of American culture. Unlike the aforementioned critical approaches, in this study, the power of affective events in Lynch films is pointed out and a philosophical evaluation is made in the context of Gilles Deleuze's crystal image theory. In this direction, the possibilities of cinematic philosophy and the image indicators discussed by Deleuze throughout his cinema books were used. Lynch reconstructs cinematic ontology and the ontology of the unconscious in terms of affect rather than representation. His films trace the process in which the virtual detaches itself from the reality of the actual and becomes valid for itself thanks to its own affective power. In this section, Lynch's films, *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) and to a lesser extent *Blue Velvet* (1986) are noteworthy of cinematic ontology; are discussed as examples that prioritize emotional-performative intensities over cognitive, representational, or moral certainties. A radical notion of the unconscious as a productive force freed from the constraints of representation is identified in these films.

Keywords: Crystal Image, Actual, Virtual, Schizoanalysis, Cinema.

GİRİŞ

David Lynch'in sinemasal yapıtları, kariyeri boyunca birçok farklı yoruma ve kavramsal analize konu olmuştur. İlk uzun metrajlı filmi *Eraserhead* (1977) ve 1980'lerin *The Elephant Man*'i de dâhil olmak üzere filmler, Lacan ve Freud'un kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir. Diğer öne çıkan teorik yaklaşımlar, *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) ve *Inland Empire* (2006) ile ilgili olarak bulmaca filmi türüyle olan bağlantısını içermektedir. Gilles Deleuze'ün zaman-imağ ve kristal imağ üzerine fikirleri bir araç olarak, Lynch'in filmlerindeki zamana, dahası gerçekliğe kapsamlı ve ilginç bir bakış sunmaktadır. Lynch'in çalışmalarının topladığı sayısız teorik yaklaşım, onun filmlerini anlamaya çalışmak açısından faydalı olsa da Deleuze'ün fikirleri ve argümanları, diğer yaklaşımların bazılarında büyük ölçüde David Lynch'in filmlerine uygulanabilir. Bu, diğer teorik yöntemlerin daha az bilgilendirici ve uygulanabilir olduğu anlamına gelmez, aksine Deleuze'ün yaklaşımı, Lynch'in anormal tarzına karşı daha olumlu olarak görülebilir.

Deleuze için sinema yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda felsefi bir araçtır. Deleuze, sinemanın özünün hareket, zaman ve değişim ile ilgili olduğunu ifade etmektedir. Sinema, hareket ve zamanı bir arada işleyen bir sanat formudur. Sinemanın temel özelliklerinden birisini, herhangi bir anı sonsuz sayıda parçalara bölünerek hareketin sürekliliğini yakalaması olarak açıklar (Deleuze, 2014: 11). Buna göre, sinema, zamanı parçalara bölerek gösterir ve bu parçaların birleşimi, bir hareketin ya da durumun sürekliliğini sağlar. Deleuze'ün sinema hakkındaki düşünceleri oldukça derin ve karmaşıktır, o sinemanın farklı yönlerine odaklanır. Ona göre, sinema düşüncelerimizi ve hislerimizi harekete geçiren bir araçtır. Bu nedenle sinema, felsefi ve sanatsal düşünceleri birleştirerek, özgün ve yaratıcı bir sanat formu olarak değerlendirilmelidir. Biçimsel öğelerinin (çerçeve, çekim ve montaj) bileşimi aracılığıyla sinema, yalnızca insan düşüncesini değil, aynı zamanda bu düşüncenin varlıkla olan ilişkisini, insan ve dünya, dünya ve insan ilişkisi olarak dramatize edecek araçlara sahiptir. 19. yüzyılın sonunda,

psikolojinin krizi ve sinemanın icadıyla, Nietzsche ve Bergson'un yeni bir düşünce felsefesiyle yanıt verdiği, dünyanın bir imgeler dünyası olarak yeniden doğuşu söz konusu olmuştur (Thomas, 2018: 248). Deleuze'e göre, sinema hareket- imaj ve zaman- imaj olarak iki ana kategoriye ayrılır. Hareket- imaj, görüntülerin belli bir düzende ve belli bir anlatım mantığına göre birleşmesiyle oluşurken; zaman- imaj, zamanın dolaysız sunumudur (Colebrook, 2013). Zaman- imaj, zamanı parçalara ayırarak bir anlatım mantığı oluşturur ve seyircinin zihninde farklı zaman dilimlerini bir arada işleyerek, bir deneyim yaratır. Bu kavram, sinemanın zamanı işleme ve anlatma kapasitesini vurgular.

Sinema, dünyayı değil, tek bağlantımız olan bu dünyaya inancı filme almalıdır. Bu inanç, bütünlük olarak dünya ideasının yerini alan saf optik ve ses durumlarıyla tek ilişkimiz olan modern sinemayı ilgilendiriyorsa, felsefeyi de ilgilendirir (Deleuze, 2021: 211). Deleuze'ün modern sinemaya atfettiği Nietzscheci karakter, anlatının dönüşümünde, yani imgelerin kompozisyon tarzında film biçimi düzeyinde eklemlenir. Klasik anlatı, bir dünya ideasını kapalı bütünlük ve dolayısıyla bir düşünce nesnesi olarak, hakikat veya yargı biçiminde insan bilgisine ve gücüne tabi biçimde inşa etmeye çalışmaktadır. Ancak zaman imaj, kendini modern sinemada değişimin biçimi olarak sunar. Zaman imajda anlatı, doğru olmayı, yani doğru olduğunu iddia etmeyi bırakır ve temelde yanıltıcı hale gelir. Deleuze ve Guattari'ye göre, felsefi ifade ikili bir hareket üretir: kavramlar yaratır ve bir içkinlik düzlemini veya düşünce imgesini izler. Deleuze için sinema auteursleri de aynı şeyi yapar ve bu nedenle felsefi yazarlardan ayırt edilemezler. Bir auteur olarak David Lynch, sinema tarihinde mekân- zaman, rüya-gerçek ikilemelerinin belirsizliğinde bir zaman imaj sineması ortaya koymaktadır. Onun filmlerine hâkim olan gerçekçi olmayan atmosfer, gerçekliğin bir tanımını gerektirir gibidir (Buchanan, 2010: 151). Lynch'in filmlerini psikanalitik bir bakış açısıyla okumaya yönelik yaygın eğilimin aksine çalışma Deleuze'ün sinema teorisi ekseninde gelişmektedir.

Kristal Rejim - Kristal İmaj

Bir analize başlamadan önce, Deleuze'ün sinema teorisi ve kristal rejim ile spesifik olarak ne kastettiği açıklanmalıdır. Deleuze, zamanın ikiye ayrıldığı noktayı zaman kristali olarak adlandırır. Zaman- imajda bir an için görülen kristaldir. Burada, zaman içinde bölünürken ikiye katlanmış benliklerinin sezgisini kazanan herkes, tıpkı kendisini rol oynayan bir aktörle karşılaştıran biri gibi, onların ötekileşmelerinin farkına varacaktır. Bu şekilde, genellikle zamanın harekete tabi kılınmasıyla (iç/dış ve ben/öteki gibi) desteklenen ikilikler, zamanın virtüel bütünü tarafından bozulur. Kristalde zamanın bölünmesi görülmektedir. Bu nedenle öznenin aynı anda hem içeride hem dışarıda, hem kendinde hem başkasında, virtüelde ve aktüelde, hatıradaki ve algıda ve aslında geçmiş ve şimdide olduğunun farkına varılır. Öznenin artık dâhil olduğu maskeli balo, kendiliğin tahrif edilmesi ve geçmişi sonsuza dek olumsuz kılma, Chronos'un model/kopya (geçmiş/şimdiki zaman) ikilisinin doğrusal nedenselliğini yıkan bir fark dönüşüdür (Martin-Jones, 2006: 30). Zaman- imajda öznellik çok yönlüdür ya da kristaldir.

Kristal, aktüel ile virtüel bir görüntünün, aktüel ve tamamen virtüel olanın karşılıklı biçimde bir arada bulunmasıdır. Şimdiyi ve "olmuş" olan bir geçmişi değil, şimdiyi ve "olan" bir geçmişi gösterir. Zamanın, geçen bir şimdiki zamana ve korunan bir geçmişe bölündüğü labirent anındaki görüntüsüdür. Kristal, ne virtüelin ne de aktüelin henüz kristalleşmediği, ancak her ikisinin de bunu yapma sürecine yakalandığı çift taraflı bir görüntüdür. Öznenin duyu- motor aralığında tamamen askıya alınmasını sağlayan şey, zaman- imajının bu kesinlik eksikliğidir. Geçmiş tamamen virtüel kaldığı sürece, duyu-

motor bağlantısı kalıcı olarak askıda kalır. Zamanın kristali ya da zamanın kristalleşmesi, zamansallığın yapısal paradoksunu, gelip geçen şimdiki zamanları harekete geçirmesini oluşturur; burada bir an gidip geleceği şekillendirirken bir başkası gelir ve bu arada geçmişin, dünyanın erişilmez derinliklerine düşmesini engeller. Deleuze, zaman kristali mefhumunu Bergson'un zamanın kendisinin öznel olduğu inancı (Bergson, 2001: 100) etrafında inşa eder. Öznenin düşünce yoluyla zamanı yarattığını iddia etmek yerine, Deleuze öznenin (fantezide olduğu gibi) zamanda olduğunu savunmak için Bergson'a katılır.

Deleuze'un sinemaya yaklaşımı, sinemasal zaman ya da zamanın özneliği şeklindeki oldukça basit formülü tarafından yönlendirilir: "Şimdi, şimdi geride kaldığında gelecekte onu kullanmak için bir anı oluştururuz." (Murray, 2010: 351). Sinema kitaplarında Deleuze, tek ve aynı görüntü içindeki ya da aynı görüntüdeki görüntünün bu ikiye katlanmasını ya da ikiliğini kristal görüntü, "zamanın en temel işlemi" olarak adlandırır. Varlığın merkezleşmiş evrensel varyasyonu, Bergson'un "saf bellek" ya da kendisi için saf virtüellik olarak var olan geçmiş dediği şeydir. Bu, Rodowick'in belirttiği gibi zamanın birincil biçimidir, saf halindeki zamandır. Gerçek olan ise "her zaman bir şimdidir". Sorun, elbette, her zaman ve zaten geçmişte olup aynı zamanda şimdide veya şimdi olarak mevcut olmadıkça, şimdinin nasıl geçmiş haline geldiğidir (Rodowick, 2018: 85). Böylece imaj aynı anda hem şimdi hem de geçmişte, hem şimdi hem de geçmiş olmalıdır. Eğer şimdiki zaman ile aynı anda geçmiş olmasaydı, şimdiki zaman asla geçmezdi. Geçmiş, artık olmadığı şimdikiyi takip etmez, olduğu şimdikiyle birlikte var olur. Şimdiki zaman gerçek imajdır ve onun çağdaş geçmişi virtüeldir, aynadaki görüntüdür. "Şimdi, böylece bir bölünme ya da kırılma olarak verilir; bir yanda, henüz olmayan geleceğe açılan bir şimdi olarak sürekli olarak değiştirilen ya da yenilenen güncel olarak şimdi; diğer yandan geçen ve (virtüel) geçmişin içinde muhafaza edilen şimdiki zamandır. Zaman bu bölünmeden oluşur ve bu, kristal görüntüde gördüğümüz zamandır. Ancak burada esas olan, şimdinin bu iki durumunun (geçen ve korunan) birbirinden ayırt edilememesidir. Geçiş olarak zaman ve değişim biçimi olarak zaman ayırt edilemez, aktüel ve virtüel olarak atanamaz. Bu kristal- imajdır, "opsign'ların 'genetik ögesi', iki farklı görüntünün, gerçek ve virtüelin ayırt edilemezlik noktası... saf halde biraz zaman, tam da ikisi arasındaki ayrım... Kendini yeniden oluşturmaya devam ediyor." (Deleuze, 2021: 88).

Deleuze, kristal- imajın doğrudan "parçalanan ben"e ve hareket ile zaman ilişkisinin Kantçı tersine çevrilmesiyle "görünen" kendilik tarafından uygulanımına tekabül ettiğini açıklığa kavuşturur: "Gerçek her zaman nesnedir, ama virtüel öznedir... zamanın kendisi, kendisini etkileyen ve etkilenen olarak ikiye bölen saf virtüellik, zamanın tanımı olarak benliğin kendi tarafından etkilenmesi"(Thomas, 2018: 233). Geçiş olarak zamanın ve değişim biçimi olarak zamanın ayırt edilemezliği öyledir ki, "düşünüyorum"un kendiliğindenliği kendi düşüncesini "kendisinde ve üzerinde tatbik edilen bir şey" olarak deneyimler. Bergson'un tanımladığı gibi, her kim kendi şimdinin algı ve belleğe (geçen şimdi ve şimdiki zaman) sürekli olarak kopyalandığının bilincine varırsa ... otomatik olarak kendi rolünü oynayan, kendini dinleyen ve kendi oyununu seyreden bir oyuncuya benzeyecektir (Rodowick, 2018: 126). Bu koşullar altında, "düşünüyorum" kendisine, düşüncenin düşünmemesinin deneyimi olarak, yine de ancak kendi içinde konumlandırılabilen kendi dışında bir şeyin ıstırapı olarak, benliğin ben tarafından uygulanımı olarak verilir. Bu bizi düşünmeye zorlayan şey "düşüncenin gücü", hiçbir figürü, düşünülecek bir bütünün yokluğudur.

Zaman-ımağ sineması doğuşunu bu çatlamış ya da parçalanmış yerde bulduğu ölçüde, sinemanın tinsel otomatı ya da deneysel beyni artık (klasik sinemada olduğu gibi) görüntülerin ya da yerlerinde birbirini takip eden düşünceler bütüne uzanır. Bunun yerine, görüntülerin bağlantılarını koparmayı ve bu görüntüleri birleştirdiği kadar bölen irrasyonel kesintileri de sunar. Modern sinema böylece düşüncüyü "dışarıdan (düşüncüyü), düşüncede düşünülemez olan olarak yakalayan" olarak kurmaktadır. Bu, insan ve dünya, doğa ve insan arasındaki ilişkinin tamamen yeni bir anlamını oluşturur.

Klasik sinema için bütünün açık olduğu yerde, modern sinema için bütün, dışarıdır. Sinema arasındaki ilişki bu nedenle, klasik sinemanın dolaylı zaman imgesi (nedensellik olarak zaman, tarih olarak zaman) ile modern sinemanın doğrudan zaman imajı (değişim biçimi olarak zaman) arasındaki gerilim bir kristal- imaj oluşturur. Bu, ilgili görüntülerin kurucu ve asılsızlığın ayırt edilemezliğidir. Deleuze, sinemanın biçimsel özellikleri temelinde insanı tarihsel bir varoluş kipi olarak çıkarılabılır (Deleuze, 2021: 97-8). Ama bu çıkarılamaya aynı zamanda, bu varoluş tarzına tutarlılığının ve düzeninin ancak bütünü kapalı bir bütün olarak, yani insanın ölümle ilişkisi içinde bir sınır olarak yaşadığı sonlulukla ele alınmasıyla verildiğini gösterir. Ve bu ölüm figürü ya da imgesi, aynı zamanda ve bölünmez bir biçimde, değişim olarak zamanın yıkıcı biçimidir. Tarih (nedensellik, klasik sinema, zamanın dolaylı imgesi) kendisini tarihin bir sonucu olarak değil, felaketin sonucu (faşizme neden) olabilir. Tarihin "olayları", kendilerinden yoklukları ve zaman içindeki düzensizlikleri ile ikiye katlanır. Anlamın Mantığı'nda, Deleuze, gerçekleşmeyen bu olasılığa farklı bir ad verir; bu, belki de kristal- imajın başka bir adıdır: "olay...bir kişi ya da kişide cisimleşen olay" (Deleuze, 2015: 117). Öte yandan, olay karşı-gerçekleşme olarak bulunur; kendi başına düşünülen, her bir mevcudu atlatan, bir durumun sınırlamalarından bağımsız, kişisel olmayan ve birey-öncesi, tarafsız olan olay'dır. Her şeyin ve Ben'in ortadan kaybolması, kaybolamayacak olanı, kişinin istese de istemese de, inisiyatif almadan, anonim olarak katıldığı salt varlık olgusunu bırakır. Ama "var" deneyimi (kristal görüntü) başka bir yol (yol-olmayan) sunar. İnsandan başlayarak Deleuze, insanın (yani sinematografik olanın) ikiyüzlü koşulu olarak hem sonluluğa hem de geniş kapsamlılığa sahip olduğunu ve bu koşulun kendisini bir insan olarak sunabildiğini gösterebilmektedir (Thomas, 2018: 247). Deneyim olarak bir imaj; bu modern sinemadır, dünyanın sinemasıdır.

Deleuze'ün sinema aracılığıyla inşa ettiği düşüncenin dramatisasyonu, zaman-ımağ sinemasına maruz kalmanın deneyimi olarak ve imaj olarak ulaşır: "düşüncenin temelsiz oluşunun, insan ile dünya, dünya ile insanın ilişkisinin 'dünyanın askıya alınması' içinde ortaya çıkışının ve kendinde yokluğun, imaj içinde ve imaj olarak sunulmasının" (Deleuze, 2021) dramıdır. Görüneni düşünceye nesnesi olarak değil, sürekli olarak ortaya çıkan ve düşüncede açığa çıkan bir edim olarak veren, hareketten ziyade dünyanın askıya alınmasıdır. Klasik sinema kesinlikle Deleuze'ün ilgisini çekse de bu ilginin öncelikle zaman- imajın ortaya çıkışı için koşulları oluşturma biçiminde yattığını, ikincisi onunla birlikte ve onun içinde görüldüğü ölçüde olduğu söylenebilir. Zaman- imajın yaptığı şey, karakterleri tepki gösteremeyecekleri durumlara yerleştirmektir. Duyusal-motor şeması çözülür ve ani etki ve tepki sonuç olarak olanaksız hale gelir. Deleuze bu tür bir imajı, opsign olarak adlandırır ve onun aracılığıyla zamanın saf halindeki sinematik bakışlarını elde ederiz. Deleuze, Ozu'nun stilini, zamanın en saf özündeki ilk büyük tasvirlerine borçludur. İnsanlardan yoksun yerlerin, uzun süreli kamera çekimlerinin saf zamanı aktardığına dikkat çeker (Deleuze, 2021: 158). Zaman sinematik olarak betimlenmişken, bize nasıl yaşadığımızı göstermek kristal görüntünün işidir. Gerçek ile

virtüelin çarpışmasıyla oluşan kristal- imajlar, zamanı görmemizi sağlar. Berrak, gerçek görüntü ile opak, virtüel, kristal formda erişilebilir hale gelir. En saf kristal görüntüyü oluşturan şey, gerçek optik görüntünün kendi virtüel görüntüsüyle kristalleşmesidir. En küçük iç devreden oluşan bu görüntü gerçek görüntünün kendi "genetik" ögesini bulduğu yerde saf bir kristal oluşturur. İmge gerçek ve virtüel olana, şimdiki zamana ve çağdaş geçmişe indirgenemez hale gelir. Görüntü, kendisini oluşturan parçalara ayrılamaz çünkü bunlar birbirinden ayırt edilemez hale gelir (Deleuze, 2021: 333). Kristalde akışkanlık vardır, bu da onun parçalarının sınırlarının çizilemeyeceği anlamına gelir.

Kristal görüntü, birlikte var olan şimdi ve geçmiştir. Bergson, bunun déjà-vu şeklinde kendini gösterdiğini savunur (Guerlac, 2006: 61-63). Tanıdık bir yer bulma, sanki bir yerde bulunmuşuz ya da daha önce bir şey yapmışız gibi hissetme olgusu, geçmişin ve şimdinin eşzamanlı varoluşudur; burada saf- virtüel görüntü, şimdiki zamanla kısacık bir etkileşim içindedir. Bu virtüel görüntü, saf haliyle, zaman içinde bilincin dışında var olur. Kristal imajda, déjà-vu'da, şimdiki zamanla iş birliği içinde olan bir önceki durumun bu vizyonunu görürüz. Bu, Deleuze için zamanda nasıl hareket ettiğimizdir; zaman bizi kendi içinde nasıl tuttuğu ve biz onun içinde öylece nasıl hareket ettiğimizdir. Kristal görüntü teorisi ve bileşiminin karmaşıklığı, genellikle kristali tamamlamak için bir boşluğun gerekli olduğu durumlara yol açar. Bu, kristal görüntünün teorik aygıtının birçok filme uygulanabilmesine rağmen, onu nadiren açıklayıcı bir araç olarak kullanabileceğimiz anlamına gelir.

Blue Velvet Filminde Kristal İmaj

David Lynch'in *Blue Velvet* (1986) filmi, hareket ve zaman arasındaki ilişkinin, sinemanın zaman duygusunu doğrusal olmayan ve kopuk olarak ifade edebildiği yolların keşfi olarak anlaşılabilir. Film, bir bahçede kopmuş bir kulak keşfettikten sonra karanlık yeraltı dünyasına karışan Jeffrey adında genç adamın hikâyesini anlatmaktadır. Jeffrey, daha fazla araştırdıkça, sadist ve kontrolcü bir suçlu olan Frank Booth'un ağına çekilir; tehlikeli, rahatsız edici bir şiddet ve istismar dünyasına karışır. Deleuzecü bir bakış açısıyla film, kristal- imaj kavramının bir keşfi olarak görülebilir. Kristal birden fazla, farklı zamansallıkları aynı anda ifade edebilen bir tür imaja atıfta bulunmaktadır. Farklı zaman ve mekânlar arasında bir eşzamanlılık ve kopukluk duygusu yaratma yeteneği ile karakterize edilir. Lynch, film boyunca bu kopukluk duygusunu ve çoklu zamansallıkları yaratmak için çeşitli teknikler kullanır. Örneğin, zaman algısını çarpıtmak için sık sık ağır çekim ve tekrarlamadan yararlanır; parçalanma ve yer değiştirme duygusu yaratmak için gerçeküstü ve rüya gibi görüntüler oluşturur. Filmde, Dorothy Vallens'in ve Ben'in şarkı söylediği sahne, kristal imajın en belirgin örnekleridir. Martha Nochimson'un *Blue Velvet*'in çekildiği günlerden beri yönetmenin Roy Orbison'un şarkısına olan kişisel bağlılığıyla ilgili sözlerinden anlaşılacağı gibi, buradaki şarkı da filmin duygulanım döngüsüne dâhildir. Öznenin duygulanımdan kaynaklandığı klasik hiyerarşiyi ortadan kaldıran kristalde duygu, karakterden bir şekilde kopuk hale gelir ve öznel olmayan kendi zemininde durur. Duygulanıma sahip olan tek bir özne yerine, çok sayıda bedende ikamet eder ve bu bedenlerden geçer. Nochimson'a göre, Ben'in "In Dreams" şarkısını söylediği sahne "anlatıyı hem iradenin hem de iradenin ötesindeki rasyonel olmayan duyarlılıkların bir işlevi haline getirir" (Nochimson, 1997: 238). Böylesine önemli bir sahne aslında, her filmsel zamanı merkezci olarak kendi irrasyonel gücüne çeken duygusal enerjilerin bir girdabı işlevi olarak çalışır.

Filmde, karakterlerin durağan bir halde gösterildiği, bir tür donmuş zaman ya da askıya alınmış hareket izlenimi veren birçok sahne vardır. Diğer zamanlarda, kamera hareketleri çığınca ve yönünü şaşırır, bu da bir tür kaotik ve öngörülemez hareketi akla getirir. Psikopatoloji/ahlaki sapkınlık ile duygulanım yoğunluğunun paradoksal birlikteliği, filmde kristalin yüzleri gibidir. Ben karakterinin söylediği "In Dreams" şarkısındaki playback performansındaki dudak senkronizasyonu da dikkat çekmektedir (del Rio, 2008: 195). Bu performans, Ben'in çevredeki duvarların koyu pembe rengiyle pürüzsüz bir kontrast oluşturan yeşil bir perdeyle çerçevelenmiş bir kapı aralığına yaslanmasıyla başlar. Ben, sağ elinde son derece büyük, modası geçmiş bir mikrofon tutmaktadır. Bu mikrofon ses yerine ışık yansıttığı için Ben'in palyaço gibi görünen ağır makyajlı yüzüne yumuşak, ürkütücü bir ışık göndererek şarkıda ima edilen "şeker renkli adam" kişiliğini tamamlamaktadır. Şarkının birkaç satırından sonra sahne, kısmen seyirci, kısmen icracı olan Frank'in şarkının hareketli müziğine ve sözlerine tamamen kapıldığı gösterilir. Frank'in yoğun özlemi, melankoli, kayıp bakışlarında ve neredeyse saygı göstergesi olan bedensel durgunluğunda ifade edilmektedir. Hem Ben hem de Frank yeşil perdelerle çerçevelenmiş, Jeffrey ve Dorothy'nin oluşturduğu seyirciden oldukça uzakta konumlandırılmışlardır. Birkaç kısa an için Frank, Ben'in performansının döndürdüğü yaratıcı enerji girdabının bir parçası olmak için her zamanki sadist/röntgenci konumunu terk eder. Ancak bu konumu uzun süre sürdürebilecek gibi görünmez; Frank ezgiyle birlikte şarkı söylemeye başladığında, sanki duygulanım deneyimi çok yoğunmuş gibi yüz bükülmeleri dayanılmaz bir acıyı ele verir. "Ben, Frank'i onun adına dudak oynatarak memnun eder... Ben imgesinin olağanüstü gücü... Rüyaların bu bağlamda acınası bir şekilde indirgenmesinin açığa çıkmasıdır. Frank, tamamen uydurma bir deneyimle varlığının derinliklerinden sarsılır... Ben'in performansı, yokluğun simgesidir - kadını jestler yapan ve ağzını açıp şarkı söylemeyen bir adam." (Nochimson, 1997: 114).

Ben ve Frank'in ahlaki yozlaşma ve hayati tükenme güçleriyle ittifakına rağmen, onların bu özel performatif olaya katılımlarının bu tür olumsuz retoriğin kullanılmasını garanti etmez. Bunun aksine, şarkının uyandırdığı etkinin, bu tür alışılmadık karakterlerin jest ve bakışlarında gerçekleşmesinden dolayı, söz konusu sahnenin izleyici için böylesine tarifsiz ve şok edici bir an oluşturduğu görülmektedir; melankolik bir yakınlık ve aşk özlemi her ikisinde de açıkça somutlaştırılır. Geleneksel olarak hissetme kapasitesini iyilik kapasitesiyle ilişkilendiren rasyonel ve ahlaki zorunluluklara rağmen hissetmeye devam etmemize meydan okunan bir duygusal yönelim bozukluğu duygusu ortaya çıkar. Sahne, bu tür bir önceden var sayılan bağlantıdan vazgeçer, bu nedenle de bir isme sahip olmadığımız duyguları üretme yeteneğini gösterir. Frank'in tamamen uydurma bir deneyimle sarsılabileceği kabul edilse bile, film izleyicisini rahatsız edip kışkırtabilecek güç olarak sahtenin güçlerinden yararlanmaktadır. Lynch sinemasının duygusal dolaysızlığı, şiddet, cinsellik ya da erdemin toplumsal olarak hoşça giden modellerini yeniden üretmeyi değil, farklı güçler ya da enerji türleri arasındaki çatışmadan bir yönelim bozukluğu duygusu yaratmayı amaçlamaktadır.

Kennedy'nin Lynch'in filmlerinin duygulanımsal yoğunluğunu tarif etme biçimi, ahlaka karşı dirimselciliği tercih ettiği konusunda hiçbir şüpheye yer bırakmamaktadır (Kennedy, 2000: 98): "Lynch, tıpkı bir uzayın hızlı veya yavaş olabileceği gibi, bir kişinin de hızlı veya yavaş olabileceğini veya aradaki bir dizi perspektifi açıklıyor. O kişi daha sonra etrafındaki uzay ve zamanla, aynı zamanda farklı 'hızları' olan bir uzay ve zamanla etkileşime girecektir... Lynch, 'bedenler' arasındaki bu hız ilişkisinin, filmlerdeki belirli sahnelerle 'açıklanamayan' yoğunluk kazandıran şey olduğunu öne sürüyor." Bu nedenle, Lynch'in filmlerindeki bazı önemli sahneler, Orbison'ın şarkılarının duygusal klişe potansiyelinden

ödünç almış gibidir. Filmin daha agresif ve rahatsız edici bir hız aştığı sahne, Frank'in sadist eğlence zihniyetindeki hızda da görülmektedir. Ben'in efemine, yumuşak jestlerinin (Frank'in sözleriyle "tatlı bir herif" pozu) Jeffrey'i şiddetli bir şekilde dövmesiyle sarsıcı yan yana gelmesine veya karşıtlığına işaret edebilir. Lynch'in sinemayı uyumsuzluğa/ayrılmaya dayalı yaratıcı bir süreç olan pratiği, belleğin gerçekleşmesinin ve genişlemesinin basit bir hareket değil, bir "ayrılma" sürecini içerdiğine dair Bergsoncu/Deleuzecü fikirle çarpıcı bir benzerlik taşımasıdır: "Ayrılma ve sapma, yaşamın yaratıcı güçleridir." (Olkowski, 1999: 119).

"In Dreams" şarkısı ikinci kez duyulduğunda, Frank'in arabasındaki müzik setinde çalarak, Frank'in Jeffrey'e yönelik acımasız sözlü, jestsel ve fiziksel saldırısının arka planını sağlamaktadır. Bakışlarını Jeffrey'ninkilere dikmiş olan Frank, şimdi Jeffrey'ye rahatsız edici derecede sarsılmaz bir yoğunlukla hitap ettiği şarkının mısralarını tekrarlamaktadır: "Rüyalarda seninle yürüyorum, rüyalarda seninle konuşuyorum... Rüyalarda sonsuza kadar benimsin". Şarkı ve anlatı eylemi arasındaki uyumsuzluk, Frank'in arabasına binen ve arabayı kendi özel dans pistine çeviren bir kadının birkaç karesinin eklenmesiyle uç noktalara taşınır. Bedenin sallanan hareketleri, Ben ve Frank'in şarkıya olan bağlılığıyla halihazırda somutlaşan duygusallık ve saldırganlık arasındaki çatışmayı güçlendirerek, hem şarkının duygusal çekiciliğine otomatik tepki verdiğini hem de yakınında ortaya çıkan şiddete duygusal olarak tepki veremediğini gösterir.

Gerçeküstü görüntüler, ağır çekim, tekrarlama ve bozuk kamera açıları kullanımıyla film, sürekli değişen ve çoklu, örtüşen zamansallıklar duygusu yaratmaktadır. Filmdeki kristalin oluşmasının bir örneği de, Jeffrey'nin Dorothy'nin dairesinde Dorothy ve Frank'i gözetlediği sahnede görülebilir. İzlerken, Frank'in Dorothy'ye karşı şiddetli ve taciz edici olduğunu görür ve sahne giderek gerçeküstü ve parçalı hale gelir. Bu sahnede Lynch, bir kopukluk duygusu ve çoklu zamansallıklar yaratmak için çeşitli teknikler kullanır. Örneğin sahne, zaman algısını bozan ve rüya gibi durum yaratan ağır çekimde çekilir. Bununla birlikte Lynch, sanki birden fazla ses ve gürültüye dikkat çekmek için yarışmış gibi bir kafa karışıklığı ve yönelim bozukluğu hissi yaratmak için örtüşen diyaloglar ve ses efektleri kullanmıştır. Frank daha şiddetli hale geldikçe kamera, Jeffrey'nin filmde daha önce bulduğu kopmuş kulağı yansıtan bir kulağın yakın çekimine odaklanır. Bu görüntü, eşzamanlı bir geçmiş - şimdi duygusu yaratır ve film boyunca yankılanan bir tür travmatik tekrarı akla getirir. Jeffrey ve Sandy'nin yürüdüğü sahnede kristal imajın başka boyutları görülebilir. Onlar yürürken, kamera çimenler ve gökyüzü arasında gezinerek bir enginlik ve açıklık hissi yaratır. Aynı zamanda sahneye, nostalji ve kayıp duygusu yaratan, unutulmaz, melankolik bir film müziği eşlik eder. Bu sahnede Lynch, bir kopukluk duygusu ve çoklu zamansallıklar yaratmak için hareket ve durağanlık arasındaki karşıtlığı kullanır. Kamera manzara boyunca gezinirken, karakterlerin kendileri bir tür donmuş zaman veya askıya alınmış hareket izlenimi veren bir durgunluk durumunda gösterilir. Bu karşıtlık, eşzamanlı bir hareket ve durağanlık duygusu yaratır ve karakterlerin hareket etme arzuları ile değişim korkuları arasında bir tür gerilim olduğunu düşündürür. Genel olarak bu sahneler, Lynch'in filmde bir kopukluk duygusu ve çoklu zamansallıklar yaratmak için çeşitli teknikleri nasıl kullandığını ve bu tekniklerin, filmin kristal imajı keşfetmesine nasıl katkıda bulunduğunu gösterir.

Geçmiş ve Şimdinin Arasındaki Sınırın Bulanıklaştığı Yer, *Lost Highway*

Lost Highway (1997) filmi, Deleuze'ün zaman imaj kavramına örnek olarak verilebilir, çünkü zaman ve bellek, filmin temel konularından biridir. Filmde bir Hollywood yıldızının kaybolması ve onu aramak için bir senaryo yazarının yolculuğu anlatılmaktadır. Film, gerçeklik ve hayal dünyası arasındaki sınırı bulanıklaştıran birçok sahne içerir ve izleyiciyi zaman ve bellek arasında bir yolculuğa çıkarır. Filmde, Deleuze'ün kristal imaja örnek olarak kullanılacak birçok sahne bulunur. Örneğin, filmde, karakterlerin belleklerdeki geçmişe yolculuk ettikleri sahneler bulunur. Bu sahnelerde, geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki sınır bulanıklaşır ve karakterlerin anıları, zamanın kronolojik akışına göre sunulmaz. *Lost Highway*, daha önce *Blue Velvet*'te tasvir edilen pastoral küçük kasaba yaşamını sağlamaz, ancak Žižek'in dediği gibi, bizi gri, yabancılaşmış, banliyö-megapolis evlilik hayatıyla karşı karşıya getirir. Bu yüzden film, rüya benzeri gerçeklik ile karanlık yeraltı arasındaki geleneksel karşıtlığın yerine iki dehşetin karşıtlığını tasvir eder: "sapkın seks, ihanet ve cinayetten oluşan kâbus gibi kara evrenin fantazmatik dehşeti, belki de acizlik ve güvensizlikten oluşan sıkıcı, yabancılaşmış günlük yaşamımızın umutsuzluğu çok daha rahatsız edicidir." (Žižek, 2000: 13). Filmde hem Alice hem de Renée olarak karşımıza çıkan Patricia Arquette, konuyu benzer şekilde ifade etmiştir: "Bir adam karısını sadakatsiz olduğunu düşündüğü için öldürür. Yaptıklarının sonuçlarıyla baş edemez ve bir tür çöküntü yaşar. Bu çöküntüde kendisi için daha iyi bir hayat hayal etmeye çalışır ama o kadar kötüdür ki bu hayali, hayat bile ters gider. İçindeki güvensizlik ve çılgınlık o kadar derin ki, fantezileri bile bir kâbusla sonuçlanır." (Rodley, 1997: 232).

Arquette'in filmi bir erkeğin yanlış giden fantazi kaçıışı olarak tanımlaması, Žižek'in "kötü" ve "daha kötü" arasındaki seçim şeklindeki psikanalitik formülüyle değiştirilebilir. Fred, gerçek hayatında bir çıkmaza girmekten kaçınmak için rüyaya kaçır, ama sonra rüyada karşılaştığı şey kendisinin daha da korkunç bir versiyonudur (Pete). Alanna Thain'in Deleuze'ün felsefesinden yararlanan *Funny How Secrets Travel: David Lynch's Lost Highway* (2004) adlı makalesi, Fred'in çöküşünün ve Pete'in ortaya çıkışının sembolik yüzey ve kâbus gibi gerçek açısından değil, hiçbir yere götürmeyen zihinsel bir rahatsızlık olarak okunması gerektiğini iddia etmektedir (Thain, 2004: 20). Onun için filmde hiçbir gizli açıklama yoktur. Bunun yerine, film izleyiciyi indirgenemez bir belirsizlik ve muğlaklık durumunda bırakır, tıpkı karanlık, kayıp bir otoyolda hiçbir yere gitmeden, müziğin duyulması gibidir. Lynch'in filmi paramnezi ile karakterize edilen bir dünyada yaşamının etkisi olarak görülebilir, bunu bir déjà vu biçimi olarak adlandırmak mümkündür: "İnsanın zamanda bir anı zaten yaşamış olduğunun kaçınılmaz hissine sahip olduğu bir duyum ve algı ayrışması, birinin hayatına tanık olmak" (2004: 17). Dolayısıyla film, tam anlamıyla kristal rejim olarak ifade edilebilir. Bir kristal imaj, bir kristalin farklı düzlemleri gibi birbiriyle örtüşen ve kesişen çeşitli zamansal düzlemlere -geçmiş ve şimdiki zaman, gerçek ve virtüel zaman, hatırlama ve özleme işaret eder. Bu Deleuzecü zaman perspektifinde, özdeşleşecek pek bir şey yoktur. Bunun yerine, filmde öznenin kavramları geçmişin virtüel dünyalarıyla bağlantı kurma arzusuyla karartılır; bulanıklaşan ve değişen kimlikler film boyunca görülmektedir.

Filmde erkek kahraman Fred ve Pete'in iki versiyonu vardır. Fiziksel olarak farklı görünmektedirler fakat bir şekilde aynı kişi oldukları fark edilebilir. Bir bakıma, Fred/Pete'in bakış açısıyla ele alınan kimlik karmaşası, kendi bildiğince merak etmeye ve gezinmeye başlayan izleyiciyi de üçüncü bir unsur olarak yerleştirir. Fred'in şizoözne

olarak konumlandırıldığında izleyici, Fred'in algısal imgesinin olanaklarını seyircinin kendi zihinsel ilişkisi içinde ne iptal eden ne de ortadan kaldıran bir tür şizofreni içinde yer alır. Fred/Pete'in duygularının izleyicinin algısal deneyimi aracılığıyla birlikte inşa edilebileceği gerçeği, seyirciler olarak bizlerin, doğrudan kanıt yoluyla imge güdülerini görmek yerine her zaman anlam çıkarmak zorunda kaldığımız fikrini vurgulamaktadır. Benzer bir mantık, aynı kadının iki versiyonu olan ve her ikisi de Patricia Arquette tarafından canlandırılan, ancak iki farklı kişilik olan kadın çift Renée/Alice için de geçerlidir. Bu durumda ikiz, benzerlik veya aynı ile değil, maskelenmiş farkla tanımlanır. Filmin açılışında Patricia Arquette ilk kez Alice olarak görünür, ancak Renée -onun ikinci karakteri- olarak görüldükten sonra, Arquette'in varlığının statüsü, filmde bir dalgalanma etkisi yaratır. Burada farklılığın tekrarı olarak durur. Aslında tekrarda tekrarlananın, farkın kendisi olduğuna dikkat çeken Deleuzecü düşünceye yaklaşmaktadır. Buna göre, tekrarlanan olay her zaman selefiyle çelişir çünkü benzer olduğu düşünülürse hiçbir zaman aynı değildir. Bu bağlamda, Arquette'in ikizi, tam da Renée/Alice yapıcı farklılığın gücüyle bağlantılı olduğu için artık değişmez bir kimliği tasvir etmez. Arquette, hayatın istikrarsızlığının bir yansıması olarak kendi çokluğu aracılığıyla çeşitlilik yaratmaktadır. Bu aynı zamanda Deleuze'ün psikanalize olan mesafesini de gösterir, çünkü psikanaliz tekrarı temsile ve geçmişe sınırlar. Bastırılmış bilinçdışımızın tüm malzemesinin bizi, rahatsızlığı ve acısıyla geçmişi tekrar etmeye ittiğini öne süren Sigmund Freud'dur. Žižek de *Lost Highway* filmine bu perspektiften yaklaşmaktadır. Bu çerçevede Freud'un rüya analizlerinin mantığıdır: "Baba, yandıgımı görmüyor musun?" rüyada karşılaşılan dehşetin gerçeği (ölü oğlun sitemi), uyanmış gerçekliğin kendisinden daha korkunç olduğunda rüya görenin uyandığı, böylece rüyayı görenin gerçekliğe kaçtığıdır (Žižek, 2000: 17). Bunun aksine, David Lynch filminde Deleuze'ü tekrarlar gibidir; onun filmleri, özellikle de *Lost Highway*, izleyiciyi karakterlerinin belirsizliği ve sürekli bir akış olarak kimliklerinin istikrarsızlığıyla meşgul eder. *Lost Highway*, kişilik bozukluğunun kaynağının izini sürülebilecek hiçbir "kurucu an" sunmamaktadır. Tanınmaz ve üretken bir şeye yol açan yeniden icat etme olasılığı ancak tekrarlama yoluyla görülebilir. Bu nedenle, tekrarın filmde dönüşümün olumlu bir gücü olarak hizmet ettiği düşünülebilir.

Lost Highway filminde, Deleuze'ün sinema felsefesi perspektifinden birçok kavram bulunabilir. Zaman ve bellek, kristal imaj ve yanışın güçleri, filmin ana temalarından bazılarıdır. Filmdeki karakterlerin karanlık, gizemli ve tehlikeli bir dünya içinde yaşaması, yanışın güçlerini yankılamaktadır. Fred, evinde kendisine ait bir video izlerken görülür. Bu sahnede, Fred'in yüzü, bir kristal imajda yansıtılır. Yüzü, kesintisiz bir şekilde hareket ettiği için, sanki o an zaman askıya alınmış gibi görünür. Filmin ilerleyen sahnelerinde, Fred ve karısı Renee arasındaki gerginlik artar. Fred, evlerinin koridorunda beklerken, yüzü ve bedeni hareketsiz bir şekilde dururken, sadece eli hareket eder. Sahne kristal imaja dönüşür, hareketsiz bir anı dondurur ve bir şeyin kırılmasıyla sonuçlanan gerilimi yansıtır. Filmin sonunda, karakterlerin farklı kimliklerle birbirleriyle karıştığı bir dizi sahne vardır. Bu sahneler, kristal imajı içerir ve karakterlerin kimliklerinin ve zamanın nasıl değiştiğini tasvir etmektedir. Film zamanı askıda kalır ve izleyicinin anlatı, hafıza, zaman ve mekân açısından son derece kararsız olduğu bir çift katmanı kuşatır. Lynch'in diğer birçok filminde olduğu gibi özellikle *Mulholland Drive* (2001) ve *Inland Empire* (2006), *Lost Highway* filmlerinde de artık algı yoluyla karakterlerin kim olduğunu ve bedensel varlıklarının gerçekte ne olduğunu garanti edemez. Bunun yerine film, izleyicinin indirgenemez bir belirsizlik durumunda bırakıldığı bir akıl oyunu deneyimine dönüşmektedir.

Mulholland Drive’da Club Silencio’nun Virtüel Manzarası

David Lynch’in *Mulholland Drive* (2001) filmi Deleuze’ün kristal imajının kusursuz bir örneği gibidir. Filmde gerçekliğin farklı katmanları arasında geçişler yapılır; izleyici farklı zaman, mekân ve anlatı katmanları arasında gidip gelebilir. Kristal imaj, Deleuze’e göre bir filmin içindeki bütün farklı katmanları ve zamanı içeren, sonsuz bir dizi imajdır. Bu imajlar, farklı zaman dilimlerinden, mekânlardan ve hatta gerçek ile hayal arasındaki sınırın bulanıklaştığı yerlerden gelir. Kristal imajlar, gerçek dünyanın ve hayallerin birleşiminden ortaya çıkar ve izleyiciye gerçekliğin farklı yönlerini gösterir. Film, Hollywood’un karanlık ve belirsiz dünyasını keşfederken, çeşitli kristal imajlarını kullanarak, film izleyicisini şaşırtan, rahatsız eden ve düşündüren bir deneyim sunmaktadır.

Filmin en ikonik sahnelerinden biri, Club Silencio sahnesidir. Bu sahnede, bir şarkıcı sahnede playback yaparken, sahne perdesi kalkar ve gerçek şarkıcı olmadığı anlaşılır. Sahne hareketsiz bir anıyı yansıtır ve gerçekle sahte arasındaki sınırları bulanıklaştırır. Betty ve Rita’nın Club Silencio’ya yaptığı gezi, Rita’nın önceki sahnede uykusunda söylediği rahatsız edici sözlerle aktüel hale gelir: “Sessizlik, sessizlik: grup yok, orkestra yok.”. Bu sözlerin icrası yoluyla film, rüyanın gerçeklikte temellenme eksikliğine dair baş döndürücü öz farkındalığı harekete geçirir. Bu sahne, hem rüyanın hem de filmin çekirdeği olarak işlev görür; Diane’in rüyasının kendi kendini yok etmekten başka seçeneğinin olmadığı, böylece filmin olduğu kadar kendisinin de ölümünü öngördüğü nokta olarak işlev görür. Gece kulübündeki performans, rüya ve gösteri arasındaki yakın benzerlikleri haritalandırır ve her ikisini de eşit derecede geçici, ancak inkar edilemez bir şekilde sürükleyici olarak tanımlar. Gösteride sesin teknolojik olarak kaydedilmesi ve bilinçaltındaki görüntülerin, sözcüklerin ve duyumların psişik kaydı benzer şekilde sağlam veya sabit bir zeminden yoksundur, ancak bunların hem izleyiciyi hem de hayalperesti etkileme biçimlerinde tartışılmaz derecede güçlü oldukları gösterilmiştir. Şovmen’in duyulan müzikal seslerin arkasında bir orkestranın veya orkestranın olmadığı konusundaki ısrarı, gösterinin yanıltıcı doğasına; bir materyalin, gerçek ses kaynağının eksikliğine ve senkronize sesin teknolojik olarak yeniden yapılandırılmasında bu eksikliğin atlanmasına işaret edebilir. Sahne, klasik anlatı ve temsil mekanizmalarını devre dışı bırakarak, filmin içindeki ve dışındaki izleyicileri, ham ve motivasyonsuz bir duygunun ipine asılmış kadar karanlıkta bırakır. Club Silencio sahnesi, hem göndergeselliğin hem de yanılısamanın şok edici bir yer değiştirmesi, duygulanımsal-performatif bir sinemasal ontoloji aracılığıyla gerçekleştirilen ikili bir yer değiştirme olarak şekillenir (Pisters, 2008).

Gece vakti, ıssız kentsel manzaradan ürkütücü bir yolculuktan sonra, hızlı bir izleme çekimi Club Silencio’nun virtüel manzarasına geçer. Bu izleme çekiminin gerçek hızı aslında kulüp içinde gerçekleşecek olan olayların virtüel hızını göstermektedir. Hem kulüpteki izleyicilere hem de film izleyicilerine hitap eden bir şovmen, Rita’nın çılgın sözlerini İspanyolca, İngilizce ve Fransızca olarak tekrarlamaya başlar. Gösteri yaratma gücünü simgeleyen bir tür sihirli değnek ve büyük hareketlerle hareket ederek, elini tiyatro alanının çeşitli köşelerine işaret ederek çeşitli müzik aletlerinin seslerini çağırıştırır. Trompet sesi duyulurken, bu enstrümanı çalan bir adam kırmızı perdenin arkasından sahneye çıkar. Performansından birkaç dakika sonra müzisyen, trompet sesi duyulmaya devam ederken seyircilerin alkışları için kollarını dışa doğru uzatarak kendi eylemini gerçekleştirir. Bir noktada şovmen kollarını kaldırır, ardından şeytani bir gülümsemeyle kollarını ve ellerini göğsünün üzerinde çaprazlayarak bir duman bulutu içinde kaybolur. Ortadan kaybolma eylemiyle ortaya çıkan gök gürültüsü ve şimşek, Betty’nin vücudunu kavrayan şiddetli kasılmalara neden olur. Bu sahnedeki en etkili etki araçlarından biri,

Lynch'in Betty ve Rita'nın yakın çekimleri ile çalan şarkıdaki duyguyu vurgulamak için tutarlı bir şekilde kullanmasıdır. Şarkıcıyı sahnede tanıtan uzun bir çekimin ardından, performansın geri kalanı, La Llorona'nın, Rita'nın ve Betty'nin yüzleri arasında gidip gelen "yakın çekimler yaparak ilerleyen duygusal bir çerçeveden" (Deleuze, 2014: 120) yararlanır.

Oyuncu ve seyirci arasında kurulan empatik devre için yeterli anlatsal gerekçe bulunabilir; Betty/Diane'in Rita/Camilla'ya olan bağlılığı ve karşılıksız sevgisi ile La Llorona'nın sevgilisine bağlılığı arasında ve ayrıca La Llorona'nın sahnede çöküşü ile Diane'in kendi kendine neden olduğu ölümü arasında da uçlar kurulabilir. Ancak, her ne kadar makul olsa da, bu sahneyi ilk gördüğümüzde bu anlatı bağlantıları kurulmuş olmaktan uzaktır. Başka bir deyişle, sahnenin duygulanım gücünü hesaba katan anlatı açıklaması, filmin çoklu gerçekliklere ve kimlik kümelerine bölünmesiyle ilgili geçmişe dönük bilgimize dayanır. Filmin rüya benzeri dokusunun en az bir katmanından Diane ile birlikte uyandırılana kadar, alınan duygu anlatı açısından tamamen açıklanamaz, bu nedenle bizi güçlü olması için farklı bir gerekçe bulmaya zorlar. Anlatımsal olarak önemsiz olan La Llorona'nın performansı, filmin aşkın mutluluğundan terk edilmenin hüznüne duygusal geçişini ifade eden yoğunlaşma noktasını oluşturur (del Río, 2008: 184). Club Silencio'daki sahnede gördüğümüz şey, virtüel bedenler arasındaki bir duygulanım dolaşımıdır. Kökenlerini belirlemenin imkânsız olduğu bir zincirdeki bir dizi duygu ödünç alma ve ödünç verme gösterisidir. Öznenin duygulanımdan kaynaklandığı klasik hiyerarşiyi ortadan kaldırarak, burada duygulanım bir şekilde karakterden ayrılır ve kendi, öznel olmayan zemini üzerinde durur. Duyguya sahip tek bir öznenin ziyade, çok sayıda bedende yaşar ve içinden geçer.

Deleuze ve Guattari için organsız beden, organların kendilerine karşı değil, onların örgütlenmesine veya temsili yapılarına yönelik bir nefretin ifadesidir. Deleuze ve Guattari'nin bir arzulama makinesi olarak organsız bedeni içeren duygulanımsal akışların işleyişini açıklamaya yönelik Anti-Oedipus'u, duygulanımların ödünç alınması ve bunların akışları üzerinde rezonansa girer (Deleuze & Guattari, 2017: 36-46). Duygu ve öznellik arasında yarattığı ayırım, derin ideolojik sonuçlar taşır. Film, rüyalar ve özlemlerden oluşan yüzeysel anlatı katmanı -hem melodramatik bir hikâyenin hem de bir rüya fabrikası olarak Hollywood endüstrisinin tipik özelliği gibidir ancak, Lynch'in kimlik ve başarıya ilişkin tüm ilkeler üzerinde tartışılmaz yıkımı söz konusudur. Film, eski hayaletler ve eski duygular tarafından ele geçirilmiştir; ekranda hafifçe yeniden yapılandırılmış isimler altında oynamaya devam eden eski melodramlar ve korkular vardır. Yine de o, duygulanım yoğunluğu, duyguları temsil edilebilir, yönetilebilir deneyimlere dönüştüren öznel ve nesnel desteklerin yok edilmesine bağlı olduğu sürece, bu tekrarlayan sinemasal jestlere niteliksel bir farklılık katar. Bu bilindik imgelerin yıkılması, özneyi duyuşsal ve algısal uyarılara yanıt verebileceği düzenleyici mekanizmalardan anlık olarak yoksun bırakır. İmge, fark edilebilir bir epistemolojik zeminden veya tutarlı bir yorumdan arındırıldığı için, izleyici, görüntünün algılanması ile bu algıyı bilişsel eyleme dönüştürmenin imkânsızlığı arasında asılı kalır. Bu tür belirsizlik anlarının sonucu, imgenin, kendisine tamamen mevcut olan ham bir duygulanım dışında her içeriğinden arındırılmış virtüel bir durum olarak deneyimlenir.

Virtüel düzlemin, psikanalitik bilinçdışının mantığına uymayan, yaratıcılığın kaynağı olarak şekillenen bir sahnede, Betty ve film yönetmeni Adam Keshner arasında tarifsiz bir karşılaşma gerçekleşir. Söz konusu sahnede Adam, rol için birkaç kızı seçmeye çalışıyormuş gibi yapar, ama aslında yöneticilerin taleplerine boyun eğeceğine çoktan

karar vermiştir. Betty ve Adam iki kısa ama yoğun an için gözlerini birbirine kilitler. Adam anlaşılmasın bir şekilde arkasını dönerken Betty'ye doğru ve seçmelerden uzakta, kamera Betty'nin aydınlanmış yüzüne yakınlaşır ve inandırıcı bir ilk görüşte aşk anı inşa eder. Betty'nin bu sahneye kadar ve bundan sonra duygusal olarak Rita'ya bağlı olması, inşa edilen aşk anının kendisi için hiçbir önemi yok gibi görünür. O anın asla olamayacak bir "olabilirdi" olduğu söylenebilir. Duygulanımsal bir bakış açısından, Betty ile Adam arasındaki karşılaşma, kendisini (anlatıdaki) aktüelleşmelerden ayırdığı ve kendisi için geçerli olmaya başladığı virtüel düzleme en yakın yerde durur (Deleuze, 2021: 101). Bu sahne, bu filmdeki bedenlerin katıldıkları olaylara indirgenemeyeceğini, daha ziyade yalnızca geçici, deneysel bir kanalda gerçekleşen bir duygulanımlar alanına geçme yeteneğine sahip olduklarını açıkça ortaya koymaktadır.

Virtüel bir an olarak, Betty ve Adam arasındaki bakışların ve yüzlerin iç içe geçmesi, klasik anlatının uymak zorunda olduğu yeniden üretim/tekrarlayan tutarlılık kurallarına uymaz. Olkowski'nin açıkladığı gibi, "eylem aracılığıyla virtüelden aktüelleşen şey, temsil kurallarına uymaz, ama kendi farklılaşma, ayrışma ve yaratma kurallarına sahiptir" (Olkowski, 1999: 122). Bu sahne, bazı karakterler (Betty ve Adam) arasında, diğer karakterler (Betty ve Rita) arasında oldukça fazla bağlantıların kopmasını ima eden uyumsuz bağlantılar kurarak, bozuk bağlantıları sonsuza dek gelişmemiş ve çözülmemiş bırakarak, ontolojik, duygusal bilinçdışının temsili olmayan biçimini içermektedir. Filmin kristal imajı oluşturan yönleri, özellikle rüya sahnelerinde belirginleşmektedir. Betty'nin şarkı söylediği sahnede, hareket etmeyen bedeni ve yüzü, kameranın hareketiyle süzülerek hareket eder gibi görünür. Bir başka çarpıcı sahnelerden biri de Diane'nin intihar sahnesidir. Bu sahnede, Diane bir kristal imajda görünür ve sahne uzun bir süre hareketsiz kalır, sadece kalp atışları duyulur. Genel olarak filmde, karakterlerin farklı kimliklerle karıştığı bir dünya yaratılır. Bu sahnelerde, farklı kimlikler ve zamanlar birbirine geçer ve kristal imajlar açığa çıkar.

SONUÇ

Deleuze'e göre, sinema, diğer sanat formlarından farklı olarak, felsefi ve duygusal düşünceleri bir arada işleyerek, seyirciyi etkileme ve düşündürme kapasitesine sahiptir. Deleuze'ün sinema teorisi, her biri kendi düşünce imgesine (organik ve kristalin) sahip olan hareket-ımağ ve zaman-ımağ olmak üzere iki içkinlik düzlemine sahiptir. Bu teori, sinema alanındaki düşünceleri etkilemiş ve sinemaya felsefi bir boyut kazandırmıştır. Deleuze, Kristal imaj kavramını, sinemanın hareket ve zamanı bir arada işlediği bir sanat formu olarak ele alır. Ona göre, Kristal imaj, sinemanın görsel ve duygusal etkisini artıran ve seyircinin algısını değiştiren bir imaj türüdür. Auteur bir yönetmen olarak Lynch'in filmleri kristal imajın keşfi olarak görülebilir. Lynch yerleşik kullanımların ve türün anlamlarının kısıtlamalarından kaçan hâkim soyutlama ve çılgın düşünce imajları ile duygulanımın hayata geçmesini sağlar. Lynch'in sineması, virtüel bedenleri geçmiş ve şimdinin belirsizliğinde duygulanımsal-edimsel bilinçdışının çılgın oyun alanına dönüştürür (Olkowski, 1999: 166).

Deleuze için gerçek, aktüel ve virtüel olarak ikiye ayrılır. Aktüel, Varlığın kendisini varlıklar olarak tezahür ettiği mevcut durumlarını belirtir. Virtüel ise varlıkların, yani aktüel olan kadar gerçek olan ve aslında ondan ayrılamayan "saf bir oluş gücü"ne atıfta bulunur. Alain Badiou'nun açıkladığı gibi virtüel, "gerçeğin gizil bir ikili ya da hayaletimsi bir ön-biçimlemesi değil, bir gerçekleşme sürecidir... yeni virtüelliklerin sürekli olarak gerçekleştirilmesi"dir (Badiou, 2000: 49). Bu virtüel durum, *Mulholland Drive* filminde

Club Silencio'da, *Blue Velvet*'te Ben karakterinin yaptığı playbackte, *Lost Highway* filminde otayolun ortasında yanan araçta ve birçok sahnede görülmektedir. Yapay ışık kaynaklarından yararlanılarak oluşturulan sahnelerde, bilinçsiz güçler olan enerji akışlarının varlıkları vurgulanır. Teknolojik araçsallık böylece duygusallığa dönüştürülür. Filmlerde hareketli imajlar genellikle kaybolmanın eşiğindedir, sürekli bulanıklaşır, bu nedenle gerçeklik ve yanılsama yan yana, adeta yatay bir şekilde yürür. Aynı şey, genellikle hayaletimsi işitsel görüntülerle bağlantılı, gerçekliğin tekinsiz bir yanını oluşturmaya yardımcı olan akustik çevresi için de geçerlidir. Geçmiş ve gelecek, eylem ve tepki, mutluluk ve üzüntü, durgunluk ve uyarılma, edilgenlik ve etkinlik vb. bunlar ikili karşıtlıklar veya çelişkiler olarak değil, yankılanan düzeyler olarak görülebilir. Duygulanım onların gerçek özgüllükleri içinde ortaya çıkış noktasıdır ve bu onların tekillikte, virtüel bir arada varolmalarında ve karşılıklı bağlantılarında kaybolma noktasıdır (Massumi, 1996: 226). Club Silencio sahnesi tam da bu şekilde işler: filmdeki diğer tüm anları aynı anda bir araya getiren ve ayıran bir yankılanma odası olarak çalışır. Önce ve sonra kendilerini birbirini dışlayan değil, bir oluşun bir arada var olan düzeyleri olarak ortaya koyarlar. Filmde, ana karakterlerden biri olan Betty, gerçekliğin belirsizliği ile yüzleşir ve zaman zaman gerçekleşen bazı olaylar, kafasını karıştırır. Aynı durum *Blue Velvet* ve *Lost Highway* filmi karakterleri içinde görülmektedir. Lynch'in sinemasında öznellik ile rüya görme etkinliği arasındaki örtüşmezlik: "Ben kimin rüyasındayım?" Lynchean kahramanın kendisine çok açık bir şekilde sormaktan kaçınması gereken soru budur" (Chion, 1995: 168). Kristal imaj, birçok farklı bileşenin bir arada çalışmasıyla oluşur. Bunlar arasında, hareket ve zamanın parçalılığı, ışığın etkisi, kamera açısı ve perspektifi, müzik ve diğer ses unsurları yer alır. Bu bileşenler, bir arada çalışarak kristal imajı oluştururlar ve seyircinin algısını etkileyen bir deneyim yaratırlar.

KAYNAKÇA

- Badiou, A. (2019). Deleuze: Varlığın uğultusu. (M. Erşen, Çev.). İstanbul: MonokL Yayınları.
- Bergson, H. (2001). Time and free will: An essay on the data of immediate consciousness. Dover Publications.
- Buchanan, I. (2010). Is a Schizoanalysis of cinema possible? D. Rodowick (Dü.) içinde, Afterimages of Gilles Deleuze's film philosophy (s. 135-157). London: University of Minnesota Press.
- Chion, M. (1995). David Lynch, trans. Robert Julian. London: BFI.
- Colebrook, C. (2013). Gilles Deleuze. (C. Soydemir, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- del Rio, E. (2008). Deleuze and the cinemas of performance powers of affection. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Deleuze, G. (2014). Sinema II hareket - imge. (S. Özdemir, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, G. (2015). Anlamın mantığı. (H. Yücefer, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, G. (2021). Sinema II zaman - imge. (B. Y. Koyuncu, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayınları.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2017). *Anti- Ödipus, kapitalizm ve şizofreni 1.* (F. Ege, H. Erdoğan, & M. Yiğitalp, Çev.). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.

Guerlac, S. (2006). *Thinking in time- an introduction to Henri Bergson.* Cornell University Press.

Kennedy, B. M. (2000). *Deleuze and cinema: the aesthetics of sensation.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Martin-Jones, D. (2006). *Deleuze, cinema and national identity.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Massumi, B. (1996). *The atonomy of affect.* P. Patton (Dü.) içinde, *A Critical Reader*, (s. 217-239.). Oxford: Blackwell.

Murray, T. (2010). *Time @ cinema's future: new media art and the thought of temporality.* D. N. Rodowick (Dü.) içinde, *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy* (s. 351- 372). London: University Of Minnesota Press.

Nochimson, M. (1997). *The passion of David Lynch: Wild at heart in Hollywood.* Austin, TX: University of Texas Press.

Olkowski, D. (1999). *Gilles deleuze and the ruin of representation,* Berkeley: University of California Press.

Pisters, P. (2008). *Delirium cinema or machines of the invisible? I.* Buchanan, & P. Maccormack (Dü) içinde, *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema.* Continuum International Publishing Group.

Rodley, C. (1997). *Lynch on Lynch.* Boston: Faber and Faber.

Rodowick, D. (2018). *Gilles Deleuze'ün zaman makinesi,* (E. Ekici, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.