

# Kaybolan Bir Bilincin Sinematografik Deneyimi: Kayıp Otoban Örneği

S. Kıvanç TÜRKGELDİ\*

## Özet

Sinema yüz yıllık kısa tarihi içerisinde birçok farklı disiplin tarafından ele alınmış ve tartışılmıştır. Bunlardan belki de en ilgi çekici olanı Deleuze etkisi ile temellenen ve daha sonra farklı kuramcılar tarafından biraz daha şekillenip vücut bulan film ve düşünce ilişkisidir. Sinemanın düşünce olanaklarını esneten bir sanat olarak değerlendirilebileceği fikri artık film çalışmaları açısından önemli bir araştırma ve tartışma alanının zeminini kurmaktadır. Bu zeminden yola çıkan düşünürlerin temel iddiası, sinemanın insan bilincinin sınırlarına tabi olmayan, kendine özgü bir düşünme biçimi olduğu yönünde şekillenmektedir. Sinematograf, mekanik bir araç olarak, görünenin hareketli bir temsilini yakalamak üzere ortaya çıkmış olan teknik bir buluştur. Ancak onun olanakları, düşüncenin sınırlarını esneten bir sanat formunu doğurmuştur. Bu çalışma, sinemanın bu özgün düşünme biçimlerini David Lynch'in Kayıp Otoban filmi üzerinden tartışmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda önce sinemanın bir düşünme biçimi olarak nasıl ele alınabileceği üzerine tartışılmıştır. Daha sonra ise bu tartışmadaki fikirlerden yola çıkarak ele alınan filmin öğeleri, sinema ve düşünce ilişkisi bağlamında düşünülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Film-Zihin, film-düşünce, hareket-imge, zaman-imge, David Lynch, Kayıp Otoban.

## The Cinematographic Experience of a Lost Consciousness: The Case of Lost Highway

## Abstract

Cinema has been researched and discussed by many different disciplines within its more or less hundred years old short history. Perhaps the most interesting of these is the relationship between film and thought, which is based on the influence of Deleuze and then reshaped and reformulated by different theorists. The idea that cinema can be considered as an art form that stretches the possibilities of thinking, has laid the groundwork for important research and discussions in the field of film work. The basic claim of the scholars who set out from this framework is that cinema in itself has a unique way of thinking, that is not subject to the limits of human consciousness. Cinematography, as a mechanical tool, is a technical discovery that has emerged to capture a moving representation of that which is in appearance. However, its possibilities gave birth to an art form that stretches the limits of thought. This paper aims to discuss these original ways of thinking through David Lynch's Lost Highway film. In this re-spect, at first, it is important to discuss how cinema can be considered as a way of thinking. Only thereafter it is possible to consider the elements of the film in the context of the relation-ship between cinema and thought.

**Keywords:** Film-mind, film thought, movement-image, time-image, David Lynch, Lost Highway.

## Giriş

Kayıp Otoban (Lost Highway, David Lynch, 1997) sinemanın tuhaf huylarına alışık olan izleyiciler için bile ilk karşılaşmada şaşırtıcı bir etki yaratır. Film bir çiftin tekinsiz ve gerilimli ilişkisi ile başlar. Sonra ürkütücü bir cinayet gerçekleşir. Bir anda film bambaşka bir dünyaya sıçrama yapar. En dikkatli izleyici için bile bu garip değişim filmin anlatısal rotasında kafa karıştırıcı bir kırılma yaratır. Hikâyenin ilk kısmında, yani henüz kırılma yaşanmadan önce var olan karakterler teker teker filmin anlatısına dahil olmaya başlar. Ancak filmin başkarakteri bu yeni anlatının içinde artık yoktur. Filmin son sekansında tuhaf bir kesişim ile başkarakter filme tekrar dahil olur. Elbette bu deneyim sürecinde, hikayedeki iki düzlem arasında bazı paralellikler keşfedilir. Ancak hiçbir şey net değildir. Her şey bulanık bir dünyanın içinde var olur ve filmin kendisi de bulanık bir deneyim sunar. Dolayısıyla film bittiğinde bir aydınlanma yaşamak oldukça zordur. Parçalar tam olarak birleşmez. Çünkü parçalar aynı dünyaya ait değildir. Hiçbir şeye kesin olarak işaret etmez. Hayal ile gerçeğin birbirine karıştığı tuhaf Lynchyen bir dünya tasarımı içinde imgelerin seyrine dalan izleyici, filmin sinematografik tefekkürü ile bir diyaloga girmeye çalışır.

Bu çalışmada amaç Kayıp Otoban filmini çözümlenmek veya onu analiz etmek değildir. Zira filmin anlatısındaki gizli bağlantılara dair daha önce tartışılmış benzer yorumlara rastlamak mümkündür. Burada amaç filmin düşünsel işleyişi üzerinden, filmin imgelerini ve onların bir araya getirilişini tartışmak, kuramsal bölümde değinilmiş olan film ve düşünce ilişkisini, Kayıp Otoban filmi üzerinden anlamaya çalışmaktır. Dolayısıyla bu tartışma filmin bir temsil değil düşünen bir varlık olduğu fikrinden hareket etmektedir. Lynch'in dünyası tam da bu tip bir tartışmaya hizmet edecek niteliktedir. Onun sinematografisi, hiçbir kalıba uymayan, sadece kendi varoluşsal düzleminde bir anlam bulabilecek imgelerin, tekinsiz buluşma yeridir. Burası ne Kafkaesk bir rüyaya ne de Boris Vian'ın gerçekliği sürekli bükülen dünyalarına benzer. Karanlık ve ürkütücüdür. Ana karakterin deneyimi şizoid bir fantezi midir, yoksa gerçekte yaşananların gerçeküstü bir yorumu mudur? Buna kesin bir cevap vermek neredeyse imkansızdır. Zaten filmin de izleyiciyi böyle bir cevap arayışına davet ettiği pek söylenemez. Film daha çok izleyenin kendisiyle birlikte hissetmesini talep eder. Bu noktadan hareketle çalışmada öncelikle film ve düşünce ilişkisi üzerinde durulmuştur. Film ve düşünce ilişkisi üzerine yapılacak kısa tartışma, bizi öncelikle filmin kendi olanakları ile düşünen bir varlık olduğunu kavrama noktasına götürmeyi hedefler. Bu alanda özellikle Gilles Deleuze ve onun hattından ilerlediğini söylemenin pek de yanlış olmayacağı, Daniel Frampton gibi düşünürlerin ifadeleri üzerinde durulmuştur. Ardından filmin yorumlanmasına ve tartışılmasına geçilmiştir.

### Sinema ve Düşünce İlişkisi: Sinematografik Bilinç

Sinemanın düşünce ile ilişkisi üzerine belki de en derinlikli yaklaşımları ortaya koyan Gilles Deleuze, Zaman-İmge kavramı üzerine yapılan bir mülakatta şunu söyler: "Sinema eleştirmenleri, en azından en büyükleri, bir sinema estetiğini düşündükleri andan itibaren filozofturlar" (2013: 65). Bu bir cümlelik ifade görüldüğünden daha kritik bir anlam taşır. Bu ifadeden, sinemanın başka bir düşünme zemininin varlığına işaret ettiğini ve bunun anlaşılmasına çalışılmasının da felsefi bir çaba olduğunu anlayabiliriz. Sinemanın yapısını kavramak, bazen insan zihni ile analogik bakımdan benzeşen, bazen ise bu tip bir analogiyi büsbütün altüst edebilen bir sanat formunun üzerine düşünmeyi gerektirir. Burada sinemanın

felsefeyle ilişkisini daha çok sinematografi ve düşünme ilişkisi bağlamında değerlendirmeliyiz. Kuşkusuz her sanat tematik bakımdan felsefe ile bağlantı halindedir. Yani sinema da tıpkı sanat veya edebiyat gibi felsefidir. Ancak bu ifadelerden, sinemanın bazı fikirler aktardığı, mesajlar içerdiği veya dünyaya dair teorik bir kavrama gücüne sahip olduğu için değil, insan gözüne ve algısına dair yeni olanaklar içerdiği için felsefi olduğunu anlamalıyız (Colebrook 2013: 76).

Deleuze, sinemanın düşünce ile olan ilişkisini anlayabilmek için onun özüne dair bir sınıflandırma yapar. Evreni duyumsayışımızın ve algılayışımızın ön koşulu olarak var olan hareket ve zaman, sinemanın da özüdür. Bu doğrultuda sinemayı hareket ve zaman bloklarının estetik bir organizasyonu olarak ele alır. Deleuze aynı şekilde beynin de zaman-mekânsal bir hacim olduğunu ve kendi içinde yeni aktüel yollar çizme yaratıcılığına sahip olduğunu söyler (2013: 69). Aslında Deleuze'ün burada sinema sanatını, tıpkı beyin gibi oluş halinde olan, düşüncenin evrenine katkı sağlayan, yaratıcı bir olanak gibi gördüğünü anlayabiliriz. Fotoğrafik imgenin ardılı olup, niteliksel olarak ondan farklı olan hareketli imge, evrendeki hareketsiz kesitlerin birleşmesinden doğan bir illüzyon değildir. Doğrudan hareketin imgesidir. Bunlar hareketin yalnızca anlık imgeleri değil, "sürenin" hareketli kesitleri olan hareket imgeleridir (Deleuze, 2004: 24). Bu hareket-imgeler sanatın diğer formları ile bütünleştiğinde ve kendi medyumunun olanaklarını esneterek kullandığında, ortaya çıkan şey artık kendi özerk düşünme tarzını ortaya koymuş bir sanattır. Bu tam da bir oluş halidir. Colebrook (2013: 56)'a göre düşünme de zaten bir kereliğine, temelli olarak tanımlayabileceğimiz bir şey değildir; bir oluş gücüdür. Makineler bile, örneğin kameranın teknik olanakları, düşünmeyi dönüştürebilir. Beynin kendi içinde yaratıcı olanaklara imkân vermesi, sonsuz bağlantı potansiyeline sahip olması gibi sinematografi de kendi olanaklarının doğasına yöneldikçe, kendi özgün düşünme biçimini kavramaya çalıştıkça yaratıcı hatların önünü açar. Bugün bile sinemanın olanaklarının sınıra ulaştığını söylememiz mümkün değildir. Bu da tıpkı düşüncenin sürekli oluş halinde olması gibi, sinemanın da zamanın akışı içerisinde sürekli kendine yeni olanaklar yaratıp, düşünceye etki eden bir sanat formu olduğunu gösterir.

Sinemanın kitleleşebilen bir sanat olmasından ve zengin örneklerinden doğan yoğun tartışma ortamında, psikanaliz, dilbilim, sosyoloji gibi disiplinler, sinemayı kendi bağlamlarında yorumlamışlardır. Ancak yukarıda da değinildiği gibi, sinemanın düşünce ile ilişkili olarak sürekli oluş halinde bir sanat olduğu fikrinden hareket eden Deleuze, sinemayı disiplinler-arası yöntemlerle okuma çabasına girişmemiştir. Çünkü sinemanın diğer disiplinler ile birlikte düşünülmesi, onu belirli ölçüde metinsel bir boyuta indirger. Rodowick (1997: 7)'e göre sinemanın imgesi, daha çok dilsel bir sistem gibi biçimlendirilemeyen plastik bir malzemedir. Tam da bu yüzden, Deleuze dilbilimi sinemaya uyarılmanın bir felaket olduğunu söylemiş, bu noktada sinema ile dilbilimi buluşturan Christian Metz'in bile, sinemayı nihai noktada analogik bir dil değil, bir modülasyon dili olarak kabul ettiğinin görülmesini istemiştir (2013: 61). Bu noktada aslında Deleuze sinemayı beyin biyolojisine daha yakın bulduğunu şu şekilde ifade eder:

Sanıyorum ki, özellikle önemli olan bir ölçüt var oda beyin biyolojisi yani mikro-biyoloji. Tam bir mutasyon halindedir ve sıra dışı buluşlar biriktirmektedir. Ölçütleri sağlayacak olan ne psikanaliz ne de dilbilimdir, beyin biyolojisidir, çünkü diğer iki disipline ait olan dezavantaja, hazır kavramları uygulama dezavantajına sahip değildir. Beyin nispeten farklılaşmış bir madde olarak düşünülecek ve hareket-imgenin ve zaman-imgenin hangi devreleri, ne tipte devreler çizdiği, icat ettiği sorgulanacaktır, çünkü devreler önceden var değildir (2013: 68).

Sadece bu pasajdan bile, sinema ve düşünce ilişkisi bağlamında, Deleuze'ün bir oluş halini temele aldığını söyleyebiliriz. Onun için, sinema sürekli zamanın, seslerin, ışığın ve hareketin modülasyonlarıdır (2013: 61). Sinemayı farklı disiplinlerle kavramsallaştırmak aslında oluş halindeki bir sanat formunu tamamlanmış ve kendini noktalamış kavramlarla açıklamaya çalışmaktır. Bu kavramlar kuşkusuz oldukça önemlidir. Ancak gerçek şu ki, sinemayı kavramsallaştırmayı her deneyişimizde, belirli oranda onu dil ile sınırlamış oluruz. İşte sinemanın imgeleri de düşüncenin oluş içerisinde hiçbir zaman tam kavranamayışı gibi, her yakalanmaya çalışıldığında biraz kaçan ve kendine yeni formlar bulan bir maddenin gaz hali gibidir. Dolayısıyla ihtiyacımız olan şey, sinemanın kendi esnek düşünme biçimini kendi işleyişine uygun esnek kavramların önünü açarak tartışmaktır. Dolayısıyla sinema teorisinin, sinemanın ontolojisi üzerine yürüttüğü tartışmalar bugün hala bir son bulmuş değildir. Deleuze bu yönelim doğrultusunda Sinema-1: Hareket-İmge ve Sinema-2: Zaman İmge' de, sinematik düşünme biçimini kavramak için sinemanın imgelerinin taksonomisini yapmış ve bunları hareket ve zaman imge adlı iki ana başlığı müteakip bunun altında yer alan diğer modülasyonlar ile sınıflandırmıştır. Buna göre, hareket-imge sensori-motor şemanın mantığına göre organize edilen, algıların ve eylemlerin sonlanmış zincirlemesinin mantığıyla benzer bir bütünün mantığı içinde, diğer imgelerle doğal bir zincirleşimin unsuru olarak tasarlanan imgedir (Ranciere, 2016: 118). Bu imge rejimi sinemanın 1950'lere kadar olan ilk yarısına tekabül eder. Bu daha çok zamanın kurgu dolayımı ile inşa edildiği, gündelik yaşam deneyimizin kendisine benzeyen algı süreçlerimizi kesintiye uğratmayan imgelerin organizasyonudur. Örneğin doğrusal ilerleyen anlatıların zamansal bütünlüğünü hareketin dolayımı ile deneyimleriz. Bunu montaj olarak düşünebiliriz. Montaj yoluyla organize edilmiş hareket-imge blokları bize sinematik zamanın deneyimini yaşatır. Ancak bu, montaj dolayımı ile oluşturulduğu için dolaylı bir zaman deneyimidir.

1950'lerde yaşanan kırılma ise aslında yeni bir düşünme biçiminin doğması ile de ilişkilidir. Modernizmin krizi bu noktada sinemayı da etkilemiştir diyebiliriz. Deleuze (2004: 266)'e göre bu kırılma İkinci Dünya Savaşı sonrası, "Amerikan rüyası"nın bütün yönleriyle sarsılması, azınlıkların yeni bilinci, hem dış dünyada hem de insanların zihninde imgelerin yükselişi ve enflasyonu, edebiyatta deneyimlenmiş anlatı tarzlarının sinema üzerindeki etkisi ve Hollywood'un eski türlerinin krizi gibi etkenlere bağlı bir kırılmadır. Bundan böyle bağlantıyı sağlayan şey bağlantının yokluğudur (Ranciere, 2016: 118). Sinema artık zamanın dolaysız imgesini aramaya başlamış ve duyu-motor mekanizmamızı yerinden oynatacak yeni bir rejimin; zaman-imge rejiminin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Buradaki ayırım kabaca, hareket-imge rejiminin hâkim olduğu klasik sinema ile zaman-imge rejiminin hâkim olduğu modern sinema olarak düşünebilir. Pisters (2003: 2)'a göre göre zaman-imge kamera aracılığıyla ortaya çıkan metasinematik bir evren deneyimidir. Bu evren tüm virtüel (geçmiş ve gelecek) imgelerin depolandığı ve aktüel (şimdi) imgelerin üretildiği ve bu imgelerin hepsinin birbirini etkilediği bir evrendir. Sinemanın zaman-ımgeleri artık zamanın imgesini doğrudan sunar. Deleuze (1997: 23) özellikle zaman-imge rejiminde kameranın hareketinin karakterlere tabi olmadığından bahseder. Kamera artık bir karakterin hareketini takip etmekle yükümlü değildir. Yani karaktere eklenmiş doğrusal bir anlatının sınırlarında kalmaz. Zaman-imge, hareket-imge rejiminin klasik sinema örneklerinden bu açıdan ayrılır. Film artık karakterlerinden bağımsız bir biçimde de düşünebilir hale gelmiştir. Bu öznel ile nesnel ya da hayal ile gerçek olan arasındaki basit bir ayırım değildir. Tam tersi artık bunların iç içe geçtiği bir muğlaklıktır bu (1997: 23). Kamera artık belirli bir anlatının aracı olmak zorunda değildir. Bizzat anlatının içinde duyu-motor mekanizmamızı sarsacak yeni

sapaklar yaratır. Bildiğimiz anlamda dramatik anlatının akışını kırar. Bunu yaparken farklı bir düşünme biçimini de yaratmış olur. Deleuze (1997: 23)'e göre artık sadece takip eden hareket ile tanımlayamayacağımız kamera-bilinç vardır.

Sinema ve düşünce ilişkisi bağlamında öne sürülen bir diğer dikkat çekici yaklaşım ise fenomenolojinin sinemaya uyarlanması üzerine inşa edilmiş olan film fenomenolojisidir. Bu yaklaşım da sinemanın diğer disiplinler ile ilişkisi üzerine değil, onun doğasını anlama üzerine geliştirilmiş bir yaklaşımdır. Sinema ile bilinç arasındaki ilişkiyi fenomenolojinin yönelimsellik kavramı ile açıklar. Yönelimsellik fikri, kısaca bilincin bir şeyin bilinci olması yani bir nesneye yönelmiş olmasıdır. Bilinç yaşam içerisinde dış nesnelere olan yönelimi ile var olur. Kişi sadece sevmez, korkmaz, görmez ya da yargıda bulunmaz; sevgiliyi sever, korkunç bir şeyden korkar, bir nesneyi görür ve bir olgu durumu hakkında yargıda bulunur (Zahavi, 2018: 32). Bilinci yönelimsel olarak değerlendiren fenomenolojiden hareketle Sobchack, filmi yönetmenin yönelimsel bakışının kamera aracılığıyla kaydedilmesi ve kaydedilen kesitlerin montajlanması sonucu ortaya çıkmış olan yeni bir dünya tasarımı olarak görür. Bu tasarımın da aslında bir bilinç gibi yönelimsel olduğu söylenebilir. Bir film de, o filmi yapanın dünyayı algılayışı ve onun bakışının yönelimselleşiminin bir ürünüdür. Kamera onun bakışı doğrultusunda yönelimsel bir göze dönüşür. Bakma eylemi bu noktada ilişkisel bir zeminde düşünülmelidir. Zaten en temelde “yönelimsellik, dünyada iki nesne arasındaki ilişkidir” (Zahavi, 2018: 32). Kameranın yönelimsel bakışı, bakışların yer aldığı planların yönelimsel organizasyonu ile ortaya çıkan film, bu filmi yapanın seçtiği imgelerden oluşmuş olan bir bütündür. Film fenomenolojisi bu bütünü bir bedene benzetir. Bu beden gören ve algılayan (kameranın gözüyle) bir beden gibi işler. Bundan hareketle Sobchack'ın ortaya koyduğu bir kavram olan film-beden, filmi üreten bilincin yönelimselliğinin somutlaşmış bir hali olarak tanımlanır. Seyirci de bu film-bedenin yönelimselliğini izlerken onunla özdeşleşerek aslında film-bedenin yönelimine yani aslen filmin bilincine yönelmiş olur (Sobchack, 1992: 197). Bu noktada aslında film ikili bir niyet (yönelim) sergiler: bizim filme dair algımız ile filmin kendi dünyasına dair kendi algısı (Frampton, 2013: 31). Film-beden kavramının esas önemi Sobchack'ın filme bir varlık statüsü vermesidir. Çünkü film, izleyici tarafından izlenen bir nesne olduğu kadar kendi kamera-gözü ile dünyayı bir özne gibi kendine göre yorumlayan bir varlıktır. Filmin dikkati/yönelimi, fark ettiğimiz nesnelere iç içe geçer ve onları yeni yönelinmiş nesnelere (düşünülmüş şeyler) haline getirir (Frampton 2013: 71). Frampton bu kavramı insan ile analogi kurmasından dolayı yine kısıtlı bir kavram olarak değerlendirir. Bu noktada fenomenolojiyi sinemaya uyarlamanın güçlüğünü oldukça da haklı bir gerekçeyle şöyle bir pasajda dile getirir:

Filmin bir beden olarak kavramsallaştırılması onu film-dünyadan ayırır- fenomenolojiyi filme tercüme etmenin asıl güçlüğü budur. Dünyamızla birleşik olsak da ondan ayrıyızdır, ama film kendi dünyasından başka bir şey değildir. (...) Film-dünya ve film yönelim tek ve bütündür (tek zihin olduklarını söylüyorum, ama bu, yeni, farklı bir zihindir). ( 2013: 76)

Gelgelelim filmin düşünme biçimini açıklamada, aslında ona verilmiş bu yeni varlık statüsü önemli bir ağırlığa sahiptir. Film bir bilinç ya da zihin gibi düşünmek de bu bağlamda ona ayrı bir özerklik zemini sağlar. Ranciere (2015: 97)'e göre genel kabul görüntünün olsa olsa düşüncenin nesnesi olduğu yönündedir ama düşünceli bir görüntü dediğimizde, bir başkası tarafından düşünülmemiş düşünceyi barındıran bir görüntüden bahsedebiliriz; bu görüntüyü üreten kişinin niyetiyle ilişkilendirilmeyecek ve görüntüyü



belirli bir nesneye bağlamadan gören kişi üzerinde etkisi olan görüntüdür. Yani aslında görüntü, düşünen özerk bir varlıktır. Filme varlık statüsü vermek aynı zamanda onun belirli yapılardan bağımsız olabileceğini de öne sürmektir.

Frampton da, Sobchack'in yaklaşımını eleştirerek ancak bir yandan da hakkını teslim ederek, sinemanın bu kendine has düşünme biçimini ona bir varlık statüsü veya bireylik ithaf ederek tanımlamaya çalışır. Buradan yola çıkarak ortaya koyduğu kavram filmozofi kavramıdır. Filmozofi aslında filmin felsefeyi nasıl yaptığını ilgilendir. Ancak bu farklı türden yazının dünyasına ait olmayan, sezgiye ve duyguya dayalı felsefedir (Frampton: 2013: 282). Kameranın gözü tam da bu noktada kavramlara ait olmayan bir dünyada algılar ve düşünür. İnsan gözü, kameranın gözüyle bağlantı kurar ve bu daha sonra insanın ötesinde algılar ve imgeler yaratır (Colebrook 2013: 80). Bu, felsefenin kendi kavramlarının izini sinemada sürmekten daha farklıdır. Bu metinlerarası bir yaklaşımdan daha farklı olarak, sinemanın nasıl düşündüğünü kavrama çabasıdır. Frampton filmozofi için, "kısmen bir varlık felsefesi, film dünyanın nasıl yaratıldığına ve yeniden yapılandırıldığına dair bir felsefe" (2013: 50) der. Buna bağlı olarak sinema ve düşünce ilişkisini ve sinemanın insan zihninden farklı bir şekilde düşündüğünü açıklamak için film-zihin kavramını kullanır. Film-zihin, sinematografik bir bilince gönderme yapar. İmajlarla, bunların birbiri ile bağlantıları, uyumları, kopuşları ile düşünen başka bir düşünme pratiğidir. Bir insan zihni olmadığı için de basitçe film-zihin olarak adlandırılmıştır. Başka türden, kendine has farklı bir zihindir. Filmin eylemlerini açıklayan bir metafor olarak kullanılan zihinden başka, bir sonraki adımı tanımlayan bir kavramdır. Artık filmin eylemlerini, kendi zihinlerinin bir ürünü olarak görebiliriz. Yani bu aslında her filme göre farklı çalışabildiğini iddia edebileceğimiz zihin kavramıdır. Her bir film kendi düşünsel zeminini oluşturur ve dolayısıyla her film bir birey gibidir. Deleuze'ün "film, taneciklerden bedenler yaratır" (Deleuze ve McMuhan 1998: 49) deyişi de aslında filmin bu birey oluşu fikrini akla getirir. Frampton, (2013: 122)'a göre filmin kendisinin bir zihin olduğunu ifade ederken, "zihnin" anlamı film kendini ifade ediş biçimine göre değişiklik göstermektedir. Bu bağlamda film-zihin, kavramsal açıdan Deleuze'ün bakış açısına oldukça yakındır. Burada sabit bir zihin mekaniğinden söz edemeyiz. Her film kendine göre bir mekanizma oluşturur. Bu da belirli yapıları filmlere dayatmanın oldukça zorlayıcı olması, hatta bazen etkisiz olabilen bir çaba haline gelmesi demektir. Frampton (2013: 133)'a göre işte bu film-zihnin hareketli ve yönelimli eylemi, film-düşünmedir. Film-düşünme, her bir film-zihnin kendi mekanizmasına ve her filmin kendi özgün imge organizasyonunun inşasına göre, esnek bir şekilde yorumlanması gereken sinematografik bir düşünme biçimidir. Örneğin; renklendirmeler, hareketler, imge geçişleri ve ses tasarımı da film-düşünmenin bir elementidir (Frampton, 2013: 130). Biraz daha açacak olursak, film-düşünmenin renk, ses, odak, hız, kadraj, hareket, geçişler gibi sinematografik olanakların bir kombinasyonu olduğunu söyleyebiliriz. Buna bağlı olarak filmozofi, filmin biçim aracılığıyla oluşturduğu anlamın ne olduğuyla değil bu anlamı nasıl yarattığıyla ilgilendir (Frampton, 2013: 278). Kısaca burada yine filmin diğer disiplinler ile ilişkisinden ziyade, kendi var oluşunun üzerine getirilen bir düşünme çabasını görürüz. Filmozofi, bu motivasyonla filmlere yaklaşır ve yorum getirir. Ancak bu yorumlama filmin daha çok duygusal düşünme biçimine yoğunlaşır (Frampton, 2013: 278). Çünkü filmler de tüm diğer sanatlar gibi duygulanımlar aracılığıyla düşünce düzlemine katkıda bulunur.

## Kayıp Otoban

Kayıp Otoban'ın evreni, ortasından hiçbir yere çıkmayan bir yolun geçtiği, zamanın bir çember gibi kendi içine doğru kıvrılarak ilerlediği, gerçekliğin bozulmuş algı ve travmatik anılar arasında gel-gitler yaparak kurulduğu, neden ve sonuçların birbirine gündelik yaşamdaki gibi apaçık bir şekilde bağlı olmadığı ve irrasyonelliğin hüküm sürdüğü fantazmatik bir evrendir. Film, hadiselerin birbiri ile olan ilişkisini, zaman ve mekândan azade bir biçimde düşünür. Zaman ve mekânın çok da bir önemi yoktur. Hayal ile gerçek olan arasındaki sınır ortadan kalkar ve birbirine girer. Filmde farklı boyutlarda ilerleyen iki farklı hikâyenin aslında birbirlerine bağlandığı belirgin noktalar vardır. Bu noktalar, Fred'in şizoid bir rüyasının, gerçekte yaşananlar ile olan bağlantıları gibi durur. Ne var ki, filmde gerçekte olan üzerine keskin bir kanaat getirmek oldukça zordur. Gerçek nerededir ya da aslında bir önemi var mıdır? Filmin tamamı neredeyse Fred'in görmekte olduğu sinematografik bir rüyayı andırır. Hiç bitmeyen uğultu ile sesin saf varlığı bile bu kâbusvari sinematografiye hizmet eder. Fred'in yarattığı bir dünyada onun travması, nevrotik bir ısrarcılıkla yüzeye çıkmak ister. Fred'in fantezisi giderek parçalanır ve kabul etmek istemediği gerçek onu sürekli yakalar. Yaşananlar tam anlaşılabilir. Ancak buradaki film-zihin zaten her şeyi bulanık bir zihnin işleyişi gibi düşünür. Film bittiğinde geriye kalan birçok soruya ve "acaba"ya eşlik eden saf bir sinema deneyiminin yoğun hisleridir. Öyle ki film olayın nedenleri ve nasıllarından ziyade, Fred'in zihninde olmanın nasıl bir his olduğuyla ilgilenir.

Eğer Kayıp Otoban filminin sinemasal düzeyde nasıl düşündüğünü kavramak istiyorsak, öncelikle filmle ilgili muğlak da olsa belirmiş olan birkaç bağlantının altını çizerek işe başlayabiliriz. Film kapı ziline çalmasıyla başlar. Ardından şu mesaj duyulur: "Dick Laurant öldü". Filmin sonuna doğru bağlanacak olan bu bilmece, aslında zaman çemberinin başlangıç noktasıdır. Film açık bir şekilde anlatısal olarak ikiye bölünmüştür. Bu hareket-imge rejiminin hâkim olduğu klasik sinemanın anlatı formundan bir hayli uzaktır. Daha çok bir zaman-imge sinemasıdır. Çünkü bölünme doğrudan izleyeninin duyu-motor mekanizmasını bozmaya yöneliktir. Bu bölünme, Fred hapse girdiği sırada gerçekleşir. Fred, artık karısı Renee tarafından arzulanmadığını fark etmeye başlamıştır. Örneğin Renee, Fred'in konserine gitmek istemez. Renee'nin ona gülümseyişine yaptığı yorumdan bile Fred'in içindeki eksikliği fark ederiz: "Hala seni güldürebiliyor olmam ne güzel". Fred konserin ardından evini arar fakat Renee'ye ulaşamaz. Burada örneğin, film-düşünmenin bir türü olan renk ögesine dikkat edilmelidir. Telefon etmek için girdiği odanın ışığı kırmızıdır. Daha önce de belirtildiği renkler de tıpkı kadraj, montaj, söz, ışık gibi film-düşünmenin bir parçasıdır. Bu kırmızı, filmin, karakterin paranoyasını, öfkesini, kıskançlığını ve içinde yükselmeye başlayan nevrotik bölünmeyi düşünme biçimidir. Böylece karısının kendisini aldattığı yönündeki paranoyası başlar. Paranoyanın altında yatan temel duygu, aslında Fred'in karısı için yeterli olmadığını hissetmesidir. Öyle ki kamera Renee'nin, Fred'in sırtına teskin edici dokunuşunu yakın planda gösterdiğinde, Renee'nin eli kritik bir duygunun ifadesine dönüşür. Deleuze (2004: 121) duygulanım-imge kategorisinin altında, sadece yüz yakın planlarının duygulanım imge olmadığını bazen bir nesnenin yakın planının bile perdede bir yüze dönüşebileceğini söyler. Elin jesti, burada teskin edici, acıyan, bağışlayan, eksikliği sorun etmeyen bir yüzün ifadesine dönüşür. Film jestler ve ifadeler aracılığıyla saf duygunun imgelerini üretebilir. Burada Fred'in dünyasında, Renee'nin artık elden kaçırılmış ya da aslında hiç elde edilememiş bir arzu nesnesi olduğunu görürüz. Bölünme bu arzunun bir saplantı haline dönüşmesi ile başlar. Ardından gelen kasetlerin

gizemi ise anlaşılamaz. Birileri Renee ve Fred'in evlerini gözetlemektedir. Bu kayıtların nereden geldiği ve kim tarafından oluşturulduğu bilinmez. Bu esnada Fred, paranoyasından doğan rahatsız edici senaryolar üretmeye başlar. İlk kasetin gelişini takip eden gece sahnesinde, Fred'in kafasında ne zamana ait olduğu ya da gerçekten olup olmadığı belli olmayan imgeler görürüz. Fred, Renee'nin, filmde daha sonra da ortaya çıkacak olan bir adam (Andy) ile Fred'in çaldığı mekândan ayrıldığını görür. Fred çalarken bunu fark eder. Bunlar aslında gerçekliğin bulanmaya başladığına dair ilk ipuçlarıdır. Görünen imgenin geçmişe mi ait olduğu -o anda Fred tarafından hatırlandığı- ya da Fred'in yarattığı bir paranoyanın görüntüleri mi olduğu tam anlaşılmaz. Aslında film bizim de zihnen bocalamamızı ister. Çünkü Fred'in başına gelecek olan tam da buna benzer bir durum olacaktır.

Fred'in Renee'ye anlattığı rüya, yine bir bağlantı noktası oluşturacaktır: "Geçen gece sen evdeydin, beni çağırıyordun". Bu rüya sahnesinde Renee'nin derinden gelen çağırısı duyulur. Bu çağrı daha sonra filmin cinayet sahnesinde tekrar eder. Ancak bu sefer Fred'in rüyası değildir: "Seni bulamıyordum. Sonra seni gördüm... Yatakta yatıyordun. Ama sen değildin. Sana benziyordu ama sen değildin". Bu esnada film rüyanın içine girmiştir bile. Kamera yatak odasına doğru süzülür. Yukarıda da söz edildiği gibi sinemanın, düşünmenin olanaklarını esnettiği bir andır bu. Sözlü anlatılan hikâyeye, rüya için bir sıçrama noktasına; rüya ise geçmişe dönüş için bir sıçrama noktasına dönüşür. Rüyasından uyandığında rüyanın anlatıldığı zamandan, rüyanın deneyimlendiği anın hemen sonrasına transfer oluruz. Filmin bu sahnesi "şimdi", "rüya-anı" ve "geçmişin" birbirine girerek zamanın kristalize olduğu anlardan biridir. Fred, Renee'nin yüzünde daha sonra karşısına çıkacak olan gerçekliğin rahatsız edici ve ürkütücü imgesini görür. Film burada duyu-motor mekanizmamızı sekteye uğratmaya başlar. Öyle ki Fred'in durumu da bizden farklı değildir. Gerçek, hayal ve rüya, hem anlatının içinde hem de Fred'in deneyiminde birbirine girmeye başlar. Yani daha öncede belirtildiği gibi, filmin işleyişi Fred'in zihninin işleyişi gibidir.

Gönderilen ikinci kasetteki görüntüler ise daha ürkütücüdür. Bu sefer birileri eve girmiş ve onları uyurken kaydetmiştir. Gelen polisler ile gerçekleşen diyalog yine bir bağlantı noktası oluşturur. Polis Fred'e bir video kamerası olup olmadığını sorar. Renee ise Fred'in video kameralardan nefret ettiğini söyler. Akabinde Fred şöyle der: "Bir şeyleri kendimce hatırlamayı severim. Benim hatırladıklarımın yaşandığı gibi olması gerekmez". Video zamandan bir kesit alır ve bunu bir bellek gibi depolar. Hatırlamanın bir aracıdır. Ancak Fred böyle bir aracı reddeder. Aslında belleğinin, deneyimlerinin ve gördüğü olayları algılama biçiminin, onun için daha gerçek olduğunu anlarız. Fred objektif gerçekliği değil, sübjektif gerçekliği tercih eder. Ancak bu tercih, objektif gerçekliği yok etmez. O, Fred'in şizofrenik sınırlarında bir bedene kavuşur ve elinde kamera ile çıkıp gelir. Film kabullenilemeyen korkutucu gerçeği elinde kamera tutan "Gizemli Adam" ve onun çekmiş olduğu video görüntüleri ile düşünür. Fakat bu düşünme tefekkür edici değil daha önce de belirtildiği gibi duygulanımsal bir düşünmedir. Bu; "kabul edemediğimiz gerçeğin yüzü tam da böyle görünür ve böyle hissettirir" demek gibidir.

Parti sahnesi, her şeyin giderek daha da bulanmasına sebep olur. Fred'in daha önce hayalinde gördüğü kişi olan Andy ve Renee'nin yüzünde yansımasını gördüğü Gizemli Adam burada ortaya çıkar. O'nun ortaya çıkışının, Fred'in kendini partide küçük düşürülmüş hissettiği bir ana rastlaması tesadüf değildir. İkisinin konuşması esnasında partinin tüm gürültüsü silinir. Bu diyalog o anki zaman ve mekâna ait değil gibidir. Gizemli Adam Fred'e, aslında onunla daha önce karşılaştığını ve konuştukları anda onun evinde olduğunu söyler. Bu gerçekten de mantığa ters görünür. Fred'in bu gizemli adamın yüzünü



daha önce Renee'nin yüzünde gördüğünü seyirci olarak hatırlarız. Ancak diyalog daha ilginç bir hal alır. Bu da Kayıp Otoban'daki film-zihni anlamamızda önemli bir ipucudur: "Beni sen çağırdın. Çağırılmadığım yere gitmek adetim değildir". Film, Gizemli Adam üzerinden bir tür bölünmeyi ya da Fred'in alter-egosunu düşünür. Bu Fred'in içindeki reddedilen gerçekliğin yarattığı 'Öteki'dir. Hemen ardından Fred, Andy'ye bu adamı tanıyıp tanımadığını sorar. Andy'nin Fred'in zihninden bir Öteki olarak fırladığını düşündüğümüz bu adamı görebiliyor olması yine gerçek ile hayali olanın çizgisini yok eder. Fred eve gittiklerinde aynada kendi yansımaları görür. Bu basit bir yansıma değildir.; ardından gelen planda duvarda senkronlu bir şekilde hareket eden iki gölge görürüz. Burası Fred'in zihninde bölünmenin yaşandığı yerdir. Film burada ışık ve gölge oyunları ile bir tür bölünmeyi düşünür. Fred'in rüyasında, Renee'nin derinden gelen çağrısını bu sefer doğrudan izleriz. Gölge gösterilmesinin hemen ardından Fred'in yatak odasına doğru ilerlediğini görürüz. Bu planlar, daha önce Fred ve Renee'nin evine gönderilmiş olan kasetteki görüntülere benzer. Kesme yerleri ve kameranın hareketleri neredeyse aynıdır. Burada bir eksiltme görürüz. Bir sonraki sahnede Fred, eve gönderilen kasetten işlemiş olduğu cinayeti izler. Ancak görüntüyü kimin çektiği hala belirsizdir. Bu belirsizlik, aslında bizim de film içerisinde objektif bir gerçekliği izleyip izlemediğimizi sorguladığımız anda önemini kaybeder. Fred yargılanır ve ölüme mahkûm edilir. Hüccesinde ruhsal krizinin doruklarına ulaşır. Son sahnede, kapıya baktığında çölün ortasında yanan bir ev görür. Görüntü zamanda geriye doğru akmaktadır. Alevler söner ve evin dağılan parçaları birleşir. Sanki film, Fred'in her şeyi geriye sarıp baştan başlamayı arzu etmesini düşünür. Hareketin geriye doğru akışı ve yavaş çekimler, film-zihnin düşünme biçimleridir. Zaten filmdeki büyük sıçramanın yaşandığı yer de burasıdır. Fred her şeyi bir fantazinin içinde yeniden kurmaya başlayacaktır. Bu ev daha sonradan Pete ve Alice'in çölde ulaşmaya çalıştıkları bir mekâna dönüşecek, Pete burada Alice ile son kez birlikte olacak ve onu asla elde edemeyeceğini duyduktan sonra bu fantezinin içinde, Fred olarak var olmaya devam edecektir. Kayıp Otoban'da film-zihnin bu işleyişi anlatının klasik formuna neredeyse tamamen aykırı inşa edilmiş imgelerin organizasyonudur. İki hikayenin de kırılma noktaları vardır. Birinci hikâyenin kırılma noktası, Fred'in Renee'i öldürmesidir. Bu kırılma yeni bir hikâyeyi fantezi düzleminde tetikler. Bu ikinci hikâyenin kırılma noktası ise Pete'in Alice'i görmesi ve onun peşinden belaya sürüklenmeyi tercih etmesidir. İlginç bir şekilde, iki hikâyenin çözüme ulaştığı yer aynı olacaktır.

İkinci bölüm mekânsal açıdan aynı yerde başlar. Hapishanenin hüccesinde kalan Fred gitmiş ve yerine Pete gelmiştir. Oldukça mantıksız görünen bu sıçrama aslında filmin bütünsel yapısı ve dünyası sınırlarında, yani Kayıp Otoban'ın film-zihninin sınırlarında düşünülmelidir. Bir şeyleri kendince hatırlamayı seven Fred, aslında zihninde yeni bir hikâye yazmaya başlamış gibidir. Film ilerledikçe ortaya çıkan bağlantılar Fred ve Pete arasındaki bağı gösterir. Fred'in korkunç kabustan kurtulmasının tek yolu, daha farklı bir rüyanın içine kendini savurmaktır. Pete hiçbir şeyi hatırlamaz. Oraya nereden geldiğini bilmez. Kimse bu olayın ardındaki mantıksızlığı çözemez. Fakat çok da çözmeye uğraşmazlar. Hapishanedekiler biraz şaşırır. Ailesi sadece kaygılanmıştır. Bir şeyleri bildiklerine dair bazı sözler sarf ederler ancak filmde bu hiçbir zaman çözüme kavuşmaz. Yan karakterler gerçek bir karakterden ziyade bir figür gibi serpiştirilmiş tipler gibi davranırlar. Bu tam da rüyalarımıza benzer bir dünyayı çağırıştırır: İrrasyonel olanın çok da sorun olmadığı, metafizik bir olay karşısında bile ufak bir şaşırmanın ardından herkesin hayatına devam ettiği, garip bir gerçeklik düzlemi... Burada Pete, bir tamircide çiraklık yapan, arkadaşlarıyla bowling oynamaya giden ve hatta radyoda bir ara çalmaya başlayan Fred'in caz müziğine tahammül dahi edemeyen, sıradan zevkleri olan sıradan biri olarak karşımıza çıkar. Ancak bu sefer

oldukça önemli bir fark vardır: Pete bir mafyanın sevgilisine göz koyabilecek kadar cesur, onu ayartabilecek kadar etkileyici ve bu sefer özellikle cinsel açıdan başarılı bir karakter olarak karşımıza çıkar. Fred'in fantezisinde kendi rutinlerine bile yer yoktur. Film-zihin, bilinçaltının hakikatini, Fred'in aslında Fred bile olmadığı alternatif öyküyle düşünür.

Eddy (Dick Laurant), arabasını Pete'a bırakmaya geldiğinde, Pete bu sefer Alice'i görmüş olur. Fred'in karısı olan Renee bu hikâyede, Eddy'nin sevgilisi Alice olarak karşımıza çıkar. Alice bu hikâyede Pete için bir arzu nesnesidir. Fantezisinde, kendisini bir kez daha -bu sefer olduğundan bir hayli farklı-kuran Fred, eşi Renee'yi bir femme fatale olarak hayal eder. Bu andan itibaren Pete ve Alice'in ilişkisi giderek bir çıkmaza doğru ilerleyen bilindik bir kara-film senaryosuna dönüşmeye başlar.

Pete kendisine ne olduğunu hatırlamaya çalıştığı anlarda, Fred'in cinayet anından bazı anları görür. Fred'in belleğindeki imgeler, Pete'in gerçekliğinde gittikçe daha fazla belirmeye başlar. İki hikâyenin giderek kesişmeye başladığı yer de burasıdır. Alice kaçma planından bahsederken, daha önce Moke'un Yeri'nde Eddy için porno filmlerde oynadığını söyler. Moke'un Yeri, belki de Fred'in belleğinde sembolik bir anlam taşıdığı için Pete'in hikayesinde tekrar belirmiştir. Fred ile Renee'nin daha önce arabanın içindeki diyalogunu hatırladığımızda, iki hikâyenin fantezi düzleminde kesişmeye başladığını görmek mümkün hale gelir. Fred, Renee'nin daha önce gitmiş oldukları parti evinde karşılaştığı Andy ile ne tür bir iş yaptığını öğrenmek istemiş ancak tam bir cevap alamamıştır. Bu hikâyede Pete, Andy'i öldürür. Fred'in paranoyasının intikamını alır. Bu esnada daha önceden Fred'in zihninin derinlerinde bir paranoyaya dönüşmüş olan Renee'nin Andy ile ne gibi bir iş yapmış olduğu sorusu, Pete'in zihninde de belirmeye başlar. Alice hikâyeyi anlatırken gördüğümüz görüntüler aslında Pete'in zihnine aittir. Pete, Alice'in yaptığı porno işinden hoşlanmış olduğunu düşünmeye başlar. Görüntüler de bunu biraz böyle gösterir. Film burada Pete'in, Alice'e dair yargısını, görüntüler aracılığıyla düşünür. Ancak daha meta düzeyde bu yargının ardındaki, Fred'in Renee'ye dair paranoyasıdır.

Filmin sonuna doğru Gizemli Adam bu sefer Pete'in hikayesinde belirir. Moke'un Yeri'nde dev ekranda Alice'in pornografik görüntüleri dönmektedir. Öyle ki, bir an projeksiyondaki pornografik görüntüler Pete'in başının arka planında döner. Mizansen ve kadrajın kompozisyonu da film düşünmenin bir parçasıdır. İki hikâyenin arasındaki bağlantı, Pete fotoğrafta Renee ve Alice'i yan yana gördüğünde iyice kuvvetlenir. Pete'in gerçekliğinin de giderek bozulmaya başladığını görürüz. Çünkü Alice fotoğrafa baktığında sadece kendisini görür. Film-zihin bazen karakterlerin öznel algıları üzerinden düşünür. Burada artık izlemiş olduğumuz şeyin Pete'in zihni olduğunu ve genellikle onun öznel algısına eklenmiş olduğumuzu fark ederiz.

Alice ve Pete çöldeki kulübeye gittiklerinde iki hikâye tamamen kesişmiş olur. Pete, Alice'in ağzından ona sahip olamayacağını duyduğunda film tekrar Fred karakterine döner. Başta çalan müzik ikinci kez çalar. Bu ses-imgeler iki an arasındaki bağlantıyı, yani aslında Fred'in arzusunu düşünür. Burada düşünme daha çok müzik aracılığıyla gerçekleşen bir hatırlamadır. Yanmakta olan kulübe aslında Pete'in gerçekleşmeyen beklentileri gibidir. Bu soyut mekânın içinde ise objektif gerçeklik onu beklemektedir. Fred kulübeye girdiğinde karşısına Gizemli Adam çıkar. Fred ona Alice'i sorduğunda, Alice diye birinin olmadığı, onun adının Renee olduğu cevabını alır. Ardından Gizemli Adam öfkeyle Fred'e adını sorar. Ona kim olduğunu hatırlatır. İşte tam bu noktada aslında Gizemli Adam'ın, Fred'in bildiği ancak reddettiği gerçeklik olduğunu anlarız. Gizemli Adam sadece objektif gerçeklik değildir. Aynı zamanda Fred'in dağılmış egosunun öfkesidir. Artık birbirine geçmiş olan fantezi ve gerçekliğin belirginleştiğini görürüz.

Gizemli Adam, kamerasını Fred'e doğrulttuğu anda Fred ondan kaçmaya başlar. Kameranın saf görüntüsü, görünen gerçeğin temsilidir. Tıpkı daha önce eve gönderilen kasetlerde olduğu gibi gerçek, videonun görüntüsü ile Fred'e ulaşır. Film, video kameranın gördüğü görüntüler ile objektif gerçekliği düşünür. Bu düşünme acı veren, travmatik düşünmedir. Travmatik düşünme, "film-zihnin düşünmesi insan biçimci değildir" derken ifade edilene şeye çok yakındır. Bu sinematografik bir düşünmedir. Ne kavramlar ne de sözler ile işler. Sadece imgeler vasıtasıyla işleyen duygulanımsal bir düşünmedir. Fred'in video kameralardan nefret ettiğini hatırladığımızda parçalar yerli yerine oturur. Gerçeklikten ne kadar kaçmak istese de Fred bunu başaramamıştır. Onun zihnindeki parçalanmış ve birbirine girmiş olan imgeler, kronolojik bir sıra oluşturmaya da, bir araya gelerek aslında düş ile gerçek, öznel ile nesnel olan arasında bulanık bir üst-gerçeklik yaratmıştır. Bu da dağılmaya başlar. Fred, Dick Laurent (Bay Eddy)'yi kaçırmak için Kayıp Otoban Otel'i'ne gelir. Bu otelde Renee'nin, Fred'i aldattığı oda numarası 26'dır. Gariptir ki 26, daha önceden Pete'in, Moke'un Yeri'nde Alice'e dair pornografik bir sanrıyı gördüğü odanın da numarasıdır. Fred'in gerçeklikten kaçabilmek için ürettiği bütün fanteziler aynı yerde birleşir. Çünkü Kayıp Otoban'da gidilecek bir başka yer yoktur. Kayıp Otoban da zaten Fred'in kendi bilincindeki kaybolmuşluğu ve yabancılaşmasıdır. Filmin dairesel zamanı, kendi başlangıç noktasında kapanır.

Filmin zamansal ilerleyişi, gündelik yaşamımızın doğrusal akışından tamamen farklıdır. Hatta seyir esnasında dünyayı algılama biçimimizin tamamen dışında bir deneyim yaşarız. Bu deneyim bizim kendi yaşamımızda bir aktör olarak içinde bulunabileceğimiz bir deneyim değildir. Ancak filmin zihni ile olan temasımız bu deneyimi bizim için mümkün kılar. Film, başladığı yerde kapanır. Ancak böyle bir şeyi gündelik zaman algımızın sınırları içerisinde kavramamız oldukça zordur. Olaylar nerede başlar ve nerede biter, anlaşılmaz. Anlatının bu dairesel yapısı, neden ve sonucu birbirine bağlayarak aslında bir döngü kurar varlığına. Bu döngü belki de, Fred'in kendisine dair ürettiği eksiklik ve yetersizlik düşüncesinin, içinden asla çıkamayacağı bir kabusu dönüşmesidir.

## Sonuç

Kayıp Otoban filminin işleyişine bakarak, sinemanın insan bilincinden farklı, sinematografik bir bilinç olduğuna dair saf bir örneği teşkil ettiğini söyleyebiliriz. Lynch'in sinema anlayışı, bilincin sinematografik bir deneyimini anlatmak adına oldukça zengin unsurları içinde taşır. Çünkü Lynch için karakterlerinin iç dünyası ile dış dünyası arasındaki sınırlar çoğu zaman önemini kaybeder. İç dünyamız, dış dünyamızı nasıl gördüğümüzü belirler. Dış dünyaya dair algımız, anılarımızın ve arzularımızın kurduğu bir gerçeklik inşa eder. Bu yüzden belki de Lynch objektif gerçekliğin sınırlarını çok da belirgin bir şekilde göstermez. Film, Deleuze'ün zaman-imge kavramı ile tanımladığı modern sinemanın en uç örneklerinden birisidir. Karakterlerinin tuhaf bağlantılarıyla bezeli olan imgelerin bir araya gelişi, arzu, öznel gerçeklik, nesnel gerçeklik, hatırlama ve umut etmeyi iç içe geçirip, kavranamaz ancak hissedilebilir olan kaotik bir senfoniye dönüştürür. Doğrusal olarak deneyimlediğimiz zaman, bu filmde kristalize olup karakterin farklı oluşumlarını bir arada deneyimlememizi sağlar. Örneğin kurgusal geçişler neden-sonuç bağlantılarını kırar. Anlatı alışılmışın dışında sıçramalarla ilerler. Karakterlerin yüzlerinde başka yüzler belirir ya da bir hücrenin kapısında, bir ekran açılır ve yeni bir fantezi doğmaya başlar. Bunlar film-zihnin estetik düşünme biçimleridir. Kimsenin görmediği, sadece ana karakterin ve izleyicinin gördüğü karakterler filme dahil olur.

Bazen odaların rengi değişir. Yamulan ve esneyen koridorlar, yanıp sönen tuhaf lambalar, karakterin öznel bakış açısıyla bütünleşir. Film, imgeleri vasıtasıyla gerçeğin ve gerçekliğin ne olduğu sorusunu sorar. İzleyici olarak zaman zaman neyin gerçek olduğunu kesin olarak söyleyemeyiz. Çünkü gördüklerimiz bazen bir fantezi bazen de bir sanrı gibidir. Ancak tüm bu karanlık, ürpertici ve rahatsız edici karmaşa, karakterin gerçekliğinin ta kendisidir. İzleyici olarak biz, Fred'in bu gerçekliğini kuran sinematografik bilincine temas ederiz. Bu sayede sinemanın farklı bilincini de deneyimlemiş oluruz. Film bir zihin gibi işlerken aslında Fred'in bilincinin bölünüşünü ve parçalanışını düşünür. Ama bu düşünme insan-biçimci değil, sinematografik düşünmedir.

Deleuze (1987) için, deneyimlediğimiz yaşamı sözel olarak ifade ederken dilin sınırlarına takılıp kalırız. Bunu yaparken fikirleri aktaracak kavramlara başvururuz. Ancak sinema, sinematografik fikirler üretir ve bunlar dilin kavramlarının bittiği yerde başlar. Lynch'in dünyası da bir bilincin parçalanmasını kavramlarla değil duyularla aktarır. Bir başka bilincin dolaysız deneyimidir. Bu oluşun deneyimini hissetme ve onunla hemhal olma durumudur. İşte bu yüzden sinema sadece sinema değildir. Sinema, düşünmenin olanaklarını esneten yeni bir düşünme biçimidir.

### Kaynakça

- Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze*. (3. baskı). (C. Soydemir, Çev.), Ankara: Doğu Batı Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 2002).
- Deleuze, G. (1987). *What is creative act?* [Video dosyası]. [https://www.youtube.com/watch?v=a\\_hifamdISs](https://www.youtube.com/watch?v=a_hifamdISs) Erişim Tarihi: 11.09.2016.
- Deleuze, G., & McMahan, M. (1998). The Brain Is the Screen: Interview with Gilles Deleuze on "The Time-Image". *Discourse*, 20(3), 47-55. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/41389498>.
- Deleuze, G. (1997). *Cinema – 2: Time-image*. (5th ed.). (H. Tomlinson ve R. Galeta, Çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press. (Original work published 1985).
- Deleuze, G. (2004). *Sinema -1: Hareket-imge*. (1. baskı). (S. Özdemir, Çev.), İstanbul: Norgunk Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1983).
- Deleuze, G. (2013). *Müzakereler*. (2. baskı). (İ. Uysal, Çev.), İstanbul: Norgunk Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1990).
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi*. (1. baskı). (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 2006).
- Pisters, P. (2003). *Matrix of visual culture: Working with Deleuze in film theory*. (1st ed.) Stanford: Stanford University Press. (Original work published 2003).
- Sobchack, V. (1992). *The address of the eye: A phenomenology of film experience*. (1st ed). New Jersey: Princeton University Press. (Original work published 1992).
- Ranciere, J. (2015). *Özgürleşen seyirci*. (3. baskı). (B. Şaman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 2008).
- Ranciere, J. (2016). *Sinematografik masal*. (1. baskı). (T. Ertuğrul, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 2001).

Rodowick, D., N. (1997). *Gilles Deleuze's time machine*. (1st ed). London: Duke Universty Press. (Original work published 1997).

Zahavi, D. (2018). *Husserl'in fenomenolojisi*. (1. baskı). (S. Bayezit. Çev.). İstanbul: Say Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 2003).