

TC
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**ÇİZGİSEL OLMAYAN KURGU YAKLAŞIMI,
KAYIP OTOBAN FİLM ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ahmet BİKİÇ

1110060002

Anabilim Dalı : İletişim Tasarımı

Programı : İletişim Tasarımı

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Bülent Küçükerdoğan

ARALIK 2014

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	II
FOTOĞRAF LİSTESİ	IV
ÖZET	V
ABSTRACT	VI
GİRİŞ	01

1.BÖLÜM: SINEMADA KURGU KAVRAMI

1.1. Kurgu Kavramı.....	06
1.2. Kurgu Tarihi.....	11
1.3. Kurgu Türleri	17
1.4. Çizgisel Olmayan Kurgu Örnekleri	20
1.5. Sinemada Akımlar Ve David Lynch Sineması	24
1.6. David Lynch Sinemasına Kuramsal Yaklaşımlar	38

2.BÖLÜM: FİLMSEL ANLATI ÇÖZÜMLEMESİ VE MASALIN BİÇİMBİLİMİ

2.1. Araştırmanın Amacı, Önemi, Yöntemi	48
2.2. Fılmşel Anlatı Çözümlemesi ve Masalın Biçimbilimi	48
2.3. Vladimir Prop' Un Masal Çözümlemesi ve Masal Çözümlemesinde 31 İşlev, 7 Eylem Alanı	48

3. BÖLÜM: KAYIP OTOBAN FİLMİNİN ÇİZGİSEL FİLMSEL ANLATI ÇÖZÜMLEMESİ

3.1. Araştırmanın Örnekleme	56
3.2... Araştırmanın Bulguları	71
3.2.1. “Kayıp Otopan” Filmini Anlatı Çözümlemesi Yöntemiyle Analizi	71
3.2.2. Filmin Kimliği	71
3.2.2 Filmin Ayırıcı Özellikleri	71
3.2.3. Filmin Öyküsü	71
3.2.4. Filmin Olgu Donanımı	74
3.2.5. “Kayıp Otopan” Filminin Prop Yöntemiyle Çözümlemesi....	73
3.2.6. kayıp otopan film’ den yeni Kurgu	75
3.2.7. Araştırmanın Sonucu	93
SONUÇ	95
KAYNAKÇA	98

Fotoğraf Listesi

Fotoğraf 2.1: Kayıp Otoban Filmi, Femme Fatale Örneği	31
Fotoğraf 2.2: Kayıp Otoban Filmi, Gizemli Adam	33
Fotoğraf 2.3: Kayıp Otoban Filmi, Pete	34
Fotoğraf 2.4: Kayıp Otoban Filmi, Mr. Eddy	35
Fotoğraf 2.5: Kayıp Otoban Filmi, Fred	36
Fotoğraf 3.1: Kayıp Otoban Filmi, Cinsel İktidarsızlık Yaşayan Karakter; Fred	58
Fotoğraf 3.2: Kayıp Otoban Filmi, Film Afişi	73
Fotoğraf 3.3: Kayıp Otoban Filmi, David Lynch Kurgusu	85
Fotoğraf 3.4: Kayıp Otoban Filmi, Yeni Kurguda Temsili Fotoğraf.....	85
Fotoğraf 3.5: Kayıp Otoban Filmi, David Lynch Kurgusu	86
Fotoğraf 3.6: Kayıp Otoban Filmi, Yeni Kurguda Temsili Fotoğraf.....	86
Fotoğraf 3.7: Kayıp Otoban Filmi, David Lynch Kurgusu	87
Fotoğraf 3.8: Kayıp Otoban Filmi, Yeni Kurguda Temsili Fotoğraf.....	87
Fotoğraf 3.9: Kayıp Otoban Filmi, David Lynch Kurgusu	88
Fotoğraf 3.10: Kayıp Otoban Filmi, Yeni Kurguda Temsili Fotoğraf.....	88
Fotoğraf 3.11: Kayıp Otoban Filmi, David Lynch Kurgusu	90
Fotoğraf 3.12: Kayıp Otoban Filmi, Yeni Kurguda Temsili Fotoğraf.....	90
Fotoğraf 3.13: Kayıp Otoban Filmi, David Lynch Kurgusu	91
Fotoğraf 3.14: Kayıp Otoban Filmi, Yeni Kurguda Temsili Fotoğraf.....	91
Fotoğraf 3.15: Kayıp Otoban Filmi, David Lynch Kurgusu	92
Fotoğraf 3.16: Kayıp Otoban Filmi, Yeni Kurguda Temsili Fotoğraf.....	92

Tablo Listesi

Tablo 1: Propp'un 31 İşlevine Göre Kayıp Otaban Filmi'nin Çözümlemesi.....82

Enstitüsü : **Sosyal Bilimler Enstitüsü**
Dalı : **İletişim Tasarımı**
Programı : **İletişim Tasarımı**
Tez Danışmanı : **Prof. Dr. Bülent Küçükeroğan**
Tez Türü ve Tarihi : **Yüksek Lisans – Ekim 2014**

ÖZET

ÇİZGİSEL OLMAYAN KURGU YAKLAŞIMI KAYIP OTOBAN FİLM ÖRNEĞİ

Ahmet BİKİÇ

Sinema özgürlüktür farklı arayışlar ve sürekli yeniliklerle gelişmektedir. David Lynch sineması ile kurguyu ele alacağımız çalışmamızda, kurgunun bir film projesini nasıl etkileyeceği konusunu farklı bakış açılarından yararlanarak, çizgisel olan kurgunun sistem dışına çıktığında nelerle karşılaşacağımız olgusuna değinerek, çizgisel olan kurgunun aksine çizgisel olmayan kurgu anlayışıyla üretilen filmlerin kendine yeni dünyalar ve deneyimler kazandırdığını göreceğiz. David Lynch'i diğer yönetmenlerden ayıran bu yaklaşımı ve sinema dilidir. Burada çizgisel olmayan kurgu bağlamında David Lynch'in Kayıp Otoban filmini mercek altına alıp filmin yeniden kurgulandığında veya filmin sekans ve sahnelerini ayırıp yerlerini değiştirtince ortaya yeni bir anlatım biçiminin çıktığını göreceğiz.

Anahtar kelimeler: Kurgu, Çizgisel Olmayan Kurgu, David Lynch, Kayıp Otoban Filmi

Institute : **Institute of Social Science**
Department : **Communication Designe**
Programme : **Communication Designe**
Advisor : **Prof. Dr. Bülent Küçükerdoğan**
Thesis and Date : **Master – October 2014**

ABSTRACT

THE LOST HIGHWAY AS AN EXAMPLE OF NON-LINEAR EDITING

Ahmet BİKİÇ

Cinema is freedom; it entails different searches and constantly renewal. In this study, we will look at David Lynch and editing. Different approaches to the way editing effects a work and what we are faced with when we are faced with editing that is outside of the system will be touched upon. Nonlinear editing, unlike linear editing, creates different worlds and lead to different experiences. What separates David Lynch from other directors is this approach and his cinema language. Here, in terms of nonlinear editing, The Lost Highway is examined. When the film is edited again, or when the film's sequences and scenes are separated and their places changed, we will see that the film is a different film and will have a different narrative.

Key Words: Editing, Non Linear Editing, David Lynch, The Lost High

“Sinemayla edebiyat arasındaki ortak nokta,
her ikisinin de gerçekliğin sunduğu malzemeyi
yoğurma ve yeniden düzenleme konusundaki
eşsiz özgürlükleridir. “
Andrey Tarkovski

GİRİŞ

Kurgu tarihine bakıldığında; sinemanın tüm parçalarını biraraya getirirken senaryo, yazım tekniği, çekim teknikleri, çekim ölçekleri gibi tamamlayıcı öğeler sözkonusudur. Bu öğelerin her birinin organizasyonu da bir kurgudur. Kurgunun, bir araya getirilecek malzemelerin bir düzlem üzerinde sıralanırken vermek istediği mesaj ve bu mesajı ulaştırma hedefi vardır. Bu süreci de en başından izleyici görüşüne sunana dek yönetmenin mesaj kaygısına göre kurgu öncelikleri vardır. Bu öncelikler filmin dilini başka bir deyişle yönetmenin sinema dilini ortaya koymaktadır.

Günümüzde ise, sinema çerçevesinde kurgu; çekimi gerçekleştirilen parçaları belli bir düzleme dizen bir iş süreci olarak tanımlanmaktadır. Aynı zamanda, yönetmenin çekmiş olduğu görüntüleri bir araya getiren dizgeyi tamamlayan kişi de kurguya hizmet etmektedir. Bu süreçte önemli olan, yönetmen tarafında kurguya hizmet eden kişinin yaklaşımıyla bu eylemi gerçekleştiren kişinin yaklaşımıdır. Bu eylemi gerçekleştiren kişinin yaklaşımı ayrı olabilir, ancak verilmek istenen mesaj aynı doğrultuda olmalıdır.

Öte yandan, önceden olay örgüleri belirlenmiş bir başka deyişle senaryo; belli bir akışı olan bir kurmaca öyküden oluşmakta ve belli bir kurgu diliyle bütünleştirilmektedir. Burada ortaya çıkan farklılık ise, anlatımdaki çeşitliliktir. Bunu “kompozisyon yaratma” olarak tanımlayabiliriz. Bilindiği üzere, bir kompozisyonda giriş, gelişme ve sonuç bölümleri vardır. Tüm bu bölümler günün sonunda hedeflenen mesajın izleyiciye/okuyucuya sunulmasında birçok farklılıklar oluşturmaktadır. Mesajlar ve izleyici zihninde oluşturulması gereken ya da hedeflenen algılar, önceden belirlenmiştir. Bunu destekleyen ise, yönetmenin dili ve kurgudaki sistemidir. Film, yönetmen dilini destekleyici senaryo, mekan, zaman, kostüm vb. birçok öğelerin kurgulanmasıdır. Son olarak kurgucu, masa başında yapılacak dizgeyi hedefler ve yönetmenin anlatım dili doğrultusunda kendi yaratıcılığını da katarak filmi tamamlar.

Sinemada ortaya çıkan eserlerin seyirciye aktarım sürecine gelmesine kadar yapılan tüm adımların amacı kurguya hizmet etmektir.

Bu çalışmamda, bir filmin bütün olarak tamamlandığı yer olan kurguya müdahale yöntemleri, başka bir anlatımla farklı kurgu denemeleri irdelenmeye çalışılacaktır. “Varolan görüntü parçalarını, mesaj dilini bozmadan, parçaların yerleri değiştirilerek yeni bir anlatım dili oluşturulabilir mi? Kurgulanmış bir filmi yeniden kurgulamak, sinema ve izleyiciye ne kazandırır?” soruları araştırmanın temelini oluşturmaktadır.

Bu bağlamda, yeni bir öykü yaratmanın söz konusu olamayacağı yalnızca birbirinden farklı “öyküleme”lerin var olabileceği araştırma tartışma konuları arasında yer almaktadır. Mevcut kurgunun yeniden kurgulanmasında yeni bir çekim söz konusu değildir. Yeni anlatım biçiminde mevcut dili bozmadan mevcut görüntülerin başka bir deyişle film karelerinin yerlerinin değiştirilmesi söz konusudur. Bu durum, kurgu türlerinden “çizgisel olmayan kurgu” özelliğine sahip filmlerde gerçekleştirilebilmektedir.

İnsan, zihni zamanla gelişen, düşünce yapısı değişen, giderek beklentiler karşısında olgunlaşan bir varlıktır. Sinema da insan yapımıdır. Bu nedenle, zaman içerisinde mevcut anlatım biçiminde/dilinde değişimler oluşabilmektedir. Bu bağlamda, önceden yapılan eserlere farklı bakış açılarıyla yaklaşılmaktadır. Çizgisel olmayan kurgunun da şekli, türü ve mantığı bu esnekliğe yer vermektedir. Aynı biçimde izleyicide de birden fazla bakış açısı yaratma etkisine sahip olabilmektedir. Çizgisel olmayan kurgu diline sahip filmlerin temelinde “bilinçaltı” öğeler konu olarak işlenmektedir. Bu işleyiş “izleyiciye bırakma olgusu”nu destekler niteliktedir. Aynı filmin birden fazla kurgusuna sahip yeni anlatım biçimleri ile karşı karşıya kalmak, izleyicide farklı bakış açıları yaratacaktır. Çizgisel olmayan kurgu yöntemi, sinema dilinin zenginlikleri arasında gösterilebilir. İzleyicide “bilinçaltına yönelme” düşünme biçimi

arttırılmaktadır. Bilindiği üzere her izleyici farklı demografik özelliklere sahiptir. Bu farklılık her filmi farklı yorumlama ve algılama süreçlerine bırakıyor.

Çizgisel olmayan kurgu sayesinde, farklı öykülere sahip bir film, düşünüş biçiminin daha da zenginleşmesine olanak sunuyor. Bu bağlamda kurgunun tamamlayıcı öğelerinden biri de izleyici bakış açısıdır. Çizgisel olmayan kurguya sahip bir filmin, aynı izleyicide farklı etkiler yaratabileceği düşünülmektedir. Öte yandan, çizgisel olmayan kurgularda “psikolojik” konular özellikle bilinçaltını işleyen temalar kurguda değişim yaratmaya olanak tanımaktadır. Bu bağlamda, araştırmanın birinci bölümünde kurgu kavramı, sanat ve sinemadaki kurgu olgusunun gelişimi ve değişimi incelenmektedir. Kurgu türleri, kurgunun tarihsel gelişimi, günümüz sinemasına yansımaları ve kurgu türleri örnekleri ile açıklanmaya çalışılmaktadır. Araştırma sorunsalını oluşturan çizgisel olmayan kurgunun da teknik özellikleri değerlendirilmektedir.

Araştırmanın ikinci bölümünde ise, çizgisel olmayan kurgu örnekleri arasında önemli bir yere sahip olan David Lynch sineması irdelenmektedir. David Lynch sinemasının sinema gelişimindeki yeri açıklanmaya çalışılmaktadır. Sinemaya farklı bir bakış açısı kazandıran “Kayıp Otoban Film”nin çizgisel olmayan kurgu niteliği bu bölümde incelenmektedir. Filmin senaryosu, karakterleri üzerinde değerlendirmelerin yapılmakta olduğu bölümde David Lynch sinemasına kuramsal yaklaşımlar da açıklanmaktadır. Filmlerde, insan ögesinin daha çok bilinçaltı ve psikolojik süreçlerinin konu alındığı, bu tür bir tema genellemenin yapılabileceğinden bahsedilen bölümde; “çizgisel olmayan her filmin, psikolojik unsur taşıyıp taşımadığı, insan kimliğinden dolayı taşıyor olsa bile, bu genellemenin doğruluğu ve geçerliliği” sorunları araştırmanın içeriğini belirlemektedir.

Üçüncü bölümde “Kayıp Otoban Film”nin çizgisel olmayan kurgu özelliğine sahip olduğu anlatılmaktadır. Sinema eleştirmenlerinin, sinema uzmanlarının, izleyicilerin, kimi yerde bu alana hizmet edecek diğer sanat

dallarında üretim yapan ya da katkıda bulunan insanların yorumlarına yer verilmektedir.

Mevcut kurgunun günümüzde yeniden kurgulanabilirliğini göstermek adına filmin bazı sahnesinde değişimler gerçekleştirilmektedir. Bu sahnelerin aynı zaman diliminde farklı görüntülerle anlatılması sonucu ortaya çıkan değerlendirmelere yer verilmektedir.

1. BÖLÜM: SİNEMADA KURGU KAVRAMI

1.1. Kurgu Kavramı

Yaşamın her noktasında belirli bir düzen ya da düzensizlik olarak nitelendirilen yaklaşımlar vardır. Düzen kendi içinde, düşünce sonucu ortaya çıkan çeşitli kurallar ve önem dereceleriyle biçimlenir. Başka bir deyişle, bir kompozisyon süreci ortaya çıkar. Belirli amaç, mekan, zaman dilimleri içerisinde oluşturulacak öge her ne ise, bir biçimde düzene oturulmaktadır. Bu durum, sanat dünyasında da “kurgu” kavramı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kurgu; “Önceleri romanda ortaya çıkan, daha sonra da sinemada uygulanmaya başlanan modern anlatı formunun asal özelliği, özdeşleşmeyi (mimesis`i) kırıp, kendi gerçekliğini, bilinçli olarak yorum veya oyun olarak açığa vurması yani estetik özbilinçliliğe ya da öz-düşünümselliğe yol açan bir yapılanmayı içermesidir”¹.

Edebiyat, resim, müzik, heykel ve diğer sanat dallarına bakıldığında kurgunun farklı yapıları görülmektedir. Bu sanat dalları kendine özgü bir dizge ve disiplinle karşımıza çıkmaktadır. Sinemada ise, senaryo, ışık, görüntü, çekim teknikleri ve çekim ölçekleri gibi birçok adımın bir araya gelmesi kurgunun oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Aynı zamanda tüm bu öğeler kendi içinde de kurgu gerektirmektedir. Sinemada önemle altı çizilen kurgu yaklaşımı ise, görüntünün işlenmesidir.

“Görüntünün işlenmesi, sözcük ya da sesin işlenmesinden çok daha bağımlıdır. Bundan dolayı görüntü ile kurgunun karşılıklı işleyişi, bütün sanatlarda aslında var olan bir sürecin ölçeğinin gerçekten genişletilmesidir. Ne

¹ EISENSTEIN, Sergey M.. Çev. ÖZÜN, Nijat. Film Biçimi, Payel Yayınları, İstanbul, 1985.s.17.

varki filmde bu süreç öyle bir kerteğe yükseltilmiştir ki, yeni bir nitelik kazanmış gibi görünür. Çekim düzenleme işinin gereci (malzemesi) olarak ele alındığında, granitten de serttir. Bu sertlik çekime özgüdür. Çekimin bu bu eksiksiz değişmezlik eğiliminin kökü doğasındadır. Bu sertlik kurgu biçimlerinin ve biçemlerinin varsılılık ve çeşitliliğini geniş ölçüde belirlemiştir; çünkü kurgu, doğanın gerçekten yaratıcı bir yoldan yeniden biçimlendirilmesinde en güçlü araçlardan biri olmaktadır. Böylelikle sinema bütün öbür sanatlardan mikroskobik ölçüde olup biten süreci, öbür herhangi bir sanattan daha çok açığa vurabilir.”²

Bu açıklık süreci ise, anlatım biçimleri ile sonlandırılmaktadır. Klasik, modern, post-modern anlatım biçimleri ile kurgu yapıları yorumlanmaktadır. Sinemada klasik anlatım biçimlerinde kurgunun doğal sayılar gibi başlangıcı ve yükseldiği kırılma noktaları karakterle biten sonla anlatılmaktadır. Modern anlatı biçiminde ise, belirli düzendeki anlatı biçiminin tamamen dışına çıkıp birden fazla kırılma noktası ve birden çok yan/ana karakterlerle devam edilmektedir.

“Klasik anlatı formuna sahip olan birçok film, sadece tek bir karakterin sınırlı bakış açısıyla kurulurken, modern anlatılarda farklı karakterlerin bakış açıları iç içe geçmiş şekilde inşa edilir. Yine bu anlatılarda birincil ve ikincil olay örgüleri iç içe geçmiş şekilde kurgulanır ve bunlar çizgisel bir okuma sunmak için değil de tersine merkezi filmin hedefini oluşturmak için sürekli değiştirilerek, izleyicinin dikkati ayakta tutulmaya çalışılır.”³

Modern anlatı kuramı, sinema tarihinde kurgu bağlamında iz bırakan yönetmenler tarafından kullanılmış ve eserler ortaya konulmuştur. Bir başka deyişle bu imgesel anlardaki biçim; ses ve görsellikle kullanıldığında toplumsal olayları ve farklı iki anı aynı zaman diliminde yaşatma olanağı sunmuştur. Bu bağlamda, izleyicinin düşünme duygusunun canlı tutulduğu düşünülmektedir. Çünkü anlatım biçimlerinde özdeşleştirme ve duyguya dokunma aynı anda gerçekleştirilmiştir. Bu zaman çakışması anlatımının, “seyircide anı yaşama

²A.g.e. EISENSTEIN, s.16.17.

duygusu” yaratıldığı düşünölmektedir.

“Modern anlatı sinemasının dikkati anlatıdan, ‘anlatım’a ya da iletiden imgelere kaydırıldığı söylenebilir. Filmler hala kurmacadılar ancak örgülenme kesinliksiz ve müphemliklere (Belirsizlik) yaslanır ve izleyiciler buradan bir farkındalığa çağrılır. Bir başka deyişle, anlam tasarımı, görüntülerin görselliği vurgulanarak, sesleri ve imgeleri karşı karşıya getirerek, ileti ve içeriği zıtlştırma temelinde elde edilmeye çalışılır.”⁴

Bu durum izleyicide, filmin yorumlanışına birden fazla bakış açısı getirmesine zemin oluşturmaktadır.

Kurguyla İlgili Çeşitli Kavramlar:

“**Ses Kurgusu:** Ses kurgusu en az görüntü kurgusu kadar önemli ve zaman alıcı bir işlemdir. Ses kurgusu dublajlardan, müziklerden ve ses efektlerinden oluşur. Önemli olan görüntüyle sesin bire bir tutturulması, senkronun sağlanmasıdır. Ses kurgusu aşamasında gerekirse arşiv seslerinden, sette alınan ortam seslerinden ya da ses operatörünün yeniden kaydedeceği seslerden yararlanılabilir. Kullanılan ses efektleri seyircinin ruh durumunu etkileyebilir. Filmlerde heyecanın doruğa çıktığı bölümlerde çoğunlukla kullanılmaktadır.”⁵

“**Renk Düzeltme:** Kurgu bittikten sonra renk sürekliliği olmayan planların düzenlendiği işlemdir. Resim masasından geçen görüntünün sinyal düzeyleriyle oynanarak düzeltmeler yapılır. Kimi zaman **yönetmen** hata olmasa bile renk düzeltmeye girer ve filminin tonlarını olduğundan değişik bir duruma getirir. Örneğin düşen yaprakların iyice sarartılması ile sonbahar duygusu fazlasıyla verilebilir.”⁶

“**Master Kopya (Ana Kuşak):** Kurgu sonunda alınan kopya bir başka deyişle filmin çıkış kopyasına verilen addır. Master kopyada ses kanalları bileştirilmez (mikşlenmez). Örneğin digital betacam formatının 4 kanal ses girişi bulunmaktadır. Kurgu bitiminde alınan çıkışın birinci kanalına yalnızca dublajlar (sözlendirmeler), ikinci

⁴ A.g.e. EISENSTEIN, s.16.

⁵ KÜÇÜKERDOĞAN. Bülent, YAVUZ. Turhan ve ZENGİN. İbrahim. Video ve Film Kurgusuna Giriş. İst. Es Yay. 2005. s.17

kanala yalnızca ortam sesleri, üçüncü kanala ses efektleri, dördüncü kanala da müzikler yerleştirilir. Böylelikle dört kanal birlikte okutulduğunda, ses mikslenmiş biçimde duyulacak ancak bu seslerden herhangi biri değiştirilmek istendiğinde diğerlerinde bir sorun yaşanmayacaktır. Örneğin aynı dizinin yurt dışı kopyası için birinci kanaldaki sesin silinip yerine gösterileceği ülkenin dilinin dublajlanıp konulması yeterli olacaktır. Oysa kurgu sonunda 4 ayrı ses kanalında bulunan sesler tek kanala bağlansa ve görüntüyle birlikte kaydedilseydi bu işlemden sonra artık ses ve görüntü üzerinde bir değişiklik yapabilmek olanaklı olmayacaktır.”⁷

“Time Code (Zaman Dizgisi): Time Code, çekim sırasında kameranın kaset üzerinde katdettiği zaman çizelgesidir. Kameraman time code başlama noktasını ayarlar ve çekimin akis süresine göre kamera time code yazmayı sürdürür. Çekimlerde genellikle 30 dakikalık kasetler kullanılır. Bunun amacı kurguda görüntü ararken zaman kaybetmemektir. Örneğin kasetin sonunda ve başında olan iki görüntüyü, online kurguda bağlayabilmek için kasetin önce sonunun bağlanması ardından başına geri sarılıp orada bulunan görüntünün bağlanması gerekmektedir. Uzun süreli kaset kullanımlarında kaset sarma süreleri uzayacak ve işi uzatacaktır. Çekimler sırasında reji 3. asistanı, kameranın time code’larını sahne, plan ve yinleme sayısı ile birlikte not etmekle görevlidir. Böylece kurgu sırasında hangi kasetin kaçınıcı dakika, saniyeye karesinde hangi görüntünün başlayıp bittiğini bulmak çok kolaylaşacaktır.”⁸

Kurguya girecek yönetmen belli bir sıraya göre çalışmalıdır. Kurguyu en kısa sürede ve verimli bir biçimde bitirebilmek düzenli olmaya bağlıdır. Tüm kasetler, sesler ve efektler hazır olduktan sonra kurguya geçilebilir ve aşağıdaki düzene göre işe başlayıp sürdürmek gerekir.

Kurgunun gerçekleştirilebilmesi için belirli kurallar vardır. Bu kurallar;

⁷A.g.e. KÜÇÜKERDOĞAN, YAVUZ, ZENGİN, s.18.

⁸A.g.e. KÜÇÜKERDOĞAN, YAVUZ, ZENGİN, s.18.

- 1- “Kullanılacak görüntülerin time code'larının belirlenmesi.
 - 2- Off Line kurgu yapabilmek için kasetlerde bulunan görüntülerin doğrusal olmayan (non-linear) sisteme yani bilgisayarın belleğindeki görüntülerin aktarılması, capture işleminin gerçekleştirilmesi.
 - 3- Kaba kurgunun bitirilmesi ve böylelikle sahne ve planların sıraya dizilmesi.
 - 4- Yakın planların, aynı planlan süreklilik kurallarına ve senaryonun akışına göre bağlanması, bu biçimde ince kurgunun bitirilmesi.
 - 5- Bilgisayarda time code aralıklarına göre hangi görüntülerin birbirine bağlanacağını gösteren listenin hazırlanması gerekir. Bu liste yapılan kurgunun time code'larla açıklanmış ayrıntılı dökümüdür. Geçişlerin kaç kare olduğu, hangi görüntünün nerede kaç dakika, kaç saniye, kaç kare kullanıldığını gösterir.
 - 6- Online kurgu için doğrusal (linear) kurgu sistemine geçilir. Kurgu seti, bilgisayara yüklenen time code listesi aracılığıyla online kurguyu bire bir gerçekleştirecektir.
 - 7- Biten görüntü kurgusu ses masasına getirilir. Ses kurgusu, efekt kuşağı hazırlanır ve görüntüye sesler eklenir.
 - 8- Görüntü ve ses birleştirildikten sonra, görüntüde uyumsuzluk yaratan yerler varsa, online kurguya girilerek düzeltmeler yapılır.
 - 9- Ses ve görüntü kurgusu biten film, renk düzeltme cihazlarına girer, renkler ve tutmayan ışık süreklilikleri düzenlenir.
 - 10- Ses kanalları ayrılmış (ses, efekt, dublaj) filmin master çıkışı alınır.”⁹
- biçiminde özetlenmektedir.

Bütün sanat dallarında olduğu gibi sinema endüstrisinin de kullandığı ortak bir dil ve matematiği vardır. Bu kurallar filmin tüm aşamalarında vazgeçilmez bir ortak dildir. Çünkü kullanılacak bu terimler bütününden çıkacak tüm karışıklıkları ortadan kaldırmakta ve yapılabilecek hataları en aza indirgemektedir. Örnek verecek olursak kurguda aynı karakterin iki genel planı ardarda bağlanamayacağı için

⁹A.g.e. KÜÇÜKERDOĞAN, YAVUZ, ZENGİN, s.19-20.

kurgucu, görüntü yönetmeni ve yönetmen bu kurallara uymaktadır ve bu ortak dil sayesinde yapılacak yanlışlıklar ortadan kalkmış olacaktır.

“Sinema dilinde planları ve kamera hareketlerini anlatabilmek için ortak bir görsel dil kullanılmaktadır. Yönetmen, çekim ekibiyle ve çekim sonunda kurgucuyla anlaşabilmek için planların ölçeklerine ve kamera hareketlerine göre aldıkları adları kullanır. Yönetmen, kurgu sırasında; "diz plandaki sağa pan yukarı tilt' in hareket bitimine kadar ve sonra amors ikiliye kes" derken, kurgucu burada kameranın sağa dönmesi, objektifini yukarı doğru kaldırılması ve oyuncuyu izlediği planı hareket bitimine kadar kullanması gerektiğini, sonrasında öndeki oyuncunun omuz üzerinden arkadaki oyuncunun çekildiği planı kullanması gerektiğini bilmelidir.”¹⁰

1.2. Kurgu Tarihi

İlk çekilen film örnekleri tek plan halindedir. Görüntülerin ardarda bağlanması gerekliliği kurgu sorunsalını ortaya çıkmıştır. Sinemanın icadından günümüze dek yeni arayışlara gidilmiş, çözüm yollarına ve anlatım biçimlerine başvurulmuştur.

Fransa’da Bresson, İtalya’da Antonioni ve Fellini gibi yönetmenler, görüntülerin formal düzenlemeyi yeniden gözden geçirip, 1960’lı yıllardan itibaren bu yönetmenler, sinematografik dilin temel parçalarını farklı bir biçimde düzenlemeye başladılar. izleyicilerine ‘algılamada uzlaşım olmanın’ maceralar sunma çabalarına giriştiler.

“Film Noir”Fransızca “Kara Film” demektir; “Çağdaş Film Noir ya da Neo-Noir, geçmişteki Film Noir’ların olay örgüsü kurallarına, karakter çeşitlerine ve genel tekniklerine katı bir şekilde bağlı, oldukça içine kapanık bir türdür. Bazı Neo-Noir filmler senaryo ya da oyunculuk bakımından klasik noir filmlerle ilişkiliyken (The Singing Detective, Bad

¹⁰ <http://sanatsinema.com/2012/07/23/3-1-2-modern-anlati-sineması/> erişim tarihi 10.02.2014

Education, Inland Empire), başka bazı Neo-Noir filmler de Klasik Noir filmlerin yeniden yapımı (The Postman Always Rings Twice) ya da eski Noir Filmleri dönemin yapılmış ve sonrasında bilinçli olarak bu tarz altında ele alınmış Retro-Noir saygı filmleridir.(Chinatown, Body, Head, L.A. Confidential, The Man Who Wasn't There). Çoğu kez; Klasik Film Noir'ların zaman sürecinin The Maltese Falcon' dan(1941), Touch of Evil'a (1958) kadar olduğu söylenir. 1940 ve 1950'li yılların ses getiren Film Noir'larının yapımcıları, (Double Indemnity, Laura, Detour, The Postman Always Rings Twicw, D.O.A. Sunset Blvd., Kiss Me Deadly, The Killing ve Vertigo), tür geleneğinin gittikçe gelişmekte olduğunun farkında olmalarına rağmen, bu filmleri 'tek tip Film Noir'lar olarak düşünmemişlerdir. Bunun yerine; bu filmler , cinayet hikayeleri, şüphe uyandırıcı kareler, psikolojik gerilimler, ve melodramlar' da dahil olmak üzere birçok farklı başlık altında incelenmiştir. Başta 1955 yılına ait A Panaroma of American Filmi Noir (American Film Noir'ın Panaroması) kitabının yazarı Raymond Bordeve Etinne Chaumeton olmak üzere , Film Noir terimini ilk yaygınlaştıranlar ve bu filmlerin bir kaçının Raymond Chandler, Dashiell hammett ve JamesM. Cain'in Fransa'da "Serie noire" ('karanlık Kitaplar Serisi' demektir fakat aynı zamanda 'kötü olaylar serisi' anlamında gelir) adı altında yayımlanan polisiye ve cinayet romanlarına dayandığını kaydedenler, Fransız eleştirmenlerdir. Amerikan ve İngiliz sinema eleştirmenlerinin yeni yeni tanınmaya başlanan bu tür üzerine 1970'li yıllarda başlattıkları çalışmaların sonucunda, Film Noir'ın köklerinin, Alman dışavurumcuları'na,Birinci Fransız şiirsel Realizmi'ne ve 1920'li-30'lu yılların Hollywood gangster filmlerine kadar dayandığı görülmüştür. Sinemaya özgü bu öncülere ek olarak, en büyük tarihsel etkilenimler; İkinci Dünya Savaşı ve hemen ardından soğuk savaş olarak bilinen, savaşın şiddeti, nükleer yıkımın dehşeti, Mc Carthycilik'in paronoya, öfke ve hayal kırıklığı yayan 'kızıl korkuları' ile birlikte tüm duygular Film Noir'ın tipik özellikleridir. Talihsiz kahramanı baştan çıkaran ve ona ihanet eden Femme Fatale, cinsiyetler arasındaki güç dengesini değiştiren bir savaş-sonrası dünyasından çıkmış gibi görünüyordu: savaşta ruhen ve

bedenen yara almış gaziler, eve döndüklerinde kadınların sivil cephe muharebesinde harcadıkları eforun bir parçası olarak, iş gücüne ortak olup, finansal ve cinsel özgürlüklerini elde ettiklerini gördüler. Erkekler, bu denli güçlü kadınları, *femme fatale* için hissedilen ikileme benzer şekilde, hem çekici hem de korkutucu buldular. Film Noir'a özgü olarak tanımlanan teknikler; karanlık gölgeleri, özellikle de kahramanın üzerine parmaklık ya da örümcek ağı gibi çöken ve kahramanı tuzağa düşürür gibi görünen ışık gölge yöntemlerini, kasvetli düşük açılı çekimleri, klostrofobik çerçevelenmeleri, çarpık görüntülü aynaları, dengesiz kompozisyonları ve yolunu kaybetmiş, kaderine mahkum edilmiş kahraman tarafından deneyimlenen kişisel travmalara vurgu katan görsel ve işitsel flashback'leri ve seslendirmeleri içerir. Yine de, tüm bu tanımlama çabalarına karşın Film Noir, tüm film türleri arasında en tartışmalı tür olarak kalmıştır. Eleştirmenler tüm Film Noir'ları tanımlayabilecek tek bir ögenin olup olmadığı ve hangi filmin bu kalıba uyduğu ya da hangi filmin bu türden dışlanması gerektiği hakkında anlaşmakta zorluk çekmektedirler. James Naremore'un da belirttiği gibi, Noir ile bağdaşan birçok konu, ruh hali, karakter, olay yeri ve biçimsel özellik vardır, fakat bunların hiçbiri bu kategori altında bir araya gelen filmlerde ortak değildir.¹¹

Bütün noir'lar da mutlaka bir dedektif-kahraman, bir öldüren kadın hatta bir trajik-son olması gerekmez. Peki tüm bu soygun filmleri, gangster filmleri ya da Gotik kadın melodramları Film Noir olarak sınıflandırılmalı mıdır? Bu kitapta, geniş kapsamlı bir bakış açısı için Film Noir'ı savunmakta öncülük eden güncel eleştirilerin izinden gidiyorum. Wheeler Winston Dixon'ın da belirtildiği gibi: "Film Noir tanımlamalarının çoğu, bana kalırsa oldukça kısıtlı. Karanlık, yağmurlu bir ara sokaktaki yapayanlız başkahraman örneği, fimin müziği ile beraber aynı anda birden fazla yerden gelen seslendirme, hükmü çoktan verilmiş sevgililerin polisten

¹¹ NAREMORE. James, NIGHT. Morethan: Film Noir in Its Contexts, revised ed., Berkeley: University of California Press, 2008, s. 282.

kaçış ya da gülünç özgüvenleriyle labirente benzeyen gizemleri çözmeye çalışan dedektifler bu yaygın film türünün yalnızca birer dışavurumudur.”¹²

Bu bağlamda modern anlatı türünde yapılan çalışmalar, gizemli karakterler, ışık kamera kullanımı ve öykü anlatımı ile klasik anlatı türünden farklı bir yer edinmiştir. Kişinin bilinç altına yönelmesi bakımından insanın ruh halini ele alırken bu ruh haline yolculuk anlatımında deneysel denemelere fırsat vermektedir.

Jim Hillier ve Alastair Philips Derki ; ‘ Film – Noir, ruhsal bir durumla yakından alakalı olduğu kadar aynı zamanda bir dizi biçimsel işaretlerle de ilgilidir’ ve ‘belki de Film Noir diye bir tür yoktur, fakat kültürdeki, zamandaki ve mekandaki değişimleri koşullayan bir çeşit duyarlılığın formları ve varyasyonları söz konusudur.’¹³

Bizi Neo-Noir’a getiren budur. Klasik Film Noir’ı tanımlamak zorken, modern Film Noir ile bu sorun daha da içinden çıkılmaz bir hal alır. Mark Bould’un ‘Bu türe eklenen her Film Noir, bu türü yeniden düşünüp tartışır, yeniden inşa eder ve yeniden üretir’ şeklindeki oldukça doğru gözleminden biri’¹⁴

Bu gözlemler göstermektedir ki Noir anlatı ile inşaa edilen yapımlar anlatım ve yapım özgürlüğü sunduğu gibi, izleyiciye yeni fikirler ve sonsuz bir evren içinde bırakır. Bu evren kendi içinde yeni sorular ve yolcular ile devam eder. Bu nedenle tekrar düşünüp kurguya oturduğumuzda yeni bir kurgu ile yeni bir film üretme şansını yakalayabiliriz.

The Crying Game, Reservoir Dogs, The Matrix ve Memento gibi bir çeşitlilik hakkında hiç bu kadar yararlı bir genelleme yapılmış mıdır? Bana kalırsa, geçmiş noir’larla oldukça sağlam ilişkilerine ek olarak Neo Noir’lar; bulanık sınırlar ve melez türler tarafından karakterize edilmektedir ve Neo Noir’lar hakkında yeni olan ne varsa, film yapımındaki son trendlerden ve teknolojik gelişimlerden olduğu kadar, güncel sosyal değişimlerden ve tarihi olaylardan da aynı şekilde etkilenmektedir. Birçok

¹² DIXON. Wheeler Winston, Film Noir and the Cinema of Paranoia, New Brunswick, NJ. Rutgers University Press, 2009, s. 1.

¹³ HILLER. Jim, PHILIPS. Alastair, 100 Film Noirs, Basingstoke, UK: Palrave Macmillan, 2009, s. 5,8.

¹⁴ BOULD. Mark, Film Noir: From Berlin to Sin City, London: Wallflower Press 2005, s. 115.

klasik Film Noir üç ana karakter tipinden ibarettir: dedektif, kötü adam ve kurban. Geçmiş noirlar bu tiplerle çizdikleri sınırları biraz zorlarken, Neo-Noir bu ayrımları yıpratma eğilimi içindedir.“ The French Connection Filminde, ‘Popeye’ Doyle (Gene Hackmen) Kural Tanımaz inatçılığı sayesinde dolandırıcıları yakalayan azimli bir polistir fakat aynı zamanda bu özelliği,, bu filmlerde ‘sıklıkla karşılaşılan’ polisle suçlu arasındaki ‘İnce Çizgiyi’ ortaya çıkardığından suçlulardan biri olacağına da habercisidir.”¹⁵

Bu suç değişimi Noir filmlerde sıkça rastlanmaktadır. Kayıp Otoban filmde karşımıza çıkan durumlardan biri de bu. Eşini kıskançlığı ile yargılayan eşin değişimi. Sosyal yaşam içinde tüm kuralları uygulayan bir babacan adamdan porno mafyasına dönüşmesi gibi örnekleri kötü ve iyi arasındaki ince çizgide gösterebiliriz. Film içinde başka karakterlere yaklaşmak için yani kötü adamı yakalamak için kötü adamın zihnine dönüşür. Ancak bundan dönüş çok zor olabilmektedir; The Departed filminde olduğu gibi.

Manhurter’da , Will Graham (William Petersen) peşinde olduğu korkunç katil gibi düşünmek zorunda olan bir FBI ajanıdır; fakat o, o kadar da korkunç değildir. Filmin afişinin de uyardığı gibi, ‘Seri katilinin zihninin içine girin... bir daha asla geri dönmeyebilirsiniz.’ The Departed Filmindeki sivil polis (Leonardo Dicapro) ve köstebek (Matt Damon), gizli kimliklerinin etkisi altında olan ve ahlaki açıdan ikileme düşmüş karakterdir: ‘Kimse Kendisinin ya da bir başkasının gerçekten kim olduğunu bilmiyor’¹⁶

Dedektif ve kötü adam arasındaki farklılık, git gide, yeterince çabaladığı takdirde, içindeki şeytani potansiyeli bulabilecek bir adamla dedektif arasındaki farka dönüşür. “Artık kim kim olduğunu bilmiyorsun” der Leonard (Guy Pearce) Memento’da . “Belki de kendini sorgulamanın zamanıdır”. Benzer şekilde öldüren kadın psikolojisinin yeniden kavranışı,

¹⁵ FREDKİN. William, Director’s Audocommentary, The french Connection DVD, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2005.

¹⁶ SCORSSES. Martin, in Ian Christie, ‘ Scorsese: Faith under pressure’, Sight and Sound, vol.

Blade Runner, The Crying Game, Devil in a Blue Dress ve Bad Education gibi filmlerde de görüldüğü gibi, bu bağlamda karafilm örneklerinde hain kadınlar kuralları yoksayabilir ve ahlak kurallarını tehdit edebilir. Burada caniden çok bir kurban olarak da karşımıza çıkabilir. (Femme Fatale ve Inland Empire filmlerinde olduğu gibi)

Klasik kara filmlerde erkek dedektifler, kurban ve suça ortak olmaya daha yatkındırlar. Katili yakalamak için sarfettikleri çaba ve ön görü sayesinde olayların içinde bulurlar kendilerini ancak bu olayın içine girdikçe suça ortak olurlar. Bu karakterler, olayın çok içinde olarak kesin zafere çok yakın olsalar bile olay büyük kayıplarla sonlanabilir.

“Biçimsel olarak Neo-Noir’ın; Jean-Luc Godard ve François Truffaut’ un seyyar kamera işi (raylı döşemede el çekimini de içeren), deneysel kurgulama (görüntü dondurma ve atlama) dış mekan ve türlerde (bazen gülünç paradisel) bir öz farkındalık yaratan teknikleri, 1950’lilerin sonraları ve 60 ların başlarına ait filmler tarafından örneklenen, French New Wave (Fransız Yeni Akımı) olarak da bilinen film hareketine borçludur. Bu yenilikçi tekniklerin çoğu, Yeni Hollywood yönetmenleri tarafından (Robert Altman, Brian De Palma, Martin Scorsese) sahiplenilmiştir ve modern film-noir yapımcılarını etkilemeye devam etmektedir. Neo-Noir’ın ifadesini etkileyen gelişmeler; daha seri film envanteri toplayabilme ve akabinde dijital video teknolojisi ile stüdyo dışındaki sahnelerin düşük ışık şartları altındaki renkli çekimine olanak tanıyan (aynı zamanda filmlerde bile keskin siyahlarla yüksek kontrastlı görüntülere izin veren) teknolojideki ilerlemeleri de içerir. Geniş-perde sinemasının giderek daha fazla kullanılması; karanlık tarafından kuşatılmış (bkz: Lost Highway) ya da uçsuz bucaksız bir boşluk tarafından çevrelenmiş (white/beyaz-noir’ Point Blank’de olduğu gibi) Neo-Noir karakterlerinin sahnelenmesinde yardımcı olmuştur. Sabit kameranın (steadicam) keşfi; Neo-Noir kahramanı ile birlikte hareket etmemizde ve onunla beraber olayları fiziksel olarak deneyimlememizde bize yardımcı olmuştur, ayrıca dijital kurgulamadaki gelişim, hızlandırılmış kesimler ve şok kesimler

halinde araya giren flashback görüntülerinin de yardımıyla, kahramanın yönelim bozukluğunu (disoryantasyon) aktarmada kolaylık sağlamıştır.”¹⁷

Özellikle Kayıp otoban filminde karşımıza çıkan kurgu şok kesimler sahnelerin şok edici etkisini bir basamak daha yükseltmektedir. Çekim aletlerinin gelişmesi ve filme etkiside anlatım konusunda katkı sağlamaktadır. Bunun yanında filmlerde kullanılan müzik ve dijital efektler Noir filmlerinde önemli bir anlatım aracı haline gelmektedir.

“Film müziğindeki çok katmanlı uyumsuzluğa ve çözümlenmemiş ahenge yönelen müzikle birleştirilmiş sesler ve efektler, Neo-Noir’daki başkahramanın psikolojik karmaşasına ve ahlaki ikilemini dramatize etmeye hizmet eder. Bununla birlikte CGI görüntüleri ve diğer dijital efektler; gitgide daha tehditkar ve güvenilmez olan, şüpheli olan insanların kontrolü altında ya da kahramanın tutarsız zihni yüzünden sürekli olarak şekil değiştiren bir Neo-Noir dünyasını gözler önüne sermiştir.”¹⁸

1.3 Kurgu Türleri

Sinema tarihini incelediğimizde çekim teknikleri ve çekim malzemeleri teknolojik gelişmelerden dolayı farklılık göstermiştir. Zaman içinde kullanılan araçlar değişmiş ancak amaçları aynı kalmıştır; Film yapmak. Bu teknolojik gelişmeler film yapmanın en önemli noktası Post Prodüksiyon bölümü olan kurgu aşamasıdır. Sinemanın ilk dönemleri ile başlayan kurgu süreci zamanla kendi şartlarını ve imkanlarını yaratmıştır.

“Derleme Kurgu: Farklı planların bağımsız olarak, süreklilik kuralına uyulması gerekmeden bağlanması ve öykünün an-laülabilmesi derleme kurgu ile gerçekleşir. Temel olarak belgeseller bu biçimde bağlanır. Derleme kurguda amaç, öyküyü belli bir mantık çerçevesinde anlatabilmektir. Planların birbirlerinin kesintisiz devamı olarak görülmeleri gerekmemektedir. Hareket sürekliliği de o kadar önemli değildir. Kimi video kâipler ve deneysel filmler de bu yöntem ile kurgulanabilir.”

¹⁷ DOUGLAS. Keesey.Neo-Noir Filmler.İst..Kaledon yay.2011. s.18.19.

¹⁸A.g.e. DOUGLAS, s.19.

“Kesintisiz Kurgu: Bu kurgu yöntemi daha çok kurmaca sinema yapıtları için kullanılır. Farklı ölçeklerde çekilmiş ve sahneleri oluşturan planlar bu kurgu yöntemi aracılığıyla ardı ardına bağlanır ve birbirlerini izleyen saniyelermiş gibi görünürler. Bu biçimde seyirci filmi olaydan kopmadan, her görüntü birbirinin ardı sıra çekilmiş gibi algılamaktadır. Burada ışığa, hareketin sürekliliğine, oyuncuların giysi ve tutarlılıklarına dikkat etmek gerekmektedir. Planlar arası geçişlerde oyuncu hareketleri, bakış açılan çok önemlidir. Aksi durumda süreklilik sağlanamaz. Kesintisiz kurguda planları ardı ardına değil bir hareket bütünü olarak algılamak gerekmektedir.”

“Almaşık Kurgu:(cross cutting): Zamanın akışını vurgulamak için yapılan bir kurgu türüdür.Birbiriyle bağıntılı çekim parçalan art arda kurgulanarak çeşitli olguların parçalan iç içe geçer.”

“Anlıksal Kurgu;(intellectual montage): "S.Eisenstein'ın ileri sürdüğü kurgu çeşitlerinden biri. Anlıksal çeşitten seslerin ve üsttitremelerin, kendilerine uygun düşen anlıksal uygulanmaların birbiriyle çatışacak biçimde yan yana getirilmesine dayanır. Eisenstein, bu kurgu aracılığıyla sinemada en soyut düşünceleri bile izleyiciye sunabilmeyi erkliyordu. Böylelikle sinema tıpkı dil gibi tüm soyut kavramları aktarabilecektir.”¹⁹

“Bağıntılı Kurgu {relational editing): Çekimleri arasında çağrışım oluşturacak biçimde düzenleyerek gerçekleştirilen kurgu.”

“Benzetmeli Kurgu (editing by analogy): İki çekimin ortaya koyduğu kavramlar arasındaki herhangi bir andırıştan yararlanarak bir düşünceyi, daha iyi anlatmayı sağlayan kurgu.”

“Bireşime! Kurgu (synthetic editing): Uzun çekimlerden oluşankurgu.”

“Çözümleyici Kurgu (analytic editing): Sahnenin çok kısa çekimlere bölünmesi.”

“Devingen Kurgu: (dynamic cutting): Giderek hızlanan, ritmi artıran kurgu.”

“Durgun Kurgu: (static cutting): Gittikçe yavaşlayan, ritmi düşen kurgu.”

“Elektronik Kurgu: (electronic editing): Video veya sayısal ortamda yapılan kurgu.”

“Girişik Kurgu: (non-linear editing): Videoda, değişmesi gereken kurgulanmış bir bölümü, diğer kurgulanmış bölümlere zarar vermeden değiştirebilen kurgu yöntemi. **Görsel-**

işitsel Kurgu: (audio-visual montage): Ses ile görüntü arasında olması gereken eşlemeden ayrı olarak örgensel (çoksesli kurgu) bir bağın da gerçekleşmesi gerektiğini savunan S. Eisenstein'in kurgu yöntemlerinden biri.”

Kısa planların bir biri ardına kesme(Cut) tekniğiyle bir birine bağlanarak uygulanır. Kesme tekniği sinema tarihin de sıkça karşımıza çıkan kurgu tekniği olarak kullanılmaktadır.

“Hızlı Kurgu: (fast cutting): Çok kısa çekimlerin birbirini izlemesinden oluşan kurgu.”

Filmin çekim sonrasında yani kurgu aşamasında, anlatım biçiminden dolayı farklı geçişler ve kesme eylemlerinde bulunmaktadır. Bu ihtiyaç farklı türlerin ve anlatım biçimlerinin ortaya çıkmasından dolayı yeni kurgu tekniklerini de beraberinde getirmiştir.

¹⁹A.g.e. KÜÇÜKERDOĞAN,YAVUZ, ZENGİN, s.16.

“Yavaş Kurgu: (slow cutting): Çok uzun çekimlerin birbirini izlemesinden oluşan kurgu. Ayrıca, İç Kurgu, Karşılaştırmalı Kurgu, Koşut Kurgu, Ölçümlü Kurgu, Tartımlı Kurgu, Titremesiz Kurgu, Üsttitremesiz (organik) Kurgu, Yinelemeli Kurgu gibi kavramlar da video ve film kurgusunda kullanılan çeşitli yöntemlerdir.”²⁰

1.4. Çizgisiz Olmayan Kurgu Örnekleri

Çizgisiz olmayan yapımların çoğunda karşımıza çıkan anlatım biçimleri ile kendilerine has bir yer edinmişlerdir. Ve bu anlatım tekniği bir çok yönetmen tarafından kullanılmaktadır. Hiç kuşku yokki bu anlatım biçimi yönetmenlerin öyküyü farklı bir açıdan anlatma özgürlüğünü taşıyor olması. Christopher Nolan, David Lynch, David Fincher bu yönetmenler arasında hatırı sayılır bir yer almaktadır.

“Birçok klasik anlatı kendisini karakterlerden birinin sınırlı bakış açısıyla tanımlarken çağdaş anlatılarda farklı karakterlerin bakış açıları iç içe geçmiş bir şekilde sunulmaktadır. Çağdaş anlatılarda bakışı açılarının iç içe geçmiş şekilde sunulması, öykü dizisinde her türlü karışıklığın kaynağı haline de gelmektedir ve bu bilinçli bir seçimdir. Bu karışıklığı yaratmanın birçok yolu vardır. Örneğin öykü karakterlerinin bellek yansımaları bunlardan biridir. Christopher Nolan`ın ‘Momento/Akıl Defteri (2000)’; öykü içerisinde temel alınan bakış açısıyla, öykünün anlatıldığı bakış açısı (örn: dış ses) arasındaki uzlaşmazlıkla yaratılır. David Fincher`in ‘Fight Club/Dövüş Klubü (1999)’ filminde farklı bilgi ya da öz bilinç düzeyler arasındaki ayırımla yaratılır. David Lynch`in birçok filminde ise bu ayırım karakterler arasında olabileceği gibi karakterin kendi kişiliği içerisinde yaratılmış olarak da sunulabilmektedir. Bu grift kullanımıyla elde edilen bakış açısına ‘sanal bakış açısı’ denildiği de olmaktadır. Sanal bakış açısını, ‘karakterin farklı bilinç düzeyleri’, ‘karakterler arasında veya karakterin kendi içinde bilinç düzeyi farklılığı’, ‘ölmüş bir karaktere ait bakış açısı’ ve ‘aldatan karakterin bakış

²⁰A.g.e. KÜÇÜKERDOĞAN, YAVUZ, ZENGİN, s.17.

açısı' olarak adlandırıp, alt başlıklar olarak açımlayalım.²¹

Bu bağlamda farklı anlatım ile düzenlenmiş yapı içinde karakterlerin iç dünyasına yönelik yapılan bir açıklama ile güçlendirmektedir. Bu yolculuk bir rüyanın kesiti düş veya düşündüğü şeyin görsel olarak betimlenmesidir. Bu görsel karşılık izleyicide gerçeklik kavramını sorgulamakta ve gerçeğin aslında bir yansıma olduğunu kabul ettirme bağlamında önemli bir yol göstermektedir. Her karakterin öz düşüncesi ya da gerçekleştirdiği yani gerçek saydığı düşüncesi kişiden kişiye değiştiği için o karakterde de farklı olarak önümüze çıkabilmektedir.

“Karakterin farklı bilinç düzeyleri: Çağdaş sinemada bir karaktere ait olduğunu varsaydığımız bakış açısı, kişilik bozukluğu, psikolojik sorunlar vb. nedenlerle parçalanmış olabilir. Zaman zaman bu iki ayrı bakış açısı aynı karakteri temsil eden iki ayrı oyuncu tarafından da canlandırılabilir. Bu durumda izleyici aynı karaktere ait farklı bakış açılarından hangisinin ‘gerçek’ hangisinin ‘sanal’ olduğunu ayırt etmekte zorlanacaktır. Bu filmler ‘olmuş olan’ ile ‘olmuş olabilecek olan’ arasındaki ayırımın ‘öznel’ ve ‘nesnel’ arasındaki kesin bir karşılığa indirgenemeyeceği önermesinde bulunur. ‘Momento/Akıl Defteri’ filminin bellek yitimine uğrayan baş karakteri Leonard, geçmişteki olayları geriye dönük ardışık bir sıraya bağlı olarak görür. Benzer bir duruma ‘Fight Club/Dövüş Klubü’ filminde de rastlarız. Ancak, burada söz konusu olan herhangi bir kişilik bozukluğu değildir. Bakış açısı, filmin iki ana unsuru arasında ayrılmıştır: Görüntü düzleminde ve dış ses düzleminde. Kahramanın iki farklı yönünü temsil eden (düzenli bir iş yaşamına sahip olan ancak uykusuzluktan muzdarip Cornelius ve özgür insan Tyler Durden) iki ayrı oyuncu (Edward Norton ve Brad Pitt) tarafından canlandırılır. Ancak, görüntü düzleminde olaylar Cornelius’un bakış açısından aktarılırken, dış ses Tyler’in bakış açısını temsil eder. Bakış açısındaki bu ayırım öykünün zaman tasarımının da iki ayrı düzlemde ilerlemesine yol açar: Görsel düzlemde zaman ileriye doğru akarken (Cornelius’un kendi kimliğini

²¹ KÜÇÜKURT. F. ve GÜRATA. A., Zamanlar ve Görüş Noktası” Sinemada Anlatı ve Türler(ed) Ankara :Vadi Yayınları, s: 95- 114.

yitirmesiyle birlikte Tyler olduğunu algılamasına doğru), anlatı düzleminde (dış ses) zaman geriye doğru ilerler; bu da Cornelius'un kendisini art görünümlü (retrospectively) keşfi anlamına gelir. Ancak art-görünümlü bakış açısıyla bile, gerçeğin gerçek dışını ne zaman üretmeye başladığını, Cornelius'un Tyler'ı ne zaman kurguladığını saptamak olanaksızdır.”²²

Bu geçmişe dönük bakış ve anı yaşama öykünün hangi zamanda hangi anda gerçekleştiğini kestirmeyi zorlaştırmaktadır. Bu bakımdan gerçekleşecek olaylar, zihnin sınırsızlığına tutunmak ve değerlendirmek ortamını yaratmaktadır. Kayıp otobanda olduğu gibi Fred ve Pete ile Alice ve Renee aynı kişi olarak önümüze çıkmaktadır. Ancak düşündükleri, yaşadıkları ve gerçekleştirdikleri eylemler farklıdır. Bu durum karakterlerin farklı bilinç düzeyi ve zihne sahip olmaları izleyicinin zihnine yolculuk etme şansı yaratmaktadır.

“Karakterler arasında veya karakterin kendi içinde bilinç düzeyi farklılığı: Çağdaş sinemada karakterin kendi içerisinde bölünen bakış açısı, zaman zaman, karakterin kendisi ile diğer karakterler arasındaki bakış açısını da ayırıştırılmamızı zorlaştırır. Bu durumun örneklerine ise David Lynch filmlerinde sıklıkla rastlanmaktadır. ‘Lost Highway / Kayıp Otoban (1997)’ filminde Fred-Pete ve Alice-Renee karakterleri arasında ilişki bize karakterlerin kendi içlerinde farklı bakış açılarına sahip olabileceklerini düşündürür. Filmde zamanın akışı da döngüseldir: Filmin başında ‘Dick Laurent öldü’ mesajını alırken izlediğimiz Fred, filmin sonunda mesajı bırakan kişi olarak görünür. Yönetmenin ‘Mulholland Drive / Mullholand Çıkmazı (2001)’ filminde ise zamansal bütünlük tamamen yok olmuş; rüya, bellek, arzu ve düş gibi bir dizi farklı deneyim, bilinçli bir biçimde birbirine karıştırılmıştır; üstelik bunların karakterlerden hangisine ait olduğunu saptamanız olanaksızdır.”²³

Bu yöntem daha çok modern anlatı biçiminde daha sık rastlanan karafilm olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bakımdan çizgisel olmayan kurgu, önemli bir örnektir diyebiliriz. Çünkü bu anlatım ile yapılanmış çalışmalar kurgudaki

²²A.g.e. KÜÇÜKURT, GÜRATA, s.95-114.

²³A.g.e. KÜÇÜKURT, GÜRATA, s. 95- 114.

özgürlüğü bize sunmaktadır. Çünkü bu özgürlük yönetmenin anlatımına hizmet ettiği için anlatmak istediği fikri bazen dış ses yardımı ile bazen bir rüyada bazende ölü bir adamın bakışı ile bize yansıtmaktadır.

“Ölmüş bir karaktere ait bakış açısı: Aynı karaktere ait olduğunu varsaydığımız bakış açısı, filmdeki şimdiki zaman ile geçmiş ya da gelecek zaman arasında bölünmüş olabilir. Bunun en belirgin örneklerinden biri ölmüş bir karakterin iki farklı bakış açısıdır. Wim Wenders'in 'The Million Dolar Hotel (2001)' filminde, benzer bir biçimde, bakış açısı filmin karakterlerinden biri olan Tom-Tom ile dış ses (ölmüş bulunan Tom-Tom) arasında bölünmüştür. Öyküdeki Tom-Tom zihinsel özürli olarak tanımlanabilecekken, anlatıcı TomTom son derece rasyonel ve bilinçlidir, izleyiciyi farklı olaylar arasında bilgilendirir. Aldatan karakterin bakış açısı: Olayları aktaran ya da anımsayan karakterin herhangi bir psikolojik ya da metafizik durumundan dolayı değil de, bilinçli olarak yalan söylediği durumlardır. Çağdaş Klasikler arasına girmiş olan Bryan Singer'in 'Ussual Suspects/Olağan Şüpheliler (1995)' filminde olaylar çoğunlukla Verbal Kint'in bakış açısından geri dönüşlerle aktarılır. Verbal, dedektif David Kujan tarafından 27 kişinin öldüğü uyuşturucu yüklü gemi baskınıyla ilgili sorgulanmaktadır. Altı hafta önce dört arkadaşıyla birlikte tutuklanan Verbal, olayları Kujan'ın sorularını yanıtlayarak aktarır. Sorgulama sonunda Verbal serbest kalır, ancak kısa bir süre önce aktardığı olayların kendi yarattığı, kurguladığı birer öykü olduğunu öğreniriz. Gerçek nerede bitmiş, kurgu nerede başlamıştır? Bunun yanıtı yoktur.”²⁴

Noir filmlerdeki karakter kendini olaylar zinciri içinde bulmaktadır. Ve bu olaylardan kurtulmak için kurtuluş yolunda iç dünyasında yeni bir evren yaratır ve kaçmaya çalışmaktadır. Bu zihin yolculuğu kişiyi o kadar içine alır ki bu zihin yolcuğu artık yeni bir gerçeklik yaratmış olur. Ve bu gerçeklik artık karakterin gerçeği haline gelir olaylar bu bağlamda gelişmeye başlar 'Olağan Şüpheliler' filminde olduğu gibi.

²⁴A.g.e. KÜÇÜKURT, GÜRATA, s. 105- 110.

1.5. Sinemada Akımlar ve David Lynch Sineması

Amerikan sineması içinde kendine özgü bir yeri olan David Lynch filmleri, standartlaşmış Hollywood filmlerinin aksine; farklı bir sinema dili anlatısı, gerçeküstücülüğü, olayları kurgulayış biçimiyle hem Kara Film, hem de Postmodern sinema içindeki yerini almıştır. David Lynch filmleri, birçoklarına tanımsız, anlamsız, birbirinden alakasız olaylar-ıpuçları içeren anlatılar gibi görünebilir; ancak Lynch türün kodlarına ve anlatı kalıplarına vurgu yaparak kendine özgü oyununu oynar. David Lynch sinemasının değindiği belli başlı temalar şöyle sıralanabilir; geçmişe dönme isteği, geçmiş - şimdi arasında gidip gelme ve her iki zaman dilimi arasındaki tüm sınırların silinmesi, gerçek ve gerçeküstücülük; hatta hayaller alemi, cinselliğin yoğunlaşması, isteklerin ve ihtiyaçların metalaşması, erkekliğin somutlaştırılması (vurgulanması), tüketimin artışı, bireylerin hem kendilerine hem de birbirilerine yabancılaşmaları.

“Lynch’in Blue Velvet’i (Mavi Kadife) ve Demme’nin Something Wild’ini (Vahşi Bir Şey) çözümlerken bu filmlerin, kendi şimdiki zamanını tanımlamaya çalıştığını ve aynı zamanda da bu girişimin uğradığı başarısızlığı yansıttığını; kendini, geçmişin çeşitli kalıp yargılarının yeniden bir araya getirilmesi ile sınırlandırılmış kolektif bilinçaltını gösterdiklerinden dolayı da ikili yorumlanabileceğini söyler”²⁵

(Blue Velvet, bu nedenle geçmiş ve günümüz arasındaki tüm sınırları ortadan kaldırır; izleyenleri de günümüzde olduklarına inandırır. Film, yasak ve ayıp olanı, izleyenlere “olması gereken” gibi sunar.

“David Lynch filmleri geleneksel sinema kalıplarının değerlerini, ütopyalarını ve amaçlarını alt üst eder; Blue Velvet filminde de olduğu gibi, değişimin vazgeçilmez olduğunu vurgulayarak postmodern kalıplar üzerinde

²⁵ BÜYÜKDEVENCİ. Sabri, ÖZTÜRK Semire Ruken, “Postmodernizm Ve Sinema”, 1997. s. 25.

yoğunlaşır. Bir yandan geçmişe özlem duyulurken, diğer taraftan da modernliğin gelişimsel çizgisi ve teknoloji yakından takip edilir. Postmodernist bir yapı çerçevesinde Blue Velvet’de; “filmin ana karakterini (Jeffrey) birbiriyle hiç bağdaşmayan iki dünya arasında gidip gelirken görürüz; bir yanda liseliyle, drugstore kültürüyle 50’li yılların Amerikası’nın geleneksel kasaba hayatı; öte yanda uyuşturuculardan, ruh hastalarından; cinsel sapkınlıklardan örülmüş tuhaf, şiddet dolu, cinsellik delisi bir yer altı dünyası”.²⁶

Bütün bu zıtlıklar ve çelişkileri Blue Velvet, te görrebiliriz. Hollywood sineması içinde kendine has bir tarzıyla öne çıkan yönetmen, gerek konuya yaklaşımı gerekse öğelerini kullanım yöntemi ile Fransız yeni dalga, İtalyan yeni gerçeklik gibi farklı anlamlar üzerine giderek ortaya çıkan tüm çalışmalarda Amerikan geleneksel sinemasından sıyrılıp Avrupa sinemasına bağlanmakla kalmayıp, Hollywood da kendine özgü sinema anlatımıyla yadsınamaz bir yer edinmiştir. Çünkü Amerikan Sinema endüstrisinin tüm olanaklarını kullanarak yaptığı çalışmalar, noir (kara) film tarzı ve öyküleri ile iç içe geçmiş bir düzen içinde ilerlemektedir.

“Lynch filmlerinin anlatısı; klasik tür filmlerinin dramatik anlatı kalıplarına uygunluk göstermez. Bir giriş, gelişme, sonuç bölümleri yerine; Lynch filmlerinde her şey dağınık olarak yer bulur. Onun filmlerindeki birçok olayın birbirleri ile organik bir ilişkisi yoktur. Blue Velvet’de olduğu gibi, Jeffrey kesilmiş bir insan kulağı bulduğunda, olaylarının tümünün bu kulakla yakından ilişkisi varmış gibi gösterilir; ancak her şey dağınıktır - birbirinden kopuktur ve tesadüfi olaylarla ilerleyen bir anlatı biçimi vardır.”²⁷

Lynch filmlerindeki gerçeklik, olaylar karşısında sorgulamayı izleyiciye bırakması bağlamında önemli bir yapı oluşturur. Özellikle film içinde izleyiciye birçok soru sorarak gelişen olaylarda izleyicinin karakterler ile yer değiştirmesine neden olur. Kimi zaman bay Eddy, Fred, Renn kimi zamansa Dorothy’nin dolabındaki Jeffrey oluveririz.

²⁶ HARVEY, David, “Postmodernliğin Durumu”:65.

²⁷ GÜRKAN, Hasan. <http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/bluevelvet.html>, Erişim Tarihi 19.12.2013

“Lynch filmlerinde gerçeklik, klasik filmlerde rastlanan gerçeklik kavramı ile örtüşmez. Geleneksel kalıplara sahip filmlerdeki gerçeklik, insanların gerçekleştirebilmeyi düşündükleri ve hedefledikleri her şey iken; postmodern yapı ile birlikte gerçeklik artık, insanların hayalleri olarak kalmaktadır. Postmodern gerçeklik, bütün ile dalga geçer; normal insan bakışı ile kavranacak ayrıntı üzerinde sorunlu bir tavır sergiler²⁸ Lynch, filmlerinde toplumdaki bireylere, cinsiyet ve toplum içindeki kimlik sorunlarına değinir. Lynch filmleri için gerekli olan; üreten bir izleyici ve bir röntgencidir. Çünkü o, izleyiciden katkı bekler.

Blue Velvet’de, gerçekliğin yalnızca Jeffry’nin gerçekliği olmadığı; aynı zamanda Frank gibilerinin de “kötü ve pis” de olsa bir gerçeklik olduğunu vurgulamaktadır. Bu iki zıt dünyanın aynı mekanda var olabilmesi olanaksız gibi görünür; “ama ana karakter hangisinin hakiki gerçeklik olduğundan bir türlü emin olmadan, ikisi arasında gelir gider; ta ki, korkunç bir finalde iki dünya birbirleriyle çarpışına kadar.”²⁹

Lynch, yapmak istediği her şeyi; iyiliği, kötülüğü, komikliği, acıyı, huzuru, rahatsızlığı belirli mesafelerden sunar izleyicilere. Çünkü o, yaşamın kendisidir; hayatta hem iyiliğin hem de kötülüğün olduğunu; rüyanın her an kabusu dönüşebileceğini bilen biridir. İnsanlara pembe düşler satmaz; gerçekleri göstererek insanların huzur tablolarında acının da yer etmesini sağlar.

Sinematografik öğelerin tüm inceliklerini en iyi biçimde farklı bir şekilde ele alıp, yeni kavramlar içinde beyaz perdeye yansıtmayı ve bu özelliğiyle de birçok genç sinemacıyı kendisine hayran bırakarak sinemanın bir adım daha atmasını sağlamıştır. Lynch, birçok filmde filmin sonu ve başı arasında mutlak bir bağ kurar. İzleyici bu iki nokta arasında gerçek ve gerçeküstü düş içinde gidip gelirken, gerçek olan nedir? kavramı üzerinde

²⁸A.g.e. HARVEY, s.65.

²⁹A.g.e. HARVEY,s.65.

gidip gelir. Yönetmen çalışmalarının sonunda, bize yeni bir dünya sunmadığı gibi iç dünyamızın derinliklerine inmemize kapı aralar.

Klasik sinema anlayışı, bize yeni bir dünya veya evren dışı bir yaşam sunarken, Lynch asıl gerçek anlayışın bizimle, varlığımızla sınırlı olduğunu, “biz varsak gerçeklik var” gerçeğini bize sunmaktadır.

Özellikle Lynch’in filmlerinde olay örgüsü içinde karakterler değişime başlar ve olaylarla birlikte yeni karakterler karşımıza çıkar. Olay örgüsü içindeki bu döngü beklenen sinema anlayışı dışına çıkışının en önemli örneğidir: Çünkü alışılmış bir filmde karakterler tek kimliğe sahiptir olay örgüsü boyunca farklı karakterler olarak izleyicinin karşısına çıkmaz.

Lynch, Kayıp Otoban filminde kullandığı rüya mı, gerçek mi olgusunu postmodern anlatım tekniği ile birleştirerek sinemaya farklı bir anlatım tarzı getirir. Rüya mı, gerçek mi? yanılışına düştüğümüz zamanlar da Lynch bize görüntülerden kolaj yaparak izleyiciye yeni bir gerçeklik sunar.

Çoğu zaman yakın organ çekimleri ile, farkında olmadığımız ama aslında bir parçamız olan, o öge bizim insan olduğumuzu bir kez daha gösteren küçük bir ayrıntıdır. Kullandığı karakterler, gerçeküstü olup çoğu kez filmin kırılma noktalarında ya da aynı anda iki farklı mekanda karşımıza çıkar.

Lynch gerek sinematografik, gerekse konuya yaklaşım açısından, bize sorgulama konusunda farklı yöntemler sunabilmektedir. Kayıp Otoban filmini teknolojik açıdan video kameraların yoğun olarak kullanıldığı yıllara vurgu yapan çalışmalar arasında gösterebiliriz.

Özellikle video kayıt sistemleri (VHS) maliyet bakımından uygun olduğu için porno filmlerinde kullanılmaktaydı. Kayıp Otoban filmi, hard pornoya vurgu yaparak o döneme vurgu yapmaktadır.

Yönetmen, bir yandan da toplum içinde gayet uyumlu bir karakterin basit bir trafik kuralı ihlalini abartıp dünyanın en büyük sorunuymuş gibi izleyiciye yansıtır. Ancak diğer yandan da zorla bir kadını porno film de kullanarak tüm ahlaki kuralları yıkmaktadır. Bu iki karşıt durumu aynı filmde gösteren yönetmen bizi dönemin karmaşık yapısına götürmektedir. Bunu yaparken de gerek görsel, gerek işitsel öğelerden beslenmektedir. Filmdeki porno sahnelerinde kullandığı müzik ile de bunu şölensi bir hale getirmektedir.

“Dedektiflerin gözetimi altında olmakla birlikte öteki tarafı göstermektedir. İşte bu karşıtlık her şeyi daha da çekici kılar gösterilen bir meme ucunun ulusal bir skandala yol açtığı bir ülkede aynı zamanda devasa miktarda hardcore pornografi tüketen bir kültürdür bu. Lost Highway porno endüstrisinin bile daha ters tarafını gözler önüne serer. Kadın oyuncularını, kafalarına silah dayayıp, bir oda dolusu yabancıların karşılarında soyunmaya ve kendisiyle oral seks yapmaya zorlayan Mr Eddy'nin kadın oyuncularına baskı yapma tutumu hiç de hoş değildir. Bu kadınlar bundan sonra Mr Eddy'nin daha da aşırıya kaçan pornografi istemesini sağlamak için tasarlanmış cinsel aşağılama partileriyle doruklara ulaşan oldukça karanlık filmlerde yer almaya zorlanırlar.”³⁰

“Lost Highway gayet müziksel bir yapımdır ve senaryoyu yazan Lynch ile Gifford önceden müzik araştırması için gayet zaman harcamışlardır. Senaryo filme dâhil olacak ve genelde olaylarla doğrudan ilişkilendirilebilecek belirli şarkıları ifade eder. Film müziğinin çeşitliliği filmin görsel zenginliğine katkıda bulunur. Angelo Badalamenti'nin tiz feryatlar atan saksafonu Barry Adamson'un ahlaksızlığı anımsatan Mr Eddy's Theme'i ile tezatlık oluştururken, Rammstein'in meta endüstriyel nihilizmi rahatsız edici, fakat abartılmış bir keskinlik kazandırır. Muhteşem ses yalnızca müziğin sonucu değildir tabii ki; film ürkütücü sessizliğin efsanevi yükseklikte ses akınlarına götürmesiyle, yalnızca bir Lynch filminin yapabileceği şekilde guruldar. Eğer bu filmi sinemada izlerseniz, yetkililerden sesi kulaklarınızı kanatacak

³⁰ ODELL. C., Le Blanc M., Çev. ULUN. Eser, David Lynch, Kaledon yayınları,s. 2011, 122.

seviyeye kadar açmaları konusunda ısrarcı olun ve sonrasında bunun sonuçlarıyla yaşamınıza devam edin.”³¹

Lynch, filmlerinde öykünün tam ortasından başlar. Film bitse bile olaylar ve karakterler tıpkı süre gelen hayat yolculukları gibi devam eder. Zaman zaman ana karakterler değişse bile olaylar zinciri kaldığı yerden devam ediyor. Bu döngü sonunda izleyici sonu olmayan bir yolculuk ile karşı karşıya kalır. Gerçeklik ve bilinç altına yapılan derinlemesine yolculuk bizi sonsuz bir yolculuğa çıkarır.

“Lynch filmleri, doğumu tamamlanmamış, sonuna kadar doğmamış; bu nedenle de çocukluk alemini terk edemeyen genç insanların kabuslarını gösterir.”³² Yani Lynch, insanların neşeli hayallerinden ve düşlerinden daha fazlasını ortaya koymaya çalışır; ona göre hayatta doğrular ve güzellikler olduğu kadar, yanlışlar ve çirkinlikler de vardır ve tüm bunları, geçmişine saplanıp kalmış ve geçmişini terk edemeyen insanların birer kabusuymuş, düşüymüş gibi bizlere gösterir. Aynı Blue Velvet’de olduğu gibi. Jeffry’nin kesik kulağı bulmasıyla kendi dünyasından diğer dünyaya (kötülüğün dünyasına) geçiş yapması ve olgunlaşması, karakterin (Jeffry’nin) kendi hayallerinden ve düşlerinden fazlasını öğrenmesini göstermektedir.

Lynch, geleneksel eril anlatıyı yok eder. Eril anlatılarda, bireylerin doğumdan itibaren erkeklerin egemen olduğu bir toplumda yaşadığı vurgulanırken ve iktidara ve güce sahip olanlar daima erkeklerken; Lynch, bu konuda izleyiciyi ortada bırakır; türün geleneksel değerlerine bağlı kalmaz, her şeyi yeniden kurgulamayı sever. Lynch filmlerinde şiddet, temel unsurdur. Yönetmenin her filminde “şiddet”e rastlamak mümkündür. Çünkü Lynch hayatın içindedir ve yaşamdaki her anı görüntüler. Yasakları sever ve kendince bir gelenek, yasak biçimi oluşturmuştur. Ancak Lynch, şiddeti, filmlerinde öyle

³¹ A.g.e. ODELL, LE BLANC, s. 2011,122.

³² ATAYMAN, Veysel, “Şiddetin Mitolojisi” İst.,Donkişot. 2003,s.201.(<http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/bluevelvet.html>)

bir kurgular ki, bu asla filmin ana ögesi olmaz. Örneğin Blue Velvet filminde, şiddet ve sadomazoşist sahneler oldukça sık yer almaktadır.³³

Bu bağlamda Lynch, filmlerinde cinsellik ve şiddet olgusunu anlatırken özellikle filmin genel yapısı ve anlatım biçimi içinde aşırıya kaçırılmadan vermektedir. Böylece film de cinsellik ve şiddet unsurları genel anlatı dizgesinin önüne geçirmemektedir.

“Sadomazoşizm, S&M yada SM, karşısındaki kişiye acı vermek veya eziyet etmekten seksüel bir haz duymanın adıdır. Bu adın kaynağı, Fransız filozof ve sadistic öykü yazarı Marquis de Sade'den gelmektedir. Sadizm'in karşıtı olan olgu ise mazoşizm olup kendisine acı verilmesinden, eziyet edilmesinden seksüel bir zevk alma duygusudur. Genellikle, dövülme, aşağılanma, bağlanma, işkence edilme, vb. Seksüel fanteziler içerir. Bazen de kişilerden biri köle olur ve diğer kişi ona tasma takar. Bu isim ağırlıklı olarak mazoşist bir içeriği olan "Venus in Furs" romanıyla tanınan 19. yüzyıl yazarlarından Leopold von Sacher-Masoch'dan gelmektedir. Sadomazoşizm 19. Yüzyılda çıkmış olmasına karşın günümüzde popüler olmuştur.”³⁴ Ancak Lynch'in şiddeti asla salt bir şiddet değildir; o, tüm bunlara neden olan ve insanları kabusu sürükleyen sebepler üzerinde yoğunlaşarak anlatımlarını oluşturur.

Hayatın herhangi bir zaman diliminden başlayan öyküler ile film anlatımına giren yönetmen, hayatın içinden izleyiciye ulaşır bazen de izleyici ve karakteri ile yer değiştirir. Bir rüya veya hayal anını gerçekçi öğeyle bağdaştırır ve öyküye devam eder. Şiddet sahnelerini öyle sarmal bir halde kurgular ki insanın kızgın anlarında neler yapabileceğini yansıtır.

“Akıl dışı güçlerin altında huzur bir manevi esrimeye obskürantist New Age tarzı göndermeler olarak ya da klişelerin karmaşık bir post modern pastışı olarak Lynch'in filmlerin yaygın okunuşlarının tersine Žižek Lynch'i ciddiye almakta ısrarlıdır. Bu da Žižek için Lynch'i Lacan üzerinden okumak demektir.

³³A.g.e. ATAYMAN, s. 201.

³⁴<http://tr.wikipedia.org/wiki/Sadomazoşizm>. Erişim Tarihi. 10.01.2014

Žižek'in Lacan'ı post yapısalcılığın Lacan'ı, yüzergezer göstergenin kuramcısı değil, ünlü Lacangil Gerçek, İmgesel ve Simgesel üçlemesinin ilk kategorisi olan Gerçek'in Lacan'ıdır. Lacangil kategorilerin en az temsil edileni olarak Gerçek, aynı zamanda en içine girilemez olanıdır, çünkü kökten biçimde nüfuz edilemezdir, dil ve iletişimin (gündelik hayatın kalıpları) simgesel düzenine benzeştirilemez; sayesinde dikkatimizi tanımladığımız ve dikkatimizi başarıyla temsil eden imgeler alanı olan imgesel' de ait değildir. Lacan'a göre fantezi 'gerçeklik sezgimiz'in nihai dayanağıdır."³⁵

“Gerçek, rahatsız edici etkileri tuhaf ve beklenmeyen yerlerde, Lacangil Yüce'de, hissedilen gerçeklik sezgimizin, varoluşumuzun gizli/travmatik içyüzüdür. Lynch'in filmleri; gerçekliğin fantazmatik dayanağının, kahramanların hayatlarına genellikle şiddet ya da cinsel taşkınlık yoluyla aşırı durumlar biçiminde, hem korkutucu hem de zevkli olan rahatsız edici davranış biçiminde ya da yakın çekimler ya da ayrıntıların tekinsiz etkileriyle giren Gerçek'e karşı bir savunma işlevi gördüğünü gösterir. Lynch'in yarattığı durumların nüfuz edilemez, travmatik niteliği aynı zamanda onları yüceleştirmektedir.”³⁶

Ancak Sadomazoşistik davranışlar aşırılık ve sapkınlık bakımından, şiddet sahnelerine yer vermektedir. Cinsel sahnelerde kullanılan yakın plan çekimlerin ve müziğin etkisiyle hard porno sahneleri kişinin zevk karşısında şiddete kayıtsız kalmasına neden olan bir unsur olarak gösterilmektedir. Filmdeki karakterin suçsuzluğu ve şeffaflığı kötü kadını aklamakta ancak öldüren kadını bize olayların döngüsü içinde vererek olayı öldüren kadın etrafında döndürmektedir.

“Bu yeni Femme Fatale'in bilmececi şudur: Her ne kadar klasik Femme Fatale'e karşıt olarak bütünüyle şeffafsız da (kurnaz bir orospu rolünü açıkça kabul eder, Baudrillard'ın 'Kötülüğün şeffaflığı' dediği şeyin tam bir

³⁵ ŽIŽEK, Slovaç, Çev. KILIÇ, Savaş, Gülünç Yücenin Sanatı : David Lynch'in Kayıp Otaban'ı Üzerine, Om Sinema Yayınları, İstanbul, 2001, 5.

³⁶ ŽIŽEK, a.g.e. s.6.

bedenleniştir), bilmecesi varlığını sürdürür. Bu noktada daha önceden Hegel'in farkına vardığı bir paradoksla karşılaşıyoruz: Tam kendini sergileme ve şeffaflık, yani arkada hiçbir gizli içeriğin olmadığı farkında olmak, bazen özneyi daha muammalı yapar; bazen tamamen açık sözlü olmak, başkalarını kandırmanın en etkili ve kurnazca yoludur. Bu nedenle yeni Film Noir'in Femme Fatale'i zavallı cinsel eşi üzerinde dayanılmaz baştan çıkarma gücünü kullanmaya devam eder. Stratejisi ona açıkça doğruyu söyleyerek aldatma stratejisidir.”³⁷



Fotoğraf 2.1: Kayıp Otoban Filmi, Femme Fatale Örneği

“Femme Fatale'in her iki versiyonu da postmodern versiyon kadar klasik Film Noir bu şekilde kusurludur, ideolojik bir tuzağa yakalanır ve bizim iddiamız odur ki, bu uzaktan kurtulmanın yolunu David Lynch'in Kayıp otoban'ı gösterir; Kayıp Otoban, klasik ile postmodern Film Noir Femme Fatale'i arasındaki karşıtlıkta bir tür üst yorum işlevi gören bir filmidir.”³⁸

Film, iki farklı erkek ve kadın karakter ile karşımıza çıkmaktadır. Renee, Alice, Pete ve Peet bu karakter bize gerçeklik olgusunu sorguluyor. Çünkü karakterlerin gerçek yaşamda oldukları kesin çizgilerle belirtilmiyor. Öte yandan tüm karakterlere bir öznenin psikolojik açısından bakmak yerine tüm karakterlerin , öznel anlatımından bakmak gerekmektedir.

³⁷ A.g.e. ŽIŽEK, s. 27-28.

³⁸ A.g.e. ŽIŽEK, s. 29.

“Bu New Age okumanın çıkmazından kurtulmanın bir başka yolu da, insan kişiliğinin ‘psikolojik bütünlüğü’ sınırının arka planıyla, Kayıp Otoban’daki çoğul kişiliklerin (Fred ve Pete, Renee ve Alice) ortaya çıkışını ele almaktadır: Belli bir düzeyde, özneyi bir kişinin psikolojik bütünlüğü olarak algılamak yanlıştır.”³⁹

“Saksafoncu Fred Madison, Dick Laurent’in öldüğünü belirten bir mesaj alır. Özellikle bol gürültülü bir sahneden sonra o gece evde kalan karısı Renee’ye telefon eder ve kendisi cevap vermeyince akli karışır. Sonraki sabah kapılarının önünde içinde evlerinin videoya çekilmiş görüntüleri olan gizemli bir paket bulurlar. Bundan sonra birkaç tane daha video kaset gelir; hatta birinde evin içi görülür ve çift, yatakta birlikte uyurken çekilmiştir. Mahremiyetin ihlalden kaygılanan Fred ve Renee durumu polise haber verir. Renee’nin arkadaşı Andy tarafından verilen bir partide Fred, tam önünde durmasında rağmen görünüşe göre Fred’in evinde çalan telefona da cevap verebilen Mystery Man (Gizemli Adam) ile tanışır. Andy Fred’e bu acayip adamın Dick Laurent’in bir arkadaşı olduğunu söyler. Sonraki sabah eve yeni bir video kaset gelir ve Fred bunu tek başına izler. Korkunç bir şekilde video, kendisinin Renee’yi öldürürkenki görüntülerini barındırır. Cinayetten suçlu bulunan Fred ölümüne mahkûm edilir ve cezaevine kapatılır. Sonraki sabah gardiyanlar hücredeki kişinin Fred olmadığını fark edince şok olurlar. İçindeki kafası epey karışmış bir araba tamircisi Pete Dayton’dur. Endişeli ebeveynleri gelip onu alırlar ve dedektifler kendisini takip ederek onun nasıl hücreye girdiğini anlamaya çalışırlar Pete işine geri döner ve anında Mr Eddy tarafından çağrılır. Pete’in Mercedes’in motorunu yeniden ayarlaması için birlikte arabayla gezmeye çıkarlar; fakat arkalarından çok yakın seyreden bir sürücü tarafından rahatsız edilirler. Mr Eddy, arkalarındaki sürücüye onu geçmesi için işaretle bulunur ve sonrasında arabaya arkadan toslar ve sürücüye saldırır. Pete’e emekleri için teşekkür eden Mr Eddy ona porno videokaset vermeyi önerir. Sonraki gün de tamirhaneye "the Caddy"yi (Cadillac) getirir ve Pete yolcu koltuğunda oturan güzel Ali-ce’e vurulur. O gece Alice Pete’i

³⁹ A.g.e. ŽIŽEK, s. 44-45.

yemeğe davet eder ve böylece gizli ilişkileri başlar. Alice ihanetinin Mr Eddy tarafından anlaşılacağından korkmaya başlar ve bir arkadaşından para çalarak Pete ile birlikte kaçmanın planlarını yapar. Andy'nin evine geldiğinde Pete Alice'in bir porno filmde yer aldığını görür. Pete Andy'yi öldürür ve ikili kaçarlar. Çölde bir kulübeye geldiklerinde Alice Pete'i önce ayartır ama sonra yüz üstü bırakır. "Hiç bir zaman bana sahip olamayacaksın." Fred Alice'i takip ederek kulübeye girer ve kızın asıl adının Renee olduğunu söyleyen Gizemli Adam ile karşılaşır. Gizemli Adam ve Fred birlikte Mr Eddy'yi öldürürler ve Fred arabayla polis takibinden kaçmaya başlar.”⁴⁰

Ara ara gerçek ve düş arasında kalınan bölümlerde görünen gizemli karakter, Pete ve Fred'e uyarıcı ya da yol göstericidir.

“Lost Highway Lynch'in yol filmi kavramının yapısını bozan üçlemenin birbirinden farklı unsurlarından ortada olandır. Yol filmleri doğaları gereği yön ve bir yere gitmekle ilgilidir. Bazen bu fiziksel olduğu kadar psikolojik de olabilir. Kişi kendini yolda ya da bir ilişkiye başlarken bulabilir.



Fotoğraf 2.2: Kayıp Otoban Filmi, Gizemli Adam

Wild at Heart Sailor ve Lula'nın hikâyesiydi, birbirinden yabancılaştıktan sonra ilişkilerini nasıl tanımladıklarını ve bir çiftten bir aileye dönüştüklerini anlatır. The Straight Storyde Alvin'in yolculuğu fizikselden de öte, barışmakla ve huzur bulmakla ilgilidir. Lost Highway varoluşsal yolculuğun tam olarak başlanan yerde bitmesiyle diğerlerinden farklılaşır, bu hiç bitmeyen umutsuzluğa yolculuk devamlı hızlanır fakat sınırlarından kaçamaz. Fred'in çaresizce gerçeği bulma

⁴⁰ A.g.e. ODELL, LE BLANC, s.117-118-119.

ihtiyacı, kendisinin aklında öyle bir çatlak yaratır ki, kendisini en nihayetinde Prometheus gibi aynı kaderi sonsuza dek yaşamakla lanetlemiş olur. Çoğu otoban bir başlangıca ve sona sahiptir, fakat Lost Highway’de her ikisi de bulunmaz; bu bir Mobius şeridi filmi gibidir, sonsuz olmasına rağmen sınırları vardır. Bir yol filmi olarak Lost Highway araba sürme ve makinelerin bakımı konusuna, The Straight Story ile ortak bir özellik olarak, bolca yer verir. Pete'in mesleği de araba ile ilgilidir; kendisi bir otomobil tamircisidir. Aslında Pete'i Mr Eddy'nin kasvetli dünyasına çeken de arabalar, sürücüleri ve tamircileri arasındaki bağıdır. Lynch'in diğer tamircileri (Big Ed ya da The Straight Story'deki ikizler) başka insanların yolculuk edebilmesini sağlayabilmek için çalıştıkları yere çakılıp kalırlar.”⁴¹



Fotoğraf 2.3: Kayıp Otoban Filmi, Pete

Pete, esrarengiz bir biçimde filme dahil olur . Hiçbir şeyi hatırlamamaktadır. Ailesi, sevgilisi ve hatta işi vardır. Çalıştığı araba tamirhanesi olayların bağlantı noktası konumundadır.“Pete ise işi gereği bile olsa Mr Eddy ile bir arabaya binmek gibi bir hata yapar ve Blue Velvet'ta Jeffrey Beaumont'un da anladığı gibi, tehlikeli bir adamla araba sürmek tehlikeli sonuçlar doğurur. Bazı film yapımcıları arabalara hastalıklı bir şekilde saplantılı olurlar, ama Lynch genel olarak makinelerden çok etkilenmiştir. Lost Highway otoyolda hız yapma hissiyle başlayıp sona erse de, aslında tam bir sürüş tecrübesi tattırır; çekici olan en basit haliyle hızlanmanın keyfi değil, insan ile makine arasındaki bağıdır. Bu açıdan Mr Eddy'nin Mercedes'i ile Alvin Straight'in John Deere marka biçme makinesi ya da Arrakis'in baharat toplayıcılarının gerçekte bir farkı yoktur; hepsi birer testosteron (Fast and the Furious), tapınma (Scorpio Rising) ya da nostalji (American Graffiti) belirtisi olmak yerine, mekanik meraktan ibarettir. İlginç bir şekilde,

⁴¹A.g.e. ODELL, LE BLANC, s.117-118-119.

Fred/Pete baş döndüren bir hızda gitmesine karşılık, araba sürmenin gerçek tehlikesi Mr. Eddy Mulholland yolu üzerinde keyifli bir hızla ilerlemekteyken arkadan kendisini çok yakından takip eden diğer sürücüyle anlatılıyor.⁴²



Fotoğraf 2.4: Kayıp Otoban Filmi, Mr. Eddy

Filmde trafik kurallarına gösterdiği aşırı hassasiyetiyle vurgulanan karakter, toplumsal kuralların ne denli önemli olduğunu vurgulayarak izleyicide farklı bir algı yaratmaktadır. Ancak filmin ilerleyen bölümlerinde kadınları zorlayarak porno filmler çeken kötü bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Hem bu yakın takipçi hem de Mr Eddy, sorumsuzca araba sürerler ve Mr Eddy adamı yoldan dışarı sürükleyerek onunla anlaşılır, eğlenceli ve çok korkutucu bir tavırla yüzleşir. Bu aynı zamanda doğal karşıladığımız bir şeyin aslında ölümcül olmaktan bir kıl payı kadar uzakta olduğunu gösterir; ki araba çarpışmalarının sonuçlarını “Wild at Heart” ve Mulholland Drive açılışında görebiliriz. Lost Highway cevapladığından daha fazla soru soran bir filmidir; fakat Mulholland Dr. 'dan farklı olarak daha az sayıda sürreal olayı bünyesinde barındırır. Fred/Pete'in çıkmazları, her ne kadar hayal ürünü ve mantık dışı olsa da, yine de inandırıcı bir hava taşımaktadır. Burada sürrealizm hissini sağlayan bireysel olarak karakterlerdir. Film, derme çatma da olsa, gerçeklik diyarına

⁴²A.g.e. ODELL, LE BLANC, s.117-118-119.

öyle köklü yerleşmiştir ki; izleyici tıpkı Fred gibi, bununla yüzleşmemektedir. Belki ilk kafa karışıklığı Fred'in Pete'e dönüşmesiyle birlikte gelir; bunu ya kelime anlamıyla görebilir ya da idamın arifesindeki bir adamın psikolojisiyle uyarılmış bir bölünme olduğunu savunabiliriz. Değişim ortada neredeyse hiç bir kışkırtıcı neden olmadan ortaya çıkar. Orijinal senaryoda psikolojik ve belki de fizyolojik değişimini anlayabilmemizde daha yardımcı olarak şekilde Fred'in yakalanması ve mahkemede yargılanmasına, sürekli var olan baş ağrılarıyla birlikte daha çok önem verilmiştir. Fakat filmin asıl gizemi, belki de suçları işleyen, soluk suratlı ürkütücü Gizemli Adam'dır. Doğrudan ya da dolaylı olarak Fred'in Gizemli Adam olduğu kanısına da verebiliriz. En sonunda Fred, kendisini hüsrana uğrattığını hissettiklerini öldürmüş olur. Gizemli Adam kendi suçunu üzerine atabileceği bir karakter midir? Fakat bu yine karısının öldürülmesinden Fred'in sorumlu olduğunu varsaymaktır.”⁴³



Fotoğraf 2.5: Kayıp Otoban Filmi, Fred

Filmde karısını öldürmekle suçlanan karakter olarak karşımıza çıkan Fred, düşünceler içinde ikilemler yaşamakta “ suç ve ceza” olgusundaki tarafsızlığı ile seyirci algısında kafa karışıklığına yol açmaktadır.

“Fred masum bir adam da olabilir. Bir yandan, yaşadığı dönüşümün boş yere suçlanmış bir adamı özgür kılma yolu olarak da görebilir; ya da gerçeklikten kaçtığını da düşünebilirsiniz. Gizemli Adam'ın Pete'e dediği gibi "Doğuda...bir insan ölüm cezasına çarptırıldığında... celladın ne zaman arkalarında belirip kafalarının arkasına kurşunu sıkacağını bilmeyecekleri uzak

⁴³A.g.e. ODELL, LE BLANC,s. 117-118-119.

bir yere gönderilirler. Bu, ölüm cezası açıklandıktan sonra, günler içinde de olabilir... haftalar., hatta yıllar içinde bile."⁴⁴

İnsan psikolojik varlık olarak yaşamını sürdürür. Yaşamı boyunca birden fazla durum ve olay silsilesi içinde kendini bulur. Ana karakterlerde de bu durumu gözlemleyebiliriz. Kendimize bile itiraf edemediğimiz şeyleri kendimizden ve herkesten saklarız. Filmde bu gizlenme ve kaçma eylemi farklı bir kişiliğe bürünme ve farklı düşünmeye neden olmakta ancak gerçek değişmediği için yine olaylar bu çerçevede yol almıştır. Filmde değişen sadece yüzler ve isimlerdir ya da olayların gelişim şeklidir. Yönetmen burada insanın bilinç altına inerek, bu gizli everene yolculuk yaparak karakterin direnme ve savaşıma yönlerini vermiştir.

Bu bağlamda, yıkıcı iticiliğine karşı bir direniş biçimi olarak hikâyenin ‘psikolojik inandırıcılık’ durumu sorunuyla karşılaşırız: Bir hikâyedeki karakterlerin ‘psikolojik olarak inandırıcı’ olmadığından bir kişi yakındığında, bu peşin peşin reddedişte işleyen ideolojik sansüre her zaman dikkat etmek gerek.”⁴⁵

Hikayedeki karakterin inandırıcılığını pekiştirmek için kullanılan ara öyküler öykünün bir bölümünden ya da ortasından girmişçesine bir duygu yaratmaktadır. Klasik kurgularda bu yöntem neredeyse imkansızdır çünkü belli bir matematiği ve yöntemi olmak zorundadır. Ancak çizgisel olmayan kurgu biçimlerinde inandırıcılığı artırmak için karakterlerin yerini değiştirip ya da filmin kilit noktalarına gizemli kişiler ekleyip psikolojik bir yolculuğa çıkılabilir.

Mozart’ın Cosi Fan Tutte’sinin kaderi, nişanlılarını çok iyi sunulan bir çileye boyun eğdirmeye çalışan iki genç adama ilişkin (on dokuzuncu yüzyılın psikolojik duyarlıkları için) ‘gülünç’ olay örgüsüyle paradigmatiktir: Askeri manevralardan ötürü ayrılmaları gerekiyormuş gibi yaparlar ve onları (her biri bir

⁴⁴ A.g.e. ODELL, LE BLANC. s, 119.

⁴⁵ A.g.e. ŽIŽEK, s. 44-45.

diğerinin nişanlısını) baştan çıkarmak üzere, Arnavut subayları kılığında geri dönerler.”⁴⁶

Filmin farklı noktalarında karakter değişimi ile karşılaşabiliriz. Karakter değişimi özellikle inandırıcılığı güçlendirmek ve filmin etkisini sürdürmek için başvurulan yöntemlerden biri olarak görülmektedir.

1.6. David Lynch Sinemasına Kuramsal Yaklaşımlar

“Slavoj Žižek, Toplum ve Bilim’in Psikanaliz Sayısına yaptığı katkıda, geç kapitalist dönemde insan öznenin içinde yaşadığı güvenceli simgesel kurgunun tehlikeye düşmesiyle beliren şiddet ve düşmanlık eğiliminin psişik dinamiğinin üzerine varıyor. Kamusal güç sistemi ile onun müstehcen süperego bütünleyicisi arasındaki sıkı bağdan yola çıkan Žižek, bir gerilim silsilesini irdeliyor: Gerçek Yahudiler ile “kavramsal Yahudi”, gerçek baba ile simgesel baba arasındaki fark; bu farkı temsil eden simgesel kurgu fantastik hayal farkı; ‘somut’ gerçek ile, gerçekliğin doğru temsilinin çarpıtılması yoluyla ortaya çıkan reel gerçek arasındaki fark. Sonuçta, birbirinin tamamlayıcısı olan iki fantezi düzlemi ortaya çıkıyor. Žižek, hazlarımızı organize eden bu fantezi sarmalıyla başetmeyi, politik bir ‘tedavi’ sorunu olarak teşhis ediyor.”⁴⁷

Bu bağlamda bilinç altımızda var olan hazlar ve düşünceler, görsel bir anlatıma yansımaları bakımından sinemaya konu olmuş ve beyaz perdeye aktarılmıştır. Ve aktarım esnasında gerçeklik ve fantezi dünyamız arasında git gellerler yaşasakda ruhumuzun terbiyesi ya da ego tatmini bakımından önemini korumaktadır. The Lost Highway filminde’de anlatımın farklı noktalarında gerçeklik ve gerçek üstü temalara yer verilmektedir. Ve yaşanan şiddet olayları karşısında yeni gerçeklik aranmaktadır.

“Aslında jouissance’ın kutsal/yasak yerini işgal eden, yüce nesnenin yapı içindeki yeridir, yüceliğini veren ayrılmaz nitelikler değil. Lychn’in Kayıp Otoban’ı (The Lost Highway) Lacangil Yüce’ye en üstü kapalı biçimlerde başvurur. Burada yayımlanan denemede Žižek, kahramanın hayatındaki engelin nasıl tam olarak, olanaksız bir arzu nesnesi üzerine fantazmatik bir yansıtım

⁴⁶ A.g.e. ŽIŽEK, s. 44-45.

⁴⁷ KOÇAK, Orhan , Toplum ve Bilim dergisi, İletişim Yayınları, Ankara, 1996, s4.

olduğunu gösterir. Kayıp Otaban'ın üçte birlik kısmında, görünürde sadakatsiz olan karısını (Renee) öldürdüğü için ölüme mahkum edilen kahraman (red) hapisane hücrelerinde açıklanamaz biçimde bir başka kişiye (Pete) dönüşür.⁴⁸

“Bir sabah erken, Los Angeles’ı andıran, adı verilmeyecek bir megapolde saksafoncu Fred Madison banliyödeki evinin diafonundan ‘Dick Laurant öldü’ diye gizemli, anlamsız bir söz duyar. Mesajı kimin söylediğini görmek için girişe gittiğinde, kapının önünde evinin dışarıdan çekilmiş bir video kasetini bulur. Ertesi sabah, kendisini güzel, ama soğuk ve resmi tavırlı, esmer karısı Renee’yle yatarken gösteren, evinin içinden çekilmiş kısa bir filmin olduğu bir video kaseti bırakılır. Madisonlar polisi ararlar, ama polis bir açıklama yapamaz. Konuşmalarından Fred’in karısını kıskandığını, kendisi akşamları caz kulübünde çalarken karısının onu aldattığından kuşkulandığını anlarız.”⁴⁹ İnsan şüphesiz kuşku yok ki içinde sınırsız enerji ve fantazi taşımaktadır. Bu düşünce bağlamında kişi zinde farklı olay ve öğüler gerçekleştirmekte ve varolmayan yeni olaylar yaratmaktadır. Burada Fred zihninde yarattığı olayları zamanla kendi gerçekliği bağlamında yaşamaya başlayıp ve bu doğrultuda eyleme geçmektedir. Bu eylemler doğrultusunda yaşanan olaylar şiddete dayalı tepkiler olabilmekte hatta cinayetle sonuçlanabilmektedir. Başarısız sevişmeler, aldatma düşünceleri içinde film akmaya devam eder. Yatağında bile eşinin başkasıyla sevişebileceği düşüncesi, diyafondan duyulan ses ve anlamsızca eve gönderilen video kasetleri ...

Başarısız sevişmelerinden Fred’in yarı yarıya iktidarsız olduğunu, Renee’yi cinsel bakımdan tatmin edemediğini de anlarız. Renee Fred’i Andy’nin verdiği bir partiye götürür, karanlık bir karakterdir Andy; solgun, ölü gibi bir “Gizemli Adam Fred’e telinde bulunur, Fred’i evinde gördüğünü iddia etmekle kalmaz, şu anda evde olduğunu da iddia eder. Bir cep telefonu çıkarır, evi arar, partide yanında dururken evindeki telefonu açan “Gizemli Adam”la konuşan Fred’de bunun doğru olduğunu anlar. Demek ki eve telefon eden, E.T. değil, bir Gizemli Adam’ımız var. Spielberg’inkinden çok daha tekinsiz bir sahne. Bir sonraki video kaseti,

⁴⁸ A.g.e. ŽIŽEK, s.7.

⁴⁹ A.g.e. ŽIŽEK, s.8.

yataklarında Renee'nin cesedinin yanında duran Fred'i gösterir. Karısını öldürmekten hüküm giyen Fred garip baş ağrılarında muzdariptir ve hapiste büsbütün başka bir kişiye, Pete Dayton adında genç bir tamirciye dönüşür.⁵⁰

Filmde verilen bilgiye baktığımızda, ilk olarak çok ciddi baş ağrıları çeken Freed, karısını öldürdüğü gerçekliğini inkar ederek cinayeti işleyen kişinin dışında yeni bir kişi olmaya başlamıştır. İnsan, şiddetli baş ağrıları yaşadığında rüyalarında kabuslar görür ve vücut ısısı yükselir. Bu durum korkmamıza ve hastalanmamıza yol açabilir. Ancak burada karakterlerimiz (Fred veya Pete) bu yaşanan olayları ve gelişmeleri uyanıkken, partide, evde ve aileleriyle beraberken yaşarlar. Bu bağlamda verilen kodları, şifreleri ve imgeleri farklı yaklaşımlarla anlamamız gerekecektir. Durum artık bir rüya değil bilinç altının yaşadığı olaylar zincirinin görüntüye yansımadır.

“Bilinçdışı ile bilinç arasında bir “üçüncü kişi” olmaya yazgılı olduğu anlaşılan psikanalizin yine de bilinçdışına götüreceği bir “kral yolu” olduğu söylenecektir: Rüyalar. Varsayım açıktır ne kadar sansürlenmiş, bastırılmış ve geriye itilmiş, çarpıtılmış temsillerle ve imgelerle dışavurulmuş olursa olsun, süreç çözümseldir (analiz): Yani orada, zaten hazır bulunanı keşfe çıkacaktır psikanaliz. Öncelikle “temsilin”, ardından da sansür işlevinin çözülüp dağıtılması, bilinçdışı içeriği kısmen boşaltacak, ısrarlı saldırılarını durduracak, onu rahatlatacaktır. Freudçu bilinçdışını Spinozacı bilinçdışından ayırdeden ilk belirlenimle karşılaşyoruz böylece: Sonradan, “topografik” adı verilen modellerinde Freud'un tanımaktan geri kalmadığı ego, hatta süperego işlevlerinin de bilinçdışı kısımlara sahip olduğu düşüncesi doğrudan doğruya psikanalitik analizin işleyişinin bir ürünü olarak kabul edilerek, “dışarı” diye nitelendirilen dünyadan, toplumsal çatışkı ve mücadeleler alanından, çoğul nitelikli toplumsal ve siyasal ilişkiler dünyasından soyutlanacak, psikanalitik sözün ve söylediklerinin (aile, Oidipus, hadımlaştırma vb.) alanına kapatılacaktır. Bilinçdışının erken “tözleştirilmesi” (sistem ve adıl olarak das Unbewusste) nasıl onu ilk başlarda “mitik” ve “usdışı” güçlere mahkûmiyetin nedeni olarak tanıttıysa, bu tözün sıfatlarına (unbewusste) pek erken kavuşturulması da

⁵⁰ A.g.e. ŽIŽEK, s. 30.

psikanalitik “tipoloji”nin, “kişiliğin” kuruluşunu sakatlamış görünmektedir. Id, ego ve superego sistem olarak bilinçdışından apayrı bir “bilinçdışı görünüm” alanı içinde yüzmeye bırakılacaklardır böylece.”⁵¹

Bu bağlamda yaşadığı akıldışı olaylar, ego ve süper ego birey bu düşünceler arasında bilinç dışının verdiği haklı kaçışın rahatlığı içinde yeni görünümle o fikre inanır çünkü kişi için artık kendi mantığı doğru olan ne ise eylemin sonucu da ona hizmet edecektir. Burada toplumsal doğru ve gerçeklik gözardı edilecek ve sistemli olarak kendi yol haritasını çizmeye koyulacaktır.

“Pete cinayeti işleyen kişi olmadığı için, yetkililer onu salıverir ve anne babasına gönderirler. Pete hayatını toparlar, kız arkadaşıyla görüşmekte, bir tamirhanede çalışmaktadır, Dick Laurant olarak da bilinen, yaşam enerjisiyle dolu karanlık bir mafya tipi olan Bay Eddy diye ayrıcalıklı bir müşterisi vardır. Eddy’nin metresi Alice (Renee’nin sarışın bir yerinden bedenlenişidir) Pete’i baştan çıkarır ve onunla tutkulu bir ilişkiye başlar. Eddy’nin bir ortağını, aynı zamanda Alice’i fahişelik yaptırmak ve pornografik filmlerde oynatmak için tuzağa düşüren adam olan Andy’yi soymaktan söz eder Alice Pete’e. Andy’nin evi Lynch’e özgü Kötü Haz yerlerinden biri oluverir, tıpkı ‘İkiz Tepeler’deki (Twin Peaks) Kırmızı Salon gibi: Ana odada sürekli gösterilen, bir video güçlü bir Afrikalı Amerikalı’nın arkasından birleştiği Alice’i cinsel ilişkiye girerken ve acı içinde haz duyarken göstermektedir.”⁵² Rejisör izleyici için film kurgusu içinde, engeller, şifreler ve kodlar yayar izleyici de bu sorular ve düşünceler içinde filmi bir bulmaca gibi çözmeye koyulur. Lynch, bu bağlamda ara insörtler ve görsellerle izleyicinin zihnine girmeye ve onu filme sokmaya çalışır. İnsana, ego, süper ego ve id bağlamında ulaşır. Bunu yaparken de cinsel bağlamda güçlü, bir o kadar da şiddet içerikli sahnelerle yapmaya çalışır.

“Freud’e göre bilinçdışının ayırmedici özelliği yalnızca kaynaklarının değil, asıl çok çeşitli öğelerinin birbirlerine eklemlenerek düzenlenme tarzının özgüllüğünde. Bilinçdışı tasarımlar çelişkisizlik ilkesine uymaksızın ve herhangi

⁵¹ BAKER, Ulus , Toplum ve Bilim dergisi, Psikanalizlee Bakmak, İletişim Yayınları, Ankara, 1996, s.15-16.

⁵² A.g.e. ŽIŽEK, s. 30.

bir dışlama biçimi de kabul etmeksizin yanyana gelirler. Freud kuramının yapı taşlarından biri olan “bilinçdışının olumsuzlamayı tanımadığı” tezi bu anlama gelir. Bir öykülemenin çeşitli unsurlarının çizgisel düzenlenişi ancak olumsuzlamanın işleme gücü ile mümkün olur. şimdiki zaman bir öncekini dışlar ve böylelikle bir zaman çizgisi ilerler. Olumsuzlama ve dışlama ilkelerinin işlemediği bilinçdışında, uyanık bilince göre geçmişe ait olan tasarımlar güncelliklerini olduğu gibi korurlar. Böylelikle yapılanmış ve bir yöne doğru giden, “önce”den “sonra”ya doğru akan zamanın karşıtı olan bir tür “askıdaki zaman”a, “sonsuz bir şimdi”ye varılır. Bilinçdışı süreçler için zamandışı (zeitlos) kavramının kullanılması, bu süreçlerin, zamanı bir düzenleme ve dışlama ilkesi yapan şeyin elinden kaçtıkları anlamına gelir.”⁵³

Lynch, bütün olumsuzlukları ve zamansal düzeni varsaymayıp bunun dışına çıkarak yeni bir zamansal süreç ortaya koyarken bunu gerçeküstü bir olguya dayandırmaktadır. Olayları bu şekilde ele alması konuyu, karakteri, olayları bu şekilde kabul etmemiz veya anlamamız içindir. Bunu yaparken de izleyiciyi zorlayıp, gerçekleri bilinçdışının yansıması olarak izleyiciye kabul ettirir. Bu durumda olaylar filmin herhangi yerinde bir anda kesilebilir, değişebilir farklı bir yöne çekilebilir. Filmin orta yerinde ana karakter olarak tanıdığımız Fred’in karısını öldürmesinden dolayı cezaevine girdikten sonra Ped’e dönüşmesi gibi.

“Soyunma sırasında Andy öldürülür ve Lynch’in grotesk biçimde durgun cesetlerinden birine dönüşür. Sonra Pete Alice’le birlikte çöldeki bir motele gider, önce tutkuyla sevişirler, ardından Pete’in kulağına ‘Asla bana sahip olamayacaksın’ diye fısıldayıp acımasız alevlerle yanacak olan ahşap bir eve girerek karanlıkta kaybolur. (Daha önce Alice’le bir otel odasında sevişirken görülen) Bay Eddy sahnede belirir ve Pete’le (artık Fred’e geri dönüşmeye başlamıştır) kavgaya tutuşur ve çölde ortaya çıkan gizemli adam tarafından

⁵³ CANKOÇAK, Onur , Toplum ve Bilim dergisi, Psikanalizle Bakmak, İletişim Yayınları, Ankara, 1996, s.223-224.

öldürülür. Fred sonra şehre döner, kendi evinin diafonundan ‘Dick Laurant öldü’ mesajını verir ve peşinde sıcak takipteki polislerle tekrar çöle gider.’⁵⁴

“Sevişirken asla bana sahip olamazsın” sözü Fred’in iktidarsız durumundan kaynaklanır. Film boyunca bu gerçekten kaçmasının ve olayların başlamasının özü bu yaklaşımdan kaynaklanmaktadır.

“Freud, Nietzsche’nin kendi düşüncesine olan etkisini sistemli bir biçimde yadsımış olsa bile, her ikisinin kuramlarında da “bastırma” kavramı birincil önemdedir. Nietzsche, modernliğin güçlü içgüdülerin boşalmasını önlediğini; dolayısıyla modern toplumlarda zalimlik, intikam ve hınç duygularının bastırılıp içe çevrildiğini ve duyumsallığın ortadan kaldırıldığını savunmakta, ahlâkın soykütüğünü bu noktada aramaktadır. Ona göre Yunanlılar’ın Dionysos’u tarafından temsil edilen yaşam içdüsünün ve güç istencinin yadsınmasından dolayıdır ki, modernliğin iflah olmaz nihilistik ve nörotik sorunları ortaya çıkmıştır.”⁵⁵

Bu bağlamda filmdeki şiddet ve cinsellik aşırılılığı, modern toplumların veya metropol kentlerin şiddet ve cinsel istismar karşısında duyarsızlaşmasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle bu tür olaylar karşısında, karşı koyma isteğinin zayıf kalması fikrini ortaya koyabiliriz.

“Nietzsche, bastırma sonucunda ortaya çıkan modern dekadansı aynı zamanda bir hastalık hali olarak görmekte; kendisini modernliğin toplumsal virüsünü anlamaya çalışan bir kültür psikoloğu veya ahlâk fizyoloğu olarak tanımlamaktadır. O, Tanrı’nın öldüğünü söylemektedir ama aynı zamanda Tanrı’nın yerini tutacak başka bir şeye ihtiyaç duyulmayan bir durumdan yanadır. Oysa modern toplumda Tanrı’nın yerini “işçi sınıfı”, “cemaat” gibi yeni ahlâkî önkabuller hemen dolduruvermiştir. Nietzsche’nin istediği, Tanrı ihtiyacının tümüyle ortadan kalktığı, yaşamın olduğu gibi onaylandığı bir dünyadır. Böyle bir dünyayı ise, yaşam içgüdülerini bastırmanın yarattığı öfke ve hınçlarını, yanlış bir ahlâkın yıldızları arasında gizleyen; içgüdüsel yaşamları ile toplumsal talepler

⁵⁴ A.g.e. ŽIŽEK, s.31-32.

⁵⁵ GÖKA, Erol , Toplum ve Bilim dergisi, Psikanalizlee Bakmak, İletişim Yayınları, Ankara, 1996, s.263.

arasındaki çatışmayı çözemeyerek nörotik bir yola sapan zayıflar, hastalıklılar asla kuramayacaktır.”⁵⁶

Modernleşme ve yeni arayışlar içinde olan insanın sınır tanımayan isteği, bir noktada isterik bir davranışa yönelir ve kendine yeni gerçeklikler yaratır. İnsan doyum bağlamında kendine bir sınır ve hedef belirlemediğinden dolayı sürekli talep etmekte ve yeniyi tekinsiz bir ruh hali içinde istemektedir. Bu istek ve yaklaşım tarzı, şehirleri, ülkeleri ve dünyayı değiştirmeye yönelik eylem ve davranışlarla insan hayatını dönülmez bir yolculuğa sürüklemektedir. Ancak insan ruhu, bir doyum ve durma noktasına gelmediği takdirde davranış biçimleri dışı şiddet ve aşırılık olarak yansıyarak sadomazoşist bir davranış içinde yaşam bulmaktadır. Bu istenç, insanın bilinç dışı olarak vereceği birçok karara ve olaya yol açabilir. Bu verilen kararlar insanı tatmin etmiş gibi gözükmektedir. Kayıp Otoban filminde de Peed’e dönüşen Fred’in eylemlerini gerçekleştirdikten sonra tekrar Fred’e dönüşmesi gibi.

“Bu kuşkusuz, çok sayıda önemli ayrıntısı ve gerçek hayatın mantığı içinde bir anlam ifade etmeyen karmaşık bir anlatının yetersiz ve kaçınılmaz olarak kusurlu bir özetidir. Belki Filmin karşı konulması gereken en büyük tuzağı tam da bu anlamsız karmaşıklık, bu hiçbir mantık ve kural olmadan şizofrenik, kâbusu andıran bir hezeyana sürüklendiğimiz (ve bunun sonucunda tutarlı bir yoruma girişmekten vazgeçmemiz ve bombardımana tutulduğumuz sarsıcı sahnelerin tutarsız yığına kendimizi kapatmamız gerektiği) izlenimidir. Belki güvenilmesi gereken, pek çok eleştirmenin Kayıp Otoban’ın gerçekliği deli sanrısından ayıran çizgi bulanık olduğu için (‘olay örgüsü kimin umrunda- asıl önemli olan hayal gücü ve ses efektleri ’tutumu) insanın boşuna tutarlı bir anlatı çizgisi aradığı aşırı karmaşık çilgınca bir film olduğu iddiasıdır. İlk elden mutlaka (iktidarsız kocaya dair) gerçek bir hikayeye uğraştığımızda ısrar etmek gerek, bir noktada (Renee’nin öldürüldüğü nokta) kahramanın kendisini güçlü kılan, Ödipal üçgenin parametrelerini yeniden kurduğu psikotik bir sanrıya dönüşür hikaye-psikotik sanrısının alanı içinde, tam ilişkinin olanaksızlığı kendini yeniden

⁵⁶ GÖKA, Erol. TOPÇUOĞLU, A., Aktay, Y. (1995) Önce Söz Vardı. Ankara: Vadi.s.263

duyurduğunda, sarışın Patricia Arquette (Alice) genç sevgilisine ‘Bana asla sahip olamayacaksın’ dediğinde, anlamlı bir şekilde Pete Fred’e geri dönüşür, yani gerçekliğe geri döneriz.”⁵⁷

Lynch, Kayıp Otoban filminde izleyiciyi birçok ayrıntı ve bilinç dışı olay karşısında sayısız soru ve fikirle bırakır. Bu doğrultu da Lynch, izleyicinin aklına yerleştirdiği birçok fikir olay ve düşünce üzerinden izleyiciyi yola devam ettirir.

“Bir yandan Nietzsche ile birlikte Aydınlanma’nın rasyonalizmini büyük bir zaafa uğratan ve postmodern düşünceye yataklık eden, arzuya dayalı bir eleştirelliği bağrında taşıyan ama bir yandan da insanın ve toplumun değişmezliğini; özgürleşimi değil de muhafazakârlığı bayraklaştıran Freudyen düşüncede bugüne kadar ortaya çıkan oğulların çok büyük çoğunluğu, tıpkı Freud gibi muhafazakârlıktan yana tavır aldı. Olanca üretkenliğine rağmen psikanalitik yaklaşım, psikiyatri ve psikoloji üzerinde otuz yıl kadar süren kısa bir egemenlik döneminin ardından parçalanmaya ve gerilemeye yüz tuttu. Günümüzde bu gerileme ivmesi düşmekle birlikte halen devam etmektedir; psikanalitik yaklaşım kendisini, yeniden toparlanma hatları diyebileceğimiz ‘kendilik psikolojisi’ ve ‘nesne ilişkileri kuramı’ ile savunmaya çalışmaktadır.

Görülmektedir ki, insanın olaylar karşısında sergilediği davranış biçimini ve tepkilerini anlamak için çeşitli araştırmalar yapılarak insan gözlemlenmiştir. Bütün bu gözlem, araştırma ve ön yetiler sinema endüstrisi içinde harmanlanarak nesnel ilişki bağlamında kullanılmıştır.

Pozitivist ve görgülcü bilim anlayışının entellektüel cephanesi tükendikçe, psikiyatri ve psikolojide bugün egemen paradigma durumunda bulunan biyolojik ve davranışçı yaklaşımların da bir gerileme içersine gireceklerini; diğer tüm psikoterapilerin ve köklü bir tarihsel mirasa sahip bulunan yorumsal psikodinamik bakışın yeniden güç kazanacaklarını kestirmek zor değildir. Ancak bizim özellikle üzerinde durmak istediğimiz konu, psikanalizin yeniden toparlanma hatları olan ‘kendilik psikolojisi’ ve ‘nesne ilişkileri kuramı’nın, içinde yaşadığımız “postmodern durum”un aklın evrenselliğini reddeden, dil oyunlarını önemseyen,

⁵⁷ A.g.e. ŽIŽEK, s. 31-32.

tek ve bütünü kapsayan bir doğru ve hakikat anlayışı yerine performansı ve geçerliliğin yerel niteliğini savunan; önkabullerin yerine fenomenolojik olanın, kesinliğe karşı yanılabilirliğin, sabit olana karşı tarihsel ve kültürel değişkenliğin, birliğe karşı heterojenliğin, şartsız olana karşı her türlü nihaî temelin reddinin yanında yer tutan zihniyetiyle asla uyuşum içersinde olmadığıdır.”⁵⁸

Bu bağlamda, modern zamanlar zorunlu olarak haklı tepki davranışını geliştirmiş ve postmodern anlayış içinde filozoflarca insan öz bilinci gözlemlenmeye başlamıştır. Zaman içinde insan davranışındaki özgür davranma anlayışı ve gerçeğin kişisel akıl neticesinde farklılaştığını buna bağlı olarak da verilen tepkilerin ve sergilenen davranışların farklılık gösterebileceğini görmüşlerdir.

“Freud, Nietzsche’nin kendi düşüncesine olan etkisini sistemli bir biçimde yadsımış olsa bile, her ikisinin kuramlarında da “bastırma” kavramı birincil önemdedir. Nietzsche, modernliğin güçlü içgüdülerin boşalmasını önlediğini; dolayısıyla modern toplumlarda zalimlik, intikam ve hınç duygularının bastırılıp içe çevrildiğini ve duyumsallığın ortadan kaldırıldığını savunmakta, ahlâkın soykütüğünü bu noktada aramaktadır. Ona göre Yunanlılar’ın Dionysos’u tarafından temsil edilen yaşam içdüsünün ve güç istencinin yadsınmasından dolayıdır ki, modernliğin iflah olmaz nihilistik ve nörotik sorunları ortaya çıkmıştır.”⁵⁹

⁵⁸ A.g.e. TOPÇUOĞLU, Aktay, s.265,266

⁵⁹ TÜRKÇAPAR, H., GÖKA, E. “Psikiyatrinin işlevi”. 2. Sosyal Psikiyatri Sempozyumu’na sunulan bildiri.s.263

2. FİLMSEL ANLATI ÇÖZÜMLEMESİ VE MASALIN BİÇİMBİLİMİ

2.1 Araştırmanın Amacı, Önemi, Yöntemi

Günümüzde yapısalcılıktan esinlenen öykü incelemesi pek çok araştırmacı için oldukça ilginç bir araştırma konusu olmaktadır. Bu bölümde, Vladimir Propp'un Rus Halk Masalları incelemesiyle ortaya koymakta olduğu yapısalcı çözümleme ile Kayıp Otoban filmi incelenecektir.

2.2. Fımsel Anlatı Çözümlemesi ve Masalın Biçimbilimi

Kayıp Otoban filminin, fımsel anlatı çözümlemesi için filmin yapısına uygun olduğunu düşündüğümüz çözümleme yönteminden (kurgu) yararlanacağız. Vladimir Propp'un Masalın Biçimbilimi'nde öne sürdüğü masal çözümlemesini Kayıp Otoban filminin masalsı yapısına uygun olması sebebiyle uygulayacağız. Vladimir Propp, yapıtında 31 işlev ve 7 eylem alanı kahramanından söz etmektedir. Bu çözümlemede 7 eylem kahramanını tespit edilecek ve işlevleri belirlenecektir; Ayrıca bu yöntemleri uygulayacağımız film karelerini görsellerle açıklayarak betimleyeceğiz.

2.3. Vladimir Propp'un Masal Çözümlemesi ve Masal Çözümlemesinde 31 işlev, 7 Eylem Alanı

Formalistler ya da Rus formalistleri 1910 ve 1930 yılları arasında ürün vermektedirler. Şiirsel dilin tabiatı konusundaki detaylı incelemeleri açısından oldukça önemli olmaktadır. En geniş anlamıyla 'sanat'ın tabiatı üzerinde çalışmakta olan Rus formalistleri, özellikle avangart ürünlerin savunucusu

olmakla bilinmektedirler. Formalistlerin arasındaki en önemli kuramcı isim ise Vladimir Propp olmaktadır.⁶⁰

Propp olağanüstü masalların yapısını araştırdığı Masalın Biçimbilimi (Morphology of the Folk Tale) adlı eserini 1928’de yazmıştır. 1950’lere kadar batıda yeterli ilgiyi göremeyen eser, sonraları anlatıbilimsel çözümlemenin en erken örneklerinden biri olarak sayılmaktadır. Propp’un çalışmasının üzerinden çok zaman geçmesine rağmen etkileri artarak devam etmektedir.⁶¹

Propp masalarda ortaya çıkan karakterleri ‘Yedi Eylem Alanı’ başlığı altında incelemektedir:

1. “Saldırgan” (Kötü karakter)ın eylem alanı. Kötülük, çatışma ve kahramana karşı sürdürülen öbür kavga biçimleri ve aksiyonu temsil etmektedir.

2. “Bağışçı”(Sağlayıcı), büyülü nesnenin kahramana gönderilmesini sağlamaktadır, göreve gönderen ya da görevi veren kişi, yardımcı olmaktadır.

3. “Yardımcı” kahramanın uzamda yer değiştirmesini sağlamakta, kötülüğün ya da eksikliğin giderilmesi sırasında yardım etmekte, kahramanı harekete geçirmektedir.

4. “Prenses” (aranan kişinin) ve Babası’nın, güç görevleri yerine getirme isteği, bir özel işaretin zorla benimsettirilmesi, düzmece kahramanın ortaya çıkarılmasını sağlamakta olan eylem alanıdır. Burada güç işleri öneren çoğunlukla baba olmaktadır. Ayrıca, düzmece kahramanı cezalandırmakta olan kişi de yine çoğunlukla babadır.

5. “Gönderen” (haberci)in eylem alanı ise, sadece kahramanın gönderilmesi görevini üstlenmektedir.

⁶⁰ KINAY, Ömür. “Canlandırma Filmlerinde Engelli Karakter Kullanımı:Kayıp Balık Nemo Çözümlemesi”. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), TC.İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Tasarımı Ana Bilim Dalı:İstanbul, 2014, s.103.

⁶¹ ROBERT Edgar Hunt, JOHN Marland, STEVEN Rawle. **Film Yapım Temelleri/Film Dili**, 04, 04. Çev., AYTA.Senem ç (İstanbul: Literatür, 2012) s.48-49.

6. “Kahraman” arayış amacıyla gitmektedir, bağışçının isteklerine tepki vermekte, eğer kurban-kahraman ise yalnızca öbür işlevleri yerine getirmektedir.

7. “Düzmece-Sahte kahraman” ise, kahramanın yerini almaya çalışmakta olan sahte kişidir.⁶²

Karakterlerin barındırdığı özellikler, görevleri öykünün temel ögesini oluşturmakta ve anlatının ilerlemesinde aynı sekansı izlemeye yönelmektedir.

Propp’un ortaya koyduğu kurallar, filmler, televizyon öyküleri, çizgi öyküler ve bütün diğer anlatı türleri için benimsenmektedir ve uygulanabilmektedir. Onun işlev kavramına yaklaşımı bütün metin türlerine uygulanabilmektedir.⁶³

Aşağıda Vladimir Propp’un bir masalın nasıl ilerlediğini, yani anlatı öğelerini, tanımladığı liste verilmektedir:

1. Aileden biri evden uzaklaşır:

(Kahraman tanıtılır);

- a) uzaklaşma, yetişkin kuşaktan biri tarafından gerçekleştirilebilmektedir,
- b) ana babanın ölümü,
- c) kimi kez, genç kuşaktan birileri olmaktadır uzaklaşan.

2. Kahraman bir yasakla karşılaşır:

(‘Oraya gitme’, ‘şuraya git’);

- a) “bu odada bulunan şeylere bakmamalısın.”, “evden de dışarı çıkma.”, “sen daha küçüksün.” gibi yasakların söylenmesi,
- b) yasaklamanın tersine çevrilmiş biçimi, buyruk ya da öneri olarak görünmektedir.

⁶² PROPP .Vladimir, **Masalın Biçimbilimi**. Çev., RİFAT. Mehmet, RİFAT. Sema, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008, s. 80-81.

⁶³ YENGİN, **Medyanın Dili**, s. 196.

3. Yasak çiğnenir:(Kötü karakter hikayeye girer); bu aşamada, yeni bir kişi (karakter) ortaya çıkmaktadır; bu kişi saldırgan (kahramana saldıran ya da kötü kişi) olarak nitelendirilebilmektedir. Bu saldırganın rolü, mutlu ailenin huzurunu bozmak, mutsuzluk yaratmak, kötülük yapmak, zarar vermektir.

4. Saldırgan bilgi edinmeye çalışır:

(Kötü karakter çocukları ya da mücevherleri bulmaya çalışır ya da müstakbel kurban kötü karakteri sorgular); soruşturmanın amacı, çocukların oturduğu yeri, kimi kez de değerli eşyaların, vb'nin yerini bulmaktır.

5. Saldırgan kurbanıyla ilgili bilgi toplar:

Saldırgan, sorusuna hemen bir yanıt alır. Bu tür işlevler çoğunlukla karşılıklı konuşma biçiminde ortaya çıkmaktadır.

6. Saldırgan kurbanını ya da servetini ele geçirmek için onu aldatmayı dener:

(hilekarlık; kötü karakter kılık değiştirir ve kurbanın güvenini kazanmaya çalışır);

- a) saldırgan inandırmaya çalışmaktadır,
- b) saldırgan doğrudan doğruya büyülu araçlar kullanmaktadır,
- c) saldırgan, aldatıcı ya da ürkütücü başka yolları denemektedir.

7. Kurban aldanmıştır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur:

- a) kahraman, saldırganı inanmaktadır,
- b) kahraman, kullanılan büyülu araçlara ya da başka yollara mekanik olarak tepki göstermektedir; bir başka deyişle, uyur, yaralanır, vb.

8. Kötü karakter aileden birine zarar verir:

- a) birini kaçıtır ya da büyülü bir nesneyi çalar,
- b) ekinlere zarar verir,
- c) hırsızlık ya da kaçıtırma olaylarını başka biçimlerde yapar,
- d) birinin apansız kaybolmasına yol açar ya da hapseder,
- e) birini kendisiyle evlenmeye zorlar,
- f) her gece birine acı verir);
- g) ayrıca, aileden birinin bir eksiği olabilir ya da aileden biri bir şeyi elde etmek ister (büyülü iksir vb.).

9. Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır, bir dilek ya da bir buyrukla kahramana başvurulur, kahraman gönderilir ya da gitmesine izin verilir:

- a) bu işleyle kahraman ortaya çıkmaktadır,
- b) kahramanın, yola koyulması sağlanmaktadır,

10. Arayıcı-kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmeye karar verir:

11. Kahraman evinden ayrılır:

- a) masala yeni bir karakter katılmaktadır; bağışçı ya da sağlayıcı olabilir,
- b) kahraman bu karakter ile genellikle, ormanda, yolda vb. yerde rastlantı sonucu karşılaşmaktadır,
- c) bağışçıdan bir araç (büyülü nesne) elde edilmektedir.

12. Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sına, bir sorgulama, bir saldırı vb. ile karşılaşır (sağlayıcı):

- a) bağışçı, kahramanı sınıamaktadır,
- b) bağışçı, kahramanı selamlar ve ona sorular sormaktadır,
- c) ölmek üzere olan biri ya da bir ölü, kahramandan kendisine yardım etmesini istemektedir,
- d) bir tutsak, kahramandan kendisini kurtarmasını istemektedir,

- e) kahramana başvurulmakta ve aman dilenmektedir,
- f) kahramandan ele geçirilmekte olan malın bölüştürülmesi istenmektedir,
- g) başka istekler eklenmektedir,
- h) düşman bir yaratık, kahramanı yok etmeye çalışmaktadır,
- i) düşman bir yaratık, kahramanla dövüşmektedir,
- j) kahramana, büyü bir nesne gösterilmektedir ve bir değiş-tokuş önerilmektedir.

13. Kahraman ileride kendisine bağışta bulunacak kişinin (bağışçının) eylemlerine tepki gösterir:

- a) sınamayı başarır ya da başaramaz,
- b) kahraman, bağışçının selamını almakta ya da reddetmektedir
- c) kahraman, ölüye istediği yardımı yapmakta ya da yapmamaktadır,
- d) kahraman, tutsağı kurtarır,
- e) kahraman, kendisinden yardım isteyen hayvanı kurtarmaktadır,
- f) kahraman, bölüştürmeyi yapmaktadır ve tartışan kişileri uzaklaştırmaktadır,
- g) başka bir yardımda bulunur,
- h) kahraman, düşmanın yöntemlerini ona karşı kullanır.

14. Büyü bir nesne kahramana verilir:

- a) nesne doğrudan ona verilmektedir,
- b) büyü nesne, belirtilen yerdedir,
- c) satın alınır, yapılır veya birdenbire ortaya çıkmaktadır,
- d) yenir ya da içilir,
- e) başka birisi tarafından ona sunulmaktadır

15. Kahraman aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da yol gösterilir:

- a) kahraman gökyüzüne uçmaktadır,
- b) kahraman, karada ya da denizde yolculuk etmektedir,
- c) kahramana kılavuzluk edilmektedir

- d) kahraman, kan izlerinin peşinden gitmektedir,
- e) kahraman, hareketsiz ulaşım araçları kullanmaktadır (merdiven çıkmak, yeraltı girişi bulmakta vb.)

16. Kahraman ve saldırgan bir çatışmada karşı karşıya gelir:

- a) kahraman ve saldırgan dövüşürler,
- b) kahramanla, saldırgan yarışır.

17. Kahraman özel bir işaret edinir:

- a) yaralanır ya da bedeninde bir işaret oluşur
- b) bir yüzük ya da bir mendil edinir.

18. Saldırgan yenik düşer:

- a) çatışmada ölür,
- b) yarışmada yenilir,
- c) uykuda öldürülür,
- d) sürgün edilir.

19. Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır:

- a) aranan nesne elden ele geçer,
- b) büyü bozulur,
- c) ölü dirilir,
- d) tutsak kurtarılır.

20. Kahraman geri döner:

geri dönüş genellikle, varışla aynı biçimde gerçekleşmektedir.

21. Kahraman izlenir:

izleyen, kahramanı öldürmeye, yemeye, kuyusunu kazmaya çalışmaktadır.

22. Kahramanın yardımına koşular:

- a) onu izleyen engellenir,
- b) kahraman saklanır ya da kaçırılır,

- c) tanınmayacağı bir kılığa girer,
- d) öldürüleceği sırada kurtarılır.

23. Kahraman kimliğini gizleyerek kendi evine ya da başka bir ülkeye varır:

- a) kahraman, bir zanaatçıya (kuyumcu, terzi, kunduracı- uğrar ve onun yanına çırak olarak girer,
- b) kahraman, basit bir dönüş ya da varış olayıyla da karşılaşmaktadır.

24. Düzmece bir kahraman asılsız savlar öne sürer:

25. Kahramana güç bir iş önerilir:

- a) bir dizi sınavdan geçer,
- b) bilmece, güç ve dayanıklılık testi vb. karşılaşmaktadır.

26. Güç iş yerine getirilir:

27. Kahraman tanınır:

- a) kahraman özel işareti ya da ona verilmiş olan nesne sayesinde tanınmaktadır,
- b) güç işi yerine getirmiş olmasıyla tanınmaktadır,
- c) uzun bir ayrılık sonrası kahraman tanınmaktadır.

28. Düzmece kahramanın ya da saldırganın gerçek kimliği ortaya çıkar:

29. Kahraman yeni bir görünüm kazanır:

- a) sapasağlam olur,
- b) ona yeni giysiler verilir.

30. Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır:

genellikle, cezalandırılan saldırganla düzmece kahraman olmaktadır

31. Kahraman evlenir ve tahta çıkar:

- a) kahraman krallığı elde etmektedir
- b) terfi etmektedir,
- c) ödül kazanmaktadır,
- d) masal-hikaye burada sonlanmaktadır. ⁶⁴

⁶⁴ PROPP. Vladimir, Masalın Bilimi, Çev.Mehmet Rifat, Sema Rifat. İşbankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008, s. 29/64.

3. BÖLÜM: KAYIP OTOBAN FİLMİNİN FİLMSEL ANLATI ÇÖZÜMLEMRSİ

3.1.1. Araştırmanın Örnekleme

Kayıp Otoban filmi, kara film türü içerisinde gerek konu anlatımı gerekse karakterlerin film içerisindeki yolculuğu bakımından, karakter değişimlerinin çarpıcı bir biçimde sunulduğu bir dünyanın izleyiciye aktarıldığı bir kurgu anlayışıyla yapılmıştır. Bu sebeple araştırma konusu olarak Kayıp Otoban filmi seçtim. Örneklem olarak da, Çizgisel Olmayan Kurgu Anlayışı ve Vladimir Propp'un Masalın Biçimbilimi'nde öne sürdüğü masal çözümlemesini Kayıp Otoban filminin masalsı yapısına uygun olması sebebiyle uygulayacağız.

Çizgisel olmayan kurgu anlayışına göre; İnsanoğlu sürekli bir arayış ve gözlem içinde olmuştur. Sürekli bir merak ve yeniyi arama güdüsü içinde zamanı, yazıyı, hesaplamayı ve astronomiyi keşfetmiştir. Bu keşfetme yolcuğu insanın tüm evrelerinde devam etmiş ve farklı alanlarda farklı biçimlerde kendini göstermiştir.

'1985' te Auguste ve Louis Lumiere kardeşlerin Cinematographe'ı icat edip, GeorgeMelies'nin ilk konulu film "Aya Yolculuk" çekildiği günden bu yana sinema çok farklı bir noktaya geldi.⁶⁵ Sinema endüstrisi sürekli gelişmiş, farklı anlatım biçimleri ve yeni icatlarla ilerleyip günümüze gelmiştir. 'İngiliz William George Hoerner Zootrope'u, Dr. Lake Phantoscope'u. Stampfer Stroboscope'u ve Baron Von Uchatius Kinetoscope' u icat ettiler tüm bunlar birer oyuncak olmalarına karşın, hareketin yeniden oluşturulması araştırmalarındaki katkıları da gözardı edilemez.'⁶⁶ Bu arayış sinemada yeni akımların ve tekniklerin oluşup, gelişmesine katkı sağlamıştır. Klasik anlatımın dışında stüdyo ortamından çıkıp

⁶⁵ http://www.kameraarkasi.org/sinema/sinemadaakimlar/manifesto_sinemasalgercekcilik.html
.Erişim Tarihi 09.02.2014

⁶⁶ <http://www.kameraarkasi.org/sinema/sinemadaakimlar/fransizsinemasinindogusu.html> .
09.02.2014

ne ışık ne de kamera hareketini kabullenmeyen dogmacılar gibi. Özellikle bu yeni akımlar insanı, insan psikolojisini ve bilinç altını ele almıştır. Hollywood sineması içinde kendine has bir akım geliştiren Lynch, özellikle Psikanalist Sigmund Freud'dan çok etkilenmiş filmlerinde de Freud'un kuramlarından faydalanmıştır. 'Lynch'in mizansen, kompozisyon ve renk kullanımı ruh halini ve anlamını belirlemede etkin rol oynar. Estetik seçimler duyguları ve tedirginliği sağlar. Bununla birlikte bu görüntülere yan yana koyma ve bağlantı oluşturma yoluyla daha derin anlamlar yüklenmesi montajla gerçekleştirilir. Filmin hızını belirleyen ve seyirciye anlatım gelişimi ile ilgili montaj bir filmin başarısında çok önemli bir yere sahiptir. Filmlerinin genel montaj yaklaşımı onun seyircide uyandırmak istediği duyguları yansıtır. Örneğin Lost Highway'de uzun ağır ve düşüncelere daldıran çekimler Fred'in otoyolda ulaştığı sürati destekleyen aşırı hızlı atlamalarla yarıda kesilir.'⁶⁷

"Bu kesilmeler bazen gerçek bazen de gerçeküstü parçalarla gösterilir. Gerçekte olamayacak kişilerin birden ortaya çıkması ve bu duruma yüklenen gerçeklik duygusuyla hayatın içinde varmış gibi gösterilmesi. Örneğin; gizemli adam bir anda Fred'in yanında, partide, evinde ve telefonun ucunda olabilmektedir. Bu bağlamda kurgusal olarak Lynch, Kayıp Otopan filminde karakterlerin değişimi ve olay örgüsündeki sarmal anlatım biçimiyle çizgi dışına çıkarak, modern bir kurgu anlayışıyla yolculuğuna devam etmektedir" Filmlerinin çoğu çekildiği zamana ait gibi görünse de birçok filmde kesin bir tarih belirtilmez, hatta filmlerin birçoğunda zamansızlık hissi vardır. Birçok açıdan modern filmlerinde dahi, bir 1950 nostaljisi ve zamanın modadan etkilenmeden, kendince hızla aktığı Amerika'nın daha sakin eyaletlerine özlem hissedilir.'⁶⁸ Film oluşturana ana tema suç ve suçun akış içinde değişmesidir. Bu bağlamda filmde başka kişilerin de suçlu olabileceği çıkarımına ulaşılabilir. Masumiyet ve suç, filmlerindeki önemli ikilemdir. 'Filmlerinde var olan bir diğer önemli konu ise taciz/cinsellik ve şiddet. Bütün filmlerinde şiddet ve cinsellik aşırı olarak görülüyor. Karakterleri ise genellikle 'Elephant Man' de ki John, 'Twin Peaks'deki cüce ve tek kollu adam, 'Eraser head' in bebeği, 'Wild at Heart' daki Grace ve 'Lost Highway' deki

⁶⁷ <http://www.sineterapi.com/2013/07/16/david-lynch-sineması.html>. Erişim Tarihi 13.02.2014

⁶⁸ <http://www.sineterapi.com/2013/07/16/david-lynch-sineması.html>. Erişim Tarihi 13.02.2014

sakat garaj sahibi gibi fiziksel ya da 'Blue Velvet' deki Frank gibi ruhsal olarak normal olmayan tiplerdir.>'⁶⁹



Fotoğraf 3.1: Kayıp Otoban filmi, cinsel iktidarsızlık yaşayan karakter; Fred

Kayıp Otoban filmi üzerine yorumlar, "Fred cinsel özgüven eksikliği yaşamaktadır ve kıskançlıktan delirme eşiğine gelmiştir fakat kendisiyle ilgili bu gerçeklerle yüzleşmekten kaçınır, bu yüzden gerçekler, Mystery Man şeklinde ortaya çıkar. Fred, karısının başka bir adamla yatıyor olabileceğinden korktuğu için Renee'nin suratında Mystery Man'in yüzünü görür ve bu yüzden evdeki telefona Mystery Man'in cevap verdiğini duyar."⁷⁰

Filmin, özellikle kırılma noktalarında izleyiciye klavuzluk yaparak, filmde geçen gerçeküstü sahnelere inandırıcılık katmak için mistik bir karakter karşımıza çıkmaktadır. Bu karakter gerek izleyiciye gerekse ana karakter (Fred) e yol gösterme bağlamında önemli bir role sahiptir.

Fred'le ilgili gerçekleri göstermek amacıyla Mystery Man ona video kasetler yollar: Kendi evliliğini tehdit eden ve bir kıskançlık krizi anında karısını umursamayan Fred'dir. Videolar neler yapabileceğini göstermek amacıyla Fred'e kendi bilinçdışının yolladığı uyarılardır. Fakat Pete video kameralardan nefret eder, çünkü kendi deyimiyle 'olan bitenleri kendi tarzında hatırlamak ister... yalnızca oldukları gibi değil.' Böylece, Fred hapiste korkunç baş ağrıları geçirir, tersten patlayan kulübe gibi kafasındaki parçalar bir araya gelmektedir ve başka birisine dönüşmektedir: Pete. Pete Fred'in gerçeklerden kaçma hayallerinin vücut bulmuş halidir, Renee'yi öldürmüş olduğu gerçeğini reddetme yöntemidir. Renee'nin hala (Alice olarak) yaşadığını ve onu arzula- dığını hayal eder. Fakat Fred kıskançlığıyla hiçbir zaman ilgilenmediği için, kıskançlığı onun

⁶⁹ <http://www.sineterapi.com/2013/07/16/david-lynch-sinemas.html>. Erişim Tarihi 13.02.2014

⁷⁰ KEESEY, Douglas, Çev. SEREZLİ, Selen, Neo-Noir Filmler İstanbul Kalkedon Yayıncılık 2011. s. 100-101.

hayallerini avlamak için geri döner. Tıpkı Fred'in Renee'nin başkalarıyla yattığını sanması gibi, Pete de Alice'in basit bir kadın (bir porno yıldızı) olmasından korkmaya başlar. Alice Pete'in zihninde hayallerinin kadınından bir Femme Fatale'a dönüşür ve Alice onu aniden bırakıp gittiğinde en kötü korkusu gerçekleşir, hayal çöker⁷¹

Özellikle filmin parçalarını birleştirmek için kullandığı tekniklerle izleyiciye bir nevi rehberlik görevi de üstlenmekte filmin dağılan bütün parçaları parçalar halindedir ve yönetmen istediği anda izleyiciye istediği barçayı sunar bu sunum esnasında filmde tekrar eski haline dönüşen kulübe ki burada ferd in zihnini temsil etmektedir diyebiliriz. Kulübede (Fred'in beyninde) nasıl ki Pete gerçekte Fred ise, Mystery Man de Alice'in en başından beri Renee olduğunu iddia eder. Mystery Man elinde bir kamerayla Fred'i kovalar ve aynı zamanda da Mr Eddy'ye kadınlara karşı uyguladığı şiddetin görüntülerini izletir. Mr Eddy ölmek üzereyken hem kendisinin hem de Fred'in delicesine kıskanç erkekler olduğunu anlamış gibidir: 'Sen ve ben, bayım, biz çirkinlikte gerçekten bu orospu çocuklarını geçebiliriz.' Fakat Fred hala kıskançlığını kabul etmeyi reddetmektedir. Zihninde Mr Eddy'yi vuran kişi Mystery Man'dir. Halbuki silahı elinde tutan kişinin aslında Mr Eddy'yi Alice'le yattığı için öldüren ve kıskançlığını kabul etmediği sürece şiddete yönelik davranışlar sergilemeye devam edecek olan Fred olduğunu görürüz.⁷² Fred birçok gerçeğe inanmak istemediği için tepkileri dışarı daha şiddetli ve sapkın yansıyabilmektedir. Eşini öldürmesinin nedeni, aşırı kıskançlığı ve içinde bulunduğu durumu kabullenmemesidir. Bu anlarda da farklı kimliklere dönüşmekte ve bundan kaçmaktadır. Filmin ortasında Ted'e dönüşmesi ve bay Eddy'yi öldürürken silahın elinde olması gibi.

“Kayıp Otoban sonradan pek çok sinemacıya ilham verebilecek kadar yaratıcı ama bir okadar da hazmı zor bir filmidir. Kayıp otobanın dikkat çekici kamera kullanımı ve gösterişli sesleri hikayeyi geleneksel bir gerilim haline geliştirmekle kalmaz. Aynı zamanda seyirciyi kayıp otobandaki karakterlerin kendilerine yabancılaşmaları gibi, filmin aklınızı nasıl ele geçerebildiğini ve kendinize yabancılaştırabildiğini görmeye zorlayarak akışına müdahale ederek bozar. Film bunu yaparken de kara film janrının klişelerini kullanır. Bunun en açık örneği de tam manasıyla bir femme fatale olan Alice karakteridir.”⁷³

Filmi, her izlediğimizde beynimizde birçok soru kalır ve bunların kesin bir cevabı yoktur çünkü sürekli açık kapılar vardır ve bu kapılar izleyicinin zihnine

⁷¹A.g.e. KEESEY, s. 100-101.

⁷²A.g.e. KEESEY, s. 100-101.

⁷³A.g.e. KEESEY, s. 100-101.

göre şekillenir, hangi kapıdan gireceğiniz zihninizin vereceği tepkiler sonucundadır. Ayrıca filmde kullanılan birçok öge, kara film örneği olarak karşımıza çıkar. Fred'in kıskanması ve şüphelenmesi hiç kuşku yok ki eşinin tavırları ve duruşundan kaynaklanıyor olabilir. Ayrıca yarattığı güvensizlik ortamıyla da atmosferik olarak kara filme yakın durur. Famme fatale karakterinin bir teoriye göre savaş dönemi karılarını evde bırakan erkeklerin savaş dönüşü içine düştükleri şüphelerin yansıması olduğunu düşünürsek bu daha açıklık kazanır. İlk öyküdeki Rene bir famme fatale değildir. Ama kocasını aldatma olsallığı vardır. Kocasını da sürekli bu şüphe paronaya ile yaşamaktadır. İkinci Alice ise, tam bir famme fatale'dir. İlk öyküdeki kocanın şüphelerinin bir yansıması olarak karşımıza çıkar. Gerçek hayatta geride kalan kadının gösterilen, onun kara filmdeki yansıması famme fatale'nin de gösteren olduğunu okumak da bu filmde olası. Ancak klasik kara filmde famme fatale'nin cinsel açıdan ne haltlar karıştırdığını görmezken Alice'yi iş tutarken en ince detayına kadar izleriz. Žižek, yeni famme fatale'nin içten içe bir fahişe olduğunu ama pezevenğinin vücudunda yeniden ortaya çıktığını ifade ederken haklıdır. Kayıp otoban hala üzerinde tartışılabilen bir film ve belli ki, bu daha uzun süre devam edecek. Bir yönetmen mastürbasyonu mu yoksa gerçekten de çözmesi çok zor bir baş yapıt mı? Bunu okuyucuya bırakıyorum. Ama Richard Colliss'in bu film için yazdığı bir alıntıyla da bu satırlara son veriyorum. "Birilerinin Lhych'e kara filmin bir tür olduğunu ama garipliğın olmadığını söylemesi lazım." ⁷⁴

Filmin konusu ise; "Fred, karısı Renee'nin onu aldattığından şüphelenmektedir. Renee evde kalıp kitap okuyacağını söyler fakat Fred, saksafonu kıskanç bir feryat gibi çaldığı jazz kulübünden evi aradığında, telefona kimse cevap vermez. Bir gece, Fred yatakta Renee'yi tatmin edemedikten sonra karısının yüzünde Gizemli Adam. suratını görür. Başka bir gece Fred dışarıda bir partideyken, Mystery Man ona doğru gelir ve ona eve telefon etmesini söyler. Fred evi arar ve telefona, sanki aynı anda hem partide hem de Fred'in evindeymiş gibi, Mystery Man cevap verir. Fred ve Renee'nin evine, giderek daha çok rahatsız edici olmaya başlayan bir dizi gizemli video kaseti ulaşmaya başlar. İlk

⁷⁴ YILMAZ. Tuna, Bir David Lynch Kitabı, Es Yayınları, İstanbul, 2004, s.122-123.

kaset evlerinin dışını gösterir ve ön kapıya doğru yaklaşarak sonlanır. İkinci kaset ilk kasetteki görüntülerin de ötesine geçer, kasette Fred ve Renee yataklarında uyurlarken evin içinden görüntüler vardır. Son kaset ise Renee'nin parçalanmış cesedinin yanında duran Fred'in kanlar içindeki görüntülerini içerir. Bunun üzerine Fred, Renee'nin cinayetinden sorumlu tutularak yargılanır ve elektrikli sandalyeye mahkum edilir.⁷⁵

Öyküsü bakımından bakıldığında klasik bir öykü olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin senaryosunu incelediğimizde eşinin onu aldattığını düşünen bir koca ve bunun sonucunda eşini öldürmekte bu şekilde yaklaştığımızda ve klasik anlatım biçimi bakımından ele aldığımızda hiç bir kuşku ve şüpheye yer vermemekte. Ve doğal olarak ceza evine atılan bir koca Ölüm hücresindeyken çok şiddetli bir baş ağrısı yaşar. Film geriye doğru sararken o, çöldeki kabinin patlamasının ve saçılan ateşli parçaların bir araya gelerek yeni ve bozulmamış bir yapı oluşturmasının hayalini kurar. Ertesi gün gardiyanlar Fred'in hücresinde olmadığını fakat onun yerinde Pete adında genç bir adam olduğunu fark eder. Pete serbest bırakılınca hayatına bir oto tamircisi olarak devam eder. Bir gün, MrEddy adında bir gangster garaja gelince Pete adamın kız arkadaşı Alice'den (Renee'ye oldukça fazla benzemektedir) aniden etkilenir. Alice ile bir ilişki yaşamaya başlar fakat gangster gün geçtikçe şüphelenir: Pete Mr Eddy den ve Mr Eddy'nin 'arkadaşı' Mystery Man den bir tehdit telefonu alır.

Bay Eddy ilk etapta çok iyi ve arabaları seven sade bir vatandaş olarak çıkmaktadır trafik kurallarına uyan ve bu kurallardan ödün vermemektedir. Ancak filmin ilerleyen bölümlerinde çok çok farklı bir karakterle film yolculuğuna devam etmektedir bu da filmin kurgusunu ilginç hale getiren önemli bir anlatım biçimi. Telefon üzerine Alice ve Pete kaçır. Alice Pete den bir adamın (Andy) evinden bazı mücevherler çalmasını ister. Adam soygun sırasında öldürülür. Pete, Alice'in porno filmlerde oynamış olduğunu öğrendiğinde ve Andy'nin ölümüne kayıtsız kalışını gördüğünde dengesini yitirir. Alice Pete ile birlikte mücevherleri saklamak için çöldeki kulübeye gider ve korumanın gelmesini bekleyen çift, çöl kumları üzerinde sevişmeye başlar. Fakat Pete

⁷⁵ KEESEY, Douglas, Çev. SEREZLİ. Selen, Neo-Noir Filmler İstanbul Kalkedon Yayıncılık 2011. s.98.99

Alice'e tamamen sahip olmadan önce, Alice aniden kalkıp kulübeye girer, bunun üzerine Pete Fred'e dönüşmüş halde geri gelir. Fred Alice'i aramak için kulübeye girdiğinde, içeride ona Alice'in aslında Renee olduğunu söyleyen Mystery Man'le karşılaşır. Mystery Man daha sonra Fred'e gerçekte kim olduğunu sorarak onu kameraya çekerek kovalar. Alice'i bir otelde Mr Eddy ile birlikte yatakta bulan Fred, Mr Eddy'yi çöle doğru sürükler. Mystery Man gangsterin Alice'i parçalarken çekilmiş video görüntülerini Mr Eddy'ye gösterir ve ardından onu vurur. Fakat sonunda silahın Fred'in elinde olduğunu görürüz; Mystery Man diye biri yoktur.”⁷⁶

Çizgisel olmayan film türlerinde bu gizemli adamı görmemizin tek kabul gören tarafı ana karakterin onu ancak rüyasında görmesidir. Ancak bu anlatım biçiminde gizemli bir karakter öykünün her yerindedir. Bu bakımdan filme farklı boyutlar kazandırmaktadır. Bu anlatım biçimini ancak bilinç altının yansıması olarak kabul edebiliriz.

“Sabahın erken vaktinde, Los Angeles’i andıran anonim bir megapolün banliyösünde, saksafoncu Fred Madison evinin interfonundan gelen gizemli, anlamsız bir cümle, “Dick Laurent öldü” cümlesini duyar; Fred bu sözü söyleyenin kim olduğunu görmek için kapıyı açınca, eşikte bir video kaset bulur, kasette evin dışarıdan çekilmiş görüntüsü vardır. Ertesi sabah, evin içinden bir çekimi içeren, onu esmer güzeli, ama soğuk ve ketum karısı Reene’yle birlikte uyurken gösteren bir kaset daha bırakılır kapıya. Madisonlar polisi çağırır, ama bir açıklama bulunamaz. Aralarında geçen konuşmadan, Fred’in karısını kıskandığını, onun akşamları caz kulübünde çalışırken karısının başkalarıyla ilişkiye girdiğinden kuşkulandığını öğreniriz. Başarısız bir sevişmenin ardından Fred’in yarı iktidarsız olduğunu, cinsel olarak Renee’yi tatmin edemediğini de öğreniriz. Renee, Fred’i karanlık bir karakter olan Andy’nin partisine götürür. Partide Fred’in yanına solun tenli, ceset gibi görünen gizemli adam gelir, Fred’le evinde buluşmuş olduğunu ve şimdi orada olduğunu öne sürer. Gizemli adam, Fred’e bir cep telefonu verir, Fred’ten eve telefon edip kendinin partide Fred’in yanında durduğu halde evindeki telefonu açıp onunla konuşabildiğini görmesini ister. Bir sonraki video kaset, Fred’i yatak odalarında Renee’nin kanlar içindeki parçalanmış cesedinin yanında gösterir. Karısını öldürmekle suçlanan Fred, tuhaf başağrıları çeker ve hapiste tümüyle başka birine dönüşür, Pete Dayson adlı genç

⁷⁶A.g.e. KEESEY, s. 100.

bir tamirciye. Cinayesi işleyen kişi Pete olmadığından, yetkililer onu serbest bırakır ve ailesine teslim eder. Pete hayatına devam eder, kız arkadaşlarıyla buluşur ve bir tamircide çalışır, orada ayrıcalıklı müşterisi Bay Eddy'dir, Dick Laurent olarak da bilinen, bitmek tükenmez bilemez bir yaşam enerjisiyle dolu olan karanlık bir haydur. Eddy'nin metresi, Renee'nin sarışın bir reenkarnasyonu olan Alice, Pete'i baştan çıkarır ve onunla tutkulu bir ilişkiye girer. Onu, Eddy'nin ortağı olan ve aynı zamanda fahişeliğe ve porno filmlerde oynamaya kandırılmış olan Andy'i soyması için ikna eder. Andy'nin evinin David Lynch'in o kötülük hazzı mekanlarından biri olduğu anlaşılır. Evin salonunda sürekli oynayan bir video Alice'i, iriyarı Afro Amerikan bir erkekle arkadan çiftleşir ve bundan acı dolu bir haz alırken gösterir. Soygun sırasında Andy ölür ve Lynch'in o grotesk bir şekilde hareketsizleşen cesetlerinden birine dönüşür. Daha sonra Fred, Alice'i arabayla çöldeki bir motele götürür, orada ikisi önce tutkuyla sevişir, ardından kadın adamın kulağına "bana hiçbir zaman sahip olamayacaksın" diye fısıldayarak, karanlıklar arasındaki ahşap bir kulübeye gider, içeri girdiği anda kulübe alev alev yanar. Daha önce Alice'le bir motel odasında sevişirken görünen bay Eddy sahnede belirir, (tekrar Fred'e dönüşmüş olan) Pete ile tartışmaya girer ve çölde ortaya çıkan gizemli adam tarafından öldürülür. Sonra Fred şehre döner, kendi evinin interfonuna "Dick Laurent öldü" diye seslenir ve sonra tekrar, arabasını onu takip eden polislerin önünde çöle doğru sürer."⁷⁷

"Kuşkusuz bu gerçek, yaşam mantığı açısından anlam taşımayan çok sayıda önemli ayrıntısı ve olayı olan karmaşık bir anlatının belirsiz ve kaçınılmaz olarak kusurlu bir özeti fakat, belki de, tam da bu anlamsız karmaşıklık, herhangi bir mantığı ya da kuralı olmayan, bu yüzden de herhangi tutarlı bir yorum girişiminden vazgeçip kendimizi üzerimize yağın o tutarsız sarsıcı sahneler çokluğuna bırakmamız gereken şizofrenik bir kabusumsu sayıklamaya sürüklendiğimiz izlenimi, tam da filmin bu başlıca cazibesini dağıtmak gerekiyor. Belki de, insanın güvenmemesi gereken şey tam da birçok eleştirmenin Lost Highway'in aşırı karmaşık, çılgınca bir film olduğu, insanın içinde boş yere tutarlı bir olay örgüsü yakalamaya çalıştığı, çünkü filmde gerçekliği delice

⁷⁷ ZİZEK. Slavoj, Çev. KILIÇ. Savaş, "David Lynch'in Kayıp Otoban'ı Üzerine"Om yayınevi,

halüsinasyondan ayıran çizginin bulanıklaşmış olduğu iddiasıdır. İlk bakışta, kesinlikle gerçek bir hikayeye (iktidarsız bir koca hikayesiyle vb.) karşı karşıya olduğumuz, bu hikayenin belli bir noktada (Reene'in katledilmesiyle) içinde kahramanın onu yeniden iktidar sahibi kılan dipal üçgenin parametrelerini yeniden inşa ettiği psikozlu halüsinasyona kaydığı konusunda ısrar etmek gerekir. Anlamlı bir şekilde, tam da psikozlu halüsinasyon uzamı içinde, ilişkinin olanaksızlığı kendini yeniden ortaya koyduğu zaman, yani sarışın Patricia Arquette (Alice) genç sevgilisine “Bana hiçbir zaman sahip olamazsın” dediği zaman Pete, Fred’e dönüşür.”⁷⁸

İktidarsız bir kocadan genç Pete dönüşümün, hırs, güç ve cinsellik güdülerinin vurgulandığı olaylar zincirinden, gerçekten rüyaya ve düş’e geçişin ve var olmanın halsilasyonu... Döngüsel bir yöntemle sarmal bir kurgu anlayışı içinde devam eden öykülemeyi bilinç altına yollanan iletilerle bazen gerçek bazen de halsilasyonlar olarak görürüz.

“Žižek’e göre, Kayıp Otaban’ın döngüsel anlatısı psikanalitik sürecin kendisinin döngüsellliğini gözle görülür kılmaktadır. Her zaman ısrarlı, travmatik ve deşifre edilemez bir mesaj (Gerçek) olarak geri dönen belirtisel bir kilit ifade (Lynch’in tüm filmlerinde olduğu üzere) vardır ve kahraman benliğiyle karşılaşmakta ilk başta başarısız olduğunda, ama sonunda bilinçli olarak belirtinin kendisine ait olduğunu ifade edebildiğinde, çözümlemeyle birlikte, bir zaman döngüsü çıkar karşımıza. Kayıp Otaban’da bu ifade, Fred’in filmin en başında evinin diafonundan, Alice’in metresi olduğu kötü ve şevhet düşkünü Bay Eddy’ye gönderme yapan ‘Dick Laurant öldü’ sözünü duymasıdır. Filmin ikinci bölümüne geçişle birlikte, engel/başarısızlık bu şekilde ayrılmazdan (Fred’in iktidarsızlığı) dışsala (Ödipal üçgenin araya giren ‘baba figürü’ olarak Bay Eddy) dönüşür ki, ayrılmaz kördüğümüne kesin varoluş kazandıran fantezi ranımına denk düşer. Filmin sonunda Fred Bay Eddy’i öldürür ve diafondan kendisine (artık bir muamma olmayan) bu sözü söyler.”⁷⁹

⁷⁸ A.g.e. ŽİZEK, s.32. İstanbul, 2001, s.30-31-32.

⁷⁹ A.g.e. ŽİZEK, s.8.

Evinin diafonundan kendine itiraf ettiği Dick Laurant öldü sözü ile bir yandan gerçeklik bir yandan gerçek olmayan ya da gerçeksizleştirilmiş bir karaktere dönüşmesine anlatmak buna bağlı olarak derinlemesine bir anlatımla psikolojik anlatımla bunu örneklendiren yönetmen izleyiciyi karakterle yer değiştirerek sarmal bir biçimin içine sokar bu bilinç altına yapılan yolculuğu kişisel itiraflarla sonlandırmaya yönlendirir.

“Žižek, toplumsal hayatın gitgide daha çok ‘psikolojikleştirilme’sine rağmen (ya da tam bu da nedenden ötürü) çağdaki kültürde ‘psikolojinin sonu’nun geldiğini düşünmektedir: Oyun şovlarındaki ve durum komedilerindeki kişisel itiraflarla insanlar gitgide daha çok kukla gibi konuşmakta ve politik kararlar konusunda kendi özel duygularını politikacıların alenen itiraf etmeleri, yaygın bir kinizmi maskeleymektedir. ‘psikolojik olarak inandırıcı’ karakterler ideolojisine karşı; sonucu tuhaf biçimde gerçeksizleştirilmiş ya da psikolojiksizleştirilmiş kişiler olan, Lynch’in karakterleri ‘yabancılaştırma’sını tercih eder Žižek. Deyim yerindeyse, Lynch’in deliliğinde bir yöntem vardır. Aynı düzlemde var oluyormuş gibi yan yana hareket eden gerçeklik ve onun fantazmik ekiyle birlikte, karakterlerin psikolojik birliği, Žižek’in burada dediği biçimiyle, ‘yaygın klişelerin ruhani töz değiştirimi’ ile vahşi Gerçek’in patlamalarına bölünür. Son tahlilde Žižek’in Lynch’i ve buna bağlı olarak Lynch’in filmini okuyuşu derinlemesine politiktir. Ortak yöntemleri, obskürantizmin ya da gizemli konuların pastişini karşıtıdır. Fantazilerimizin gerçeklik sezgimizi desteklediğine ve yeri gelince bunun Gerçek’e karşı bir savunma olduğuna her ikisi de kendi tarzında kanıt sağlar. Yüce düşünceleriyle birlikte Žižek hem de Lynch kendi gülünç sanatları sayesinde alabildiğine eğlenmektedir. David Lynch’in Kayıp Otobanı’na yönelik eleştirel tepki, ilk kaygılara ilişkin sahnelere Film Noir’in imgeleminde kodlandığı şekliyle geri getirmesi bakımından soğuk bir postmodern alıştırma olduğu, yönündeydi, James Naremore’un ifade ettiği üzere, ‘geri gitmekten başka bir amacı yoktur... Bu nedenle de, bütün korkutuculuğu, seksiliği ve biçimsel başarısına rağmen, Kayıp Otoban... bir tür sinematekte donup kalır ve filmlere dair yeni bir film olmaktan öteye gitmez.’”⁸⁰

⁸⁰A.g.e. ŽIŽEK, s.12-13.

Eleştirilenler tarafında vurgulandığı gibi kendi tarzını ve anlatım biçimini kuran filmin yönetmeni postmodern anlatı sanatını benimsemiş ve kendine has bir yer edinmiştir. Bu bağlamda kara film örnekleri arasında yer bulan bu çalışma yönetmenin evreni nasıl yorumladığı ve bilinç altına yaklaşımı açısından farklı katmanları olan bir kara film olarak yer almıştır

“Lynch’in evreninin tamamen yapay, ‘metinler arası’, ironik biçimde klişe doğasını vurgulayan bu tepkiye, neredeyse bir kural olarak, karşıt New Age okuması eşlik etmekteydi; bu okuma sözde bütün olayları bağlayan ve tüm sahnelerle klişelere sinmiş bilinçaltı Yaşam Enerjisi’nin akışına odaklanır ki, bu da Lynch’i Junggil evrensel bilinçaltında ruhanileştirilmiş bir Libido’nun şairane dönüştürür. Her ne kadar bu ikinci okuma (daha sonra ayrıntılı olarak üzerinde durulacak nedenlerle) reddedilecekse de, Lynch’in evreninde tamamen ciddiye alınması gereken bir katman olduğu konusunda haklı olarak ısrar etmesiyle, Lynch’i son keredede yapı sökücü bir ironist olarak gören anlayışa karşı bir puan alır- tek sorun şu ki, bu katmanı yanlış algılar. Fire Walk with Me’de vahşice tecavüz edilip öldürülmesinden sonra Laura Palmer’ın vecit içinde son esrimesini hatırlayın; ya da Kayıp Otaban’da Eddy’nin şoföre karşı ‘kahrolası kurallar’a uymak gerektiğini söyleyerek öfkeyle patlamasını; ya da Mavi Kadife’de Jeffrey ve Sandy arasındaki şu sık sık alıntılanan konuşmayı hatırlayın: Dorothy’nin evinden döndükten sonra üzgün ve derinden sarsılmış olan Jeffrey yakını, ‘Niye Frank gibi insanlar var? Neden bu dünyada bu kadar çok dert var?’ Sandy de karanlık bir dünyada ışık ve sevgi getiren kızılgerdan kuşlarını gördüğü rüyasındaki iyi bir alametten söz ederek ona yanıt verir paradigmatik olarak postmodern bir şekilde, bu sahneler aynı anda komik, kahkaha attıracak türden; dayanılmaz derecede safdilane; yine de tamamen ‘ciddiye’ alınmaya değerler.”⁸¹

Lynch’in filmlerinde iki evren arasındaki gerçeklik, düş dünyası ve fantaziler gerçek üstüdür. Sevgi ve doğruluğa olan saygı, abzürt sahnelerde gözardı edilirken, ideal doğru karşısında birey çaresizce saygı duyar. İki ayrı

⁸¹ A.g.e. ZİZEK, s.12-13.

evrende ikilemler yaşanırken, bu ikilem arasında bir kilit öge bulunmaktadır. Bu kilit öge evrende sürekli bağlayıcı konumunda olan gizemli adamdır. Gizemli adam, gerçeklik, varsayım ve gerçek üstü imgelerin gerçeğe geçişinde köprü görevini üstlenmiş bir karakterdir. Bu ikilemler ise Kayıp Otoban filminin ilk yarısında Fred ve Renee, ikinci bölümde ise Pete ve Alicedir.

“Kayıp Otoban’da her iki versiyonu da, cinsel farklılık eksenine dağıtılmış olarak buluruz: Erkek kahramanın her iki versiyonu (Fred ve Pete) farklı görünürlerken, kadının her iki versiyonu (Renee ve Alice) aynı kadın tarafından oynanırlar, fakat iki ayrı kişiliktirler (iki aktrisin aynı kişiyi oynadığı Bunuel ‘in Arzunun Karanlık Nesne’sine (Obscure Object of Desire) karşıt olarak. Belki de bu karşıtlık filmin anahtarını vermektedir: İlkin, karşımızda iktidarsız Fred ve onun soğuk ve (belki de) sadakatsiz, çekici ama öldürücü olmayan karısı vardır. Fred karısını öldürdükten (ya da öldürdüğünü düşlemedikten) sonra, Ödipal üçgeninin kara evrenine geçiliriz: Fred’in genç bedenlenişi, Renee’nin cinsel bakımdan atik Femme Fatale bedenlenişi olan Alice’le eşleşir, bir de cinsel alışverişlerinin engeli olarak çiftin arasında giren kösnül perejouissance figürü (Eddy) vardır. Cinayet olarak patlak veren şiddet de bununla uyumlu olarak geçer: Fred kadını (karısını) öldürür, Pete de araya giren üçüncüyü, Bay Eddy’yi. İlk çiftin ilişkisi ayrılmaz nedenlerle (anlamı muğlak bir şekilde hem tutkun olduğu hem de kendisini travmaya sokan karısının indinde Fred’in iktidarsız ve güçsüz oluşu) lanetlenmiştir, işte bu yüzden cinayet passage a L’acte’ında (eyleme geçiş ç.n) Fred’in karısını öldürmesi gerekir; ikinci çifte gelince, Fred’in Alice’i değil, Bay Eddy’yi öldürmesi yine bu yüzdendir. (Ne anlamdır ki, her iki evrende de aynı kalan figür Gizemli Adam’dır.) Buradaki kilit nokta, gerçeklikten düşlemlenmiş kara evrene bu geçişte, engelin konumu değişir: ilk bölümde engel/başarısızlık ayrılmazken’ken (cinsel ilişki yürümüyordur), ikinci bölümde, bu ayrılmaz olanaksızlık gerçekleştirilmesini dışarıdan engelleyen somut bir engel (Eddy) olarak dışsallaştırılmıştır.”⁸²

Bu filmlerin genel özelliklerine bakıldığında gerçeklik ve akılcılığın

⁸² A.g.e. ZİZEK, s.34.

safdışı edildiği görülmektedir. Filmin, hikyeyi sonlandırma ve sonuç olarak izleyiciye fikir verme kaygısı söz konusu değildir. Bu tür filmlerden bahsedilirken amaç veya amaçsızlık kavramları üzerinde durmak gereksiz görülmektedir. Çünkü film sadece görsel oğelerin ne çıktığı korku, haz ve cinsellik gibi unsurları izleyene aktaran bir izlenceden başka bir Şey değildir. Bu durum postmodernizmin sinemaya yansımaları olmanın yanı sıra, postmodern yapıyı, postmodern insanın durumunu ve postmodern toplumun gidişatının genel Őemasını yansıtan gösterge olarak da dikkat çekmektedir.

“Bu tür filmlerin baş aktörleri genellikle, herhangi bir çılgın, mistik, sapık bir fikre saplanıyorlar, kendi zevk ve arzuları tarafından esir alınıyor ve bazen kendi ihtiraslarının kurbanı oluyorlar. Baş aktörler, bir hayal veya herhangi tehlikeli bir sır tarafından baştan çıkarılmalarına müsaade ediyorlar, genellikle gerçekliği, gerçek olmayandan ayırt edemiyorlar. Sonu gelmeyen aksiyon sahnelerinde sabit bir fikir tarafından esir alınan baş aktörler, baş döndürücü bir aksiyona, bir başka deyişle, gagesizce sırf kendi için olan davranışları gerçekleştirme düşkünü Őizofren figürlere dönüşüyorlar.”⁸³

Bütün bu koşturmaca ve dönüşüm aktöre farklı yollar, kaçışlar ve açık kapılardan girme zorunluluğunu getiriyor. Gerçek ve dş arasındaki ince çizgi bu kavramları bir birine çok yakınlılaştırmıştır.

“Ayrılmaz olanaksızlıktan dış engele bu geçiş tam da fantezinin tanımı değil midir, ayrılmaz krdğmn bu engelin iptal edilmesiyle ilişkinin doğru gideceğini ierimleyerek kesin bir varoluş kazandığı (tıpkı toplumsal düşmanlığın anti-sentezimizdeki Yahudi figürüne yerini bırakması gibi) fantazmatik nesnenin tanımı değil midir?”⁸⁴

Bu noktada filme yansıyan cinsellik, Şiddet ve karakterlerin değişimini filmin anlatısını ve içeriğini klasik modern sinemadan ve modern sanat sinemasından ayırmaktadır. Yzeysellik, parçalanmışlık ve anlık gösteri gibi

⁸³ ŞENTÜRK, Rıdvan, (2007), Postmodern Kaos ve Sinema, İstanbul: İz Yayıncılık.s342

⁸⁴ A.g.e. ZİZEK, s.34.

postmodern filmlerin genel özellikleriyle örtüşen cinsellik ve şiddet unsurları film içerisine yerleştirilmektedir. Postmodern filmin öyküyü düz anlatmak gibi bir kaygısı zaten yoktur. Filminde kurgusal olarak olayların akışı, parça bütün ilişkisi içinde karakterler konuya dahil olurlar.

“Bu bizi Lynch’in evreninde neyin ciddi kabul edileceği, neyin ironik kabul edileceği gibi genel bir konuya getirir. Aşırı kötü figürlerin şiddetli öfke patlamalarının gülünç derecede iktidarsız görüldüğü ve örneklerini Mavi Kadife’de Frank il Kayıp Otoban’da Eddy’nin oluşturduğu şu öfkesi burnun da baba figürlerinin pek ciddiye alınamayacağı, Lynch hakkındaki basmakalıp eleştirilerden biridir; bu figürler gülünç, iktidarsız karikatürlerdir, göksel mutluluğa dalışların (tıpkı Sandy’nin Mavi Kadife’de kızılgerdan kuşları hakkındaki ünlü monoloğu ya da Fire Walk with Me’de Laura Palmer’in esrik ve kurtarıcı gülüşü gibi) bir tür kötü eşdeğerlisidir. O dalışlar da aslında kendi kendini olumsuzlayan ironik uygulamalardır. Bu basmakalıp eleştiriye karşı, insanın bu aşırı figürleri mutlak olarak ciddiye almanın mutlak gerekli olduğunu öne süresi geliyor.”⁸⁵

⁸⁵ A.g.e. ZİZEK, s.38.

3.2. ARAŞTIRMANIN BULGULARI

3.2.1. “Kayıp Otoban” Filminin, Anlatı Çözümlemesi Yöntemiyle Analizi

3.2.1.1. Filmin Kimliği

“Lost Highway (Kayıp Otoban) - 1997

Yönetmen: David Lynch

Senarist: David Lynch ve Barry Gifford

Yapımcı: DeepakNayar, Tom Sternberg ve Mary Svveaney

Editör: Mary Svveaney

Görüntü Yönetmeni: Peter Deming

Oyuncular: Bili Pullman(Fred Madison), PatriciaArquette (ReneeMadison/Alice Vakefield),BalthazarGetty(Pete Day-ton), Robert Loggia (MrEddy/DickLaurent), Robert Blake (Mystery Man)”

3.2.1.2.Filmin Ayırıcı Özellikleri

Karanlık denizler, derin uçurumlar, hiçbir yere varmayan yollar ve zihinsel kısır döngüler boyunca belirsiz ve kloströfobik mekanlarda kimliklerini arayan, özgül benlikleri üzerindeki kontrollerini yitirmiş iki erkeğin, birbirlerinden ayrı ve aynı zamanda birbirleriyle kesişen şizofrenik dünyalarını ele alan “Kayıp Otoban”ın (Lost Highway), film-noir (kara film) türünün son dönemdeki başarılı örneklerinden biri olduğunu söyleyebiliriz.

Fred ile Peter'in, her ne kadar aynı kişinin alt egosu olarak görülmeleri mümkünse de, David Lynch, bu tarz bir Freudyen açıklamaya izin vermemektedir. Fred orta yaşlı bir zengin bir erkekken, Peter, mavi yakalı işçilerin yaşadığı bir kasabada sıradan bir oto tamircisidir. Peter başka bir adamın kadınına çalarken, Fred, karısını bir başka erkeğe kaptırmıştır. Bu iki adamın, benzer bir şekilde, hafıza kaybına uğruyarak kimliklerini yitirmiş olması ise Freudyen bir alt ego açıklamasını kuvvetlendirmektedir. Fakat yine de her iki insan da, gerek zaman gerekse de uzam açısından birbirleriyle bağlantılı olmayan, ama paralel gelişen iki dünyanın kurbanlarıdır. Her ikisi de benzer ilişkilere sahip olsa da bu ilişkileri yaşayış biçimleri çok farklıdır.

Filmde kesin bir açıklama olasılığına izin vermeyerek olayların ve karakterlerin birbirleriyle olan ilişkisini muğlak bırakan David Lynch, ortaya pek çok olası açıklama sunsa da, bunların hiçbirinin bir diğerine üstün gelmesine fırsat vermiyor. İnsan rasyonelitesine aykırı düşen bir dizi olayın yaşandığı filmde, anlaşılmazlığın, bu rasyonalitenin sınırlarından kaynaklandığını vurgulayan David Lynch, Fred ile Peter arasında yaşanan ve uzam-zaman kategorilerini hiçe sayan transformasyonun, açıklanamaz olmadığını, her şeye rağmen bir mantığa sahip olduğunu ima ediyor. Bu anlamda, tek bir benliğin sahip olduğu farklı kişilikler tanımlaması yerine, benliklerinin başka bir benlik tarafından işgal edilmesine engel olamayan bireyler tanımlaması da Fred ile Peter arasındaki ilişkiyi anlamamıza alternatif bir yaklaşım getirebiliyor.

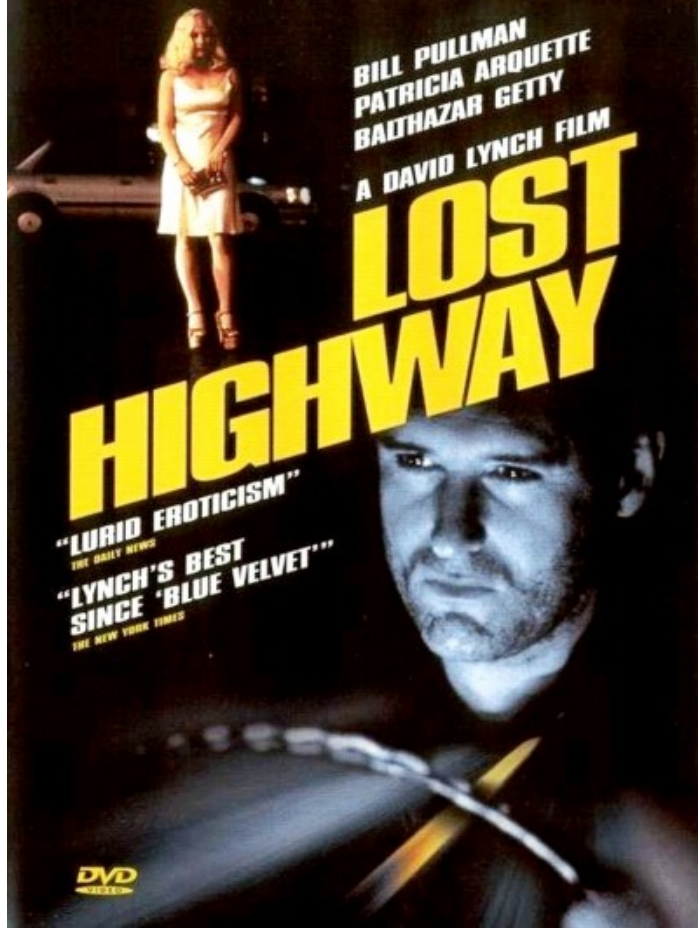
Gerek Fred'in evinin loş ve klostrufobik iç çekimleri, müzikler, pahalı arabalı gangsterler ve çılgın partilerin yapıldığı genelevler, gerekse de kurban erkek / fanfotel kadın ikilisi açısından ilginç bir film-noir filmi olan "Kayıp Otoban", uzam ve zamanın içerisinden sıyrılmış bedenlerin, belirsiz bir geçmişin kurbanları haline gelmesini konu alarak ve bunu yer yer gerçeküstü bir çizgiye

kayan gerilimli bir atmosferde anlatarak, 1940-50'li yılların film-noir türüne yeni bir soluk getiriyor.⁸⁶

⁸⁶ <http://www.ortakantin.com/forum/13563-lost-highway-kayip-otoban>

3.2.1.3. Filmin Öyküsü

70 lerden sonra, yoğunlaşan modern anlatım biçimi için de klasik anlatıdan sıyrılan yeni anlatım biçimleri ile farklı filmler yapılmaya başlandı. Bilinçaltı psikolojik anlatım ve şiddetin pornografisi olarak ortaya çıkan anlatım biçimleri gibi... Kayıp Otoban filmi modern anlatı bakımından ve film kurgusu açısından örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Olay örgüsünün kullanımı bakımından, filmin küçük parçasının başka bir parçaya, o parçanın da başka bölümlere anlam kazandırdığı yeni bir kurgulama örneğidir.



3.2: Kayıp Otoban filmi, Film Afişi

3.2.1.4. Filmin Olgu Donanımı

Propp masallarda ortaya çıkan karakterleri ‘Yedi Eylem Alanı’ başlığı altında incelemektedir:

- 1- Kötü Karakter
- 2 -Yardımcı
- 3 -Sağlayıcı (çoğu zaman büyücü)
- 4- Prenses ve babası
- 5 -Gönderen
- 6 -Kahraman
- 7 -Düzmece kahraman⁸⁷

EYLEM ALANI: SALDIRGAN (KÖTÜ KARAKTER)

Karakter: Eddy

Eylem Alanının içeriği: Bay Eddy’nin rotağı olan karakter, onu soymaya gelen Fred ve Alice’i öldürmeye çalışır.

EYLEM ALANI: BAĞIŞÇI (SAĞLAYICI)

Karakter:Pete’in Ailesi

Eylem Alanının İçeriği: Pete’in yasaklarla dolu yaşamını görmezden gelen karakterlerdir.

EYLEM ALANI: YARDIMCI

Karakter: Pete’in Patronu

Eylem Alanının İçeriği:Psikolojik sorunları sonrasında hayata dönen Pete iş vermeye devam eden karakterdir.

Karakter: Gizemli Adam

Eylem Alanının İçeriği: Pete ve Fred’in iç yolculuğunda rehber rol üstlenmektedir.

EYLEM ALANI: BAŞ KAHRAMAN

Karakter: Fred ve Pete

⁸⁷ EDGAR. Robert Hunt, MARLAND. John, RAWLE. Steven. Film Yapım Temelleri/Film Dili, 04, 04. Çev., AYTAÇ. Senem (İstanbul: Literatür, 2012) s.48-49.

Eylem Alanının İçeriği: Eşini öldürdüğü için Fred dedektifler tarafından takip edilmektedir. Yasak aşk yaşayan Pete ise, Eddy'nin adamları tarafından gözlemlenmektedir.

EYLEM ALANI: GÖNDEREN

Karakter: Gizemli Adam

Eylem Alanının İçeriği: Çölde Bay Eddy ile kavga eden Pete gizemli adam yardımıyla Bay eddy'i öldürür.

EYLEM ALANI: KAHRAMAN

Karakter: Fred

Eylem Alanının İçeriği: Filmde karısını öldürmekle suçlanan karakter olarak karşımıza çıkan Fred, düşünceler içinde ikilemler yaşamakta “ suç ve ceza” olgusundaki tarafsızlığı ile seyirci algısında kafa karışıklığına yol açmaktadır.

EYLEM ALANI: DÜZMECE-SAhte KAHRAMAN




Karakter: Pete

Eylem Alanının İçeriği: Filmde karısını öldürmekle suçlanan karakter olarak karşımıza çıkan Fred, düşünceler içinde ikilemler yaşamakta “ suç ve ceza” olgusundaki tarafsızlığı ile seyirci algısında kafa karışıklığına yol açmaktadır





3.2.1.5. “Kayıp Otoban” Filminin Propp Yöntemiyle Çözümlemesi




“Masallardaki anlatı kişileri Propp’a göre onların ruhsal yapılarından yola çıkarak anlatının belirttiği hareketler bütünlüğüne dayandırmıştır. Karakterleri incelerken onların sergilediği hareketler ruhsal yapı ve derinliklerinden daha önemlidir. Propp’a göre tüm anlatılar birbirinin aynı değildir. Olağanüstü masalları ele alan Vladimir Propp, bu masalları oluşturucu bölümleri ve bu bölümlerin hem kendi aralarında hem de bütünle kurdukları bağlantılar açısından inceler. Masalların tümünde değişmez ve değişen değerler saptayan Propp, değişenin kişi adları ve özel kişilerin özel nitelikleri, değişmeyen ise kişilerin eylemleri ya da işlevleri





olduğunu söyler. Buradan masalın çoğunlukla aynı eylemleri değişik kişilere yaptırttığı sonucunu çıkarır ve bunun da masalları kişilerin işlevlerinden kalkarak incelenmesini sağladığını belirtir.”⁸⁸

PROPP'UN 31 İŞLEVİNE GÖRE KAYIP OTABAN FİLMİ'NİN ÇÖZÜMLENMESİ			
İŞLEV NO	İŞLEV İÇERİĞİ	KARE	KARŞILIĞI
1	Aileden biri evden uzaklaşır.		Filmin baş kahramanlarından Pete'in yaşadığı psikolojik sorunların sonrasında nedensizce cezaevine girmesi.
2	Kahraman bir yasakla karşılaşır ('Oraya gitme', 'şuraya git');		Arama tamirciliği yaptığı dönemde Pete, müşterilerinden Bay Eddy'nin sevgilisi Alice'ye aşık olması. Bu aşk yasak bir aşktı. Tüm gizlenmelere rağmen aşk cinsellikle bütünleşti ve giderek tehlikeli bir ilişki halini aldı.
3	Yasak çiğnenir (Kötü karakter öyküye girer);		Mafya babası rolündeki Bay Eddy'nin gerçek yüzünün görülmeye başlar. Bay Eddy aslında kadın ve porno ticareti ile uğraşan, hayatındaki kadını dahil bu olayın içine dahil eden karakterdir.

⁸⁸ YENGİN. Deniz, “Yüzüklerin Efendisi” Üçlemesinin Filmsel Anlatı Çözümlemesi.” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), TC.İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Tasarımı Ana Bilim Dalı:İstanbul, 2006, S.22.

4	Kötü karakter bilgi edinmeye çalışır (kötü karakter çocukları ya da mücevherleri bulmaya çalışır ya da müstakbel kurban kötü karakteri sorgular)		Pete ve Fred'in iç dünyasını ortaya çıkaran ve olay örgüsünde çözümleyici rol üstlenen gizli kahramanın Bay Eddy'nin sorgulanmasıyla olaylar karşısında karakterlerin uyanışını tetikleyen kişidir.
5	Kötü karakter kurbanıyla ilgili bilgi toplar;		Bay Eddy, sevgilisin onu aldattığını hissetmesi üzerine, kiminle aldattığı konusunda araştırmaya ve takibe başlar.
6	Kötü karakter kurbanını ya da servetini ele geçirmek için onu aldatmayı dener (hilekarlık; kötü karakter kılık değiştirir ve kurbanın güvenini kazanmaya çalışır);		Bay Eddy'nin elinden kaçmak isteyen Alice'in Pete'den faydalanması. Bu süreçte aşık kadın rolünü üstlenmektedir. Tam kaçacakları zaman Bay Eddy'nin yardımcılarından xxx'in başının sehpaye saplanması ve cinayetin işlenmesi. Bu cinayete Pete'in elinde olmadan dahil olması işleri daha da zorlaştırıyor.
7	Kurban aldanmıştır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur		Cinayete rağmen Pete Alice'in kaçışına yardımcı olmaya devam etmiştir. Çünkü Alice Pete'i büyülemiştir. Aynı zamanda yaşanan cinayet sonrasında Pete'in tek kurutuluşu Alice

			yardım etmesi gerektiğidir.
8	Kötü karakter aileden birine zarar verir (birini kaçıır ya da büyü bir nesneyi çalar, ekinlere zarar verir, hırsızlık ya da kaçırma olaylarını başka biçimlerde yapar, birinin apansız kaybolmasına yol açar, birini kovar, büyü yapar, birinin yerine geçer, birini öldürür, birini bir yere kapatır ya da hapseder, birini kendisiyle evlenmeye zorlar, her gece birine acı verir);		Filmin ilk bölümündeki baş kahraman müzisyen Fred, karısının onu aldattığından şüphelenip, şüphesine son vermek adına karısını öldürmüştür. Bu bağlamda Fred cezaevine girer.
9	Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır (bir dilek ya da bir buyrukla kahramana başvurulur, kahraman gönderilir ya da gider, ya da kurban olmuş olan kahraman serbest bırakılır);		Cezaevine giren Fred, psikolojik bir tramva sonucu ikinci bölüm kahramanlarımızdan Pete'e dönüşür. Bu dönüş, tutsaklığın geçmişe göndermesiyle bir serbest kalma olgusudur.
10	Arayıcı-kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmeye karar verir;		Dönüşümün gerçekleştiği ceza evi sonrasında Pete bulunduğu hayatı sorgular, farklı arayışlar içerisine girer.

11	Kahraman evinden ayrılır;		Pete, sekse olan düşkünlüğü nedeniyle bir hayat kadını olduğunu bilmediği Alice aşık olur.
12	Kahraman büyü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sına, bir sorgulama, bir saldırı vb. ile karşılaşır (sağlayıcı);		Fred ve Rene çifti, gizemli, nereden geldiği belli olmayan, şüphelere sürükleyici video kasetler alırlar. Giderek video kasetlerin içeriği bir cinayeti tanımlamaya başlar.
13	Kahraman ileride kendisine başta bulunacak kişinin eylemlerine tepki gösterir (sınamayı başarır ya da başaramaz, tutsağı kurtarır, tartışan kişileri uzlaştırır, başka bir yardımda bulunur, düşmanın yöntemlerini ona karşı kullanır);		Fred ve Rene'nin katıldığı partide karşılaşılan gizemli adamın evinin içinde olduğunu hissettirici ürkütücü telefon diyalogları sonunda Fred partiyi kızgınlıkla terk eder.
14	Büyülü nesne kahramana verilir (nesne doğrudan ona verilir, belirtilen yerdedir, satın alınır, yapılır, birdenbire ortaya çıkar, yenir ya da içilir, başka birisi tarafından ona sunulur);	-	-
15	Kahraman aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da götürülür;		Kaçmakta olan Pete ve Alice gizemli adam rehberliğinde çöldeki bir kulübeye götürülür. Bu kulübe, olaylarla yüzleşmede buluşma noktası olarak tanımlanabilir. Buradaki çatışmaların

			sonrasında pete Fred'e dönüşür.
16	Kahraman ve kötü karakter bir çatışmada karşı karşıya gelir;		Fred ve By Eddy çöldeki kulübe karşılaşır. Boğuşmanın sonrasında Fred By Eddy'i öldürür .
17	Kahraman özel bir işaret edinir (yaralanır ya da bedeninde bir işaret oluşur bir yüzük ya da bir mendil edinir);		
18	Kötü karakter yenik düşer (çatışmada ölür, yarışmada yenilir, uykuda öldürülür, sürgün edilir);		Fred tarafından Rene öldürülür.
19	Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır (aranan nesne elden ele geçer, büyü bozulur, ölü dirilir, tutsak kurtarılır);		Pete'nin içinde bulunduğu tutsaklık Fred'e dönüşmesi sonrasında kurtuluş gerçekleşir.
20	Kahraman geri döner;		Pete'den Fred'e dönüşen kahraman otabanda yoluna devam eder.

21	Kahraman izlenir (izleyen, kahramanı öldürmeye, yemeye, kuyusunu kazmaya çalışır);		Fred ve Pete cinayetleri sebebiyle polisler ve özel dedektifler tarafından takip edilmektedir. Pete'in sevişme sahnelerine dahi şahit olurlar.
22	Kahramanın yardımına koşulur (onu izleyen engellenir, kahraman saklanır ya da kaçarılır, tanınmayacağı bir kılığa girer, öldürüleceği sırada kurtarılır);		Pete ailesi cezaevinden çıkarılır.
23	Kahraman kimliğini gizleyerek kendi evine ya da başka bir ülkeye varır;	  	Filmin kahramanlarından Bay Eddy, Alice ve Pete filmin ilk bölümünde farklı karakterler olarak karşımıza çıkar. By Eddy Dick Laurant, Alice Rene, Pete ise Fred olarak farklı yaşamlar sergilerler.
24	Düzmece bir kahraman asılsız savlar öne sürer;		Fred, cinsel iktidarsızlığının kedisinde yaratmış olduğu psikolojik durumlar nedeniyle eşi ile ilgili asılsız söylemlerde bulunuyor.
25	Kahramana güç bir iş önerilir (bir dizi sınavdan geçer, bilmeceler, güç ve dayanıklılık testi vb.);		Bay Eddy'nin Pete araba tamiri ve kullanımı konusunda sorgulayıcı yaklaşarak kişiliğini çözümlenmeye çalışır.
26	Güç iş yerine getirilir;		-
27	Kahraman tanınır		-

	(özel işareti ya da ona verilmiş olan nesne sayesinde);		
28	Düzmece kahramanın ya da kötü karakterin gerçek kimliği ortaya çıkar;		By Eddy Dick Laurant, Alice Rene, Pete ise Fred olarak kimliklerini açığa kavuşturur.
29	Kahraman yeni bir görünüm kazanır (sapasız olur, ona yeni giysiler verilir vb.);		Karısını öldürmekle suçlanan Fred cezaevine girmiştir. Pete dönüşükten sonra yeni bir yaşam seyreder.
30	Kötü karakter cezalandırılır;		Tüm kahramanların içlerindeki kötülükler cezasını bulur. Bu cezalandırmada By Eddy ölür, Fred cezaevine girer, Rene Fred tarafından öldürülür.
31	Kahraman evlenir ve tahta çıkar (terfi eder, ödül kazanır).		-

Tablo 1: Propp'un 31 İşlevine Göre Kayıp Otaban Filmi'nin Çözümlemesi

3.2.6. Kayıp Otoban Filmi'nden Yeni Kurgu

Propp masallarda ortaya çıkan karakterleri 'Yedi Eylem Alanı' başlığı altında incelemektedir: Propp'un ortaya koyduğu kurallar, doğrultusunda 7 karakterin eylem alanı ve 31 işley kuralı içinde film tekrar ele alınmış ve karakterlerin eylemleri doğrultusunda planların yeri değiştirilmiştir.

Orjinal filmi alıp filmin ana karakterlerinin eylem alanlarına göre yerlerini değiştirdiğimizde, sahne duygusu yoğunlaşmakta veya bu sahnede gerginlik var ise bu gergin anı daha da gergin bir hale getirmek amacıyla filmde geçen bazı planların yerini yerlerini değiştire biliriz. Bu çalışmanın bir başka değişik özelliği, beylik tümcelerin yeni bir çevrede kazandıkları yeni anlamdı. Eline kurgusu yapılacak bir film parçası almış olan herkes tasarlanmış bir ayırımın parçası olduğunda bile , bunun bir başka parçayla birleşinceye dek ne denli yansız kaldığını deneyimle bilir. Bu parça o zaman, çevrildiği sırada tasarlananlardan birden bire apayrı ve kesin bir anlam kazanır taşır. Bu bağlamda

“Bu, başkalarının yapıtlarının yeniden kurgulanmasıyla ortaya çıkan akıllı ve kurnaz sanatın temeliydi ki, bunun en sağlam örnekleri sinemamızın doğuş yıllarında Ester şub, Vasiliyev Kardeşler, Benjamin Boitler ve Birrois gibi bütün usta kurgucuların devrimden sonra getirilen filmleri ustalıkla yeniden işledikleri çağda bulunabilir.”⁸⁹

Var olan görüntülerin 7 eylem kuralı ve Propp'un ortaya koyduğu kurallar, dizgesi doğrultusunda birbirine bağlanması ve yeni bir anlatım biçimi geliştirmek. Hiç kuşku yok ki derinlemesine bilgi ve ustaca bir sinema diline sahip olma kuralını getiriyor. Çünkü anlamlar arasında dolaşıp, etkileyici bir filme sahip olmak için bütün bunları oluşturan kurallar dizgesini bilmeniz gerekmektedir. Özellikle sinema diline hakim olmanız ve teknolojinin bütün nimetlerinden faydalanabilmeniz gerekmektedir.

⁸⁹ EISENSTEİN. Sergey M., Çev. ÖZÜN. Nijat, Film Biçimi, Payel Yayınları, İstanbul, 1985., s.23-24.

“Burada , boitler’in kurguda yaptığı bu çeşit bir ustalık gösterisini anmak zevkine karşı koymayacağım. Almanya’dan satın alınmış filmlerden biri Emil Jannings’in oynadığı Danton’du. Bizim görüntülüklerde gösterilirken şu görünçlük yer almaktaydı: Camille Desmoulins giyotinde ölüme hüküm giymiştir. Büyük bir heyecana kapılan Danton, Robespierre’e koşar. Robespierre yavaşça döner, gözlerinden dökülen bir damla gözyaşını yavaşça siler. Arayazı aşağı yukarı şöyledir: Özgürlük uğruna bir arkadaşı feda ettim... Çok güzel. Filmin Almanca aslında bir aylak bir aylak, bir don Juan, yakışıklı bir delikanlı olarak tanıtılan ve kötü insanlar arasında tek olumlu kişi olan Danton’un , kötü ruhlu Robespierre’e koşup da ... yüzüne tükürdüğünü kim kestirebilirdi ki? Robespierre’in mendiliyle yüzünden sildiği şeyin bu tükürük olduğunu kim bilebilirdi? Arayazının da Robespierre’in Danton’ dan nefretini belirttiğini, filmin sonunda da bu nefretin Jannings Danton’un giyotine hüküm giymesine yol açtığını kim keşfedebilirdi.? İki ufak kesinti bu görünçlüğün tüm anlamını altüst etmişti.”⁹⁰

Daha önceki bölümlerde de belirtildiği üzere, çizgisel olmayan kurgu tekniği ile bir film baştan kurgulanabilmektedir. Bu bağlamda, film örgüsü, karakterler, mekan ve olay örgüsü yeniden kurgulandığında filmin bütünlüğü bozulmamaktadır. Çizgisel olmayan kurgu ile oluşturulmuş David Lynch’in “Kayıp Otoban” filminin yeni kurgusu aşağıdaki tablolarda ayrıntıları ile açıklanmaktadır. Tablo dizinlerinin oluşumunda filmin orijinal kurgusu ve yeni yapılan kurgu kodlanarak açıklanmaktadır. David Lynch’in “Kayıp Otoban” filmi ile ilgili (David Lynch), (film kareleri) bölüm numarası ile film kareleri kodlanmıştır. Öte yandan yeni kurgu ile Kayıp Otoban Film, Yeni Kurguda Temsili Fotoğraf bölüm nuralası ile kodlanmıştır. Bu Kodlarda film görsellerine verilmiştir.

Var olan kurgu ile yeni yapılan kurgunun karşılaştırılması ise, filmin süreleri dikkate alınmıştır. Aynı zaman diliminde var olan kurgudaki kareler ile yeni kurgudaki kareler karşılaştırılmıştır. “Süre” karşılaştırması dahilinde

⁹⁰A.g.e. EISENSTEİN, s.23-24.

oluşturulan yeni kurguda olay örgüsü bütünlüğü bozulmamış, çizgisel olmayan kurgu tekniğinin uygulanabilirliği de kanıtlanmaya çalışılmıştır.

Yeni kurguda 10 ayrı zaman diliminin yerleri değiştirilmiştir. Kurguda bu değişiklik Rus masal biçimci prop'un 7 Eylem alanı ve 31 işlev alanlarına göre değiştirmiştir. Bu bağlamda karakterlerin eylem alanı doğrultusunda içinde buldukları durumu güçlendirmek veya zenginleştirmek amacıyla bu değişiklikler güçlendirilmiştir.



3.3.David Lynch Kurgusu



3.4 Yeni Kurguda Temsili Fotoğraf

Fotoğraf 3.2 'de görüldüğü üzere var olan kurgunun 02:02:23 ve 02:03:46 time kodlu görüntülerini 00:02:35 ve 00:04:08 zaman aralığına alınmıştır. Filmin bütünlüğü bozulmadan 7 eylem alanı içinde Karakter Fred planı yer

değiştirilmiştir. Ve yeni bir giriş oluşturulmuştur. Giriş bölümünün devamında otobanda kovalamaca görüntüleri gelmektedir. Görüntüler, bir kaçış ve yeni bir yolculuk duygusu yaratacağı için görüntülere, filmin başlangıcında yer verilmesinin duyguyu güçlendireceği düşünülmektedir. Otoban görüntüsüne gelmeden önceki bölümde evin içinden gelen sesleri ve kapıyı çalan kişiyi kontrol etmek için inceleyen baş kahraman, burada tedirgindir ve şüpheli bir görüntü sergilediği için filmin içinde geçecek sapmalar ve geçişler için hazırlık bağlamında anlatımı destekleyecektir.



Fotoğraf 3.5'de David Lynch Kurgusu



3.6 Yeni Kurguda Temsili Fotoğraf

Fotoğraf 3.4'de; baş karakter, eşinden şüphelenmekte ve kıskandığı için 01:15:40 ile 01:15:50 zaman dilimleri içinde geçen kısa bölümü 00:12:31 zaman diliminde verildiğinde kahramanın eşini izlerken bakışını destekleyeceği

kurgulanmıştır. Öncesinde evini arayıp telefona cevap alamayınca bu düşüncesi güçlenmiş ve şüpheciliği artmıştır. Eşini izleme bölümüne gelindiğinde sevişme sahnesi ile karakterin düşüncesini görmüş olmakla beraber öznel bir anlatıma geçilmiştir. Araya eklenen sevişme sahnesinde eşinin seviştiği erkek hiç bir biçimde görülmemektedir. Bu durum adamın kafasını karıştırmakta ve önceki sahnelerde eşiyile seviştiği görüldüğünde erken orgazm olduğu için eşinini onu aldatabileceği fikrini sorgulamaktadır. Bu sorgu verilen zaman dilimlerinde seyirciye aktarılmaktadır.



Fotoğraf 3.7'de David Lynch Kurgusu



3.8 Yeni Kurguda Temsili Fotoğraf

Fotoğraf 3.7'de, Peed'in eşiyile partiye katıldığı sahneler görülmektedir. Parti sahnesinden önce kahraman, yatağında uyurken rüyasında gördüğü kabusun içersinde yer alan simayı, uyandığında eşinin yüzünde de gördü.

Partide gördüğü kişi gizemli adamla konuşur, gizemli adam konuştuğundan sonra Fred'e telefonunu verir ve evini arar telefon çalarken gerek gizemi artırmak için gerekse, karakteri kuşkulandırmak için 00:07:35 teki çalan telefona yaklaşan görüntüyü eklediğimizde birinin telefona gidişini vurgulamaktadır çünkü plan öznel plan olduğu için bu duyguyu anlatım açısından desteklemektedir. Fred çok rahattır çünkü partiye eşyle katılmıştır ve evde kimseyi beklememektedir ancak telefon uzun süre çaldıktan sonra açılır ve gizemli bir ses telefona cevap verir. Fred, bu duruma çok şaşırır bu durum evde birinin var olduğu duygusunu yaratmıştır. Öncedende filmde gördüğümüz görüntülerde eve gelen video kasetlerinin olması bunu destekler niteliktedir öncesinde Fred'in eşinden şüphelenmesi durumuna görünmeyen bir kişi daha eklenir ve onu merak ederek peşine düşer.



Fotoğraf 3.9'de David Lynch Kurgusu



3.10 Yeni Kurguda Temsili Fotoğraf

Fotoğraf 3.8’de görüldüğü üzere, karısının ölümünden sorumlu tutulan Fred ceza evine atılır. Ceza evinde neden atıldığı cevaplamak ve güçlendirmek amacıyla 00:39:24 teki eşinin ölmüş cesedinin başında gördüğümüz planı koyduğumuzda anlatım bakımından bunu desteklemiş oluruz ve flaşback tekniğiyle geçmişe gitmiş duygusu yaratarak hatırlatma yapılıyor aslında önceki bölümlerde Fred’in eşini kıskanması ve eşi onu aldatıyor olma düşüncesine kapılması bunu yapabilir mi? sorusunu akla getirmektedir. Bu yaratılan duyguyu eklediğimiz bölüm sayesinde zenginleştirmiş oluyoruz. Eşinin çıldırma ve bağırma anıyla ve gardiyanın yumruğuyla kendine gelen oyuncu gerçek dünyaya dönmüş olmakla beraber aslında bu müdahale seyirciyi de kendine getirmiş olur bir nevi seyircide yumruk yemiş duygusu yaratmıştır. Bu yumruk planına bağlanan ceza evi bahçesinde sendeleyerek yere düşen Fred yine akılda bir soru işareti bırakmaktadır. Şimdiye kadar ki bölümlerde yaşanan olaylar Fred’in kafasındamı canlanıyordu? Sorusuyla izleyiciyi karşı karşıya bırakarak şüpheciliği artırmaktadır.



Fotoğraf 3.11'de David Lynch Kurgusu



3.12 Yeni Kurguda Temsili Fotoğraf

Fotoğraf 3.11'de görüldüğü üzere önceki bölümlerde Fred, ceza evinde kriz geçirerek Peed'e dönüşür. Başrol oyuncusunun değişim göstermesi çizgisel olmayan kurgu tekniğiyle yapılmış bir filmde mümkündür. Filmde bütün sorular ve sorunları geride bırakarak bu bölümde karşımıza tamirci çırağı Peed gelir ve olaylar bu karakterin etrafında dönmeye başlar. Peed'in de sorunları vardır ve problemler yaşamıştır. Peed'in kafasında bir yara izi vardır burada ki iz önceki bölümlerde yaşanan olayların bu oyuncumuzun kafasında canlanan kabuslar silsilesimi sorusunu sormaktadır çünkü kişi, kafasına yediği bir darbe sonucunda bu tür halsilasyonlar görebilir. Akşam saatlerinde, filmde ilk defa gördüğümüz kız arkadaşıyla bara giden oyuncu dans ederken, kız arkadaşıyla öpüşmektedir. Bu planın ardında arabada sarılma ve sevişme planını bağladığımızda devamlılık ve

mantık bağlamında bir aksama olmadığı gibi bu kızla önceden ilişki varmış vurgusunu güçlendirmiş oluruz. Aslında bu bölümde bardaki öpüşme sahnesinden Peed'in çalıştığı tamirci dükkanına geçiş olmaktadır ama bunun yerine araba içi planlarını bağladığımızda ise kızla olan ilişkisini güçlendirmiş oluruz. Bunun yanısıra Peed'in esrarengiz bir şekilde değişimine anlam veremeyen dedektifler onu uzaktan takip etmektedirler. Filmin ilerleyen bölümlerindeki bu dedektiflerin filmin bu bölümüne konulması önceki yaşanan bütün olayların yaşanmış olabileceği ihtimalini doğurur.

görür aslında burada kulübe onun zihnini temsil etmektedir ve Fred burada parçaları birleştirmektedir. Buradaki güçlü göstergelerden biri de gizemli adamın elinde video kamera olması ve ekranda eski görüntülere yer verilmesidir.



Fotoğraf 3.13'de David Lynch Kurgusu



3.14 Yeni Kurguda Temsili Fotoğraf

Filmin önceki bölümlerinde geçiş amacıyla kullanılan (flashback) hatırlatmalı kurgu kısmını yeni kurgumuza 01.44:39 aldığımızda buradaki bölümü güçlendirmek için ekleyebiliriz çünkü genç Peed filmin başında gördüğümüz Fred'e dönüşecek ve gizemli adamın desteğiyle bay Edy'i öldürecektir. Onun şüphelerine neden olan ve sevgilisine acı çektiren bu adamdır. Gizemli adam Fred'in yolculuğunda yardımcı olan ve gerçekte olmayan biridir. Burada otoban üzerinde seyir halindeki araçtan tersten yanan kulübeye geçiş yapılarak ilk karaktere bağlanma ve gönderme vardır. Zaten yanan kulübeyi ters oynatarak bir nevi Fred'in zihninin yerine geldiği izlenimi yaratılmaktadır. Burada kulübeye giren kızı görmek için kulübenin içine giren Fred burada sadece gizemli adamı



Fotoğraf 3.15'de David Lynch Kurgusu



3.16' Yeni Kurguda Temsili Fotoğraf

‘‘Dik Lorent’’ öldü repliği filmin girişinde karşımıza çıkmaktadır. Filminde karanlıkta sigara içen Fred’i görürken, bu repliği dışardan zile basıp diyafona söyleyen kişiden duymaktayız. Bunun yerine Fred’in evine gelip zili bastıktan sonra bu repliği söyleyip dedektiflerden kaçmasına şahit oluruz. Bu dış sahneyi i sahne ile değiştirdiğimizde iki sahnenin yerleri değişmiş olacaktır. Böylelikle filmin başında da esrarengiz bir şekilde dışarıyı kontrol eden Fred, tekrar ie girer bununla beraber tüm film boyunca herşey Fred’in kafasında geçen olayları Fred’in silsilesi olarak görmekteyiz. Sahnenin karanlığa düşmesiyle birlikte Fred’in arabasıyla otobanda kaçışı , insan zihninin aslında sürekli bir döngü içinde olduğunu yansıtır.

3.2.7 Araştırmanın Sonucu

Propp masallarında ortaya çıkan karakterleri ‘Yedi Eylem Alanı’ başlığı altında incelenmiştir. Propp’un ortaya koyduğu kurallar, doğrultusunda 7 karakterin eylem alanı ve 31 işlev kuralı içinde film tekrar ele alınmış ve karakterlerin eylemleri doğrultusunda film içinde yeni kurguda vermek istediğimiz duygunun yoğunluğuna göre planların yerleri değiştirilmiştir bu değişen planlar karakterlerin eylem alanları doğrultusunda ilişkide oldukları diğer karakter ile birlikte içinde buldukları durum içinde eylemlerini gerçekleştirme süreçlerine girmiştir. Film içindeki planlar bu eylem alanı ve 31 işlev içindeki eylem alanı içinde planlanmıştır. Kayıp Otoban filminin, filmsel anlatı zmlemesi için filmin yapısına uygun olduğunu düşündüğümüz çözümleme yönteminden (kurgu) yararlanacağız. Vladimir Propp’un Masalın Biçimbilimi’ndene sürdüğü masal çözümlemesini Kayıp Otoban filminin masalsı yapısına uygun olması sebebiyle uyguladık. Vladimir Propp, yapıtında 31 işlev ve 7 eylem alanı kahramanından söz etmektedir. Bu çözümlemede 7 eylem kahramanını tespit ederek ve işlevleri belirleyerek; Ayrıca bu yöntemleri uygulayarak film karelerini görsellerle açıklayarak betimledik.

Orjinal filmi alıp filmin ana karakterlerinin eylem alanlarına göre yerlerini değiştirdiğimizde, sahne duygusu yoğunlaşmakta veya bu sahnede gerginlik var

ise bu gergin anı daha da gergin bir hale getirmek amacıyla filmde geçen bazı planların yerini yerlerini değiştire biliriz. Bu çalışmanın bir başka değişik özelliği, beylik tümcelerin yeni bir çevrede kazandıkları yeni anlamdı. Eline kurgusu yapılacak bir film parçası almış olan herkes tasarlanmış bir ayırımın parçası olduğunda bile , bunun bir başka parçayla birleşinceye dek ne denli yansız kaldığını deneyimle bilir. Bu parça o zaman, çevrildiği sırada tasarlananlardan birden bire apayrı ve kesin bir anlam kazanır taşır. Bu bağlamda. Bu, başkalarının yapıtlarının yeniden kurgulanmasıyla ortaya çıkan akıllı ve kurnaz sanatın temeliydi ki, bunun en sağlam örnekleri sinemamızın doğuş yıllarında Ester şub, Vasiliyev Kardeşler, Benjamin Boitler ve Birrois gibi bütün usta kurguların devrimden sonra getirilen filmleri ustalıkla yeniden işledikleri çağda bulunabilir.

SONUÇ

David Lynch'in "çizgisel olmayan kurgu" örneklerinden "Kayıp Otoban Filmi" nin yeniden kurgulandığı araştırmada filmde, yeni kurguya Propp masallarda ortaya çıkan karakterleri 'Yedi Eylem Alanı' başlığı altında uygun karakter eklendi. Kayıp Otoban filmin'de görüntülerin yer değişikliğine uygun zaman dilimlerini önceden belirlenen dizgede yeniden oluşturduk. Filmin "bilinçaltı"nu konu alması dolayısıyla filmin ortasındaki bir planı çıkarıp filmin başına yerleştirdiğimizde anlam bütünlüğün de bir kayıp olmamıştır. Aynı biçimde, filmin başındaki bir planı da filmin en sonuna koyabildik. Film örgüsünde süreklilik gösteren "git-gellerin" yaşandığı rüya kavramının yeni kurgu yaratmadaki uygunluğunu gördük. Filmin içerisinde tranvaların (şok anları) yaşanmasında kurgu bakımından kesme noktalarını kolaylaştırmıştır.

Çizgisel olmayan kurgu anlayışına sahip filmlerde bilinçaltı teması işlendiği için bilinçaltının yorumlanmasında bir zenginlik sözkonusudur. Bu zenginlikten faydalanmayı gösteren en somut örnek filmi yeniden kurgulayabilmektir. Zaman, mekan ve kişiler olarak filmdeki bazı planların yerleri değiştirildi. İşlenen konu, kişiye, yere, zamana, anlayışa, demografik özelliklere ve toplum yapısına göre her şekilde değişim göstermektedir. Çünkü bilinçaltında kesin yargılar yoktur, her şey olabilir.

David Lynch filmindeki çizgisel olmayan kurgu anlayışının bize sağladığı ikinci en önemli sonuçlardan biri de, bilinçaltında yaşanan olayların kesinliğinin olmayışı ve kesinlik olmadığı için de filmin akışında özgürlük sunmasıdır. David Lynch'in "Kayıp Otoban Filmi"ni final cut kurgu programı aracılığıyla yeniden kurguladık ve filmi yeniden kurgularken de, yeni kurgunun kıstaslarını ise şöyle belirledik;

- Filmin olay örgüsündeki kırılma noktalarını dikkate alarak ana karakterin bilinçaltı sahneleri tespit edildi.

- Filmin dingin ve uzun planları tespit edildi.
- Filmin 10 ayrı sahne ve zaman dilimi belirlendi.
- David Lynch'in mevcut kurgusundaki zaman aralığına karşılık gelen görsel, aynı zaman aralığında yeni kurguda hangi görsele karşılık geldiği göz önünde bulunduruldu.
- Yeni kurguda, bir önceki kurguda işlenen korku, kuşku vb duygu durumları daha da pekiştirildi.
- Olay anları yeni kurguda göz önünde bulundurulmadı.

Film bir kulübeyle de başlayabilirdi ya da o kulübenin geri sardırılarak oluşumuyla da... Bu kurguda zihne dönüş anları değerlendirildi. Genel olarak bakıldığında filmin öyküsü değiştirilmiyor. Çünkü değişim farklı anlatımdır. Yeni bir öykü anlatılmamaktadır. Amaç aynı öyküyü, yeni kurguda farklı sunmak ve olay örgülerinin aksini değiştirmeden de film bütünlüğünü korumaktır. Bu bağlamda, yönetmenin kurgu planı başat rol oynamaktadır. Çizgisel olmayan kurguyu sadece senaryoyla değil bunu, çekmiş olduğunuz planlarla, seslerle, görüntü düzlemiyle de desteklemek gerekmektedir.

Modern anlatı sinemasında bilinçaltına yolculuk, insan psikolojisini anlattığı için farklı kaçamaklar kurguda yapılabilmektedir. Kayıp Otoban filmi'nin kurgu yapısı incelendiğinde Kayıp Otoban filmi, yönetmenin ya da kurgucunun istediği biçimde kareleri değiştirmeye uygundur.

Bu yeni kurgu yaklaşımının izleyici değerlendirilmesi ise şöyledir; Sinema izleyicisinin demografik özellikleri ve sinema alanına ilgi düzeyiyle çeşitlilik göstermektedir.

Birbirinden farklı izleyiciler vardır. Beğeniler, beklentiler ve duygu durumları izlenilecek filmi belirleyici öğelerdir. Modern anlatı türünün de izleyici profili ayrıdır.

Modern anlatı türü, izleyiciyi düşündürerek izleyiciyi bir çok soruyla baş başa bırakırken, klasik anlatı türünde ise, filmlerin sonu izleyicinin istediği hayaller ve mutlu sonla biter.

Çizgisel olmayan kurgu yaklaşımıyla oluşturulmuş filmler seyircide her defasında yeni yaklaşımlar ve yeni düşünceler yaratır. Bu durum da izleyiciyi düşünsel çerçevede beslemekte ve geliştirmektedir. Çizgisel olmayan kurguların bireyin gelişiminde ve düşünce yapısında böyle bir etkisinin var olduğunu söylenebilir.

KAYNAKÇA

Baker, Ulus. 'Bilmiyoruz: Bilinçdışının Bir Eleştirisine Doğru', Toplum ve Bilim Dergisi, Ankara, Güz. Sayı :70, 1996 :7-62.

Bould, Mark. Film Noir: From Berlin to Sin City. London: Wallflower Press, 2005.

Büyükdevenci, Sabri., Semire Ruken Öztürk. Postmodernizm ve Sinema. Ankara:Ark Yayın Evi,1997.

CankoçaK, Onur. 'Masalda Büyüyen Kızlar: Sözlü Gelenek Masalları, Çocukluk Ve Düşsellik', Toplum ve Bilim Dergisi, Ankara, Güz. Sayı :70, 1996 :215-231.

Dixon, Wheeler Winston. Film Noir and the Cinema of Paranoia. New Brunswick: NJ. Rutgers University Press, 2009.

Eisenstein, Sergey M. Film Biçimi. Çev. Nijat Özün. İstanbul : Payel Yayınları, 1985.

Fredkin, William. The French Connection DVD, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2005.

Göka, Erol. 'Freud ve Nietzsche: 'Postmodern Durumda Psikanalizin ve Psikiyatrinin Geleceği için Bazı Sezgiler, Toplum ve Bilim Dergisi, Ankara, Güz. Sayı :70, 1996 :261-268

Göka, Erol, Aktay A Topçuoğlu. Önce Söz Vardı. Ankara: Vadi Yayınları, 1995.

Harvey, David. Postmodernliğin Durumu. İstanbul : Metis Yayınları,1997.

Hiller, Jim., Philips Alastair. 100 Film Noirs, Basingstoke. UK: Palrave Macmillan, 2009.

Hunt,Robert., John Marland Edgar, Steven Rawle. Film Yapım Temelleri / Film Dili. Çev.,Senem Aytaç. İstanbul: Literatür Yayınları, 2012.

Keeseey, Douglas. Neo-Noir Filmler. Çev. Selen Serezli. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık, 2011.

Koçak, Orhan. Kaptırılmış İdeal: 'Mai Ve Siyah' Üzerine Psikanalitik Bir Deneme, Toplum ve Bilim Dergisi, Ankara, Güz. Sayı :70, 1996 :94-152.

Küçükdoğan. Bülent , Yavuz Turhan ve İbrahim Zengin.Video ve Film Kurgusuna Giriş. İstanbul: Es Yayınları, 2005.

Küçükurt Fatma Dalay, Ahmet Gürata. ‘Zamanlar ve Görüş Noktası’, Sinemada Anlatı ve Türler Ankara:Vadi Yayınları, 2004.

Naremore, James. More than Night: Film Noir in Its Contexts. Berkeley: University of California Press, 2008.

Odell, Colin, Miçelle Le Blanc, David Lynch. Çev. Eser Ulun, İstanbul: Kaledon Yayınları, 2011.

Propp, Vladimir. Masalın Biçimbilimi, Çev., Mehmet Rifat, Sema Rifat. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.

Scorsese, Martin, Ian Christie, ‘ Scorsese: Faith Under Pressure’, Sight and Sound, Kasım. Sayı. 16, 2006.

Şentürk, Rıdvan. Postmodern Kaos ve Sinema, İz Yayıncılık: İstanbul: 2007

Yılmaz, Tuna.Bir David Lynch Kitabı, Es Yayınları:İstanbul, 2004.

Zizek, Slavoj. Gülünç Yücenin Sanatı : David Lynch’in Kayıp Otaban’ı Üzerine. Çev. Savaş Kılıç, Om Sinema Yayınları :İstanbul, 2001.

Yayınlanmamış Tezler

Kınay, Ömür. “Canlandırma Filmlerinde Engelli Karakter Kullanımı:Kayıp Balık Nemo Çözümlemesi”. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dan.:Prof.Dr.Selçuk Hünerli, TC.İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Tasarımı Ana Bilim Dalı:İstanbul, 2014.

Yengin, Deniz. “Yüzüklerin Efendisi” Üçlemesinin Filmsel Anlatı Çözümlemesi.” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dan.:Prof.Dr.Simten Gündeş, TC.İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Tasarımı Ana Bilim Dalı:İstanbul, 2006.

İnternet Kaynakları

<http://sanatsinema.com/2012/07/23/3-1-2-modern-anlati-sinemasi/> erişim tarihi 10.02.2014

<http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/bluevelvet.html>, Erişim Tarihi 19.12.2013

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Sadomazoşizm>. Erişim Tarihi. 10.01.2014

http://www.kameraarkasi.org/sinema/sinemadaakimlar/manifesto_sinemasalgerceklik.html .Erişim Tarihi 09.02.2014

<http://www.kameraarkasi.org/sinema/sinemadaakimlar/fransizsinemasinindogusu.html> . Erişim Tarihi 09.02.2014

<http://www.sineterapi.com/2013/07/16/david-lynch-sinemasi.html>. Erişim Tarihi 13.02.2014