

Sinema-Resim İlişkisi Bağlamında David Lynch ve 'Silgikafa' Filmi

Arif Can Güngör¹

ÖZET

Sinema geçmişten günümüze kadar tüm sanat dallarından yararlanmış, özellikle görsel bir sanat olan resim sanatıyla estetik açıdan çok yakın bir ilişki içinde bulunmuştur. Sinemanın resim sanatından yararlanmasında en önemli etken yönetmenin bu sanatla kurduğu bağ olmuş, özellikle ressam yönetmenler estetik anlamda resmin olanaklarından yararlanarak filmlerine plastik bir değer katmışlardır. Bu makalenin amacı sinema sanatı ile resim sanatı arasındaki ilişkiyi ressam yönetmen David Lynch ve onun 'Silgikafa' filmi üzerinden incelemektir.

Bu bağlamda yazınsal ve görsel kaynaklar üzerinden tarama modeline başvurulmuş, ressam yönetmenler arasından seçilen David Lynch'in ilk uzun metraj sinema filmi olan 'Silgikafa' örneklem alınarak resim anlayışı, etkilendiği ressam ve resimler üzerinden söylem analizine tabi tutulmuş, Lynch'in sinema sanatına ilişkin bilgisini ressam bakışıyla birleştirerek görüntü plastiğini ön plana çıkaran yeni ve farklı bir sinema dili oluşturduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: sinema, resim, David Lynch, yönetmen, Silgikafa

David Lynch and His Film 'Eraserhead' in the Context of Cinema-Painting Relation

ABSTRACT

Cinema has benefited from all of the art types in the past to the present and also it has a very close relationship with the art of painting, which is a visual art, in an aesthetic way. The most important factor of the benefit of cinema from the art of painting is the director's connection to the art of painting, especially painter directors add a plastical value through using the possibilities of art in the aesthetic way. The purpose of the article is to examine the relationship between the art of cinema and the art of painting through the analysis of painter director David Lynch and his first full-length film 'Eraserhead'.

In this context, among the painter directors, David Lynch and his first full-length film 'Eraserhead' have been selected for a case analysis. Through the discourse analysis of written and visual sources; his approach to painting, painters and their works that influenced him have been analyzed. David Lynch's creation of a new and different cinema language -featuring a visual plastic by combining his cinematic and painting backgrounds- is explored.

Keywords: cinema, painting, David Lynch, director, Eraserhead

¹(Doç.), Arif Can Güngör, İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, acangungor@aydin.edu.tr

Giriş

Bütün sanatların temelinde yatan amaç izleyicisini etkileyerek belirli bir hedefe yönelten bir yapıtı ortaya koymaktır. Her sanat dalı etkileyici olmak için farklı malzeme ve biçimsel yöntemleri kullanır. İçinde yer aldığımız "görüntü" çağına tüm sanatların bileşkesi olarak damga vuran sinema sanatı, malzemesi olan görüntüyü, görüntü düzenlemesi, çerçeveleme, aydınlatma, kurgu, ritm, kamera hareketleri ile seyirciye ileterek onu etkilemeye çalışır; bunu yaparken de ses, söz ve müzikten de belirli ölçülerde yararlanır. Estetik anlamda çağımızın önemli özelliklerinden biri olan sanatları birbirinden ayıran kesin sınırların aşılması konusundaki görüşünü Zehra İpşiroğlu (İpşiroğlu, 2010: 129) "*Resim, yazın, müzik, bale, tiyatro, sahneleme, sinema... bütün bu sanatlar birbiriyle doğrudan bağıntısı olsun olmasın iç içe giriyor ve birbirlerinin biçimlendirme öğelerini kendi biçim dilleri içinde eriterek bütünleşiyorlar*" şeklinde ifade etmektedir.

Çağımız sanatının bir ürünü olan sinema filminin niteliğini tarihsel, toplumsal ve ekonomik gereksinimlerle birlikte seyircinin tutumu belirlemektedir. Çünkü bir üstyapı ürünü olan sanatsal yapıtlar kendisini oluşturan altyapı unsurları tarafından belirlenirken, bu sanat yapıtları toplumsal işlevleri dolayısıyla içinde yer aldıkları tüm yapıları etkiler ve değiştirirler. Yönetmenin seyircisiyle ve yaşamla olan etkileşimi ise sinemanın niteliğini belirleyen başka bir unsurdur. Birçok ekonomik, sosyal ve kültürel unsurun birleşiminden, temel anlamda seyirci, yaratıcı (yönetmen) ve film arasındaki süreçlerden oluşan bir iletişim aracı olan sinema, diğer sanat dallarının halefi ve taşıyıcısı olma özelliğini içinde barındırır. Kendini besleyen bütün sanat disiplinlerini bünyesinde eriterek günümüze ulaşan sinemayı özgün bir sanat dili oluşturması bağlamında inceleyen Christian Metz, sinemaya özgü, sinemaya özgü olmayan ve sinemanın diğer sanatlarla paylaştığı kodları; hareketli görüntü, diyalog, müzik, ses ve yazı olarak belirle-

miştir. Sinemanın diğer sanatlarla olan dolaysız ilişkisi bu beş kanal içerisinde kurulmaktadır (Metz, 2012: 100).

Çünkü seyirci daha önceden çeşitli şekillerde bilgi sahibi olduğu bu beş araçla filmi anlamaktadır. Film yaratıcısı da filminin iletisini bu araçları kullanarak gerçekleştirmekte ve böylece seyircisine ulaşmaktadır. Fakat Metz tarafından yapılan bu soyutlama, bir filmin diğer sanatları çeşitli şekilde içerisinde barındıran karmaşık bir kompozisyon olduğu algısını yaratmamalıdır. Sinemanın diğer sanatlarla kolayca uyuşabiliyor izlenimini veren bir sanat olması karma ve özgünlüğü olmayan bir sanat olmasından değil, diğer sanatlarla dil yetilerini ortak ve kalıcı bir şekilde birleştirebilmesinden kaynaklanmaktadır. Sinemanın diğer sanatlarla karşılıklı olarak birbirlerinin güçlerinden yararlanmaya dayalı bu özelliğini Metz evliliğe benzetmektedir. Fakat sadece sevgiye dayalı değil aynı zamanda mal ortaklığına da dayalı bir evlilik olduğunu vurgulamaktadır (Metz, 2012: 63).

Yöntem

Sinemanın resim sanatından yararlanmasında resim ve sanat tarihiyle yakın ilişki içinde bulunan yönetmenlerin önemli ölçüde etkili olduğu görülmektedir. Andy Warhol, Fernand Léger, Oskar Fischinger, Akira Kurosawa, Gus Van Sant, Alfred Hitchcock, Wim Wenders, Peter Greenaway gibi yönetmenler filmlerinde resimden yararlanmışlardır. Uzun yıllar boyunca film yapıyor olması, resim yapması ve sergilemesi, resim sanatıyla filmleri arasında teknik ve estetik anlamda ilişki kurması, dünyaca bilinen ve pek çok önemli ödülün sahibi olması, bu şöretinde sinema filmlerini resimsel düşünmesi ve filmlerine plastik bir değer katmakta modern Batı resim sanatından yararlanması ve bir çok filminde klasik sinema anlatısı dışına çıkan avangart bir yönetmen duruşu göstermesi gibi nedenlerle bu makalede ressam yönetmen Da-

vid Lynch'in incelenmesi tercih edilmiştir. Lynch sinemasında gerçeküstücü (sürrealist) ve dışavurumcu (ekspresyonist) resimsel özelliğin filmlerine yansımaları en açık biçimde 'Silgikafa-1977' filminde görülebilir. Bu nedenle film David Lynch'in resimsel kökenli sinema anlayışını ve bu anlayışın diğer filmlerindeki yansımalarına dayanak oluşturacak temel özelliklerini ortaya koymak açısından analiz edilmeye değer niteliktedir. Lynch'in yaptığı her film adeta bir 'Silgikafa' çeşitlemesidir. Yönetmenin ilk filmi olması dışında sonraki tüm filmlerinde bu filmdeki simge, görüntü ve temaları kullanması (erkeklik kaygısı, oedipus kompleksi, doğum travması, kadına güvensizlik, korku, şiddet, yabancılaşma vb.) Lynch filmleri içinde 'Silgikafa'yı incelemeye değer en önemli filmi haline getirmektedir.

Makalenin çalışma süreci içerisinde yöntem olarak yazınsal kaynakların yanı sıra resim, fotoğraf ve film gibi görsel kaynaklar üzerinden tarama modeline başvurulacaktır. David Lynch'in 'Silgikafa' filminin konusu, anlatı yapısı, mekân ve karakter sunumlarının Lynch'in resim anlayışıyla olan ilişkisi söylem analizine başvurularak ortaya konulacaktır. Filmde söylemi oluşturan görsel ve işitsel öğeler ile eylemlerden hangilerinin özellikle seçilip söylem analizi uygulanacağını belirlenmesinde ise yönetmenin resim anlayışı, etkilendiği ressam ve resimler yol gösterici olacaktır.

Sinemanın Diğer Sanat Dallarına İlişkisi

Sinema dışındaki sanatların teknik ve estetik açıdan sınırları ve bu sınırların sinemanın sınırları açısından incelenmesi sinema sanatının özgünlüğünün temel noktalarının tespiti bağlamında gereklidir. Sanatsal yaratım nesnel olarak maddi ve teknik olanaklara bağımlıdır. Estetik her deneyim belirli bir oranda teknolojik evrimin bir parçasıdır. "Teknolojinin sanata yaptığı etkiyi görmenin en kolay yolu teknoloji endeksli endüstri toplumlara ile endüstri önce-

si toplumlardaki sanatsal vaziyet alışın merkezi eğilimlerini karşılaştırmaktır (...) geleneksel toplumların sanat yaratıları ile teknolojik toplumların sanat yaratıları arasında köklü farklar vardır" (Ulusoy, 2005: 158). Özellikle bu geçiş dönemlerinde yeni sanat biçimleri geleneksel sanatlardan yararlanmış, geleneksel sanatlar da icatlara dayalı yeniliklere duyarsız kalmamışlardır. Sinema sanatı bu bağlamda edebiyat, resim, müzik, mimarlık gibi köklü sanatlardan yararlanarak varlığını zenginleştirmiş ama aynı zamanda fotoğraf, televizyon, video ve nihayetinde internetle bağdaşım kurup sanatla olan modernleşme ilişkisini günümüze kadar getirmiştir. Sinema sanatı, çerçeve düzenlemesi, yerleştirme ve perspektifi oluşturan diğer öğelerle birlikte 'görsellik' bağlamında çoğu kez resim sanatının temel ilkelerini kullanmaktadır.

Sabit bir görüntüye sahip olan resim sanatı, hareketli görüntüye sahip olan sinemada farklı bir derinlik bulmuştur. Bu sayede sinema kitlelerin en çok benimsediği sanat haline gelmiştir. Hareketin bir potansiyel güç kaynağı olarak algılanması yönünden keşfedilmesi plastik sanatlarda hep varolagelmıştır. Her ne kadar resimde devinimsiz görüntü altında mutlak bir hareket (verisimilite: hakikilik, gerçeğe benzerlik) etkisi bulunduğu ifade edilse de, bu etki sinemanın temel hareket yapısı bağlamında çok zayıftır. Ama "Tablonun hareketsiz, sinematografik imgenin hareketli olması sinemayı zorunlu olarak resimden koparmaz çünkü sinema da kendi tarzında hareketsiz görüntüyü kullanır; tıpkı resmin hareketi kullanmasında olduğu gibi" (Bonitzer, 2006: 1).

Yüzey üzerindeki durağan resimler aynı hızda ve birbirini izleyen bir süreçte gösterildiğinde hareketli resimler üretilmiş olur. Görme sistemimizdeki birbirine yakın iki durağan nesne arasındaki boşluğu doldurarak sürekli bir hareket algılamaya eğilimi (bu bir görme kusurudur) olan

ağ tabaka izlenimi de bu hareketliliği sistemli bir görüntüye dönüştürür. Sezer Tansuğ, bir film "hareket eden 'sesli' ve üç boyutlu plastik imajların, iki boyutlu çerçeve düzenleri içinde sürekli bir dizi halinde kompoze edilmesidir... bu bakımdan da 'plastik resimsel imaj' sinema için esastır" diyerek 'plastik resimsel imaj' vasıtasıyla sinema ile resmin etkileşim içerisinde olmasına vurgu yapar (Tansuğ, 1982: 320), Sinema ile resmin ortak noktası çerçeveleme, kompozisyon (çizgi, leke), renk, ışık vb. unsurları iken resmin unsurları olan kompozisyon (çerçeveleme) düzeninde devingenlik sinema sanatını resim sanatından ayıran en önemli özelliktir.

Sinema ve resim ilişkisi üzerine düşünen önemli sinema kuramcısı André Bazin de (Bazin, 2000: 157) resim sanatına sınırlandırma getiren çerçeveyi eleştirmiş; sinemanın gerçeklik duygusunu özünde taşıdığını, resmin ise çerçeve içine hapsedilmiş küçük bir evrenden oluştuğunu özellikle belirtmiştir. Bazin film diline ve sinemanın özgürleştirici imkânlarına her ne kadar vurgu yapsa da, film dili aslında kökleri sanat tarihinde olan bir dildir. Dolayısıyla sinema dilinde yeni olarak görünen her şeyin aslında eski olduğunu, kökleri insanlık tarihine kadar uzanan resim sanatının da bu yeni sinema sanatından etkilenerek medya sınırlarını zorladığı ve resim sanatına deneysel açıdan yeni bir boyut kattığı da öne sürülebilir. Fakat daha önce de belirtildiği gibi, bu konu makale sınırlarının dışında yer almaktadır. "Film yapımcıları işlerinin içeriğini biçimlendirmek ya da zenginleştirmek için genellikle resim sanatına başvururlar. Yani resimler, sinema için yasak birer arzu nesnesi teşkil etmelerine rağmen, sanat tarihi de teknoloji ya da kitle kültürü yerine yüksek sanat ve yaratıcılık çağrışımı yaparak filme dahil edilir. Sinema ve resim sanatı arasındaki aşk – nefret ilişkisi, film yapımcısının niyeti ya da metninin sınırlarının ötesinde kalan, sanat tarihinin hatırlanma eğili-

miyle daha da muğlaklaşmaktadır" (Dalle Vache, 1995: 3). Dolayısıyla bir mimar olan ve Ortaçağ öncesi mimariyi filmlerine yansıtan Fritz Lang'ın 'Metropolis-1927' filmi olmadan David Cronenberg'in 'Bıçak Sırtı-1982' ve Wachowski kardeşlerin 'Matrix-1999' filmleri yapılamazdı. Bugünkü kamera ve kurgu tekniği Dziga Vertov, Sergei Eisenstein olmadan gerçekleşemezdi. Hollywood olmadan sanat sineması ya da günümüzün yeni medya sanatçılarının yaptığı filmler varolmazdı. Şu halde plastik sanatlar sinemaya sinema ise plastik sanatlara çok şey borçludur.

Avangart Resim Sanatı ve Modern Sinema

Resim sanatının taklit özelliğini mükemmel bir biçimde gerçekleştiren fotoğrafçılık resimde yeni biçimsel arayışların başlamasına neden olmuştur. Yeni bir resim estetiği arayışı 'avant-garde (öncü)²' kavramı içinde ortaya çıkmış; bu öncü arayışlar gerçeği bire bir taklit etmek yerine, yapının özgürce ortaya konulmasını temel ilke olarak benimsemişlerdir. Böylece geleneksel biçimlere karşı bir tepki oluşmuştur; fovizm, fütürizm (gelecekçilik), kübizm, ekspresyonizm (dışavurumculuk), dadaizm ve sürrealizm (gerçeküstücülük) geleneğe karşı doğan bu tepkiden ve teknolojik gelişmeler ışığında, fotoğraf ve sinemanın yaratım gücüne rakip olacak resimsel arayış ve esinlerden türemiştir. Geleneksel anlamda güzellik kaygısını aşan, hatta ona karşı çıkan modern sanat, akıl ve tutarlılık olgularını da reddederek bilinçdışını ön plana çıkarmıştır. Amerika Birleşik Devletleri iki önemli dünya savaşına da katılmakla birlikte, savaşın sonuçlarından Avrupa kıtası kadar etkilenmemiştir. Bu nedenledir ki, sinema orada güzel sanatlarla olan ilişkisini Avrupa'ya göre daha geç kurmuştur. Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı'na karşı geliştirilen sosyal, ekonomik, siyasal ve kültürel tepkiler Avrupa sanatında insan aklına duyulan sonsuz güveni sarsarken; Amerika'da akıl her şeyin merkezindeki yerini

²Avant-garde: Fransızca bir terimdir. Sanat alanında yenilikçiliğe ve deneyselliğe gönderme yapar. Avangart sanat; kültürel normları sarsıp sınırlarını değiştirmeyi amaç edinir.

korumuştur. Bu sebeple plastik sanatlarda ilk avangart dışavurumlar Avrupa'da ortaya çıkıp, yeni bir sanat olan sinemayla doğal olarak hemen etkileşime girerken; Amerika'da bu süreç gecikmiştir. Amerikan sineması avangart resim sanatını daha geç bir zamanda ve yeniden yaratmıştır.

Sinema ve resim arasındaki ilişki sanatçı düzeyinde sorgulandığında, kamerayla resim sanatını radikal bir biçimde ileri götürmüş sinemacıların önemine vurgu yapan senarist Pascal Bonitzer³ (Bonitzer, 2006: 112) sinema ve resim arasındaki ilişkiye yönelik iki önemli saptamada bulunur: Birincisi, modernliğin onu moleküler öğelere, lekeye, çizgiye, renge, biçime indirgeyerek dram sanatı ve sahneye koyma ile bağını hâlâ koparmamış olmasıdır. İkincisi ise, Godard ve Antonioni gibi yönetmenlerin yaptığı gibi, sanayinin onu mahkûm etmeye çalıştığı klasik dramatik anlatı yapısını aşarak, resmin en son moleküler bileşenlerine ve soyutlanmasına çalışmasıdır.

Resmin geleneksel yapısını aşarak modernleşmesi, sinemanın sanatsal yaratım açısından avangard resimden yararlanmasına olanak tanımış; resmin soyutlamalarına ulaşmak, deneysel, özgür ve yaratıcı modern bir sinema (avangart sinema)⁴ oluşturmasına katkı sağlamıştır. Böylece resim sanatının etkisiyle görüntü plastiğini ön plana çıkaran, farklı ve yeni bir sanat sineması, 'dışavurumcu (ekspresyonist) sinema', 'gerçeküstücü (surrealist) sinema' adı altında ortaya çıkmıştır. Ayrıca sinema, 'dadacılık', 'gelecekçilik' ve 'kübizm' gibi akımlardan da belli oranda etkilenmiştir.

Dışavurumcu Alman Sineması'nın temelini Cézanne, Picasso, Braque, Matisse, Van Gogh,

Munch gibi ressamların başını çektiği, biçimsel kuralları ikinci plana iterek sanatçının benliğini, algısını, öznel dünya görüşünü eserine serbestçe yansıttığı, izlenimciliğe (empresyonizm) tepki olarak ortaya çıkan modernist bir sanat akımı olan dışavurumculuk (ekspresyonizm) oluşturdu. Aydınlatma, dekor ve kostümün insanların ruhsal durumunu yansıtması, tekinsiz bir ortamı da doğurarak, sinemada korku türünün oluşmasını sağladı. Bu akımın sinemaya yansımaları Robert Wiene'nin 'Dr. Calligari'nin Muayenehanesi-1920' adlı filmiyle gerçekleşti. Ressam Fernand Léger "Mekanik Bale-1924" filmiyle ilk avangart sinema örneğini vermiştir. Leger ünlü bir ressam iken, Charlie Chaplin'den etkilenerek Murphy adlı bir Amerikalı kameramanın yardımıyla filmi çekmiş, film mekanik ritimlerin görsel ifadesini ortaya koyan sıra dışı bir eser olmuştur. Önce avangart bir resim ve edebiyat akımı olarak ortaya çıkan sürrealizm, sonraki yıllarda sinema sanatına da yansımalarla bulunmuştur. René Clair "Uyuyan Paris-1923" ve "Perde Arası-1924" filmleriyle ilk büyük gerçeküstücü filmlerini yapmıştır. Sinema alanında akımın en önemli temsilcisi yönetmen Luis Bunuel ise, filmlerinde sürrealist ressam Salvador Dali ile birlikte çalışmıştır. Özellikle 'Bir Endülüs Köpeği-1928' ve 'Altın Çağ-1930' Dali ile Bunuel'in birbirlerine anlattıkları düşlerin filmleştirilmesinden oluşturulmuştur. Başta David Lynch olmak üzere günümüzün birçok sinemacısı Luis Bunuel'den etkilenmiştir.

Gombrich (1992: 471) sürrealist sanatçıları, özdenetim zayıfladığında içindeki çocuğun, ilkel olanın ortaya çıkışını belirten Freudçu kuramları önemseyen, sanatın hiçbir zaman uyanık aklın bir ürünü olamayacağını öne sürerek düş gücü ve rüya gibi bilinçdışı bir alanı eserlerinde sergileyen sanatçılar olarak tanımlar. Bu tanımları

³"Güzel Gürültücü-1991" Jacques Rivette filminin senaristidir. Sanatta ve aşkta yarım kalanın sonlandırılması üzerine, resim sanatıyla ilişkili bir filmidir.

⁴Avangart Sinema: Avangart sinema denildiğinde, deneysel ve bağımsız tüm farklı sinemasal çalışmaları içinde toplayan bir üst terim anlaşılmalıdır.

yaparken de, sanatçının kendi yaptığını belirlemeyeceğini, onu olgunlaşmaya bırakması gerektiğini söyleyen ressam Paul Klee'nin düşüncelerini paylaştığını vurgular. Bu bağlamda da sanat eserinin seyircisi eğer kendi önyargılarından kurtulur, kendini özgür bırakırsa, sanatçının düş dünyasına dahil olabilir. Avangart resim sanatçılarının izleyicinin düş gücünü ve yaratıcılığını açığa çıkaran anlayışı günümüzün öncü sinemacıları tarafından da kullanılmakta; klasik sinema anlayışına bağlı olan sıradan seyirciyi rahatsız edecek, alışılmadık sahnelerle filmlerinde karşı karşıya bırakmaktadır. Bu öncü sinemacıların en önemlilerinden biri David Lynch'tir.

Resim Sanatına Yakın Sinemacılar

"Sanat adı verilen bir şey yoktur, yalnızca sanatçılar vardır. Yani biçimleri ve renkleri 'tam yerinde' oluncaya dek dengeleme gibi şahane bir doğa vergisine ve aynı zamanda, daha az rastlansa bile, her türlü parçacı çözümü reddedecek öznelik bütünlüğüne sahip olan her dönemde yeni sanatçıların doğacağına inanıyoruz" (Gombrich, 1992: 478). Bu bağlamda, modern bir sinema sanatçısının yapıtına gerekli değeri vermek, onun eserlerinin kuramsal boyutuyla ilgili değil, kişisel yaratımıyla ilgilidir çünkü *"sanat sineması düşüncesi yaratıcılık ve bireysel bakış açısının ifadesi olarak görülen film düşüncesinde yatar (...)* film bir iletişim değil, bilinçsiz olarak belli bir biçimde yapılandırılmış bir sanat yapıtıdır" (Wollen, 2008: 150).

Sinema resim ilişkisine Bonitzer'in Godard ve Antonioni'den yola çıkarak aktarmaya çalıştığı klasik anlatısallığın aşılması bağlamında, sinemanın resim sanatına yakınlaşması çerçevesinde bakılacak olursa, sinema dramatik özellikleri olan bir sanat olarak klasik ve epik bir anlayışı içerisinde barındırmaktadır. Klasik anlatı yapısı olarak öne sürülen Aristo'nun tragedya ile ilgili düşüncelerinden yola çıkılarak oluşturulmuş

olan çizgisel anlatı yapısı, özellikle 1950'li yıllarda yeni dalga akımı ve onun en önemli temsilcisi yönetmen Jean Luc Godard'la birlikte değişmeye başlamıştır (Aristo, 1993: 22-23)⁵. Godard modern sanat akımlarının ikinci kuşak temsilcisi olmuştur. Epik sinema anlatımında seyirci kitle değil, bireydir. Seyircinin filmi algılaması, onun kendi bireysel alımlamasına ve okumasına bağlıdır. Klasik filmler her zaman yoruma ve farklı okumalara açık bir özelliğe sahip olmayabilir. Dolayısıyla bu durum "iletişim değil iletimdir. Çünkü burada söz konusu olan bir mesajı (filmi) izleyici ile yönetmenin birlikte üretmesi değil; daha önceden üretilmiş, tamamlanmış bir mesajın (filmin) izleyiciye iletilmesidir" (Oluk, 2008: 171). Godard'ın epik (modern anlatı) sinema anlayışı, klasik anlayışın özdeşleşme ve taklit olgularını sona erdiren özelliğiyle öne çıkmıştır. Böylece Godard "izleyiciyi filmlere nasıl baktığı konusunda sorgulamaya zorlar. İzleyici filmin dışında yer alan bir yargıç, yönetmenin seçtiği kodu kabul eden, edilgen bir tüketici mi; yoksa yapıtın içindeki diyaloga katılan birisi mi olduğunu kendi kendine sormaya başlar" (Wollen 2008: 47). Godard filmlerinde resim sanatı, özellikle de ilk renkli filmi 'Kadın Kadındır-1961' ve daha sonraki filmi 'Nefret-1963' renk düzenlemesi açısından önemli bir örnek olarak ortaya çıkar. Renkler tıpkı ressamalarda olduğu gibi, yönetmenlerde de nedensiz kullanılabilir. Godard da renkleri dilediği gibi, kendi anlatımına uygun, kültürel uzlaşmalara bağlı kalmayacak biçimde kullanır. Bunu tarihte ilk kullananlardan biri Eisenstein'dir. Eisenstein bunu neden yaptığını ileri sürerken, Van Gogh'u örnek göstererek, onun var olanı tekrarlama değil, daha güçlü bir anlatım için rengi nedensiz kullanımını vurgular. Eisenstein 'Aleksandr Nevski-1938' filminde, kötü Almanları alışılmadık şekilde beyazla sembolize eder. İzleyici siyah ile beyaz ilişkisini bağlamdan kendi çıkarır.

⁵Aristoteles epos, tragedya ve diğer anlatı sanatlarının tamamının genel olarak bir öykünme (mimesis) olgusundan meydana geldiğini söylemekte ve aralarındaki farkı da taklit ettikleri araç, taklit ettikleri nesne ve taklit tarzları bakımından üç kısma ayırmaktadır. Bu üç ayırım dışında ortak özellikler taşırlar.

Andy Warhol, kitle iletişim araçlarının, özellikle televizyon ve videonun öne çıktığı, dijital film anlayışının yaygınlaştığı bu dönemde, Hollywood ve Amerikan kitle iletişim araçlarıyla kurulmuş, doğrudan Batı sanatını Amerikan gelenekleri içinde edinmiş bir jenerasyonun sanatçısı olarak ortaya çıkmıştır. Böylece sanat ilk kez gündelik hayattan etkilenmiş ve bu hayatın içine sızmıştır. Hollywood, yıldızlarını resim sanatına Amerikan rüyasını bayağılaştırarak biçimde yansıtmıştır. Daha sonraki yıllarda sanat ve sanat tarihi konusunda Batı sanatını çok iyi incelemiş, resim sanatının içinden gelen, bazı Avrupa kökenli ressam-sinemaclar tarafından Amerikan sineması etkilenmiştir. August Renoir, Eduard Manet, Frans Hals, Francis Bacon, Edward Hopper, Edward Munch gibi ressamların tabloları sinema filmlerinde kimi kez aynen, kimi kez esin kaynağı olarak kullanılmıştır. Bacon, Hopper, Munch, Lynch'in sinema tarzını çok etkilemiştir.

Walter Benjamin (Benjamin, 2013: 77-78) kameraman ile ressam arasındaki ilişkiyi cerrahi üzerinden anlatmaya çalışmaktadır; ona göre cerrah büyücünün tamamen zıttıdır. Büyücü iyileştirmek için ellerini kullanır. Cerrah ise aletlerle keser. Büyücü ellerini hastanın vücudunda dışarıdan kullanarak araya bir mesafe koyar. Oysa cerrah içine girer. Organı eller. Ressam gerçeklikle karşısındaki doğal mesafeyi korurken, yönetmen önündeki kişi ve nesnelerin en dibine dalar. Böylece ikisinin de elde ettiği resimler arasında çok ciddi bir fark oluşur. Şu halde çağdaş insanın gözünde gerçekliğin sinema yoluyla temsili, ressam eliyle temsilinden daha kuşatıcıdır. Çünkü yönetmen teknik donanımları sayesinde gerçekliğin her yönüne nüfuz etmeyi başardığından, gerçekliğin her türlü cihazdan arındırılmış yönünü gözler önüne serecektir. Bir sanat eserinden yerine getirmesi istenen başka ne olabilir ki? İşte film sanatının usta cerrahları olarak görüntü yönetmenleri filmlerin resimsel

boyutunu gerçekleştiren ressamlardır. Bu nedenle resim sinema ilişkisinden söz edildiğinde görüntü yönetmenlerini de saymak gerekmektedir.

Michael Balhaus, Vittorio Storaro, Eduardo Serra, Sacha Vierny, Nestor Almendros vb. sanat tarihini çok iyi bilen, bu bilgiyi yaratıcı bir biçimde filmlerinde kullanarak, filmin resimsel yapısına en büyük etkiyi yapan Avrupa kökenli ünlü görüntü yönetmenleridir. Storaro "Paris'te Son Tango" filminde ressam Francis Bacon'un "Çembere Gerili Figürler Üzerine 3 Çalışma" adlı eserinde kullandığı turuncu rengi kullanarak, filmin özüne has atmosferi hiç unutulmayacak biçimde kurarken; Ridley Scott "Yaratık" filmindeki yaratığın portresini gene Bacon'dan alıntılanmıştır. Dolayısıyla daha pek çok örnekle Bacon'ın bu yüzyılın sinemanın en çok esinlendiği ressamı olduğu öne sürülebilir. Ridley Scott "Gladys"de Jacques Louis David'den de yararlanmış, Kubrick'in görüntü yönetmeni John Alcott "Barry London" da 18. yüzyıl tablolarına benzer bir atmosferi filmde yaratmış, filmdeki kızıl sıcak kahve tonlarla dekadan dünya ressam Georges DeLatour'un resimlerine gönderme yapmaktadır. Yeni Dalga'nın yaratıcı Fransız yönetmeni Eric Rohmer "Ahlâk Hikâyeleri" filminde Nestor Almendros'la çalışmıştır. Almendros görüntülerinde direkt resim sanatını, özellikle de "Tableaux Vivantes-Canlı Resimler" tarzını kullanmıştır.

David Lynch Sineması

20 Ocak 1946'da ABD'de doğan David Lynch, Avrupa kentlerindeki çeşitli sanat okullarında resim eğitimi almış, Pennsylvania Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olmuştur. American Film Enstitüsü'nde de sinema eğitimi almıştır. Uzun metrajlı ilk filmi Eraserhead-Silgikafa'yı 1977 yılında yapmıştır. Fil Adam (1980), Dune (1984), Mavi Kadife (1986), Vahşi Duygular (1990-Cannes Film Festivali En İyi Film Ödülü) filmlerinin ardından İkiz Tepeler (1992- Altın

Küre En İyi TV dizisi Ödülü) televizyon dizisini çekti. Lumière ve Ortakları (1995), Kayıp Otoban (1997) Straight'ın Hikayesi (1999) Mulholland Çıkmazı (2001-Cannes Film Festivali En İyi Yönetmen Ödülü) filmlerinin ardından Inland İmparatorluğu (2006-uzun metraj sinema filmi) haricinde günümüze kadar deneysel kısa filmler, belgesel ve video çalışmaları gerçekleştirmiştir.

Filmlerinin anlaşılması güç olmasından dolayı, hayranları olduğu kadar sevmeyenleri de olan bir yönetmendir. Orijinalliği sinema tekniği ve avangart film anlayışından kaynaklanan yönetmen, özellikle gerçeküstücü yönetmen Luis Buñuel sinemasını çok iyi bilmekte ve ona hayranlık duymaktadır. Amerikan sineması yönetmeni olmasına rağmen Avrupa sanatına yakın özellikler göstermesi, Lynch'i orijinal kılan özelliklerin başında gelmektedir.

Sinemacı ressam David Lynch ilk uzun metraj sinema filmi Silgikafa'dan itibaren klasik anlatı sinemasının belirli kalıplarını aşarak, Godard ve Antonioni gibi sinemanın alışlagelmiş dilini, filmin resimsel yapısını değiştirmiş; film endüstrisinin sıklıkla kullandığı ticari ve basit anlatım yöntemini bozarak, kolay anlaşılmayan, simgelerle dolu, düş ve gerçek arasında, klasik sinema kurgusunun dışında farklı bir dil oluşturmaya çalışmıştır. Çürüme ve bozulmanın ilişkilerde ve insan bedeninde cisimleştirildiği filmlerinde, tekinsiz ve karanlık bir dünya betimlemesi yer alır. Oldukça nesnel bir görünüm ortaya koyan bu özgün sinema dilinin biçim ve içerik açısından temelini, David Lynch'in avangart sanat yaklaşımında ve özellikle de resim anlayışında aramak doğru olacaktır.

Klasik anlatımcı sinemanın dışında sinemaya bir sanat sineması gözüyle bakan yönetmenler için, sinema anlatma değil göstermedir. Hissettirmektedir. Dolayısıyla David Lynch açısından sinema hikâye anlatımı değil, resimdir. Sinemanın gücünü; seyircinin içgüdülerini harekete geçirmesinde gören Lynch, insanların filmde tuhaf ve unutmayacakları hislerle ayrılmasını amaçlamaktadır. Lynch'in özellikle 'Mulholland Çıkmazı', 'Kayıp Otoban' ve 'Mavi Kadife' filminde az sayıda kişiyle başlayan ve giderek çok sayıda kişinin birbiriyle ilişkilerinin girift bir hale geldiği, bulanık görünüm ortaya çıkar. Seyirci birbiri ardına gelen kareleri takip etmeye çalışırken, kendini başka bir hikâyenin içerisinde bulur. Tıpkı soyut, figüratif olmayan resimlerde olduğu gibi, Lynch filmi de seyirciyi ruhsal ve zihinsel olarak yapıta katılmaya zorlar, ona yeni ve kişisel bir deneyim yaşatır. Bu şekilde ortaya çıkarılmış olan film klasik anlatı sinemasının kahraman merkezli ve özdeşleşmeye dayalı yapısından ayrılarak, görsel imgeler yaratmaya yönelik resimsel bir sinemaya dönüşür. Filmleri seyirci isterse tekrar tekrar seyredebilir ve her seyredişinde farklı okumalar yapabilir.

Lynch filmlerindeki kendine ve çevresine yabancılaşmış, düşle gerçek arasında kaybolmuş ya da düşlere kaçmış insanlar Lynch'in en çok beğendiğini ve etkilendiğini söylediği ressam ⁶Edward Hopper ve ⁷Francis Bacon'un resimlerindeki insanlara benzemektedirler. "Francis Bacon bana göre bir numara ressamdır.

⁶Kendi kuşağının en büyük gerçekçi ressamı olarak kabul edilen Hopper'ın resimleri genel olarak gündelik Amerikan yaşamını kasvetli haliyle anlatmaktadır. Gece Kuşları-1942, ABD'li ressam Edward Hopper'ın gece geç bir saatte Amerikan tarzı ufak bir restoranda oturan insanları betimlediği tablosudur. Oluşmasında Hopper'ın da etkisinin olduğu iddia edilebilecek olan kara film türü ile 'Gece Kuşları' ve bir diğer Hopper resmi olan 'Gece Gölgeleleri-1921' arasında bir bağlantı vardır.

⁶Kendi kuşağının en büyük gerçekçi ressamı olarak kabul edilen Hopper'ın resimleri genel olarak gündelik Amerikan yaşamını kasvetli haliyle anlatmaktadır. Gece Kuşları-1942, ABD'li ressam Edward Hopper'ın gece geç bir saatte Amerikan tarzı ufak bir restoranda oturan insanları betimlediği tablosudur. Oluşmasında Hopper'ın da etkisinin olduğu iddia edilebilecek olan kara film türü ile 'Gece Kuşları' ve bir diğer Hopper resmi olan 'Gece Gölgeleleri-1921' arasında bir bağlantı vardır.

⁷20. yüzyılın en büyük İngiliz ressamı olarak kabul edilir. Resimlerindeki dehşet duygusu giderek konunun kendisinden çok, işleniş biçiminden ve sunulan ortamın yarattığı izlenimden kaynaklanan bir vurgu halini almıştır. Özellikle erkek kahramanları tek başlarına gündelik yaşam içinde acı çeken insanlardır. Bu yönüyle David Lynch için en büyük esin kaynağı olmuş sanatçı denebilir.

Beğendiğim daha pek çok ressam var. Fakat bir tablonun önünde durmanın verdiği heyecan açısından... Bacon'ın sergisini 1960'larda Marlborough Galerisi'ndeki sergide görmüştüm; benim hayatımda gördüğüm en güçlü şeylerden biriydi... Bacon bir film yapmış olsaydı, nasıl bir şey olurdu? Ve nereye varırdı. Sinema o dokuları ve boşlukları nasıl yansıtır? Edward Hopper da beğendiğim bir başka isimdir. Fakat resimden ziyade, sinema açısından" (Rodley, 2013: 22-23). Lucian Freud, George Baselitz ve Edward Kienholz'u da aynı şekilde beğendiğini de vurgulamaktadır (<http://fr.blouinartinfo.com/news/story/902387/je-voulais-etre-peintre-david-lynch-raconte-ses-debuts-en>). Slavoj Zizek (Sabah Güneşi Tablosu-1952), Lynch filmlerine hakim olan 'dışlaştırma/yabancılaştırma' efektini genellikle, Edward Hopper'ın resimindeki duyarlılıkla ilişkilendirir (Zizek, 2014: 57). Yalnız bir farkla, o da Hopper gündelik sahneleri yabancılaştırır. Mesela pencerenin önünde tek başına durmuş, açık mavi gökyüzünü seyreden bir kadın.

Beğendiği ressamların yanı sıra kendisi de bir ressam olan David Lynch'in resim anlayışı filmlerine yansımış, filmlerini gerçekleştirmeden önce eskizlerini yapmıştır. Resimlerinde koyu tonları kahverengi, çamur rengi, sarı gibi renklerin siyahla karışımını kullanan Lynch'in tablolarında ışık kaynağı görülmemektedir. Karanlık ve siyah onun eserlerinin en önemli özelliklerini oluşturmaktadır. Ayrıca bir türlü tamamlanmayan eksik figürler de belirsizlik ortaya koymaktadır. Kısacası Lynch'in resim tarzıyla sinema üslubu arasında biçim ve içerik açısından paralellik söz konusudur. Tıpkı resimlerindeki gibi, her şey tam olarak açıklanabilir değildir. Çünkü imgelerinin çoğu benzersizdir.

'Silgikafa' Filminin Analizi:

'Silgikafa', David Lynch'in uzun metrajlı ilk film denemesidir. Klasik gerçeküstücü sinema özel-

liklerini taşıyan sıradışı bu filmde özellikle Luis Bunuel'den çok etkilenildiği görülmektedir. Bunuel, başkaldırma isteği ile bilinçaltının zengin dünyasını sinemaya soktu. Gerçeküstücülüğün altında bir toplumsal eleştiri de getirdi. Onun gerçeküstülikle ortaya koymak istediği şey tıpkı David Lynch'in yapmaya çalıştığı şey gibi; insanın kendisini irdeleyip çözümlemesinde sanatın yol gösterici bir araç oluşuna katkı sağlamaktır. Gerçeküstücülük (surrealizm), her türlü estetik ve ahlâki endişenin dışında, aklın herhangi bir denetim sağlamasına izin vermeden, düşüncenin özgürce dile getirilmesidir. Bu noktada gerçeküstücülük çağrışımlara, rüyanın gücüne ve katıksız saf düşünceye dayanır. Surrealist sanat yapıtında bir yanda bilinç, diğer yanda da bilinçaltı vardır. Sanatın ve sinemanın en büyük kaynağı olan bilinçaltı, her tür düşüncenin saklandığı bir depodur. Bilinmeyenler, bilinçaltındadır. Freudçu psikanaliz bilinçaltının ortaya çıkmasını sağlar. Hem sinema tarzında ve hem de resim anlayışında surrealist bir bakış açısı sergileyen David Lynch insanoğlunun gizemli bir varlık olduğunu düşünmektedir. Psikoanalitik düzlemde babalık korkusu ve travması üzerine gelişen 'Silgikafa'da şizofrenik görüntüler yer almaktadır. Lynch'in ilk düşük bütçeli ve aynı zamanda günümüze kadar yapacağı filmlerle ilgili ipucu veren filmidir.

Filmde bir diğer avangart yaklaşım ise dışavurumcu (ekspresyonist) sinemanın özne-nesne ilişkisine dayalı yapısıdır. Bu bağlamda 'Silgikafa' dışavurumcu Alman sinemasının özelliklerinden esinlenmiştir. "Ekspresyonist sinema ben'in derinliklerine inerek, görüneni görünür kılmıştır. Karabasanı, kompleksleri, kötülükleri gösterebilmiştir. Bu alanda yapılmış filmlerin sayısı çok olmasa bile, dünya kötülükleri ve kötülükleri öğrenmiştir" (Biryıldız, 2000: 52). Böylece filmin kahramanı Henry, otoritenin baskısı altında ezilmiş, görmesi gerekeni göremeyen, çaresiz, yabancılaşmış kara filmlerin dışavurumcu

atmosferinden, tekinsiz dünyasından, karanlık ve şiddete meyilli karakterlerinden derin izler taşıyan bir kişiliktir.

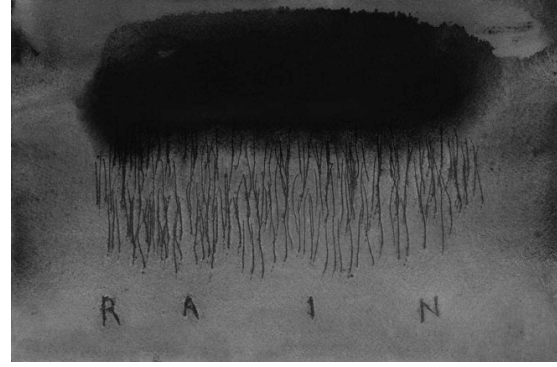
Henry Spencer (Jack Nance) 1930'lar Amerika-



Resim 1: Yiyen Adam-David Lynch

sında bir sanayi kentinde yaşamaktadır. Kent sessiz, karanlık ve tekinsiz görünümüyle dışavurumcu Alman sinemasına öykünen mekân özelliklerini içinde taşımaktadır. Dar, boğucu ve karanlık mekânlarıyla klostrofobik, endüstrinin tekdüzeliği ve mekanikliği içinde insanın kayb olduğu kent görünümü; kocaman binalar, ortallıklara saçılmış kablolar, paslanmış borular, sürekli gıcırdayan ve eskimiş eşyalar, çamurlu ve engebeli sokaklarla filmde görüntülenmektedir. Filmin içerisinde en son bir fabrikada çalıştığını söyleyen Henry kâtiptir ve hiç çıkarmadığı ceketinin üst cebinde kalemlerle dolaşır. O yılların son moda özelliklerini taşıyan ceket, kravat ve kabarık saçlarıyla tuhaf bir genç adamdır. İçedönük, sessiz ve hassastır. Zaman zaman sergilediği komik ve meraklı hareketleri çocuksu ruhunun bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Lynch'in filmlerinde çocuksu ya da çocukluk dönemlerini aşamamış kahramanlar sıklıkla yer alır. Henry'nin yanı sıra karısı Mary ve onun ebeveynleri de benzer gelişmemiş kişilik özelliklerini taşımaktadırlar. Tüm film boyunca olaylar Henry'nin bakış açısından izlenmektedir. Yönetmen seyircinin kahramanla özdeşleşmesi-

ni ve onun ruhsal dünyasına girmesini istemektedir. Açık ve karşı açık tüm sahnelerde Henry yer almaktadır. Film boyunca Henry başına gelenleri büyük bir sorumluluk duygusu ve kabulleniş içerisinde karşılamaktadır. Ama durumun yarattığı baskının üstesinden gelebilmek için Henry'nin bilinçaltının ortaya çıkışını olayların çizgisel ilerleyişine paralel biçimde çözmek gerekmektedir. Bu şekilde düşlerle ortaya çıkan semboller de film akışı içerisinde analiz edilmelidir.



Resim 2: Yağmur-David Lynch, 2005
Kâğıt üzeri suluboya, 15 x 22.5 cm

Film Henry'nin kafasının uzay boşluğunda yakın plan görünümüyle başlar. Kafanın ardında kameranın yaklaştığı bir gezegen görülür. Dokusu girintili çıkıntılı gezegende camları kırık pencerenin önünde yarı çıplak oturan bir adam görülür. Henry'nin yüzüne geçen kamera onun endişe ve korku dolu gözlerini göstermektedir. Gezegendeki adamın bir makinenin kumanda kolunu çekmesiyle, bir önceki sahnede Henry'e ait olduğu gösterilen spermatozoit suya düşer. Simgesel olarak bebeğin ana rahmine düşüşünü görselleştiren bu giriş sekansında, filmin sonunda da belirecek olan gezegendeki adam, mekanik bir üremeyi sağlayan baba figürü olarak yorumlanabilir. Yani sembolik açıdan anne rahmine düşen spermatozoit gelişir ve sonunda karanlığın içinde beliren ışıklı bir tünelden çıkar. Kamera Henry'nin yüzüne odaklanır.

Henry baba olmuştur. Eğer bir doğum sahnesi olarak incelenirse, karanlıktan ışığa geçiş, anne rahminden dünyaya gelişi simgeler. Henry'nin kaygı ve endişeli ruh hali ise dünyaya gelmenin varoluşun, terk edilmişliğin ve aynı zamanda da dünyaya benzer kaderi yaşayacak bir canlı getirmenin travmatik dışavurumu olarak yorumlanabilir.

Bu simgesel 'gezegendeki adam' girişinden son-



Resim 3: Henry Spencer baba olmakta.

ra, yeryüzüne, yani Henry'nin günlük yaşamına dönülür. Henry devasa beton yığını bir binanın önünden geçerek yürümektedir. Fabrikanın veya bir felaketin habercisi olarak sirenler çalmaktadır. Henry'nin ilerlediği yollar çamurlu ve engebelidir. Hatta ayakkabısı çamura saplanır. Güçlkle ilerler. Su birikintileri, borular ve fabrikaların arasından geçip gider. Bir apartmana girer. Dar ve karanlık bir koridordan geçerek evine gelir. Kapıyı anahtarıyla açar; tam bu esnada karşı daireden komşu kadın kapıya çıkar ve Mary adındaki bir kızın Henry'i yemeğe çağırdığını söyler. Henry evine girer. Odasında bulunduğu Mary'nin ikiye bölünmüş fotoğrafına bakar. Belli ki ona kızmış, fotoğrafı yırtmış ama atmamıştır. Fotoğraftan Mary'nin yüzüne geçilir. Mary'nin de yüzünde Henry'ye benzer kaygılı ve endişeli bakışlar görülmektedir. Henry Mary'nin daveti üzerine onun evine gider. Mary'yi kapıda onu karşılamak için beklerken bulur. Henry sinirlidir. Mary'ye uzun zamandır ona uğramadığı için sitem eder. Sonra birlikte eve girerler. Mary'nin annesi Henry'i karşılar. Birlikte otururlar. Anne

depresif ve endişelidir. Bu esnada kamera annesini emen köpek yavrularını gösterir. Dişi köpek, yavrusu için endişelenen anneye, yani Mary'nin annesine gönderme yapar. Ayrıca bu içgüdüsel endişenin ilkel kaynağını da anımsatmış olur.



Resim 4: Henry Spencer baba olduğunu öğrenir. Korkmaktadır.

Anne Henry'ye işini sorar. Tatminkâr bir cevap alamaz ama gene de öğrenmek konusunda ısrarcıdır. Çünkü kızıyla ilgili endişelerinin çözümü bu sorunun cevabına bağlıdır. Bu esnada Mary bir sinir krizi geçirir. Anne sorusundaki ısrarından vazgeçince Mary düzelir. Bu kez Henry baba ile tanışır. Baba yemekte tavuk olduğunu söyler. İşsiz olduğunu vurgulayarak, hayatından ve sağlığından şikâyet etmeye başlar. Anne mutfakta salata yapmaya başlar. Yanında hareketsiz oturan büyükannenin ellerinden tutarak, sanki salatayı o karıştırıyormuşçasına, büyük bir ciddiyetle hareket ettirir. Daha sonra da kadının dudakları arasına bir sigara yerleştirir ve onu yakar. Mutfak sahnesi, gerçeküstücü filmlerde rastlanılan tuhaf ve gülünç davranışlara gönderme yapar nitelikte bir sahnedir. Herkes yemek masasında toplanmıştır. Baba Henry'nin önüne küçük bir tavuk koyar ve onu kesmesini ister. Tavuk neredeyse tabağın yarısı kadardır. Tavuğun bacakları doğuracakmış gibi hareket

etmeye başlar. Dişilik ve dişiliğin doğumla ilgili biyolojik yönü tavuk imgesi üzerinden rahatsız edici bir görsellikle çağrıştırılmaktadır. Anne ve kız utanç ve öfkeli bir tepki içinde iki erkeği başbaşa bırakır. Henry tavuğun görüntüsünden iğrenir ve yemek istemez. Bir sonraki sahnede Anne Henry ile kızının hamileliği hakkında konuşmaya başlar. Kızının hamile kaldığını ve doğduğunu söyler. Çocuğun prematüre olarak dünyaya geldiğini belirtir. Sonuçta çocuğun babası olan Henry'nin Mary ile evlenmesi gerektiğini söyler. Henry şok geçirir. Burnu kanamaya başlar. Mary ise korkmuştur. Ağlamaktadır.

Mary ve bebek Henry'nin evinde yaşamaya başlar. Henry'nin evi aslında herşeyin bir arada bulunduğu küçük bir odadan ibarettir. Gerçekçi bir bakış açısından ele alınacak olursa, yoksul bir genç adamın sosyal durumunu yansıtan bir mekândır. Farklı bir bakış açısından ise, küçük ev Henry'nin beynidir. Henry'nin yaşamı öğrenmeye çalıştığı ve deneyimlediği bir mekândır. Oda Henry'nin beynidir. Mary'nin ailesiyle geçen sahne ve silgi atölyesi sahnesi haricinde tüm film bu odada geçmektedir. Bütün garip nesnelere ve düşsel olaylar bu odanın içerisinde yer almaktadır. Mary çirkin ve tuhaf bir yaratık olan bebeğini beslemeye çalışmaktadır. Bebek, Lynch sinematografisinde üzerinde en çok konuşulan ve en gizemli olan tiptir. Ünlü yönetmen Stanley Kubrick, 'Silgikafa'yı en sevdiği film olarak belirtmiş; filmdeki bebekle ilgili sorularını Lynch yanıtı bırakmıştır. Lynch'in tüm röportajlarında da bu sorunun yanıtı geçiştirilmiş görünmektedir. Lynch, bebeği çok sevdiği ressam Francis Bacon'un 'Çarmıha Gerili Figürler Üzerine Üç Çalışma-1944' adlı eserinden esinlenmiştir. Baş, uzun bir boyunla gövdesinden ayrılmış, kafasına göre aşırı büyük ve tüm suratını kaplayacak şekilde açılmış ağızla tehditkâr bir görünüm sergileyen, canavarlaşmış bu insan resmi David Lynch tarafından filmde Henry ve Mary'nin prematüre bebeği olarak tasarlanmıştır.



Resim 5: Henry ve Mary'nin ucube bebeği.

Filmde normal bir bebek olarak değil, bir çeşit canavar, garip bir yaratık olarak Francis Bacon'un resminden alınması bir tesadüf değildir. Bu tercih, Henry ve Mary'nin bilinç altında çocuğa karşı duydukları öfkenin cisimleşmiş bir halidir. Bebek hem karısının hem de Henry'nin bilinçaltında istemedikleri, bu yüzden de çirkin bir görünümle ortaya çıkan, aslında kendi benliklerinde yarattıkları iğrenç çocuklarının görüntüsüdür. 20. yüzyılın en büyük İngiliz ressamı olarak değerlendirilen Francis Bacon varoluşun ıstırabını, ümitsizliğini ve bunaltısını dile getirir.



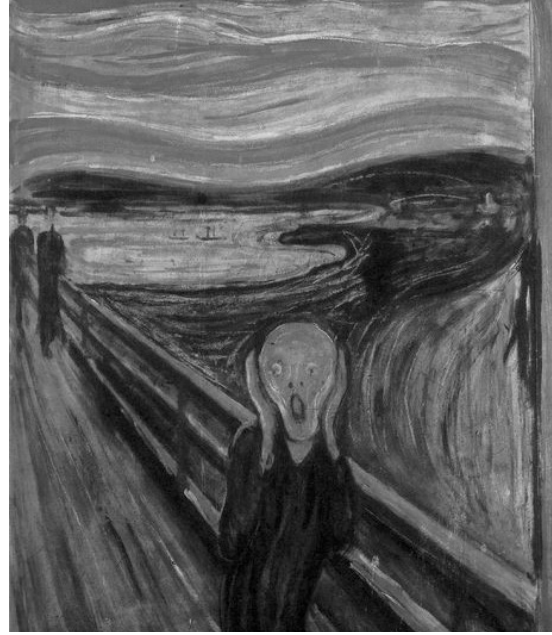
Resim 6: Francis Bacon, 'Çarmıha Gerili Figürler Üzerine Üç Çalışma' tablosu. 1944

diği resimlerinde insanoğlunun kötülüğünü ve çirkinliğini ön plana çıkarmıştır. Onu evrimini henüz tamamlamamış bir hayvan olarak görmektedir.

Bu yozlaşma ve karanlık benzer bakış açısına sahip David Lynch'i de derinden etkilemiştir. Bebek yalnızca Henry'nin tesadüfen ve vaktinden önce dünyaya gelmiş çocuğu değil, aynı zamanda insanlığın da prototipidir. Dışavurumcu (ekspresyonist) Alman sinemasında ve gerçeküstücü (surrealist) sinemada çok yoğun bir biçimde kullanılan korkuyu öznenin algısının bir temsili olarak ortaya koyma çabasının Lynch'in 'Silgikafa' filminde aynen kullanıldığı görülmektedir.

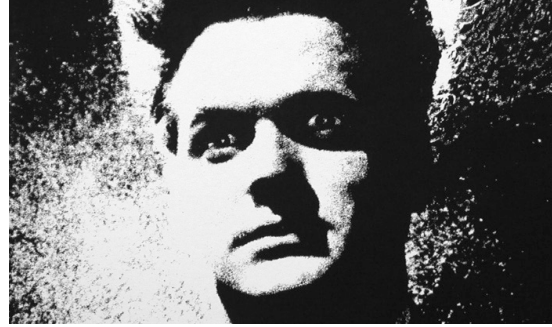
Henry baba olmaya henüz hazır olmayan, işsiz, kimsesiz genç bir erkektir. Hesapta olmayan bir ilişki sonunda Mary'yi hamile bırakmıştır. Evlenmek için kendini hazır hissetmemekle birlikte, karısı Mary de aniden anne olmaktan hoşnut değildir. Bebek çirkin olduğu kadar gürültücüdür. Sürekli ağlar. Bu duruma katlanamayan Mary sık sık evden kaçır. En sonunda evi ve bebeği terk eder. Bir daha dönmez. Burada film içi ve sanatsal göndermelerin yanı sıra, her filmde olduğu gibi yönetmenin kendi bilinçaltının da filmde yansımalarının olması söz konusudur. 21 yaşında ilk eşi olan Peggy Lynch ile evlenmek zorunda kalan ve baba olan yönetmenin baba olmak ve evlenmek konusundaki sıkıntısının da bir dışavurumu olarak görülebilecek olan filmde, Henry'nin de evden ve Mary'den kaçmaya çalıştığı görülmektedir (Ayrıca Lynch'in doğan kızının ayağındaki yumru engelli bir çocuk babası olma alegorisinin de nedeni olabilir).

Henry, bilinçaltına itilmiş olan babalık korkusunu ve yaşadığı sanayi toplumuna karşı duyduğu nefreti, yaratığa benzeyen çocuğuna yansır.



Resim 7: E. Munch 'Çılgılık' 1893

Tüm film boyunca Henry'nin yaşamında kendisiyle ilgili olaylar üzerinde hakimiyet kuramaması fantastik bir dille aktarılır. Bu kontrolsüzlük beraberinde Henry'nin yüzünde sürekli taşıdığı endişe, korku ve kaygı dolu ifadeyi filmin



Resim 8: Silgi tozları içinde Henry'nin kafası

merkezine koyarken, bu bağlamda Lynch'in en çok etkilendiği resamlardan bir diğeri Edward Munch'tur.⁸ 'Çılgılık-1893' tablosunda yalnızlık ve endişe kışkacındaki modern insanın yüzünden eksik olmayan dehşetli ifade Henry'nin film boyunca yüzünden eksiltmediği ifadedir.

⁸Resim modern kültür ve sanat ortamını çok etkilemiştir. Ressam Nice'de bir akşam iki arkadaşı ile yürümektedir. Güneş batmaktadır. Kan kırmızıdır. Munch yorgundur ve trabzanlara yaslanmıştır. Bu sırada doğanın çılgınlığını hissettiğini günlüğünde dile getirmektedir. 20. yüzyılın birçok sanatçısını, üslubu, yarattığı atmosfer ve temaları ile derinden etkilemiştir.

Henry terk edilmiş, bebeğiyle başbaşa kalmıştır. Bebek hasta olur. Yüzünde lekeler çıkar. Henry'nin yaşadığı tek göz odada sürekli sinir bozucu bebek ağlaması sesi vardır. Komidinin üzerinde toprak birikintisi ve gömülü bir ağaç fidanı görülmektedir. Henry üzgün ve çaresizdir. Yatağa uzanır ve kaloriferi seyre dalar. O anda kalorifer petekleri düşsel bir sahneye dönüşür. Bu sekansta filmin müzik ve sesle ilgili yönü ön plana çıkmaktadır. Lynch müzik ve sesle çok ilgilenmiş, filmlerinde müziği ve sesi sinemasal anlatımın vazgeçilmez unsurları olarak görmüştür. Filmde diyalog sınırlıdır. Görüntü sessizlik ve aşırı rahatsız edici Henry'nin iç sesi olarak yorumlayabileceğimiz, hem Henry'i hem de izleyiciyi rahatsız eden mekanik tınlı sesiyle desteklenmektedir. David Lynch bir röportajında filmin çekimi sırasında radyatördeki kadını desen olarak çizdiğini söyler. Radyatördeki kadının onu mutlu ettiğini, Henry'yi de mutlu edeceğini düşünerek, o sahneyi ve kadını filme eklediğini söyler. Tenini çok kötü çizdiği bu kadının içinden mutluluk fışkırdığını vurgular (Rodley, 2013: 87). Radyatördeki kadın dans etmekte ve şarkı söylemektedir. Ayrıca filmde izleyiciyi sürekli rahatsız eden bir uğultu Henry'nin ortamının gerilimini üst düzeye çıkarır ve izleyiciyi sürekli bu atmosfer içerisinde tutar. Çünkü o dış ses Henry'nin kafasının içerisinde.

Kapı çalınır, Henry kapıyı açar, karanlıklar içinden komşu kadın gelir. Henry kadın üstüne geldikçe, korku içinde geri çekilir. Ama kendine engel olamaz, sevişmeye başlarlar. Yatağın içi su çukuru gibidir. Bulanık suyun içinde birleşme gerçekleşir. Kaybolurlar. Radyatördeki kadın tekrar ortaya çıkar. "Her şey güzeldir cennette, her güzel şeye sahipsin, benimkilere de" şeklinde sözleri olan şarkıyı söylemektedir. Şarkı bitince Henry kadının yanına gelir. Kadının ellerini tutar tutmaz kaybolur. Beyaz göz alıcı bir ışığa dönüşür. Bu kez kaybolan radyatördeki kadının yerini filmin giriş sahnesindeki adam yer alır. Adamın aniden belirmesi Henry'yi korkutur. Filmin her

sahnesinde komidinin üzerindeki toprak tepciğinde ekili duran kuru ağaç, radyatördeki kadının şarkı söylediği sahneye girer. Henry bir kez daha korku içerisinde. Henry'nin kafası aniden yerinden kopar ve sahnenin zeminine düşer. Kafayı koparan cisim, vücudun kafayı ittiği fallustur. Sahne baba ve çocuk arasındaki oedipal mücadelenin karikatürleştirilmiş haline benzemektedir. Henry'nin gövdesi ise hâlâ ayakta durmaktadır. Elleri hâlâ kıpırdamaktadır. Önce bebeğin sesi duyulur, sonra Henry'nin kopan başının yerini bebeğin başı almaya başlar. Çünkü o ucube bebek aynı zamanda Henry'nin bizzat kendisidir. Onun bir parçasıdır ve aslında



Resim 9: Henry'nin kafası



Resim 10: David Lynch, "My Head is Disconnected" (1994), Christine ve Oliver Mones Koleksiyonu, Münih, Almanya.

onun bizzat kendisidir. Henry'nin de bebekten farklı bir tarafı yoktur. O da Freudçu anlamda annenin koruyuculuğuna ve sevgisine muhtaçtır. Özetle; bebeği de kendisi de terk edilmiştir. Bebeğin rahatsız edici ve acı dolu ağlaması giderek çığlığa dönüşür. Bu çığlık aynı zamanda Henry'nin de çığlığıdır. Ağacın altındaki toprak kanamaya başlar. Sahnenin zemini kan gölüne dönüşür.

Henry'nin sürrealist tablolarında ve filmlerde sıkça görülen gövdeden ayrı organ motifine benzer şekilde yere düşen Henry'nin kafası bu gölün içinde kalır. Bir sonraki sahnede kafa binadan sokağı düşer. Bir çocuk kafayı eline alır ve kaçmaya başlar. Bir dükkâna getirir. Dükkândaki iri yarı adam, getirdiği kafadan dolayı çocuğu tebrik eder. Kafayı elinden alır. Başka bir odaya geçer. Odadaki adam Henry'nin kafasından bir parça numune alır. Bunu bir makineye yerleştirir. Makine kafasında silgiler olan kalemler üretmektedir. Silgili kalemler sıra sıra üretim bantlarından geçmektedirler. Üretim bandının başındaki görevli bir tanesini önüne alır. Ucunu açar. Kâğıda bir çizgi çizer ve onu başındaki silgi ile siler. Kalite kontrol yapmaktadır. Adama bakar ve "İşimizi görür" der. Bunun üzerine iri adam Henry'nin kafasını çocuktan satın alır. Görevli masada birikmiş olan silgi tozlarını eliyle iterek savurur. Tozlar (Henry'nin kafasından elde edilen silginin tozları) havada uçuşmaktadır. Henry gözlerini açarak uyanır. Kafasının başına gelenlerin aslında bir rüya olduğu anlaşılır; Henry kafasından silgi yapılacağıyla ilgili bir kabus görmüştür. Filmin bütününde yer alan ve gerçekçi olmayan görünüm ve sahneler filmin tamamen bir düş atmosferinde geçtiği duygusunu yaratmaktadır. Fakat seyirci bunun düş olabileceği fikrine ancak Henry rüyadan uyandığında ya da bilinçlendiğinde sahip olabilmektedir. Bu belirsiz geçişlilik Lynch'in çoğu filminde görülen bir özelliktir. Düş olan ve gerçek olan arasındaki belirsizlik hayret verici uyanışlarla kimi zaman

birbirinden ayrılırken, bilinçlilik halinde de hâlâ düşsel, şüpheli ve tuhaf sahneler fantezinin gerçekliğin içinde de devam ettiğini, aslında filmin tümünden bir sembolizasyona dayandığını ve salt plastik bir görsellikten ibaret olduğunu, ekranın karşısına bir hikâyeye izlemek ve o hikâyeye içerisinde kaybolmak isteyen seyirciye anlatır. Gerçeküstü olan bu özellik, düşleri gerçeklik hissi uyandırarak vermeyi tercih ettiğinden, izleyiciyi şaşkınlığa sürüklemektedir.

Zaten tüm film boyunca yaşadıklarını bir kabusu izliyormuş gibi bir yüz ifadesi ile sürdüren Henry bu durumun en somut ispatıdır. Karşılaştığı her şey Henry'yi şaşırtmakta, korkutmakta ve endişelendirmektedir. Henry 27 numaralı dairedeki komşusunun kapısını çalar. Komşu kadın aslında bir fahişedir (yoksa düşlerinde mi öyledir?) Henry için evlilik dışı, rahat ve kaygısız bir ilişkiyi simgeler. Ama Henry olaya bu şekilde bakmayı da beceremez. Kadını annesi yerine koyarak oedipal bir bunaltı daha yaşar. Komşu kadın kapıyı açmaz. Henry üzülür. Bebek kahkahayla gülmeye başlar. Henry'nin üzülmesinden dolayı memnun görünmektedir. Henry'nin uykuları kaçır. Kadını merak etmekten kendini alıkoymaz. Kapının önünden sesler gelmektedir. Kapıyı açınca komşu kadını yanında bir adamla görür. Kadının bakış açısından Henry'nin kafasının yerini bebeğin kafasının aldığı görülür. Kadın Henry'ye ürkerek bakar. Henry'de gördükleri de kadının kabusudur. Henry kapıyı kapatır ve kapının arkasında yere yığılır. Terk edilmişlik, engellenmişlik vb. oedipal duyguları travmatik bir şekilde yeniden yaşar. Kendine dönük şiddeti eline bir makas olarak bebeğe yansıtır. Bebeğin sarılı olduğu kundağı kesmeye başlar. Bebeğin iç organları ortaya çıkar. İğrendirici bir görünüm belirir. Henry şaşkındır. Bebeğin gövdesinin ortasında yumurtalığa benzer iki yuvarlak organdan birine makası saplar ve bebeği öldürür. Aslında Henry başından beri hayatını kabusa çeviren cinselliğini öldürmüştür.

Elektrikler kontak yapmaktadır. Işıklar yanıp sönmektedir. Yanıp sönmeler arasında bebeğin yüzü Henry'nin suçluluk kabusu olarak belirir ve kaybolur. Elektrik tamamen kesilir. Henry karanlıktadır. Filmin giriş sahnesindeki gezegen aniden ortaya çıkar. Gezegen parçalanır. Henry'nin kafasının etrafında silgi tozları uçuşmaktadır. Filmin giriş sahnesindeki adam keyiflenmiş bir şekilde makineyi kurcalamaktadır. Makineden kıvılcımlar çıkmaktadır. Beyaz ışıklı bir duman arasında radyatördeki kadınla Henry birbirlerine sarılırlar. Çünkü Henry'nin en büyük mutluluk ve huzur kaynağı, tüm neşeli halleri ve karşılıksız sevecenliğiyle radyatördeki kadındır. Mary'den, bebekten ve cinsel dürtülerinden kurtulan Henry rahatlamıştır. Huzuru bulmuştur. Filmde herkes tekinsiz, endişe ve korku dolu atmosferin bir parçasıdır. Herkes mutsuzdur. Bir tek radyatördeki kadın mutlu ve sevgi doludur. Henry sürekli onun düşünüyü görmektedir. Filmin sonunda da ona kavuşur.

Sonuç

Temel anlamda seyirci, yönetmen ve film arasındaki iletişimden oluşan sinema, tüm diğer sanat dallarının bir bileşeni olma özelliğini özgün sanat dili oluşturmak suretiyle içinde barındırmaktadır. En önemli malzemesi görüntü olan sinema sanatı, 'görsellik' bağlamında çoğu kez resim sanatının temel ilkelerini ve özelliklerini kullanmaktadır. Yani sinema 'plastik resimsel imaj' vasıtasıyla resim sanatıyla bir etkileşim içerisinde yer alır.

Sinema ve resim arasındaki ilişkiyi yönetmen düzleminde tartışmak gerekirse, modern bir sinema sanatçısının değerinin onun kişisel yaratımıyla ilgili olduğu görülecektir. Dolayısıyla bir sanat sineması düşüncesi sanatçı bağlamında yaratıcılık ve bireysellik ilişkisi içerisinde ele alınmalıdır. Film bağlamında ise, bilinçaltı bir düzlemde yapılandırılmış bir sanat yapıtı düşüncesinden hareket edilmelidir. Bu açılardan

bakıldığında, kamerayla resim sanatını radikal bir biçimde ileri götürmüş sinemacılarından biri olan ressam-yönetmen David Lynch, filmi ise sanat tarihini ve resim sanatını iyi bilen bir yönetmen olarak resim sanatından edindiği deneyimi ve birikimi ilk kez başarılı bir biçimde aktardığı sinema filmi 'Silgikafa'dır.

Lynch'in bu filminde sinema planlarını bazen beğendiği ressamın tabloları gibi düşündüğü, bazen kendi resimlerini filmlerine yansıttığı, genellikle derinlemesine incelediği ressamın tema, atmosfer ve biçemlerini içselleştirip sinema stili haline dönüştürerek 'Silgikafa'ya plastik bir değer kattığı görülmüştür. Francis Bacon, Edward Hopper, Edward Munch, Salvador Dali gibi dışavurumcu (ekspresyonist) ve gerçeküstücü (surrealist) ressamın tablolarını, resim üsluplarını esin kaynağı olarak kullanmış olduğu, ayrıca ressamlar kadar surrealist yönetmen Luis Bunuel'den de oldukça fazla etkilendiği tespit edilmiştir. Lynch, 'Silgikafa' filminde estetik, ahlâki ve akli endişeyi dışlayan düşüncenin özgürce dile getirilmesini rüyalara, düşlere ve çağrışımlara dayandırarak gerçekleştiren surrealizm (gerçeküstücülük) ile karabasanı, korkuları, endişe ve kötülükleri biçimsel özellikleriyle ben'lik üzerinden aktaran ekspresyonizmi (dışavurumculuk) başarılı bir biçimde kullanmıştır. Lynch 'Silgikafa'daki bu yaklaşımını sonraki yıllarda diğer filmlerinde de sürdürerek; sinemacıyı ressam, sinemayı resme yaklaştıran en önemli yönetmenlerden biri olmayı sürdürmüştür.

İletişimsizlik, yabancılaşma, tüketim toplumunda insani değerlerin kaybolması, düşünle gerçeğin iç içe geçmesi, yalnızlık temalarını işleyen yönetmenin, resim sanatıyla ilişkili olarak, kompozisyon, renk düzenlemesi ve ışık öğelerini kullanımı açısından, bazı filmleri klasik anlatı sinemasının özelliklerini taşımaktadır. Bununla birlikte; ödül almış, özellikle eleştirmenlerin olumlu tepkileriyle karşılanmış filmlerinde, re-

simsel çerçevenin dışına çıkarak, klasik anlatı sinemasının klişelerini aşmaya çalıştığı görülmektedir. Bu üslubun çıkış noktası olarak incelediğimiz 'Silgikafa' filmi, Lynch filmografisinde klasik anlatıma ve üretim biçimine sahip olmayan bir filmidir. Biçim, içerik ve türsel açıdan Hollywood filmlerinin dışında özellikler sergilediği görülmektedir. Sinemanın klasik anlatımsal film anlayışı dışında avangart bir film özelliği taşıyan 'Silgikafa'nın hikâye olgusunu alışılmış sinema tavrının dışında ikinci plana atmakla birlikte, imgeyi ve görselliği film boyunca etkili bir biçimde kullanması, Lynch'in filminde öğretmeyi, anlatmayı değil göstermeyi ve duyumsatmayı amaçladığının en önemli göstergesidir. Dolayısıyla hem bu filmde hem de daha sonra çektiği birçok filmde sahneleri her zaman net olarak açıklamak olası değildir.

David Lynch'in 'Silgikafa' filmine ve diğer filmlerine esin kaynağı olan resimleri de benzer özellikte anlaşılaktan uzak bir kişisel ilişki içindedir. Bu yönüyle de avangart resim sanatıyla ve sanatçılarıyla derin bir ilişki kurmaktadır; özellikle dışavurumculuk ve gerçeküstücülük. Silgikafa'da gerçek anlamda sahneler arasında ve tek bir sahne içinde sıklıkla mantıksal ilişki kurulmamaktadır. Dramatik açıdan kahramanın düşümleri nerede başlıyor, nereden itibaren seyircinin bakış açısından gerçekliğe geçiliyor belli değildir. Ayrıca filmin sonunda da bu durum tam bir çözüme kavuşturulmamaktadır. Bu sebeple de 'Silgikafa'da simgeleri anlamlandırmak için zaman zaman psikanalitik yaklaşımlar sergilenmiş ve sahneler sanat tarihine yapılan göndermeler çerçevesinde incelenmiştir. Tüm avangart sanat eserleri gibi 'Silgikafa'nın da izleyici üzerinde şok etkisi yaratacak, hatta seyirciyi rahatsız ederek izlemekten vazgeçirebilecek etkiyi içinde taşıdığı görülmüştür. Elbette ki burada sanatçının amacının salt rahatsızlık vermek değil, seyirciyi yapıta katılmaya zorlayarak düş gücünü ve yaratıcılığını açığa çıkarmak, insanın içerisindeki

ilkelliği ve kötüyü bu yöntemle sergilemek, kültür ve insan arasındaki yapay mesafeyi seyircide yeni ve kişisel bir deneyim yaşatacak biçimde ortaya çıkarmak olduğu anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA:

Aristoteles. (1993). *Poetika*, çev: İsmail Tunalı, İstanbul.

Bazin, A. (2000). *Sinema Nedir?* çev: İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm.

Benjamin, W. (2013). *Fotoğrafın Kısa Tarihi (Teknik Araçlarla Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri)* çev: Osman Akınhay, İstanbul: Agora.

Biryıldız, E. (2000). *Sinemada Akımlar*, İstanbul: Beta Yayınları.

Bonitzer, P. (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar*, çev: İzzet Yaşar, İstanbul: Metis Yayınları.

Gombrich E.H. (1992). *Sanatın Öyküsü*, çev: Bedrettin Cömert, İstanbul: Remzi Kitabevi.

İpşiroğlu, N. (2010). *Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim*, İstanbul: Hayalbaz Yay.

"Je voulais être peintre": David Lynch raconte ses débuts en école d'art Benjamin Genocchio | Mai 14, 2013 <http://fr.blouinartinfo.com/news/story/902387/je-voulais-etre-peintre-david-lynch-raconte-ses-debuts-en> (27.10.2016).

Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, İstanbul: Hayalperest Kitap.

Oluk, A. (2008). *Klasik Anlatı Sineması*, İstanbul: Hayalet.

Rodley C. (2013). *David Lynch, Tekinsizin Sineması*, çev: Selim Özgül, İstanbul: Agora

Schwerfel H.P. (2013). *Sinema ve Sanat: Bir Aşk Hikâyesi*, çev: Çağlar Tanyeri, İstanbul: RES.

Tansuğ, S. (1982). *İnsan ve Sanat*, İstanbul: Altın.

Turani, A. (2015). *Çağdaş Sanat Felsefesi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ulusoy, D. (2005). *Sanatın Sosyal Sınırları*, İstanbul: Ütopya Yay.

Wollen, P. (2008). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, çev: Zafer Aracagök, Bülent Doğan İstanbul: Metis.

Zizek, S. (2014). *Gülünç Yücenin Sanatı David Lynch*, çev: Sabri Gürses, İstanbul: Encore.

GÖRSEL KAYNAKÇA:

Resim 1: "Man Eating-Yiyen Adam" - David Lynch
(<http://artistsinspireartists.com/painting/david-lynch-paintings>) (12.10.2016)

Resim 2: Yağmur, David Lynch
(<http://www.re-tittle.com/artists/David-Lynch.asp>) (08.09.2016)

Resim 3: David Lynch 'Eraserhead' 1977- Film "Henry Spencer baba olmaktan korkmaktadır"
(<https://www.google.com.tr/search?q=David+Lynch+%E2%80%98Eraserhe>) (14.08.2016).

Resim 4: David Lynch 'Eraserhead' 1977- Film, "Henry Spencer baba olduğunu öğrenir"

(<http://filmconnoisseur.blogspot.com.tr/2013/11/david-lynchs-eraserhead-explained.html>) (14.08.2016).

Resim 5: David Lynch 'Eraserhead' 1977- Film, "Henry ve Mary'nin Bebeği"

(<http://filmconnoisseur.blogspot.com.tr/2013/11/david-lynchs-eraserhead-explained.html>) (12.09.2016).

Resim 6: Francis Bacon, 'Çarmıha Gerili Figürler Üzerine Üç Çalışma' 1944
(<http://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-three-studies-for-figures-at-the-base-of-a-crucifixion-n06171>) (03.08.2016).

Resim 7: E. Munch 'Çılgılık' 1893
([https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1%C4%9F%C4%B1_\(tablo\)#/media/File:The_Scream.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1%C4%9F%C4%B1_(tablo)#/media/File:The_Scream.jpg)) (14.08.2016).

Resim 8: David Lynch 'Eraserhead' 1977- Film
(<http://www.craveonline.com/entertainment/898339-soundtreks-eraserhead>) (03.08.2016).

Resim 9: <http://chabrieres.pagesperso-orange.fr/lynchland/eraserhead.html>
(03.08.2016).

Resim 10: My head is disconnected <http://hyperallergic.com/154145/shrapnel-from-the-skies-the-paintings-of-david-lynch/> (01.11.2016).

SİLGİKAF (ERASERHEAD) FİLM KÜNYESİ:

Yönetmen: David Lynch

Oyuncular: Charlotte Stewart, Jack Nance, Allen Joseph, Jeanne Bates, Judith Anna Roberts

Senaryo: David Lynch

Yapımcı: David Lynch, Fred Baker

Yapım Yılı: 1977- ABD