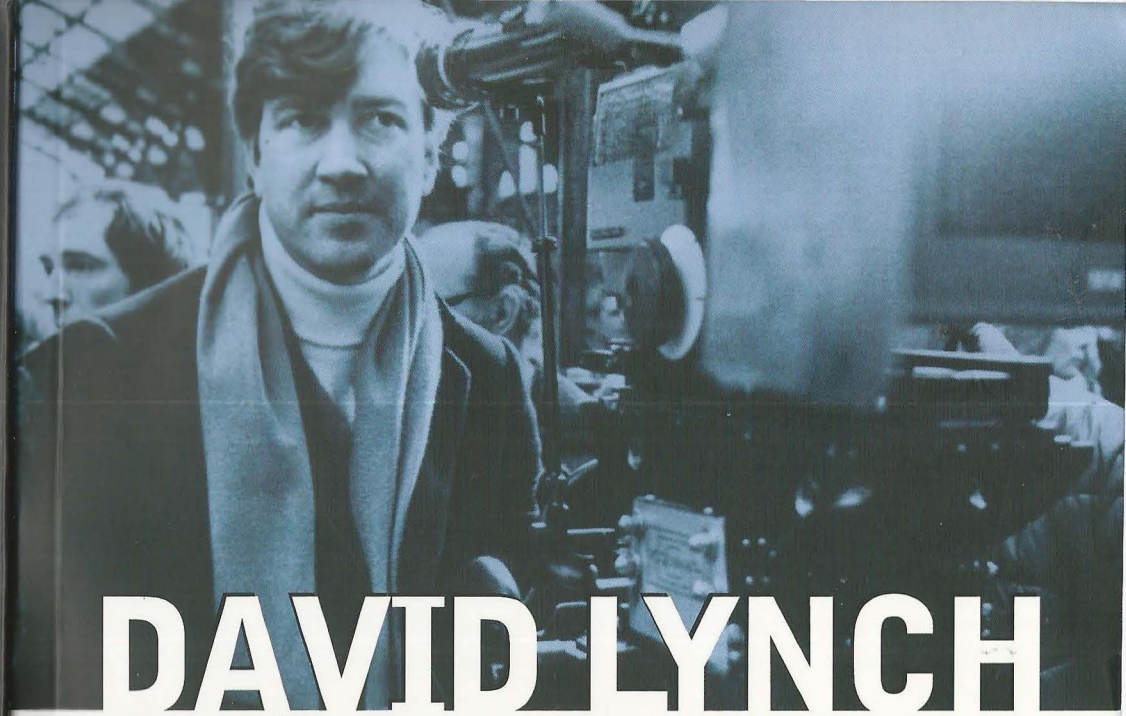


DAVID LYNCH

'TEKİNSİZ'İN SİNEMASI

Derleyen: Chris Rodley

Türkçesi: Selim Özgül



agorakitaplığı

'TEKİNSİZ'İN SİNEMASI DAVID LYNCH

agorakitaplığı
399

CHRIS RODLEY

Yirmi yılı aşkın bir zamandır bağımsız sinema alanında. Ödül kazanan belgeseller serisi *Andy Warhol: the Complete Picture, This is Modern Art* ve *Pornography: a Secret History of Civilisation*'ın yönetmenliğini yaptı. Ayrıca Wim Wenders, Donald Cammell, David Lynch, Sam Peckinpah, Dennis Hopper ve David Cronenberg gibi sinema yönetmenleri hakkında belgeseller hazırlayıp yönetti ve William Burroughs, Lord Byron, Dirk Bogarde, Johnny Cash, Holylywood Stüdyo Sistemi, Amerikan bağımsız sineması ve çağdaş İngiliz sanatı hakkında filmler çekti. *Cronenberg on Cronenberg* kitabını hazırladı. Londra'da yaşıyor.

SELİM ÖZGÜL

1959, Osmaniye doğumlu. 1980 öncesi öğrenci örgütlenmelerinde aktif rol aldı ve 12 Eylül sonrasında cezaevine girdi. İçeride çevirmenliğe başladı. 1991'deki tahliyesinin ardından, İstanbul'da dış ticaret şirketlerinde görev aldı. Edebiyata yöneldi ve çevirmenliği mesleğe dönüştürdü. Kendi kısa hikâyeler ve roman çalışmalarının yanında, edebiyat, sinema ve siyaset üzerine kitaplar çevirdi. Çeviri kitapları arasında *Minyatürcü* (Kunal Basu), *Orman Sevdalısı* (Susan Vreeland), *Jim Jarmush* (der. Ludvig Hertzberg), *"Cahiers du Cinéma"nın Kısa Tarihi* (Emilie Bickerton), *Sinematografi İnsan Yüzüdür* (der. Raphael Shargel) ve *Pedro Almodovar* (Paul Julian Smith) bulunmaktadır.

Derleyen: Chris Rodley

DAVID LYNCH – 'TEKİNSİZ'İN SİNEMASI

Türkçesi: Selim Özgül

a
agorakitaplığı

Sinema 69

David Lynch – 'Tekinsiz'in Sineması
Derleyen: Chris Rodley

İngilizce'den çevien: Selim Özgül
Kapak tasarım - mizanpaj: Sibel Yurt

© 2005; David Lynch
© 2013; bu kitabın yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Mart 2013
ISBN: 978-605-103-195-8

Baskı ve Cilt: Ceylan Matbaası
Güven İş Merkezi, B Blok, No 318
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 613 10 79

AGORA KİTAPLIĞI
Sertifika no: 12761
Kuloğlu Mah. Turnacıbaşı Cad.
No: 54, Çukurcuma-Beyoğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26 - (0212) 251 37 04 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e- posta : agora@agorakitapligi.com

Dağıtım: Punto Kitap, Tel: (0 212) 496 10 50

İÇİNDEKİLER

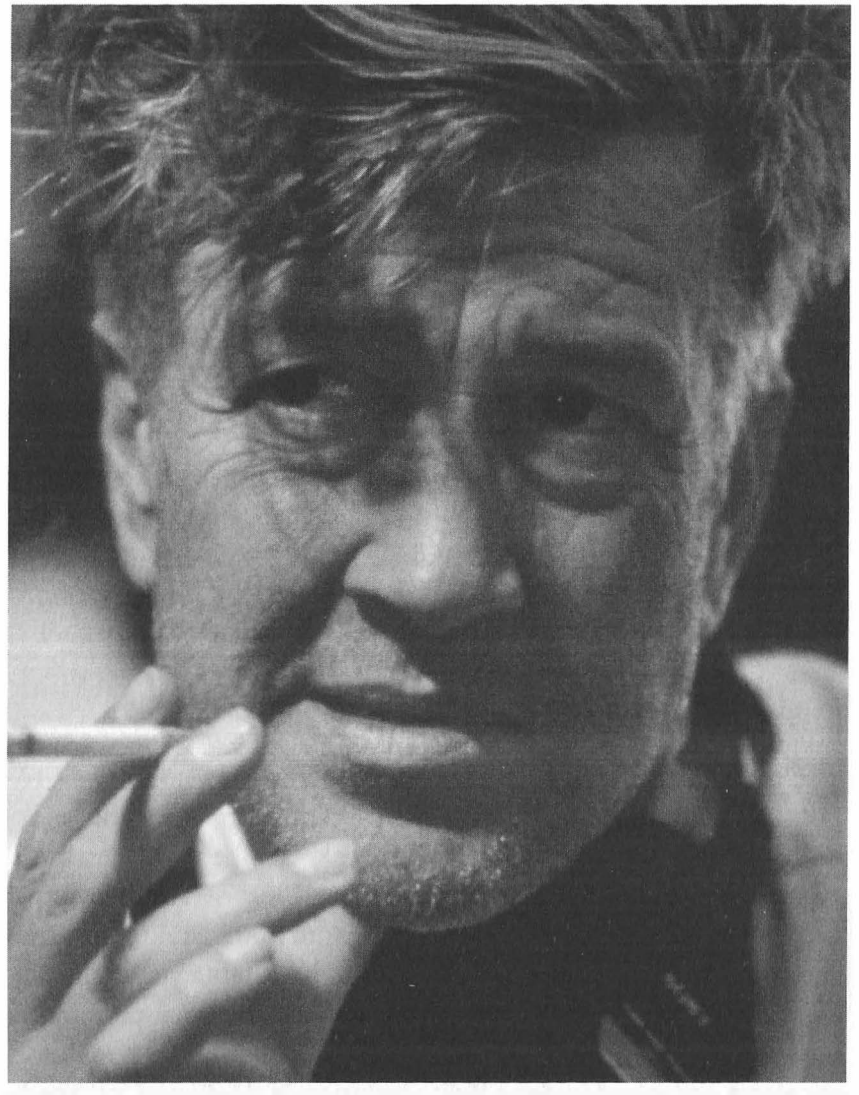
Teşekkürler iv
Gözden Geçirilmiş Baskıya Önsöz xi

1) Evimin Karşısındaki Bükülmüş Bir Elin Gölgesi 1
2) Endüstri Şehrindeki Bahçe 42
3) Kendimi Görüyorum 72
4) Bir Böceğin Mutluluk Rüyları 115
5) Aman Tanrım, Anne, Beni Erkek Köpek Isırdı 140
6) O Kimseyi Kandırmıyordu – İncinmişti, Fena İncinmişti 162
7) Evim Birdenbire Bir Yaralar Ağacı Haline Geldi 201
8) Kocaman Bir Harika Dünya 248
9) Evimdeki Karıncalar 279
10) Yeniden Kavuşulan Kocaman Bir Harika Dünya 319
11) Bill Evinin Arka Bahçesinde Bir Bulmaca Kitabı Buluyor 345

Filmografi 385

TEŞEKKÜRLER

Öncelikle, bu kitabın büyük kısmını oluşturan çok sayıda röportaja katılmayı kabul ettiği için David Lynch'in kendisine teşekkür ediyorum. Bu röportajların ilki Ocak 1993'te gerçekleştirildi. Sonra, 1995'te Eylül'de ve 1996'nın Şubat, Ekim ve Aralık aylarında yapılan çok sayıda söyleşi, nihayet Ekim 2002'de iki gün süren sonuncusuyla bu seri tamamlandı. David bu kitapta yer almayı kabul ederken, işin başında, bu söyleşinin basit bir soru-cevap yöntemiyle yürütülmesini önermişti; onun bu teklifinin temelinde, soruların cevaplardan daha ilginç bulunacağı düşüncesi yatıyordu muhtemelen. Kanımca bu tepki, tipik bir alçakgönüllülük olmakla kalmayıp, aynı zamanda, onun kendi işinden söz ederken hep taşıdığı bir korku ve endişeyle de kodlanmıştı. Bu korku, geçen



David Lynch

bunca yıla rağmen azalmamıştı; son röportajımızın hemen ardından da kendini göstermiş ve beni arayarak, kendisini tecavüze uğramış biri gibi hissettiğini söylemişti. Bu yüzden, elinizdeki kitabın hazırlanmasında gösterdiği güleryüzlülük, güven, inanç ve sergilediği müthiş cömertlik, takdiri daha fazla hak etmektedir. Yirmi sekiz saati bulan konuşmalar tarih sırasına göre kaydedildi. David Lynch'in bu cevaplar konusunda nasıl bir *inanılmaz* yanılgıya düştüğünden ise söz etmeye bile gerek yoktur.

Bu kitaptaki her kelimeyi büyük bir dikkatle okuyup çok sayıda düzeltme yapan, her satırı gözden geçirip notlar alarak doğruluğunu sorgulayan ve genellikle de, kitabın ilk baskısının müsveddesini hiç kimse görmeden, David'e ve bana, anlatılmak istenen şeylerin tam olarak ifade edilmesi konusunda yardım eden Melissa Larner'a sevgilerimi ve şükranlarımı sunuyorum. Yedi yıl sonra gelip de onun bu yeni baskı üzerinde aynı şekilde çalışacağı kimin aklına gelirdi! Benim onu orada, arzu ve istekle, bizimle çalışmaya hazır bir şekilde bulacağım kimin aklına gelirdi! İşte bu o kız.

Yine kalpten teşekkür etmem gereken, Faber and Faber yayınevindeki, bu kitabın yayın hakkını 1996'da alıp, daha sonra peygamber sabrıyla bekleyen Walter Donohue'dir. Walter'in ihtiyaç duyduğu şeyler benim gözümde de çok önemliydi ve sonunda her türlü erteleme taktikleriyle engellemeleri aşmayı başardı. Kitabın bu yeni basımı konusunda ortaya konan çok ilginç teknolojik erteleme taktikleri söz konusuydu: gece yarıları gönderilen e-postalar, tekrar dönüleceğine dair cep telefonu mesajları... Walter'in editör olarak gösterdiği duyarlılık ve anlayış, onca yıla rağmen mucizevi bir şekilde bugüne kadar sarsılmadan devam etti.

Ayrıca, David'in çok sevgili bazı yakın arkadaşlarıyla mesai arkadaşlarına da bizimle işbirliği yapmaları, bize zaman ayırmaları ve değerli katkıları nedeniyle çok teşekkür ediyorum. Mary Sweeney; Peggy Reavey; Isabella Rossellini, Toby Keeler, Angelo Badalamenti, Stuart Cornfeld, Robert Engels, Barry Gifford ve Patricia Arquette'e; Jay Aaseng, Will Jorgenson ve ben telefon hatlarıyla boğuşup dururken gösterdiği dostluk ve yardımseverliği dolayı-

sıyla, Lynch Asymmetrical Productions'tan merhum Jennifer Syme'e; ilk sayılarında kapak konusu yaptıkları David Lynch için benim topladığım malzemeleri kullanmamıza izin vermesinden dolayı New York'taki *Icon Magazine*'ye teşekkür ediyorum. Tabii her şeyin çabucak sağlanmasına yardımcı olduğu için, CIBY-2000 Sales'dan Wendy Palmer'a da. Güzel haberler yolda.

Kitaptaki resimler, fotoğraflar ve reprodüksiyonlar şu isimlerin izin vermesi sayesinde kullanılmıştır: David Lynch; Donald Lynch; Catherine Coulson; BFI Stills, Posters and Designs; Paramount Pictures; MGM; Twentieth. Century Fox; Universal Studious; DEG International; Propaganda Film; Lynch/Frost Productions Inc.; CIBY-2000; Frank Connor; George Whitear; Umberto Montiroli; Kimberly Wright; Elliot Marks; Dean Tokuno; Lorey Sebastian;Suzanne Tenner; Billy Higgins ve Melissa Moseley.

Bu kitap 2003'te bizi üzüntüye boğarak aramızdan ayrılan Gaye Pope'a adanmıştır. Gaye, Asymmetrical'da, içinde jeneriklerin de yer aldığı pek çok şey gerçekleştirdi; David Lynch'e asistanlık da yaptı, fakat esas kendi payıma bir kurtarıcıydı. O olmasaydı, bu kitabın ilk baskısında *Eraserhead*'in (Silici Kafa) beş yıllık yapım sürecinin kolaylıkla yer bulması mümkün olmazdı. Yapım sürecinin her aşamasında, her işte ve her türlü ayrıntıda hiç ara vermeden bana yardımcı oldu; röportajlar sırasında ardı ardına gelen o *müthiş* kahvelerden ve hindi sandviçlerinden söz etmeye bile gerek yok *–komik değil*, paha biçilmezdi. Gaye'in her ân yardıma hazır olmasından, bizi hep güleryüzle karşılamasından söz etmeye bile gerek yok.

GÖZDEN GEÇİRİLMİŞ BASKIYA ÖNSÖZ



"'Tekinsizlik' duygusu, tanımlanması özellikle zor bir duygudur. Ne mutlak bir korku ne de normal bir kaygıdır; tekinsizin ne olmadığını tanımlamak, asıl anlamını tanımlamaktan daha kolay görünmektedir."

(Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*)

Vidler, 'tekinsizlik'in kesin bir şekilde tanımlanmasında -'huzursuzluk' duygusu ilk önce on sekizinci yüzyılın sonunda tanımlanmıştı- karşılaşılan ilk başlardaki güçlükleri anlatırken, eleştirmen ve yazarların David Lynch sinemasıyla yüz yüze geldiklerinde kimi zaman karşılaştıkları problemleri ifade ediyor olabilirdi. Karşılaşılan güçlük, bir David Lynch filmini izleme deneyiminin tanımlanmasıyla değil, o filmi izleyen kişinin gördüğü

şeyin aslında tam olarak *ne* olduğunun saptanmasıyla ilgiliyse (onun son filmi *Mulholland Çıkmazı*'na gösterilen en son çılgınca tepkilerde karşılaşılan olay gibi), bunun sebebi 'tekinsiz'in Lynch çalışmasının tam özünde yatıyor olmasındandır.

Günümüzde başka hiçbir yönetmen, sinemanın ulaşılabilecek bütün öğelerini Lynch'in kullandığı ölçüde değerlendirmemektedir. Bizce bunun sebebi tam olarak, Lynch'in, 'tekinsiz'in kolay elde edilemeyen niteliğini ifade etmek üzere film yapımıyla ilgili sürecin her yönünü harekete geçirmesidir. Ses ve imgenin dokularına, konuşma ve hareketlerin ritimlerine, alan, renk ve müziğin içsel gücüne olan duyarlılığı, yönetmeni bu anlamda eşsiz kılmaktadır. Çevrenin tam da deprem merkezinde çalışan bir yönetmendir o. Öte yandan, Lynch'in çalışmasında görülen yaratıcılık ve icat yeteneği, her şeyden önce kendi iç hayatına girebilme gücünden kaynaklanmaktadır. Lynch iç hayatını perdeye taşırken, çevreyi yeniden canlandırma sırasında gösterdiği doğruluğun bir sonucudur bu.

Geçmişteki ressamlığı ve avangard film yapımcılığı, Lynch sinemasının çok çarpıcı şekilsel nitelikleri konusuna bir açıklama getirebilmekle birlikte, bu onun vizyonuna ilişkin saf gücünün anlatılması açısından yeterli olmaz. Lynch'e göre, bu güç ancak sinemanın bütün öğeleri mevcut olmadığı zaman değil, fakat, onun sık sık bir 'ruh hali' olarak atıfta bulunduğu şey yaratılırken, 'doğru' da olduğu zaman ortaya çıkar; bu güç, görülen ve işitilen her şey, belli bir 'duygu'ya katkıda bulunduğu zaman kendisini gösterir. Lynch'i en çok heyecanlandıran duygular, duyguları ve rüyaların duygusal izlerini yaklaştıranlardır: Bir kâbusun can alıcı öğelerinin sadece olayların anlatımıyla aktarılması imkânsızdır. Belli bir zamana ait tarzda gerçekleştirilen çalışmaların sınırları olur; bu yüzden, mantık ve anlaşılırlık talebinde bulunan geleneksel film anlatımı Lynch'in pek işine yaramaz. Lynch'in evreninde, dünyalar -gerçek olsun, hayal gücünün ürünü olsun- hep çatışma halindedirler. Onun filmlerindeki rahatsızlık duygusu kısmen bu türler arası yaklaşımının bir sonucudur ve rahat -can

alıcı bir *biçimde-* yönelim sağlayan her türden kurallarla geleneklerin olmaması şeklinde algılanmaktadır.

Lynch'in filmlerinin yansıttığı ruh hali ya da duygu, bir düşünsel belirsizlik şekliyle -onun "karanlıkta ve kafa karışıklığında kaybolmak" şeklinde adlandırdığı şey- çok güçlü biçimde bağlantılıdır. Lynch'in filmlerinde 'tekinsiz'in kendisini çok açık bir şekilde ortaya koyduğu yer burasıdır. Tekinsiz, ilginç, acayip ya da grotesk olan her şeyde bulunmaz, kaldı ki -abartıları sayesinde- korkuya yol açmayı reddeden o şeylerin tam tersidir. 'Tekinsiz'in özellikleri, Freud'un 'korku alanı' diye terimleştirdiği olgu anlamında, gerçek korkudan ziyade kaygının, görünenden ziyade zihinde yer edenin özellikleridir. 'Tekinsiz', 'tanıdık' olanı 'tanıdık olmayan'a dönüştürmekte, çok açık bir şekilde bildik olan şey içinde rahatsız edici bir bildik olmama hali ortaya koymaktadır. Freud'un ifadesiyle: "Tekinsiz, gizli bir biçimde fazlasıyla bildik bir şey olduğu için tekinsizdir, onun 'baskı altında' olmasının sebebi de budur." İşte, Lynch'in sinemasının özü budur.

Vidler'in işaret ettiği gibi, 'tekinsiz'in kökleri Edgar Allan Poe ve E.T.A. Hoffmann'ın kısa hikâyelerine kadar uzanmaktadır. 'Tekinsiz'in ilk başlardaki estetik görünümü tehlikesiz bir anlatıma sahipti ve cana yakın iç kesimleri yabancı varlığının korkunç işgaliyle rahatsız ediliyordu. *Eraserhead* (Silici Kafa), *Blue Velvet* (Mavi Kadife), *Twin Peaks* (İkiz Tepeler), *Lost Highway* (Kayıp Otoban) ve *Mulholland Drive*'ın (Mullholland Çıkmazı) özü işte budur. 'Tekinsiz'in psikolojik ifadesi, tehdidin benliğin replikası olarak algılandığı, başkalığının görünürde aynı olması sebebiyle çok daha korkutucu olduğu ikili metaforda yer alıyordu. Bu, Lynch'in çalışmasında kendi ilintisini, yönetmenin Jeckyll ve Hyde sendromu üzerinden geliştirdiği soyutlamada bulur: *Mavi Kadife*'de Jeffrey/Frank; *İkiz Tepeler*'de Leyland Palmer/Katil Bob; *Kayıp Otoban*'da Fred Madison/Pete Dayton ve -en görkemli biçimiyle- *Mulholland Çıkmazı*'nda Betty Elms/Diane Selwyn ve Rita Camilla Rhodes.

Ayrıca, 'tekinsiz', büyük şehirlerin ortaya çıkmasının da bir sonucudur. İnsanlar doğadan ve geçmişten koparıldıklarını hisset-

meye başladıklarında, hastalıkla, ruhsal rahatsızlıklarla -özellikle de mekânsal korkular (agorafobi ve kapalı yer korkusu)- birlikte gelen modern bir kaygı haline gelmiştir bu duygu. Lynch'in kendisinin ilk zamanlardaki şehir paniği, doğa ve kır hayatına ilişkin rüya gibi geçmişine yönelik sevgisi, kendi sinemasında açıkça görülen mekânsal korkuya -sıklıkla da CinemaScope çerçevenin kullanılmasıyla ifade edilen- katkıda bulunmuş olabilir. *Kayıp Otoban*'daki Fred Madison gibi karakterler boş bir alanla kuşatılmışlar, kendi hayatlarının belirsiz coğrafyalarına terk edilmişlerdir. Ya da, *Silici Kafa*'daki Henry'de olduğu gibi, çevrenin -içerisi ya da dışarısı- üzerinde özenli ve dikkatli bir biçimde tartışılması gerekir. Güvensizlik, yabancılaşma, yönelim ve denge eksikliği, bu sorunun, onun 'evde' hissedilmesinin mümkün olup olmadığı şeklinde bir soruya dönüştüğü Lynchland'de [Lynch âlemi] zaman zaman çok ciddi bir hal almaktadır. Gerek Fred Madison gerekse Diane Selwyn bu istikrar ve mutluluk yanılsamasını kabule zorlanmakta, kendileri adına daha masum paralel kimlikler ve dünyalar yaratılmaktadır –ruhsal çöküntü gerçeğinin üstesinden gelme çabalarına yer verilen rüya senaryoları.

'Tekinsiz', onu bir 'tanınmaz hale getirme' aracı olarak kullanan modernist avangardlar tarafından bir estetik kategori olarak yeniden kullanılmaktadır. Gerçeküstücülere göre, tekinsiz, rüya ile uyanık olma arasındaki sınırda yer almaktadır, onların sinemaya olan ilgisinin sebebi bundandır. Eğer Lynch, sinema eleştirmeni Pauline Kael'in bir zamanlar ileri sürdüğü gibi, "ilk popülist sürrealist -Rüya mantığının Frank Capra'sı" ise, bunun kesin sebebi, bu tanınmaz hale getirme sürecine ve uyanık olma/rüya görme durumuna duyduğu ilgisidir. *Mulholland Çıkmazı* tamamen Diane Selwyn'in gerçekte ne oluyor, ne olmuş olabilir ve şu anda ne olmuş olabilir, şeklindeki sorular karşısındaki kafa karışıklığı üzerine inşa edilmiştir. "Hey güzel kız, uyanma zamanı," diyor gizemli Kovboy, fakat o ne zaman -tam olarak- uyumuştu? Powell ve Pressburger'ın ustalıkla ortaya konan muhteşem sinema niteliklerine sahip *A Matter of Life and Death*'inden (Ölüm Kalım Mesèlesi, 1946) bu yana değildir; orada Peter Carter'ın "gerçek bir

hayat deneyimiyle kıyaslandığında ileri düzeyde ortaya konmuş bir dizi halüsinasyon yaşadığı" teşhisi konuyordu. Bugün büyük Amerikan stüdyoları film yapımıyla ilgili pek çok alandan çekilip 'bağımsızlar'ı sadece boş alanları işgal etmekle yüz yüze bırakırken, David Lynch'in kendi biricik kanalının, fiilen film 'rüyazamanı' üzerinde olduğu görülmektedir.

Lynch her zaman için, düşünsel rüya analizini en iyisiyle kederli bir biçimde indirgemeci, ya da daha kötü -yıkıcı- olanda bulan bir rüyacıdır. Eleştirmenler ve izleyiciler sık sık onun kendi filmlerinin tam bir metinsel analizine girişme konusundaki isteksizliği karşısında hayal kırıklığına uğramaktadırlar. Yeni teknolojiler ve onların bağlı oldukları bilgi akışı bu durumu daha da kötüleştirmektedir. Bugünlerde bir yönetmenin bir film DVD'sinin piyasaya sürülmesi üzerine yaptığı yorum standart haline gelmiştir. Lynch'e göre, bir kâbus durumunun kusursuz bir tanımıdır bu. Lynch, açıklamaktan ziyade göstermeyi, kural koymaktan ziyade hissetmeyi yeğlemektedir. Yönetmenin sinemaya olan yaklaşımı, bu yüzden umutlanılabileceği gibi, sadece ileri derecede sezgisel olmak değil, fakat aynı zamanda tesadüfün, kaderin ve beklenmedik olayların değerlendirilmesine de açık olmak şeklindedir. Lynch'in yönetmenliği neredeyse bir sadakat gösterisidir –gizemli güçlerin hassas dengesi. O, kendisini düşünceleri ve imgeleri ayarlamaya çalışan bir 'radyo' olarak nitelendirmektedir ve onun yeraltı araştırma süreci bazı ilginç sonuçlar ortaya koymuştur.

Mavi Kadife'ye yönelik bu meditasyon yaklaşımı, klasik bir Freudçu hikâyeyi kazıp çıkarmıştır; her ne kadar Lynch, psikanaliz teorisi konusuyla hiçbir bilgisi bulunmadığını ileri sürse de -kendisine yakın olan bu düşüncelerin doğrulanacağı bir sav- Dorothy Vallens'in Stockholm Sendromu'na sahip olabileceği, *Kayıp Otoban*'da Fred Madison'ın bir psikojenik füg yaşıyor olabileceği -her ikisi de ruhsal durumla ilgilidir- Lynch açısından yeni şeyler olarak görünmektedir. O, sadece, kendisini ilgilendiren 'dertler'le ilgili açıklamalarda bulunan ders kitabının farkında değilmiş görüntüsü vermekle kalmıyor; tanımlamalar, teoriler ve ortodoks-

luklar sayesinde bu dertlere dair sonradan yerleşen kısıtlamaları da kaldırıyor.

Lynch'in görünürde geleneksel bir araştırma ihtiyacı ve arzusu olmadan, çeşitli duygusal durumlara olağanüstü bir şekilde 'bağlanma' başarısı, zaman zaman, Amerikan sinemasının değerli sığınağını -altmetin- gereksiz kılıyordu. Örneğin, *Mavi Kadife* gerçek renklerini göstermekten korkmayan bir filmdir. Bu, kısmen, filmin hem şoka uğratma hem hayran bırakma gücünü ifade etmektedir. *Kayıp Otoban* ve *Mulholland Çıkmazı* işlevsellikleri anlamında daha az açıklığa sahiptir, çünkü Lynch artık daha fazla anlatım biçimlerine ve karakterlerinin kendi hayal kırıklıkları, korkuları ve ölçüsüz davranışlarına tepki olarak içinde yaşamaya zorlanacakları iç dünyaları giderek daha fazla ifade eden soyut düşüncelere ihtiyaç duymaktadır. Bu hiçbir işe yaramamış olacak ki, *İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürü*'nün gösterime girmesinden sonra, Lynch, babaları tarafından tecavüz edilen genç kızlardan çok sayıda mektup aldı. Tecavüzün nasıl bir şey olduğunu böylesine tam olarak bilmesi karşısında şaşkınlığa uğramışlardı onlar. Gerek ensest gerekse evlat öldürme suçu 'soyut' bir Katil Bob biçiminde ortaya konmasına rağmen, subjektif bir deneyime bağlılık olarak kabul edilmektedir. Lynch sadece kendi iç hayatından yararlanmamaktadır; ister erkek ya da kadın, ister genç ya da yaşlı olsun, başkalarının deneyimleriyle empati kurabilme konusunda tekinsiz olabilme yeteneğine de sahiptir. Böylece, o deneyimleri kendisinin kılmaktadır. Dolayısıyla, Lynch'in itiraf edilmiş mutlu, 'normal' çocukluğuyla karakterlerinin sık sık eziyet görmüş, olağandışı hayatları arasında bir parça çelişki vardır. Lynch'in, filmlerinin otobiyografik bağlantılar talep eden o okumalarına karşı koyuşu, temelini burada ve böyle bir yaklaşımın indirgemeci sıradanlığında bulmaktadır; bu yaklaşım, örneğin *Silici Kafa*'yı anlama çabasında, onun hayal gücü ve empatiyle ilgili olandan ziyade otobiyografiye ilişkin çalışmaları görmek açısından daha uygun düşmektedir.

Sonuç olarak, biz 'sapkın' sinema 'yapan normal adam'ın (karanlık ve çöküşü gözler önüne sermek için olaylara kendi yalıtıl-

mış dünyasından bakmayı sürdüren, Montana, Missoula'lı nüktedan, çekici ve 'halk adamı' yönetmen) görünürdeki çelişkisiyle baş başa kalmaktayız. Bu paradoksu "Marslı Jimmy Stewart" ifadesiyle ustalıkla dile getiren *Fil Adam*'ın başyapımcısı Stuart Cornfeld'di (ve bu sözde atıfta bulunulan kişi Mel Brooks değildi). Bu hem mizahi bir ikili tanımlama, hem de daha karmaşık bir resim için alınmış aldatıcı bir biçimdeki steno işlevi görmektedir. Jimmy Stewart'ın personası, David Thomson'ın *A Biographical Dictionary of Film*'de altını çizdiği "iri gözlü, ağır ağır konuşan masum, çılgın ve sofistike bir dünyanın içine giren taşralı delikanlı" şeklindeki cana yakın bir görüntüyle başladı. Steward, 1950'lerde giderek artan bir biçimde kabul ettiği karakter tipinden uzaklaşıyordu ve onun rolleri "insanı çıldırtan ve iç karartıcı... sorunlu, huysuz ve yalnız bir kişilik" işaretleri gösteriyordu. Lynch, Capra'nın *Mr Smith Goes to Washington*'unun (Mr Smith Washington'a Gidiyor, 1939) Jimmy Stewart'ı mıdır yoksa Hitchcock'un *Vertigo*'sunun (Baş Dönmesi, 1958) Jimmy Stewart'ı mıdır? Lynch'in yakın arkadaşı size 'onun neşe kaynağı'nın, yüzünde bir gülümsemeyle, Lynch'in bizzat kendisi olduğunu, onun "karanlıkta ve kafa karışıklığında kaybolduğu"nu anlatacaktır.

Bu ikili yapı *The Straight Story*'nin (Düz Hikâye) gösterime girmesiyle birlikte kendini en açık haliyle ortaya koymuştu; bu filmin konusu, *Kayıp Otoban*'la *Mulholland Çıkmazı*'nın şehir kâbusunun yaşandığı karanlık dünyaların arasında sıkışıp kalmış kırsal Amerika'ya ilişkin iç açıcı bir hikâyeydi. Fakat, eğer *Düz Hikâye* Norman Rockwell'in, Andrew Wyeth'in ve Grant Wood'un klasik 'Amerikan Gotiği'nin renkli dünyalarına Lynch'in korku dolu, karanlık tuvallerine olduğundan daha fazla şey borçluysa, film hiç vakit kaybetmeden hem daha kişisel hem de yönetmenin şimdiye kadar yapmış olduğu şeyden tamamen farklı olmaya yönelecektir.

Lynch son zamanlarda kendisinin çok sevdiği resim sanatından uzaklaşıp bilgisayar dünyasının içine girerek, fotografik imgelerin dijital manipülasyonu üzerine yoğunlaşmış bulunmaktadır. Mobilya tasarımı yapmadığı, çömlek işiyle uğraşmadığı, ken-

di müziğinin kaydedilmesi ve yine kendisinin tam bir uzun metrajlı çizgi film olan *Snoot World*'ün senaryosunu Caroline Thompson'la birlikte yazma işine girişmediği zamanlarda vakit ayırmaktadır bu uğraşına; hem *Edward Scissorhands* hem de *The Nightmare Before Christmas*'ta Tim Burton'nın ortaklığı bulunmaktadır.

Asymmetrical Productions'taki kitap raflarına bir göz atıldığında, Lynch'in Hollywood tepelerinde bulunan bağımsız şirketinin, Lynchland'ın gidilecek en iyi yerlerinden birisi olduğu görülmektedir. Kitap sırtlarında gördüğümüz yazılar bu diyarın planını ayrıntılı bir şekilde ortaya koymaktadır: *The Murderer Next Door; The Complete Do-it-Yourself Manual; Original Sin; Radical Golf; Getting Started Film; Geek Love; Jackson Pollock; The Dark Room; Greetings from Minnesota; America Ground Zero; Harm's Way; Utopian Craftsmen and Homeboy.* Lynch'in ifadesiyle, çık çıkabilirsen işin içinden.

Chris Rodley

1
EVİMİN KARŞISINDAKİ BÜKÜLMÜŞ BİR ELİN GÖLGESİ



ÇOCUKLUĞU, HATIRALARI VE RESSAMLIĞI

David Lynch 20 Ocak 1946'da Montana, Missoula'da doğdu. Ailesi -o daha iki aylıkken- Idaho, Sandpoint'e taşınmadan önce, kendi ifadesiyle 'sadece doğmuştu' orada. Babası Donald, Tarım Bakanlığı'nda araştırma görevlisi olarak çalışan bir bilimciydi ve bu yüzden de sık sık başka yerlere tayini çıkıyordu; bu durum Lynch ailesinin hayatını gezgin hayatına dönüştürmüştü. Lynch'in kardeşi John'un doğduğu Sandpoint'e geleli daha iki ay olmuştu ki, aile tekrar diğer çocukları Martha'nın dünyaya gelip aileye en son katkıyı sağladığı Washington, Spokane'e taşındılar. Oradan Kuzey Carolina, Durham'a, ardından Idaho, Boise'a ve daha sonra da Virgina, Ale-

xandria'ya taşındılar. Lynch o zamanlar henüz on dört yaşındaydı. Bu gezgin hayatının Lynch'in sinemasındaki hem eşsiz hem de huzursuz edici olan şeyin büyük bir kısmına katkı sağladığını görmek oldukça çarpıcıdır. İleri derecede gelişmiş bir yer duygusu ile değişik ortamların insanlar üzerinde yarattığı çok belirgin etki, filmlerinde sık sık onun temel karakterlerinin 'aykırı' niteliğiyle kaynaşmış durumdadır. Gerek Silici Kafa'daki Henry gerekse Mavi Kadife'deki Jeffrey, Lynch'in örnek niteliğindeki alter-egolarıdır: kendi mevcut çevrelerini ve başlarına neler geldiğini anlamaya çalışan masum insanlar (ya da çocuklar). Televizyon dizilerinin adı sıklıkla çekim yapılan yerden gelmekle birlikte, İkiz Tepeler (Twin Peaks) kasabası da bir Dallas, Peyton Place ya da Knots Landing'den daha 'gerçek' görünmektedir; üstelik, anlatılması mümkün olmayan ve akıl sır erdirilemeyen olayların yaşandığı bir yerleşim yeri olmasına rağmen.

Sebebi tam olarak ne olursa olsun, Lynch kendi çocukluk dönemini çok açık ve verimli bir şekilde görüntülere, seslere vakit ayırıp bir şeyler yapmaya, yaratmaya çalışarak geçirmiştir. Bu durumun sınırsız bir kişisel kaynak, çok özel ve kodlanmış bir yığın duyusal etkiler, gizemler ve ipuçları sağlamaya devam ettiği görülmektedir. Bu çok özel hatıraları ve onun bu hatıraların anlamına duyduğu mutlak inancı, çalışmalarının sürdürülmesi açısından sık sık elektriksel bir güç sunmakta; mantık süzgecinden geçirilmiş meseleler sayesinde gezegenin merkezine doğrudan ve engelsiz bir şekilde ulaşım sağlanmakta ve bu yolculuğa sezgi ile soyaçekim kılavuzluk etmektedir.

Lynch'in çocukluğuna ilişkin anlatımlar, yıllardır harika bir şekilde yaratılmış bir dizi 'enstantane fotoğraf'; yoğun ve hayal gücü ürünü olan ve sıklıkla da mizahla korkuyu birleştiren zihinsel Polaroid'ler olarak ortaya çıkmaktadır. Lynch özel bir görsel ve işitsel referanslar repertuarıyla oynamaktan keyif alır. Bu enstantane fotoğraflar hemen boş yere umutlar doğurur ve bir sığınak sunma vaadinde bulunarak hedef saptırır. Michel Chion, "bu hatırlatmaların gerçek olmayan kesinliği"nin Amerika'daki eğitimle ilgili Good Times in Our Streets (Sokaklarda Geçen Güzel Günlerimiz) adlı bir kitaptan -Lynch'in atıfta bulunduğu ve Orta Amerika'nın ileri düzeyde kurgulanmış çizgi film gösterimlerine yönelik kendi hatırlama tarzı-

nı yansıtan bir ders kitabı- alınıp yeniden kurgulanmış olabileceğini ileri sürmektedir.

Lynch masum, mutlu bir geçmişi bilinçli bir şekilde romantik hale getirmiş, idealize etmiş ve hatta yeniden kurgulamış olsun ya da olmasın, çocukluğuna ilişkin anlatımı onun müthiş bir hikâye anlatma yeteneğine sahip olduğunun kanıtıdır. Mahremiyetin derecesini çok çarpıcı bir hayal gücüyle güvenceye alan Lynch, kendine özgü benzersiz bir şifreli dil kullanmasının gerekliliğine ilişkin belirtileri de ortaya koymaktadır. Onun, özellikle de anlamı yorumlama ya da belirleme çabalarında görülen kelimelere olan güvensizliği, konuşmalarında devamlı yüzeye vuran bir şeydir. Lynch'teki otodidaktik öğe çok güçlüdür.

Belki onun 1990'da kendisi için tercih ettiği dört kelimelik şaka yollu biyografinin ("Kartal İzci, Montana, Missoula") böylesine kusursuz olmasının sebebi budur. Yerin önemini mizahi bir biçimde ortaya koymakta, kelimeleri en az düzeyde kullanmakta (az çok bir şeyler anlatmakta) ve hayatının -kendi işini kendi yapan bir sanatçı ve yönetmenin hayatı- çok önemli bir yanına ilişkin utangaç bir şekilde itirafta bulunmaktadır.

Lynch'in otuz altı yıllık arkadaşı olan Toby Keeler şu gözlemde bulunur: "David daima iş yapan bir adamdır." Onunla tanıştığımız zaman Kartal İzcilik dereceleri almaya çalışıyordu. Kendisi o konuda fazla konuşmak istemese de, bunlar kaldırılıp atılacak şeyler değildir; sanırım, yapılabilecek olanın en iyisini yapmıştı. Bugün bile, onun yoktan var etme yeteneği, sanırım, doğrudan doğruya o eski 'hazırlıklı ol' sözünden gelmektedir."

Donald Lyons, Film Comment *adına yapılan* Kayıp Otoban'*la ilgili röportajında haklı olarak, onun 'bir ressamın filmi' olduğuna işaret etmektedir. Resim sanatı, kelimenin tam anlamıyla Lynch adına her şeyin başladığı yerdir ve bu yüzden en uygun başlangıç yeridir. Henüz ergenlik döneminde ressamlığın geçerli bir meslek olabileceğini fark etmiş olması, onun hayatındaki ilk önemli dönüm noktasını işaret etmektedir. Toby Keeler geçmişe ilişkin şunları anlatır: "Resmi ve resim sanatını keşfettiğinde, tamamen oraya mal oldu. Üretken biri oldu iyi ki!" Lynch okulu bırakıp kendini 'Sanat Haya-*

tı'na verdi; annesi ve babası onu bu konuda yüreklendirmedilerse de, tercihini anlayışla karşıladılar. İçinde yaşadığı çevre onun üzerindeki hâkimiyetini hiçbir zaman bırakmadı. Siyah boya ve döküntülerden meydana gelmiş göz korkutucu bir ortamın beş parasız karakterlerinin zaman zaman ziyaret ettikleri son tuvallerinin karanlık ve donuklaştırılmış yüzeyleri, kusursuz bir şekilde onun sinemasının büyük bir kısmının ortaya çıkma sebebi olan çocuksu merakı ve dehşet duygusunu ifade etmektedir.

* * *

Chris Rodley: *Çocukluğunuzda aileniz sürekli göç ederdi; şehirden şehre, eyaletten eyalete. O zamanlar bu gezgin hayatı hakkında neler hissederdiniz?*

David Lynch: İyi şeyler de hissederdim kötü şeyler de, bir yere yerleşmeye çalışırken birdenbire kendinizi başka bir yerde buluyorsunuz: yeni arkadaşlar ediniyorsunuz, yeni bir yerle tanışıyorsunuz. Bu durum bazı çocukların hoşuna gider; özelliklerinden biri olacak bir yetenek kazanırlar, fakat bazı çocuklar içinse yıkıcı bir etki yapar. Ancak, anne babanız gibi, ne tür çocuklarla karşılacağınızı siz de bilmezsiniz. Sadece taşınıyorsunuzdur.

Peki, siz nasıl bir çocuktunuz?

Ben iyi bir araştırmacıydım. Yoluma devam edebilmem için ne yapmam gerektiğini hissedebiliyordum. Bir işin içine girince yapmak istediğiniz şeyi yapabiliyorsunuz, fakat dışarıda kalınca iş zorlaşıyor, işin içinde olmaya zorlanıyorsunuz ve bu da çok vakit alıyor, dolayısıyla yapılması gereken şeyi yapmıyorsunuz.

Okul hayatınızda zorlukla karşılaştınız mı?

Evet, fakat ben eğitimden söz etmiyorum, diğer çocuklar hakkında konuşuyorum. Dışarıdan birisi olduğunuzda onu hissedebiliyorsunuz, sizin açınızdan anlaşılır oluyor. Her çocuk hisseder onu. Bir yerde kaldığınızda ve yabancı olduğunuzda, taşınmak açısından çok güzel oluyor ve tekrar deniyorsunuz! Sistem açısın-

dan da şok edici oluyor, fakat bazen de gerçekten iyi olan bir sistem açısından şoke edici oluyor. Bu durumun birazcık daha farkına varıyorsunuz, birdenbire. Kafanın birden dank etmesi şeklinde değil, telleri titreştirmeye yetecek kadar. Küçücük bir kanal açılıyor ve siz olayın bir parçacık daha farkına varıyorsunuz.

Sık sık babanızdan, onun işinden, Tarım Bakanlığı'nda araştırma görevlisi olarak çalışmasından söz ediyorsunuz. Babanızla ilgili sizi en çok etkileyen hatıranız hangisidir?

Babamın işe takım elbise giyerek ve başında bir kovboy şapkayla yürüye yürüye gitmesi. Virginia'da yaşadığımız, bu şapkayı giydiği günler kendi payıma en can sıkıcı günlerdi, fakat şimdi bu çok hoş bir şey olduğunu düşünüyorum. Gri-yeşil, ormancı işinde çalışanların kullandığı bir kovboy şapkasıydı. O şapkayı giyip giderdi. Otobüse ya da herhangi bir şeye binmezdi; başlar yürümeye, birkaç mil gidip George Washington Köprüsü'nü geçer, şehre bu şapkayla girerdi.

Anneniz ev kadını mıydı, yoksa ücretli bir işte mi çalışıyordu?

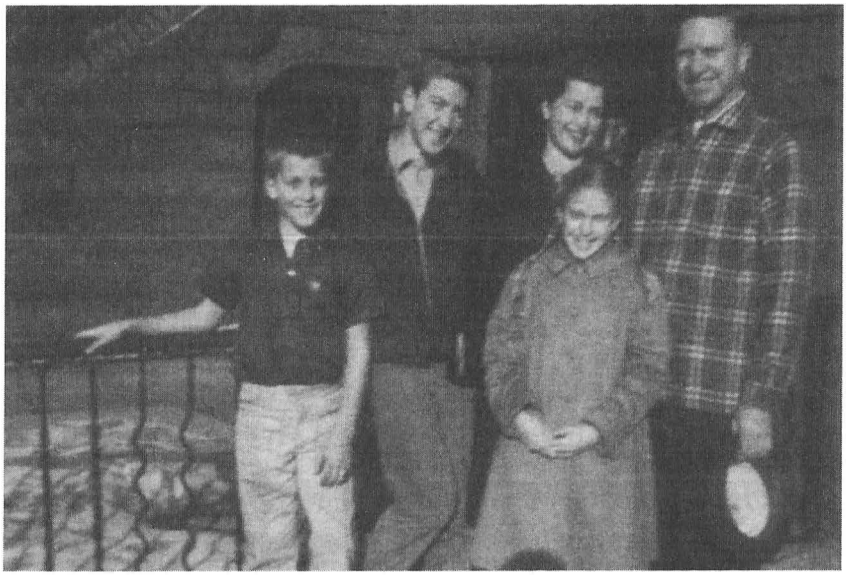
Hayır, annem çalışmıyordu. Ne düzeyde olduğunu bilmiyorum ama üniversiteye gitmişti. Bir süre bir şeyler yapmıştı, fakat ne olduğunu bilmiyorum, hatırlamıyorum.

Annenizle babanızın tanışması nasıl olmuş?

Duke Üniversitesi'nde tanışmışlar. Fakat babam o günlerde çalışıyormuş, annemse evdeymiş çoğunlukla. Gittiğim her yerde durum böyleydi.

1950'lerde yetişmiş olmanız film çalışmalarınızı büyük ölçüde etkilemiş. Mavi Kadife *ve* Kayıp Otoban *gibi filmler neredeyse sert biçimde modern ve çağdaş olsa da, hem görünüm hem de duygu olarak, üstlerindeki 1950'lerin hayaleti hiç kalkmamış. O onyıla neden bu kadar bağlı kaldınız?*

Bugün vadiye giderseniz 1950'lerden kalma arabaları görürsünüz; radyoyu açtığınızda karşınıza çıkan istasyonlardan biri Co-



1962. Lynch ailesi. Soldan sağa: John, David, Sunny, Martha ve Donald.

untry and Western'dir, tamamen modern bir radyo istasyonudur, diğeriyse "Eski ama güzel günler"dir. Elvis Presley'in ortaya çıktığı yıllar. Daha öncesinde ne kadar müzik olduğunun hiç önemi yok, rock 'n' roll doğmuştu o zaman. 1950'ler hâlâ buradadır. Her yerdedir. Asla geçip gitmedi o yıllar.

O dönem pek çok bakımdan fantastik bir onyıldı. Arabalar insanlar tarafından üretilmiyordu. Fitiller ve krom kaplamalar kullanarak çalışan tasarımcılar yoktu, gerçekten ilginç bir malzeme. Beygir gücü denen şey çok büyük bir işti ve çocuklar her modeli bilirler, bir sonraki yılın modelinin üretilmesini beklerlerdi. Arabalar üzerine söylenen her türlü sözden haberdar olurlar, bu gibi şeyleri bilirlerdi. Hareket eden heykellere benziyorlardı. Şimdi arabaları aerodinamik olarak tasarlayan bilgisayarlara sahip olduğumuz için, üretilen arabalar havayı daha iyi yarma özelliğine sahiptir, daha uzun mesafede daha az yakıt tüketmektedir ve saatte yüz kilometre hızla giderken arabanın arkası havaya kalkmıyor. Eski arabalar kazayı hasarsız atlatır fakat içindeki insanlar *yaralanırlardı*. Ama ben size bu korkunun *bittiğini* söylüyorum. Biz

arabamızla dolaşırken B.B. King bu *saçmalık* hakkındaki şarkısını söyleyebilmektedir artık!

Bugün artık *hiç* olmayan bir hava vardı. Müthiş bir duyguydu ve bunun sebebi benim o zamanlar çocuk olmam değildi sadece. Gerçekten umut verici bir zamandı o günler; her şey aşağı değil, yukarıya doğru seyrediyordu. İnsanlar bir şey yapabilecekleri duygusuna sahiptiler. Gelecek parlak görünüyordu. Felaket dolu bir gelecek adına önceden tedbir almak diye bir şey geçmezdi aklımızdan. Bütün problemler gözümüzün önündeydi, fakat bir şekilde göze görünmezdi de bu sorunlar. Derken, parıltı kayboldu, ya da çürüme başladı, sonunda kendini tamamen gösterdi.

Bütün problemlerin ortada olduğunu söylediniz; bu sorunlar hakkında ne düşünürdünüz?

Kirlilik gerçekten tehdit edici düzeyde değildi, yeni yeni başlamıştı. Plastik maddeler ortaya çıkmıştı, kimyasal ve eşpolimerlerle ilgili akılalmaz çalışmalar ve bir sürü tıbbi deneyler yapılıyordu; atom bombası ve pek çok deney gerçekleştiriliyordu. İçine bir sürü şey atabilecek kocaman bir dünya vardı ve bunun hiçbir önemi yoktu, doğru mu? Kontrolü ufak ufak elden kaçırıyorduk.

Vahşi Duygular *için hazırlanan 1990 tarihli basın bülteninde kendi biyografinizi dört kelimeyle özetlediniz: "Kartal izci, Montana, Missoula." Neden?*

Yavrukurtlar ve izciler var. Bunlar çok güzel örgütlenmelerdir, fakat bir yerde işler iyi *gitmemeye* başladı ve *eğlenceli* olmaktan çıktı! Benim izciler grubunda yer aldığım yıllarda da pek keyifli değildi. Neredeyse sıkıntı verici hale gelmişti ve utanılacak bir şey olmuştu. Havalı bir durum değildi. Kartal İzci en üst dereceydi! Artık bırakma noktasına gelmiştim, fakat hep erteliyordum. Babam, sağ olsun, "Bir gün bunu yapmış olmaktan gurur duyacaksın," derdi. İşte bu yüzden özgeçmişime koydum izciliği.

John F. Kennedy'nin göreve başlama töreninde Kartal İzci olarak çıkmamış mıydınız?

Evet. Kartal İzciler'e Beyaz Saray'ın dışındaki o tribünlerde VIP muamelesi yapılmıştı. Tarihte görülen en soğuk törendi o; 20 Ocak 1961, aynı zamanda benim doğum günüm. Beyaz Saray'ın giriş kapısının yanında, dondurucu soğukta karların içindeydim. Bize bu beş limuzinden birinin kapılardan birinden geçeceği söylenmişti. Dolayısıyla, tribünlerin tepesine doğru koşup duvarın üstünden bakarak onların gelip gelmediğini görecektik.

Oradan baktığımda, limuzinlerin tozu dumana katarak geldiklerini gördüm ve aşağıya doğru koştum, fakat gizli servisin adamları herkesin geri çekilmesini istediler. Dolayısıyla, ben de dönüp gitmeye başladım, bu arada gizli servisin adamlarından biri bana, "Sen!" diye seslendi. Dönüp baktım, beni işaret ediyor. "Ben mi?" dediğimde, "Evet, sen buraya gel," dedi. Beni götürüp, kendisiyle, bu kapının yanındaki daracık yolda bacaklarını açarak duran gizli servis elemanlarının meydana getirdiği duvarda yer alan bir başkası arasında durdurdu. Ben o anda yolun diğer tarafındaki daha gizli olan gizli servis görevlileriyle karşı karşıyaydım.

Kapılar ardına kadar açıldı ve iki araba göründü; yavaş ilerliyorlardı, tam benim önüme gelmişlerdi. Aramızdaki mesafe yarım metre kadardı. Önümden kayıp giden birinci arabanın içinde Başkan Eisenhower'ı ve birazdan koltuğuna oturacak olan Başkan Kennedy'yi gördüm. İkisinin de başında silindir şapka vardı, aralarında konuşuyorlardı. Ike, bana en yakın olanıydı, Kennedy ise iki metre kadar uzağımda. Ardından ikinci araba geçti önümden; onun içinde de Johnson ve Nixon vardı, onlar aralarında *konuşmuyorlardı*. Evet, daha sonra, iki gizli servis elemanı arasında beklerken kısacık bir ânda, peş peşe başkanlık yapan dört kişiyi birden gördüğümü fark ettim.

Kennedy'nin öldürülmesiyle ilgili hatırladığınız bir şey var mı?

Çok kötü bir olaydı. Lisenin ön tarafındaki salonda bir sergi düzenliyordum, dolayısıyla başkalarından önce duymuştum olayı. Fakat sonra bir duyuru yaparak okulun tatil edildiğini bildirdiler. O zamanki kız arkadaşım Judy Westerman, Katolik'ti ve bu başkana karşı *inanılmaz* bir bağlılık duyuyordu. Hıçkıra hıçkıra

ağlıyordu, onu alıp evine götürdüm. Odasına kapanıp dört gün boyunca evden dışarı çıkmamıştı!

Ondan önce olaylarla ilgili televizyon haberleri yapıldığı için garip bir şeydi bu, fakat burada herkes odasında oturmuş, aynı şeye bakıyordu. Ve herkes Jack Ruby'nin Oswald'ı öldürmesini izlemişti. 'Dört kara gün' olarak adlandırılmıştı o günler ve ironik biçimde, Judy de dört gün boyunca karanlık odasından dışarıya çıkmamıştı; onun açısından, gerçekten kara günlerdi.

Çalışmalarınıza bakıldığında çocukluğunuzda pek çok şeyin sizi korkuttuğu kanısına varılıyor. Sizi korkutan bir şeyler olmuş muydu?

Bir sürü şey. Fakat korku içinde yaşamaktan ziyade, sıkıntılı bir hayat. Gerçekten *sıkıntılı*. 'Böyle olmamalı' diye düşünürdüm ve o hayat beni sıkıntıya soktu. Kendi adıma hep bir kuşkuydu, fakat hemen hemen cevabını bildiğim bir şeydi.

Bir zamanlar kız kardeşiniz Martha'nın da korktuğunu, fakat onun taze bezelyelerden korktuğunu söylemiştiniz. Doğru mu bu?

Evet. Sanırım o dış yüzeyin yapısı ve gücüyle, kabuğunu kırdığınızda içinden çıkan şeyle ilgiliydi. Tattan ziyade dış kısmın sertliğiyle, iç kısmın yumuşaklığıyla ilgili bir şey. Yine de tam bilmiyorum, ona sormanız gerek. Bu, bizim ailemizde yaşanan büyük bir şeydi ve Martha onları saklardı.

Anneniz ve babanız bezelyeyi ona neden yasaklamışlardı?

Sebzelerle ilgili bir durumdu, sanırım.

Sizin için yararlı olan?

Evet.

Fakat onlardan korkmuyorsanız...

Hayır, hayır. İyi bir şey değildi. Farklı bir sebzeyi deneyin. İşe gitmek gibi bir şeyi!

O zamanlar farkında değillerse bile, sizin sıkıntılı bir çocuk olduğunuz anneniz ve babanız tarafından bugün açıkça görülen bir durum mu?

Sanırım her çocuğun gördüğü bazı şeyler vardır ve bunda kimsenin bir hatası yoktur. Sadece olması gereken olmuştur. Bir çocuğun kafasının çalışma şekli söz konusudur sadece. Akla gelenlerin yüzde 75'i rüya, yüzde 25'i gerçek olabilir.

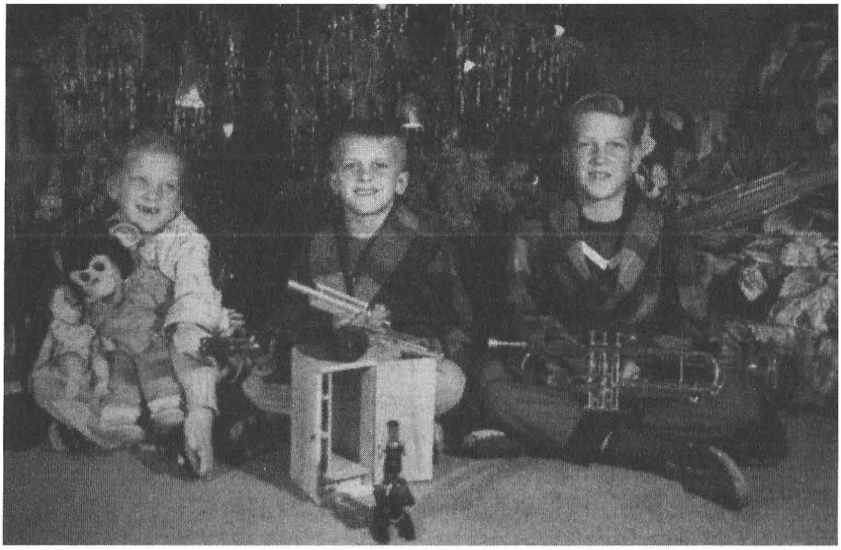
Çocukluğunuzda şehir hayatından çok korkuyordunuz, değil mi? Genç bir delikanlı olsanız da.

Bu doğru, fakat sanırım şehirde büyüyünce kırsal kesimden korkuluyor, kırsal kesimde büyüyünce de şehirden. Büyükannem ve büyükbabam annemin yanında yaşadıkları için, ben New York City'ye gitmiş ve o atmosferi solumuştum. Şehrin ortamı beni çok korkutmuştu. Metroda beklerken yaklaşan bir trenin estirdiği rüzgârı, yaydığı kokuyu, sesi hatırlıyorum. Ne zaman New York'a gitsem bir tür korku hissederdim.

Büyükbabamın Brooklyn'de mutfaksız bir apartman dairesi vardı. Adamın biri ütüyle yumurta pişiriyordu; bu durum beni gerçekten kaygılandırmıştı. Serseriler kırmasın diye her gece arabasının antenini sökerdi. O zamanlar etraftaki korku havasını *hissedebilirdim.* Gelecekteki yangınlar için müthiş bir yakıt vardı.

Ne anlamda?

Yüzeyde görünenin altında başka bir dünyanın bulunduğunu ve derine doğru kazdıkça hâlâ da farklı dünyaların ortaya çıktığını öğrendim. Bunun böyle olduğunu çocuk yaşımda biliyordum, fakat kanıt bulamıyordum. Mavi göklerde ve çiçeklerde bir güzellik vardı, fakat her şeye de bir başka güç -vahşi bir acı ve yıkım- eşlik ediyordu. Aynen bilimcilerin çalışmasında olduğu gibi: Onlar çalışmaya bir şeyin yüzeyinden başlar, sonra derinliklerine inerler. Atomaltı parçacıklara indiklerinde ve artık dünyaları çok soyuttur. Bir bakıma, soyut resim yapan ressam-



Hepsi sıralanmışlar. Martha, John ve David Lynch'in çocukluk Christmas'ları.

lara benzerler. Oraya, aşağılara indikleri için onlarla konuşmak da zorlaşır.

Resim sanatına nasıl ve ne zaman ilgi duymaya başladınız?

Küçüklüğümde hep resim çizip boyardım. Anneme teşekkür etmem gereken bir şey var ki, o da bana boyama kitaplarını yasaklamasıdır; çünkü insanı sınırlandıran bir şeydir o kitaplar. Ayrıca, devlet hizmetinde çalışan babam da eve bir sürü kâğıt getirirdi. Genellikle askeri araç, silah ve uçak resimleri çizerdim, çünkü savaş yeni bitmişti ve sanırım, hava savaşı şeklindeydi. Miğferim, asker kemerim, mataram ve tahtadan tüfeklerim vardı. Benim dünyamın parçası bunlar olduğu için de bunların resimlerini çizerdim. Browning Automatic marka su soğutmalı makineli tüfekler çizerdim çoğunlukla. En sevdiğim silah oydu.

On dört yaşlarındayken büyükannem ve büyükbabamla birlikte, babamın yanına, Montana'ya gittim. Büyükbabam, babamın büyüdüğü kendi çiftliğine dönecekti; beni Nonie Krall halamla birlikte Hungry Horse Dam'e bıraktılar. Bu kasaba Hungry Horse Dam'in hemen yanındaydı ve iki yüz kişi yaşıyordu. Küçücük

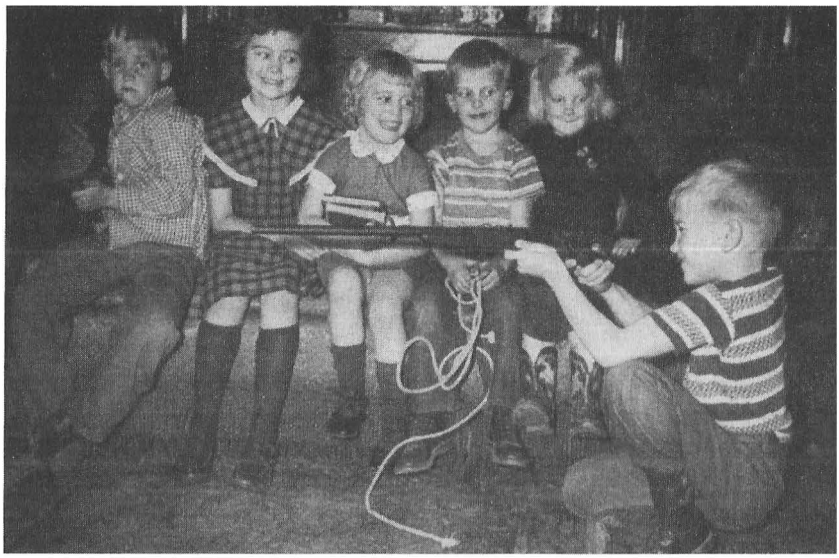
gerçek atların bulunduğu bölümler oradaydı. Nonie Halam ve Bill amcamın eczaneleri vardı; halamın evinin bitişiğinde Charlie Russell and Remington okulunda görev yapan Ace Powell adında bir ressam oturuyordu. Sık sık oraya gidip resim çizerdim. Adam da karısı da ressamdı ve evleri her türden kâğıt ve resim malzemeleriyle doluydu. Fakat çok uzak bir şeydi, batıda kalan resim sanatı, gerçek bir şey olarak anlaşılmıyordu kesinlikle; ben batılı bir şey olarak düşünüyordum onu.

Ressamlığın geçerli bir meslek olacağını ne zaman anladınız?

Virginia'ya taşınmıştık ve ben ne yapacağımı bilmiyordum. Elimde bir ipucu bile yoktu. Bildiğim bir tek şey vardı; resim yapmayı seviyordum. Babam bilimciydi, dolayısıyla ben de bilimci olabilirim diye düşünüyordum. Gerçi bu konuya fazla kafa yormuyordum; kendime ait düşüncem *sıfırdı*. Kız arkadaşım Linda Styles'ın evinin bahçesinde arkadaşım Toby Keeler'la tanıştım. Toby benim için iki şey yaptı: Babasının, benim hayatımı tamamen değiştiren bir meslek olan, ressam olduğunu söyledi; ikinci olarak da kız arkadaşımı çaldı!

Toby'nin babasının Georgetown'daki atölyesine gittim. Babası gerçekten canayakın bir adamdı. Kafasına göre takılan bir adamdı, resim dünyasının bir parçası değildi aslında. Fakat kendisini bu işe adamış biriydi; bu özelliğiyle de ruhumu harekete geçirmişti. Böylelikle Toby'nin babası Bushnell Keeler'la da arkadaş olduk ve ben bu resim yolculuğuna çıkmaya karar verdim; yüzde yüz doğru bir karardı. O zaman dokuzuncu sınıftaydım. Toby'nin babası ayrıca bana, resim hayatının kurallarını içermesi nedeniyle kutsal kitabım olan, Robert Henri'nin *The Art Spirit* (Sanat Ruhu) adlı kitabını tavsiye etti. O zamanlar çok fantastik olan birkaç şeyden biriydi bu; çünkü sizi bir yola koyuyordu. Toby'yle Linda Styles'ın evinin bahçesinde tanışmam... 1960, belki 1961.

1980'lerin sonuyla 1990'ların başına ait olan resimlerinizin çoğu ev etrafına temellenmiş: "Evimin Karşısındaki Bükülmüş Bir Elin



Silah çılgınlığı. Lynch (yedi yaşında) ve biraraya toplanmış askerler.

Gölgesi", "Evimdeki Karıncalar", *ya da* "Evim Birdenbire Bir Yaralar Ağacı Haline Geldi". *Neden böyle?*

Resimlerimin çoğunun kaynağı Idaho, Boise ya da Washington, Spokane kaynaklıdır. Bazı insanlar, Amerika Birleşik Devletleri'nin başkanları, Afrika ve Asya hakkında, sadece doğaları gereği kafa yorarlar. Koca koca sorunlara, koca koca meselelere binlerce mil öteden kafa yorarlar. Bunların benim üzerimde hiç etkileri olmaz. Biz oralara gidemeyiz. Ben bir çevre hakkında kafa yormayı seviyorum: bir çit, bir hendek, yerde çukur kazan bir adam, evde duran bir kız, bir ağaç ve bu ağacın kendi içinde olup bitenler... içine girebileceğim küçücük bir yöre. Bunların ikisi birbirinden farksız: Hepsi de insan doğası ve aynı şeyler üzerine temellenmektedir.

Ev, resimlerinizde sıklıkla göz korkutucu bir yer olarak görülüyor. Örneğin, Evde ve Bahçede *adlı tablonuzda bahçe, üzerinde kan pıhtısı bulunan Band-Aids yara bantları kullanılarak meydana getirilmiş. Neden böyle?*

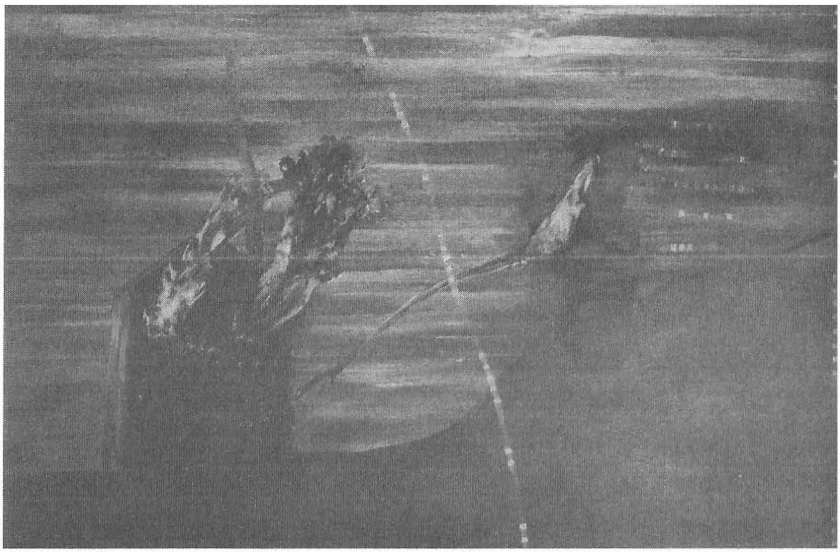
Ev, işlerin yanlış gidebileceği bir yerdir. Benim çocukluğumda ev felaket bir yer olarak görülürdü, fakat benim kötü bir ailem olduğu için böyle olmadı. Ev bir tür yuvadır; sadece uzun vadede yararlıdır. Ben resimlerimde Band-Aids marka yara bantlarını kullanıyorum, çünkü onların rengini seviyorum, onların yaralarla ilişkisini seviyorum. Yünün de benzer bir çekiciliği vardır; o da yaraya çare olmak gibi bir duygu verir.

Babam sık sık ağaçların hastalıkları ve böcekler üzerinde deneyler yapardı. Deneylerini gerçekleştirebileceği kendisine ait geniş bir ormanlık alanı vardı. Dolayısıyla ben böceklerle, hastalıklarla iç içeydim ve tıpkı bir orman gibi, hatta bir bahçe gibi, organik bir dünyada yetiştim. Pek çok doku ve hareket beni heyecanlandırmaktadır: toprak, orada yetişen bitkiler, onların üzerinde kaynaşan şeyler ve bahçe içindeki her türden faaliyet, bunun dışında daha pek çok doku ve hareket. Bütün bunları bir daha gelmemek üzere kaybetmek de mümkündü. Bahçeye yönelik bir sürü saldırı vardır. Kesip biçme, öldürme, hastalık, kurtlar, karıncalar... dünya kadar şey olup bitiyor.

Dış görünümlerle yetinmiyor, olup biten şeylerle yakından ilgileniyorsunuz. Mavi Kadife'*nin açılış sekansında olduğu gibi; bir yörenin huzur verici yüzeyinden, bir evin bahçesindeki otların arasında kaynaşan böceklere kadar.*

National Geographic'te yer alan bir bahçe fotoğrafı *harika* bir şeydir. Ya da birkaç bulut kümesi görülen masmavi gökyüzüne doğru yükselen bir çam ağacı insana bir şey ifade eder. Fakat bir adım daha yaklaştığınızda, her ağacın o büyüklüğe erişmek için çok yol kat etmesi gerektiğini görürsünüz. Bahçıvansanız bir sürü korkunç şeyin üzerindesiniz demektir.

Benim çocukluğum zarif evler, sıra sıra ağaçların olduğu sokaklar, sütçüler, bahçe içindeki kuleler, uğultuyla geçip giden uçaklar, mavi gökyüzü, çitler, yemyeşil otlar, kiraz ağaçları demekti. Olması gereken bir Orta Amerika. Fakat bir kiraz ağacının üzerinde bazı siyah ve sarı karıncaların yanında, milyonlarca kızıl karınca olurdu. Bu dünyaya birazcık yakından bakılınca, di-



Evim Birdenbire Bir Yaralar Ağacı Haline Geldi (1990), tuval üstüne yağlıboya ve karışık malzeme, 1.68 x 1.73 cm.

binde *her zaman için* milyonlarca kızıl karıncanın yaşadığının görülebileceğini keşfettim. Çünkü ben öteki şeylerin bir kontrast oluşturduğu harika bir dünyada yetiştim.

Hayatı aşırı derecede yakın çekimlerde seyrettim. Örneğin, salyanın kanla karıştığı bir çekimde, ya da huzurlu bir ortamın yansıtıldığı uzun çekimlerde. Dünya kadar arkadaşım vardı fakat ben yalnız yaşamayı ve bahçede kaynaşan böcekleri seyretmeyi seviyordum.

Evimin Karşısındaki Bükülmüş Bir Elin Gölgesi *tablosunda, eller evle kıyaslandığında çok iri. Evin dışında bir korku duygusu seziliyor.*

Kesinlikle öyle. Resimdeki oranlar bazen çok ilginçtir, örneğin bir böceğin daha büyük, evin daha küçük olması gibi. Bir işkencedir hatta. Bu konuda yalnız değilim. İnsanlar evin dışında -maalesef bazı durumlarda evin *içinde* de- uğraşılacak problemlerin olduğunu düşünürler. Oysa hüsnü kuruntularla oyalanmanın fazla bir manası yok.



Evimin Karşısındaki Bükülmüş Bir Elin Gölgesi (1988), tuval üzerine yağlıboya ve karışık malzeme, 1.65 x 2.10 cm.

Annemin Evi ve O Gerçekten Kafayı Yedi *tablosu hakkında neler söyleyeceksiniz? Yine, evle kıyaslandığında kadın çok büyük. Babalar daha çok bu göz korkutucu biçimde görülmektedir. Anne neden bu şekilde?*

Uuh. Bunun sebebini bilmiyorum. Hmm... bunun psikolojik bakımdan benimle, ya da bir düşünceyle ilişkisinin bulunup bulunmadığını bilmiyorum.

Genelde sizin tablolarınız korku dolu bir çocuğun dünyasını güçlü bir biçimde hatırlatıyor. İlk kısa filmlerinizden olan Alfabe *ve* Büyükanne*'nin de aynı yerden geldiği görülüyor. Onlara bakınca aklımıza mutlu bir çocukluk dönemi getiremiyoruz.*

Hayır, getiremiyoruz. Fakat benim kırsal kesimde geçen bir çocukluk dönemim oldu. Beni rahatsız eden tek şey, bir sürü ruh hastasının çıkıp da çok mutlu bir çocukluk dönemi geçirdiğini söylemesidir. Ben şöyle söylüyorum: "Bir saniye, ben çocukluğumda *gerçekten* mutlu muydum?" Bu sorunun cevabı çok basit-

tir: Benim çok mutlu bir çocuklu dönemim olmuştu. Geriye dönüp baktığımda çok güzel hatıralarımın olduğunu görüyorum. Unutulan çocukluk rüyalarının verdiği mutluluğun özlenmesi hakkında bir cümle okumuştum. Benim açımdan *o günler* bir rüya gibiydi, çünkü o dünya çok küçüktü. Birkaç bloktan fazlasını gördüğümü hatırlamıyorum. Benim bir parçam olmayan bu birkaç bloğa daha sonra ne oldu –benim için bir *sıfırdı!* Ve o birkaç blok kocaman bir yerdi.

Dolayısıyla, hiçbir küçük detayda oran diye bir şey yoktur. Bir bahçede, çitle çevrili bir yerde, ya da bir şey üzerinde yansıyan bir parça ışıkta bir mutluluk havası vardır. Bir bahçenin küçücük bir köşesinde saatler geçirmek mümkündü. Kimi zaman zihnimde bu hatıraların kapağı aralanıyor ve ben mutlu oluyorum. Bir çocuğun hafızasında her şey müthiş derecede güzel bir şekilde yer alır. Uçaklar gökyüzünde yavaş yavaş süzülürdü. Plastik oyuncaklar su üzerinde yüzerdi. Yemek zamanı saatler sürerdi ve kestirme saatinin sonu yoktu.

Çocukluk döneminizin bir rüyaya benzediğini söylediniz. Bu yüzden, kendi geçmişimizi kurgulama eğilimi içinde olduğumuzu düşünüyor musunuz?

Kendimizi en çok kayırdığımız yer, hatıralarımızdır. Kendimize geçmişte daha iyi davranış şekli sağlıyoruz, daha sağlıklı kararlar aldırıyoruz, insanlara daha iyi davrandırıyoruz ve muhtemelen hak ettiğimizden daha iyi takdir görüyoruz. Daha ileriye gidebilmek ve yaşayabilmek için deli gibi kolay yollara başvuruyoruz. Geçmişin hatasız hatıraları, iç karartıcı olacaktı muhtemelen.

Bir insanın hatıralarının ne kadarına güvenilebilir?

Fred Madison'un *Kayıp Otoban'da* dediği gibi, "Ben olayları kendi istediğim şekilde hatırlamayı tercih ederim" Herkes bunu belli bir ölçüde yapar. Fakat günün büyük bölümü bir rüyadan ibaretti. Hep hayal âlemine dalabiliyorsunuz, tamamen farklı bir dünyaya kayıyorsunuz.

Çalışmalarınızda geçmişten bu denli yararlanmanızı göz önünde bulundurursak, çocukluk dönemine ilişkin hatıralara ve olaylara ulaşmak bazen güç olmuyor mu?

Eğer size onlara ulaşmanız başka biri tarafından söylenseydi, bunu yapmak zor olurdu. Fakat bazen size belli bir şey hatırlatan belli bir alana odaklanıyorsunuz ve o zaman hatıralar ortaya çıkmaya başlıyorlar. Oysa benim bir ânlık gelişmelere sahip olma deneyimlerim vardı –belleğe benzer bir şey. Üstelik bu, fantastik bir mutluluk duygusuyla birlikte ortaya çıkıyor, fakat o şeyin hayatımın *hangi ânında* yaşandığını bir türlü hatırlayamıyorum. Bu *duygu* çok gerçek bir duygudur, fakat ben onun ne zaman yaşandığını hatırlayamıyorum. Bunlar çok küçük parçalar; bana, onların gerçekten yaşanıp yaşanmadığını bilmeme yetecek ipuçları vermiyorlar.

Yaşınız ilerledikçe daha fazla hatıranın kafanızda canlandığını söyleyebilir misiniz?

Evet. Sanırım güvenilir bir şeydir bu. Yaşınız ilerledikçe olayların içinde daha çok yer alıyorsunuz, bu da ufak ayrıntıları görebilmenizi ve aynı deneyime sahip olmanızı engelleyebiliyor. Bir ara ortaya bir şey çıkıveriyor ve geriye gidiyorsunuz. Küçücük bir ayrıntı. Geçip oturmak ve olaylara düşük bir perspektiften sessizce bakmak açısından gerçek öneme sahip bir şey. Gençken şeylere hep kafanızı kaldırıp bakıyorsunuz, kafanızın aşağıda olduğu dönem de olsa, yukarıda olduğu dönem de olsa, incelediğiniz şey gene tamamen aynı şeydir. Farklı olan, çok şey bilmenizdir. Bu da genç bir insana çok zarar verir.

Fakat çocukken bir sürü gizemli şey vardır. Ağaç gibi basit bir şey bir duygu uyandırır. Siz onu uzaktan görürsünüz, size küçücük görünür, fakat yaklaştıkça büyür –henüz hâkimiyet sahibi değilsinizdir. Yetişkinlik çağına geldiğimizde kuralları anladığımızı düşünürüz, fakat bizim gerçekten denediğimiz, hayal gücünün sınırlandırılmasından ibarettir. Ben bu dünyayı çocukluğumda

tamamen fantastik bulmuştum. Kuşkusuz, okula gitmeye karşı genel bir korkum vardı –orada bir tür problem olduğunu biliyordum. Fakat bu problemin varlığını herkes hissetmiştir, dolayısıyla benim bu korkularım normaldi. Bana göre, geriye dönersek, okul, genç insanlara karşı işlenmiş bir suçtu. Okul, özgürlüğün tohumlarını yok etmiştir. Öğretmenler bilgiyi ya da olumlu bir davranışı yüreklendirmiyorlardı. Benimle ilgilenen insanlar okula gitmediler.

Ben zamanın çoğunu saat dokuzla on yedi arasında, bazen de altı civarında hissederim! O ândan sonra karanlık çöker. Karanlık; dünya, insan doğası ve benim doğamla ilgili bir gerçekleşme ânıdır, hepsi bir çamur topağının içinde biraraya gelir.

Fakat olaylar tamamen sizin istediğiniz şekilde de gerçekleşse, başka türlü de gerçekleşse, çocukluk dönemine ilişkin hatıralarınızın size devamlı bir malzeme kaynağı sağladığı görülmektedir.

Evet, bu doğru. Arkası hiç kesilmeyen yeni malzemeler de var. Geçmiş ile bugün harika şekilde iç içe geçiyor.

Resim yapma konusunda sizi böylesine tatmin eden nasıl bir duygudur ve neden hâlâ kendinizi resim yapmak zorunda hissediyorsunuz?

Bir sandalyeye oturup düşüncelere dalabilirsiniz; ben bazen bir koltuğa oturup hiçbir şey yapmadan düşüncelere dalıp uzaklara gitmekten hoşlanıyorum. Bazen de, özellikle uyumaya yakın, ya da gözlerimi kapatıp koltukta otururken... imgelerin geldiği boşluğa doğru kayıyorum, hiç müdahalede bulunmuyorum onlara. Aslında, onlar hakkında düşünmeye başladığımda, gelmeyi bırakıyorlar. Ben imgeler hakkında bir değerlendirmede bulunup fazla kafa yormadığım için gelmeye devam ediyorlar. Genellikle bir şeyler dizisi şeklinde geliyorlar. Şöyle ki, eğer gelen şey bir yüz ise, bir sonraki yüz ilk gelen yüzden birazcık farklı oluyor: hepsi aynı dizi içinde. İşte bu düşüncelerden ya da imgelerden bazıları heyecan vericidir. Bir şeyin resmini yapmak,

onları daha kalıcı bir şekilde yakalama şeklidir. Derken, bakabileceğiniz bir şeye sahip oluyorsunuz. Bu imgelerin yüzde doksan dokuzunu bir hafta sonra hatırlayamazsınız. Bir resim onları size hatırlatmaktadır; ayrıca, böylece var olmaktadır. Siz de onun üzerinde, işte şimdi oldu dediğiniz bir noktaya kadar çalışırsınız; ortaya çıkan şey mutluluk vericidir; ona sahip olmanın verdiği bir parça hazdır bu duygu.

Ben öğretmen konumunda birisini dinlerken sahip oluyorum buna. Eğer bir öğretmeni dinlerken çizim yaparsanız, o çizimin duyduğunuz şeyle herhangi bir ilgisi olmayabilir, fakat o öğretmenin anlattığı şey üzerine kendinizi denemek isterseniz, yapmanız gereken tek şey oraya kaydedilmiş olan çizim ya da söyledikleri -ne söylenmişse- üzerinde parmaklarınızı hareket ettirmektir. Plak üzerindeki bir iğne gibisinizdir ve o *garip* bir şeydir.

Rüyazaman (dreamtime), *sizin sinemanızın açıkça görülen bir köşe taşıdır. Bu sizin hayatınızda önemli bir yer mi tutuyor?*

Uyanık haldeyken görülen rüyalar önemli rüyalardır, bir koltukta sakin bir şekilde otururken gelen, zihnimin usulca hareketlenip bir gezintiye çıkmasını sağlayan rüyalardır onlar. Uyuyorken rüyanızı kontrol altında tutmazsınız. Ben kendi yarattığım ya da keşfettiğim bir rüya dünyasının içine doğru yolculuk yapmayı seviyorum; benim tercih ettiğim bir dünya o.

Gerçekten kötü bir rüya gördükten sonra uyandığınızda, onu hatırlıyor ve gördüklerinizi bir arkadaşınıza anlatıyorsunuz, bu korkunç bir şey değildir. Arkadaşınızın yüzüne bakarak, bunun yaşandığını düşündüğünüz o korkunç hikâye olmadığını görebilirsiniz.

Fakat işte orada sinemanın gücü vardır. Ona sahip olması mümkün olmasa da, çünkü rüya gören kişi onu yüzde bin kendisi için satın almıştır. Rüya onlar için canlandırılıp gösterilmiştir sadece. O kişi açısından çok eşsiz ve güçlüdür. Fakat sizin sesler,

yaratılan koşullar ve zaman sayesinde, onu bir filmle birlikte başka birisi için biraraya getirmeye daha fazla yaklaşmanız mümkün oluyordu.

Fakat siz o kötü rüyayı gördüğünüzde, başkalarına aktarılması çok zor olan, o kaybolan unsurun doğası nedir?

Subjektif bir şeydir. Bob'un dikkatini çekme şekli, Sam'in dikkatini çekme şekli ve Susie'nin dikkatini çekme şeklinde olmayacaktır. Onların hepsi farklı bir yerden gelmektedir. Sizi korkutan rüyada böyle absürd bir şeyin olması mümkündü, fakat o *sizin* için işlev görmektedir. Ancak o korku çok fazla soyuttur. Arkadaşım Jack Fisk birkaç kez üst üste bir araba lastiğiyle ilgili bir rüya görmüştü. Lastik, bir garajın içindeki boş alanda yuvarlanıp duruyor. Gidebileceği en son noktaya varıp geri dönüyor, tekrar aynı güzergâhı izleyerek yuvarlanıyor. Sonra yolunu değiştirip, gene yuvarlanmaya başlıyor. Lastiğin bu yuvarlanma olayı arkadaşımı korkutmuştu. Gel de çık işin içinden! Buradaki asıl unsurun tam olarak anlatılması mümkün değildir. Bir şekilde gelen ek bir bilginin olması gerekir. Küçücük bir çekirdek belli bir bilgiyle yüklüdür.

Ben onu Vahşi Duygular'*da yer alan, Sherilyn Fenn'in gezinti yaptığı sırada yaşanan bir araba kazası sekansından öğrenmiştim; rujları ve çantasıyla ilgili bir şeyler vardı, beyni dışarıya çıkıyordu. Laura Dern çığlık atıyordu ve Angelo Budalamenti'nin insanın tüylerini diken diken eden sade bir parçası çalıyordu. Oradaki her şey korkunç ve derin bir melankolik âna katkıda bulunuyordu. Böyle bir şeyi nasıl planlıyorsunuz?*

Bir bütün, o bütünü meydana getiren parçaların toplamından daha büyüktür. *Bazen.* O şeyler hakkında bir açıklamada bulunmak çok zordur. Yapılacak şeyi bir bütün haline getirme şansına sahip olduğunuz zaman dışında, yapabilme seçenekleriniz vardır. Dolayısıyla, işe yarar bir şey elde edinceye kadar konu-

şur, dinler, düşünür ve hissedersiniz. Fakat siz bunu her sahneyle denersiniz.

Büyük ihtimalle bu sahne senaryoda yer alıyordu. Önceden yazılmış bir şeyin sonucu olarak mı çıktı ortaya?

Hayır. Bu benim yaptığım her şeyde geçerlidir. Bazen kaderin iş başında olduğunu görüyorsunuz. Kimi zaman size karşı, kimi zaman sizinle birlikte olabiliyor. Siz de kendi rolünüzü oynamanız gerektiğini görüyorsunuz. Kontrol edebildiğinizi düşündüğünüz bir sürü başka şey vardır, fakat siz bunu yapmıyorsunuz. Ben o sahneyle ilgili olarak Angelo'yla oturup konuştum, ona istediğim şeyin ne olduğunu söyledim. Kökleri ellilere uzanan çocuk oyuncağı gibi çok basit bir şeydi. Angelo da işe başladı. Bir şeyler çalabiliyordu, her konuda eğitim almış biriydi. Böylelikle, çalmaya başladı, derken onunla konuştum, sonra başka bir şeyi çalmaya devam etmeye başladı, sonra onunla gene konuştum, çünkü ortaya çıkan şeye karşı bir reaksiyon oluşuyordu bende, o da benim istediğim şeyin ne olduğunu anlamaya çalışıyordu. Dolayısıyla, bir yerden başlayıp yola devam ediyorsunuz. Ben heyecan duymaya başlar başlamaz, o bunu *fark eder.* Parçanın tamamını çalar. Sonra biz onu görüntüyle birleştiririz. Ve BUUM! Size şunu söyleyeceğim, o sahnenin yarattığı korkunun yüzde 80'nini sağlayan şey orada kullanılan o müzik parçasıdır. Bu sahnenin duygusunu veren odur.

Öteki yerleşik ressamlara baktığınızda gerçekten dikkatinizi çekenler hangileridir?

Francis Bacon, bana göre bir numara bir ressamdır. 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 birisiydi.

Bacon'la ilgili sizi en çok heyecanlandıran şey nedir? Boyanın kullanımı mı, yoksa işlediği konu mu?

Her şey. Konu ve tarz birleşmişti, evlenmişti, kusursuzdu. Ve alan, yavaş ve hızlı; ve dokular, her şey. Normalde bir ressamın çalışmasının sadece birkaç yılını beğenirim, fakat Bacon'ın çalışmasındaki her şeyi seviyorum. Anlayacağınız, adam yetenek sahibiydi.

Bacon'da aynı resmi tekrar tekrar yapma saplantısı var.

İyi de, bunda ne var? Söylüyorum! Şimdi, birbirine benzer iki film yaptığınızda, insanlar yeni bir şey için can atarlar. Sadece çok koşmakla bir yere varamazsınız. Şimdiye kadar gördüğüm en kötü şeye, izleyicilerin Fellini'nin bir filmini ıslıkladığı Cannes Film Festivali'nde tanık olmuştum. *Vahşi Duygular*'ın gösterilmesinden bir önceki gece izleyiciler filmi ıslıklamışlardı. Filmin ne olup olmadığı beni ilgilendirmiyor, içim burkulmuştu; o tavır benim *içimi burkmuştu.* Saygı duyulması gereken bir noktaya erişmiş bir adamdı oysa Fellini.

Bacon'ın tablolarında sıklıkla bir anlatım ortaya konur, fakat orada görülenler çok açık ve net olmaz. Bu nokta sizin ilginizi çekiyor mu?

Kesinlikle doğru. Anlatımın parçaları. Bacon bir film yapmış olsaydı, nasıl bir şey olurdu ve nereye varırdı? Sinema o dokuları ve boşlukları nasıl yansıtırdı? *Paris'te Son Tango* Bacon'dan çok etkilenmişti. Fakat o resimle ilgili bir şey vardır. Bacon'ın yapması gereken resimdir; ustası olduğu şey budur. Edward Hopper da beğendiğim bir başka isimdir, fakat resimden ziyade sinema açısından. Hemen belirtmeliyim ki, o çalışmaları gördüğünüzde kendinizi rüyada gibi hissediyorsunuz. Bacon'ın çalışmaları karşısında da aynı şey benim başıma gelmişti. Bacon'ın resimlerinin karşısından ayrılırken hep geri dönmek üzere ayrılıyorum, aynen bir müzik parçasından ayrılırken olduğu gibi.

Siz bir seferinde resim yaparken zamanın çoğunu 'yoldan çekilmeye' çalışarak geçirdiğinizi söylemiştiniz. Bununla anlatmak istediğiniz şey neydi?

Bahçe sahibi Japon örneğine benziyor bu. Hepsini doğa yapar ve onlar sadece bir dal koparır, budama yapar, onun üzerinde arzu ettikleri şeyleri gerçekleştirir, onu belli bir biçimde büyütürler. Budama yaparlar, orasını burasını kesip atarlar. Fakat işin çoğunu bitkilerin kendisi yapar. İki yönlü bir yoldur sözünü ettiğim; doğa ve insan birlikte çalışırlar. Resme gelince, resmin bir dokusu vardır ve belli bir biçimde olması gerekir. Bir fırça çok yapaydır, küçücük çizgiler ortaya koyar. Fırça darbelerinin tamamı bittikten sonra ortaya çıkan şey bambaşka bir şeydir. Konuşan resim değil, insanın konuşmasıdır o daha çok. Kazalara yol açar, ilginç şeyler ortaya çıkmasına izin verirsiniz –kendi haline çalışmaya bırakırsınız onu, organik bir niteliğe sahip olur. Anlatmak istediğim bütün şey bundan ibarettir.

Önceden bir düşünceye sahip olup, sonra bu düşüncesini resme dönüştüren insanlara hayranlık duyuyorum. Bu benim açımdan asla, ama asla mümkün değildir. Üstelik ben bunun neden böyle olduğunu bilmiyorum. Çalışmaya başlar başlamaz hemen bambaşka bir şey ortaya çıkıyor.

Gerçeküstücüler ve otomatik yazma gibi mi?

Evet. Öyle bir şey, önceden yazdığınız, ya da başka birisinin yazmış olduğu bir yazıdan bazı parçalar alıp kesiyorsunuz, sonra da onları rastgele biraraya getirerek düzenliyorsunuz, aynen diğer insanların yaptıkları gibi fırlatıp atıyorsunuz, sonra da okumaya başlıyorsunuz, fantastik bir şey olabiliyordu. Diğer her şeyi harekete geçirmeye yetiyordu. Kendi etkisini bırakması için, daima öteki güçlere bir açık alan bırakmanız gerekir. Bunları kendi başınıza hareket ederek yazıya döktüğünüzde çok sınırlı kalmaktadır; onu bir şekilde açmanız, ortaya koymak ve öteki şeylerin müdahalesine izin vermek istiyorsunuz. Pek çok düşünce bundan kaynaklanmakta ve gerçekten inanılmaz bir şey haline gelmektedir. Kendinizi uzaklaştırmaya çalışmak suretiyle, bazı fantastik şeyler görmeniz mümkün olmaktadır.

Boyayı parmaklarımla hareket ettirip her şeyin otomatik pilotta gitmesine izin verdiğimde kendimi bir şeyin içinde... ne oldu-

ğunu tam olarak bilmiyorum ama, sanırım daha ziyade çocukluk döneminde yaşanmış şeylerin içinde buluyorum. Bana göre, kendimi içinde bulduğum şeylerin çocukça olması, tablolardaki cinselliği ortadan kaldırmaz; çünkü, sanırım çocuklar cinselliğin adamakıllı farkındadırlar. Çocuklar cinsellikle ilgili sözleri bilmez ve onunla ilgili kaba ifade biçimlerinden anlamazlar. Fakat kesinlikle, cinsellikle ilgili çocukluğumuzda tam olarak anlamadığımız bir sürü şey vardır.

Tablolarımı ısırmak istiyorum, fakat yapamıyorum, çünkü boyanın içinde kurşun var. Ki bu da benim bir tavuktan farkımın olmadığı anlamına geliyor. Gerçekten orada yer aldığım duygusunu taşımıyorum henüz, fakat resimler bana hâlâ güvenli ve huzur verici gelmektedir.

Ayrıca, siz resimlerinizdeki mekânların herhangi bir yer olabileceğini, fakat filmlerinizin konusunun Amerika'da geçtiğini söylemiştiniz.

Resmin kaynağı boya, aksiyon ve reaksiyondur. Resimlerin konusunun tam olarak ne olduğuna gelince... Bazı insanlar evlerinin pencerelerini açarlar, fakat ben evin gözden uzak yerlerine gitmekten ve kıyıda köşede kalmış şeyleri bulmaktan hoşlanırım. Belki de onların bulundukları yer burasıdır. Fabrikaları da severim. Dingin görünen yerler büsbütün sıkıcıdır benim için. İnsanla yeryüzü parçasının birlikte olması düşüncesini severim –iş makinelerinin faaliyet gösterdiği bir maden ocağı gibi; içinde tortular ve küçük küçük canlı organizmalar ve minik bir helikopter gibi havalanan sivrisinekler bulunan havuzlar da olabilir.

Fakat ben Amerika'yla ilgili bazı şeyleri seviyorum, fikirler veriyor bana. Gezip dolaşırken bazı şeyler görüyorum, gördüklerim minik minik hikâyelere yol açıyor, ya da küçük çaplı karakterler ortaya çıkarıyor, dolayısıyla, Amerikan filmleri yapmak için güzel bir duygu uyandırıyor bende.

Fotografik görüntünün doğasıyla ilgili bir şey mi o? Kamerayı bir şeye yöneltmek, konusu zor, 'olmayan yer'de geçen bir film yapmak zorunda kalmanızla mı ilgili?

Ben Amerika'nın yok sayılan kısımlarını seviyorum. *Silici Kafa* bir Amerikan filmidir, fakat konusu bir parça ara bir yerde geçmektedir. Kir pas içinde, küçücük, unutulmuş saklı bir köşe gibidir orası. İşte ben bu tür alanları seviyorum. Keşfedilmemiş sırlar çıkıyor karşınıza. Sırlar keşfedebiliyorsunuz. Oralar, güven veren küçücük yerlerdir, fakat her şeyin ortada olduğu apaçık yerler değildir. Onları bulmak için derinlerine dalmanız gerekir; siz de bütün unsurlar biraraya gelinceye kadar onların neye benzediğini bile bilmiyorsunuz. Sizinle konuşmaya başladıklarında, siz de o şeyin gerçeğiyle ilgili daha fazla şey görmeye başlıyorsunuz. İlkin onlara âşık oluyorsunuz, fakat derinliklerine dalmamışsınızdır henüz.

'Olmayan yer' hakkında bir film yapma düşüncesi – o yerlerden birisi de İkiz Tepeler*'deki Kırmızı Oda mı?*

Evet. Zamanla ilgili bir problem yoktur. Ve bir şey yapmak mümkündür. Bir serbest bölge, kestirilmesi kesinlikle mümkün olmayan ve bu yüzden adamakıllı heyecan verici bir yerdir, fakat aynı zamanda korkunç bir yerdir. Bu tür yerler, ziyaret etmek açısından olağanüstü yerlerdir. Bir çam ağacı ve bir fincan kahve –ikisinin birarada olması benim açımdan çok dramatik. *(gülüyor)*

Resimlerin temel 'zemin'i çok sınırlı bir paleti kapsıyor. Çok koyu ve kül, çamur, pıhtılaşmış kan, vs. çağrışımı yapmakta –renk çok az. Neden?

Onunla ne yapacağımı bilmiyordum. Benim gözümde, renk çok fazla gerçektir. Sınırlayıcıdır. Bir rüyanın çok önemli bir kısmını ifade etmeye izin vermez. Bir rengin içine ne kadar siyah katarsanız o kadar harikulade bir güzellik elde edersiniz. 500 tüp siyah boyanın içinde bir tüp kadmiyum sarısını deneyebiliyordum, onu kullanmanın bir yolu olabiliyordu bu.

Size göre siyahla rüya görmenin birliği nedir?

Siyahın bir derinliği vardır. Bir giriş kapısı gibidir siyah; içine girebilirsiniz, karanlık olmaya devam ettiği için heyecan verici



Başka bir zaman, başka bir yer. "Kızıl Oda"da özel ajan Dale Cooper (Kyle MacLachlan) ve Başka Bir Yerden Gelen Adam (Michael Anderson).

duygular uyandırır, orada devam eden daha bir sürü şey kendini gösterir. Ve siz korktuğunuz şeyi görmeye başlarsınız. Âşık olduğunuz şeyi görmeye başlarsınız, rüya gibi bir şey haline gelir.

Tablolarınızdaki figürleri nasıl açıklayacaksınız?

Onlar bedene benzer bir şeyin parçalarına benzerler. Bütün bir figürü yapamıyorum, onun ne olduğunu bilmiyorum. Bacon bir figürün resmini yapabiliyordu, fakat o bütün bir şeyi yapmak benim açımdan imkânsız. Bazen figürün büyük bir kısmının resmini yapıyorum, fakat daha sonra çoğunu yok ediyorum.

Bir de, onlar hareket halindeymiş gibi, belki de tablonun içinden aceleyle çıkmaya çalışıyormuş, yüzeyde karşıdan karşıya geçiyorlarmış gibi görünüyorlar. Kesinlikle oldukları yerde durmuyorlar. Siz bu düşünceye katılıyor musunuz?

Evet. Bir sorun var, belki de, bilmiyorum. Resimlerin korkunç bir ruh halleri, ancak bunun yanında mizahi bir yanları da vardır. Fakat sonuçta, temel düşünce, karanlık ve kafa karışıklığı içinde

sürdürülen bir hayat, sanıyorum; ben de kesinlikle oradayım: karanlık ve kafa karışıklığı içinde kaybolmuş durumda.

Karanlık bir odadaki köpeklerin durumunu biliyor musunuz? Eğleniyorlarmış gibi bir görüntüleri vardır onların. Önlerindeki bir topu zıplatırlar, çiğnerler, bir tablo gibidirler ve mutludurlar. İnsanların da öyle olması gerekir. Olabildiğince mutlu olmalıyız. Ve ben neden böyle olmadığımızı anlayamıyorum.

Bu karanlık ve kafa karışıklığı azalır mı, yoksa daha da mı kötü bir hal alır? Ve bu, sizin çalışmalarınız açısından gerçekten olmazsa olmaz bir şey midir?

Giderek uzaklaşıyor. Herkesten de uzaklaşacaktır. Ben bunun sonsuza kadar böyle devam edeceğine gerçekten inanmıyorum. Bu karanlık ve kafa karışıklığı içinde kaybolup gitmemizin kaçınılmaz bir şey olmasının sebebini bilmiyorum, fakat bunun bir kısmı *gerçekten* eğlenceli. Ancak hastaysanız, acı çekiyorsanız, ya da vurulmuşsanız, bu eğlenceli olmaz. Ya da kalbiniz kırılmışsa, eviniz yanıyorsa.

Çalışarak, karanlık ve kafa karışıklığına gerçek hayatta gerçekleşmesi imkânsız bir biçimde bir düzen getirmeyi başarabiliyor musunuz?

Evet. Kesinlikle. Filmler ve resimler, üzerinde denetim sağlayacağınız şeylerdir. Bir düşünceyi alıp onu maddi bir şeyin içine aktarmak çok güzel bir işlemdir. İnsanın ruhuna heyecan katar! Kim bilir niye? Hem bu, bana göre, yapılabilecek en güzel şeydir.

Resmedilen figürlerde bir biçimsizlik var; cılız bacaklı, yıkıldı yıkılacak bir görüntüleri, biçimsiz bir duruşları. Şeyleri en basit haline sokan bir problemleri olabilirdi. Sizin filmlerinizdeki bazı sahneleri hatırladım şimdi, örneğin, İkiz Tepeler'*de yer alan biri; orada, Dale Cooper ve şerif Harry Truman'ın, bir travma geçirmiş olan Ronette Pulaski'yi hastanede ziyaret ettikleri sırada döner sandalyeyle ilgili bir sorunları vardı.*

Benim en sevdiğim filmlerden birisi *Lolita*'dır ve o filmin en muhteşem sahnelerden birisi, orada yer alan yatak açma faaliyetidir. Oda görevlisi ve James Mason, portatif yatağı odaya Sue Lyon uyurken koyuyorlardı ve onu uyandırmak istemiyorlardı. Kimi insanlar mekanik kafalı değildir, bazı makineler de kullanışlı olmayan, basit şeylerdir. İçinde bir sürü absürd şey vardır. Biz *İkiz Tepeler*'deki o sahneyi çekerken sandalyeler oradaydı, sonra olaylar gelişmeye başlamıştı. Cooper ve Şerif Truman'ın ayrılması gerekiyordu; Ronette çok bariz bir şekilde rahatsızdır, dolayısıyla bu durum gergin bir hava yaratmaktadır ve aynı zamanda absürd bir mizah ortaya koymaktadır. Bazı şeylerin çok iyi bir şekilde yapılmaması ve içinden çıkılmaz olması hayatın bir gerçeğidir; bunlara bir çözüm bulunması gerekir ve onların çözümleri zordur.

Tablolarınızdaki figürler ve filmlerinizdeki karakterler açısından hayat zor bir dengeleme eylemi olarak görülüyor. Bu durum bazen tıpkı onların yürüme biçimlerine benziyor. Örneğin, İkiz Tepeler'*deki* Bobby gibi.

Evet. Bana göre, hepimiz bir denge oluşturmaya çalışıyoruz. Nihai bir hedeftir dengeyi kurmak. Çok da ağır bir şey, anlayacağınız, harika bir denge. Sanırım, bu kusursuz dengeden bir tür mutluluk doğmaktadır. Bazen şeyler hep birlikte ileri doğru koşuşturmaya başlasa da, bir şekilde bir denge söz konusudur, fakat kısa süreli olarak. Bir gün kalıcı bir şey haline gelecektir. Sizi başka bir yere taşıyor. Burada, insanlar dengelerini büyük ölçüde kaybetmiş durumdalar. Her şey oraya varmak için çabalayıp durmakta, fakat kesinlikle varamıyor. Sanırım oraya varamamanın sebebi, insanların aklı başında hareket etmemesi ve sürekli reaksiyon göstermeleridir; reaksiyonları derin bir düşünceden de yoksundur. Daha çok kendi akıllarını kullanarak hareket etmiyorlar. Çoğunlukla duygusal bir şey oluyor, dolayısıyla gidişat daima çok mantıksız bir istikamette olacaktır.

'Denge' kavramının sizin için bu denli önemli olduğunu göz önünde bulundursak, örneğin, Jeffrey Beaumont karakterinin

Mavi Kadife'nin sonuyla bir denge sağlamayı başardığını söyleyebilir misiniz?

O sadece kısmi bir portre. Gerçek Jeffrey Beaumont'ta filmde görülmeyen bir milyon tane şey vardı –diğer bir sürü çalkantılar ve amaçsız dolanmalar arasında. Bütününü göstermek mümkün değil. Fakat onun bir şey öğrenmekte olduğunu söylemek mümkündü ve bir şeye doğru giden yolda atılmış bir adıma benziyordu. Bir deneyim yaşamıştı ve yaşadığından bir şeyler öğrenmişti.

Bunun yanında, sizin tablolarınızda bir ışık kaynağı duygusunun eksikliği göze çarpıyor. Bunun karanlığı, sevgiden yoksun dünyayı anlatmak için tercih edildiği anlaşılıyor. Doğru mu?

Benim gerçekten güzel bulduğum şeyler daha karanlık olanlardır. Hayatın daha aydınlık yanlarını hoşuma gidecek şekilde resmetmeyi öğrenemedim henüz, her ne kadar yapılmasının mümkün olduğunu düşünsem de –Rousseau yapıyor ve Richard Diebenkorn da, bir şekilde. Ancak benim bütün resimlerim organiktir, şiddet komedileridir. Onların şiddetli bir biçimde yapılması, primitif ve kaba olması gerekir; ben bunu başarmak için benim resmetmemden ziyade doğanın resmetmesine imkân tanımaya çalışıyorum.

Fakat şekillerin çok hoş bir ilişkisi vardır, birbirleriyle. Bu bir şeyin içine giren 'çok hoş' şey sevgiyle ilgili olabilir. Eğer bir şey sizi gerçekten hoşnut ederse, onu sevdiğinizi söylersiniz. O bir şekilde size heyecan verir. Karanlık tarafta bile olsalar, gerçekleşen çok hoş şeyler vardır, fakat benim onları gerçekten sevmem için bana karşı bu şekilde olmaları gerekir.

Tablolar sıklıkla cümleler oluşturmak için kesip yapıştırılan bireysel mektupları ortaya koymaktadır. Gene burada, İkiz Tepeler'i *ve Katil Bob'ın kurbanının tırnaklarının altına yerleştirdiği mektupları hatırlıyorum. Elbette sizin ilk kısa filminiz* Alfabe'yi *de. Harfler ve kelimeler konusunda size çekici gelen şey nedir?*

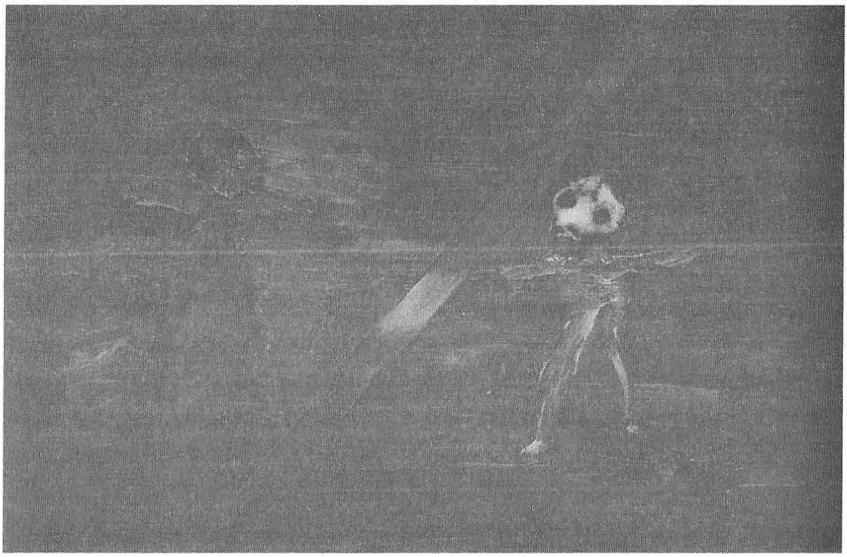
Resimlerde yer alan kelimeler bazen orada başka neler olacağı konusunda kafa yormanızı sağlamak açısından önemlidir. Çoğu kez kelimeler beni aynen şekillerin heyecanlandırdığı gibi heyecanlandırır ve oradan bir şey doğup gelişir. Ben bu minicik harfleri kesip alır, yapıştırırdım. Sıra sıra dizilmiş dişler gibi güzel bir görüntü ortaya çıkar o zaman. Bana merhemi hatırlatan bir maddeyle yapıştırıyordum onları. Bu kelimeler sizin resimde olup bitenleri algılama şeklinizi değiştirir. Olup biten diğer şeylerle güzel bir denge oluşturur. Bazen de resmin başlığı haline gelir.

Bir kelime aynı zamanda bir dokudur. Burada yaptığınız yolculuk sırasında telleri, bulutları, mavi gökyüzünü ya da sis görürsünüz; bir sürü kelimeler ve imgeler görürsünüz. İşaretler ve ilginç ışıklar görürsünüz ve oradaki insanlar kaybolur. Bir insan yeterli ağırlığa sahip değildir. Onlar yenik düşmüşlerdir. İşte bu benim gerçekten sevmediğim bir şeydir. Ben eşyaları seyrek bir odayı seviyorum. İçi biraz dağınık olan odalardan hoşlanıyorum. Fakat o aynen bir numaraya benzemektedir -çıplak bir odanın numarası 2'dir. Sonra oraya bir insan yerleştirdiğinizde, o kişinin numarası bir *sağlam* 7'dir. Birden karşınızda bir insan görebiliyorsunuz; yüzünün yönünü ve hangi yöne gittiğini görüyorsunuz –*Silici Kafa*'daki gibi. *Vahşi Duygular*'da daha işlek bir yol vardır. Bir tür engelden, dünyanın bir çılgınlığından inşa edilmiştir. Konusu budur.

Bir kelimenin bir doku olabileceğini söylediniz. Size her zaman için özellikle çekici gelen doku mudur?

Evet. Benim doku saplantım vardır. Biz vinille kuşatılmış durumdayız ve ben de kendimi devamlı olarak başka dokuların peşinde koşarken bulurum. Bir seferinde nasıl bir şey ortaya çıkacağını görmek amacıyla bir farenin tüylerini yolmak için bir miktar ağda kullanmıştım; çok güzel görünüyordu.

Kendimi Görüyorum *isimli bir tablonuz var. Aynı şeyin iki yanı gibi görünüyor. Figürlerden biri karanlık, diğeri beyaz ve iskeletimsi. İkiye bölünmüş bir şeyin bir tarafından diğer tarafına bakılıyor gibi bir izlenim doğuyor. Bu resmi yaparken aklınızda olan neydi?*



Kendimi Görüyorum (1992), tuval üzerine yağlıboya ve karışık malzeme, 72 x 76 cm.

Bizim en az iki tarafımız var. Duyduğum şeylerden birisi, hayat yolculuğumuzun amacının, biraraya gelmiş karşıtlar olan bilgi ile deneyim sayesinde bölünmüş bir zihne sahip olmak olduğu. İşte bizim yolculuğumuz bu yolculuk. İçinde yaşadığımız dünya bir karşıtlar dünyası. İki karşıt şeyi uzlaştırmak bir aldatmacadan başka bir şey değil.

Karşıtlar biri iyi, diğeri kötü anlamında mı karşı karşıya bulunuyorlar?

O şekilde olması gerekir. Sebebini bilmiyorum *(gülüyor)* fakat hmm... eee... o konuda sana ne söyleyeceğimi tam olarak bilmiyorum, Chris! Onlar karşıt sadece, hepsi bu. Bu da ortada bir şeyler olduğu anlamına geliyor. Ancak bu orta nokta bir uzlaşma noktası değildir, her ikisinin gücüne benzer bir şey.

İnsanlar sık sık ruhlarının karanlık yanından rahatsız oluyorlar. Siz kendinizinkiyle nispeten rahat görünüyorsunuz. Neden sizce?

Bir fikrim yok. Ben hep böyleyim. İki tarafı da her zaman için seviyorum ve bunlardan biri hakkında karar vermek için diğerini

de tanımak gerektiğine inanıyorum –karanlığı ne kadar toplayabilirseniz, ışığı o kadar çok görürsünüz.

Karanlık taraf çalışmalarınızda yer aldığında ya da ifade edildiğinde, ailenizi onunla ilişkilendirmek zor olmuyor mu?

Bakın, bu benim problem yaşadığım bir konu, çünkü onun gerçekten bir kaygı olmaması gerekir. Ben öyle olduğunu biliyorum, fakat siz sadece işinizi yapıyorsunuz ve bu da harika bir şeydir. İşinizi sevdiğiniz ve yapabildiğiniz için şanslısınız. Ardından gelen bu kısım sizi keyifli kılar. Çünkü o bir hayvanat bahçesini andırır.

Fakat kamusal anlamda yaratıcı bir şey yapmak riskli.

Ortaya bir çaba koyduğunuzda görülecek bir sürü şey vardır. Hem böylece kendinizi dünya kadar şeye açıyorsunuz. Çabanıza girişmenizin sebebi bu değildir, fakat sonuçta bu olur. İşinizi yapmanızın olumsuz bir tarafı varsa, o da budur. Bakın, Ben Montana, Missoula'lıyım, biliyor musunuz? Ben normal bir adamım.

Montana, Missoula'lı olan herkesin tanım olarak 'normal' olduğunu mu söylüyorsunuz?

(gülüyor) Montana'lı deyince insanlar kaygılanmaya başlıyorlar, çünkü ünlü bombacı (Uni-bomber) orada yaşıyordu. İçlerinden bazılarının birkaç tahtası eksik bir sürü insan ormanlık alanlara gidiyor. Burada -ormanlık alanda- kendilerinde müdahale edecek kimselerden -devlet, vergi dairesi, ya da bu türden yerler- uzakta, kendi kafalarına göre hayatlarını sürdürebiliyorlar.

Size samimi bir şekilde 'Mars'lı Jimmy Steward' *dendiğini biliyoruz; bu, kısmen de olsa, yaptığınız işin türüyle siz olduğunuz izlenimi veren kişinin kişilik yapısı arasındaki çok açık farkı işaret etmek anlamına geliyor. Bunun doğru olduğu kanısında mısınız?*

İnsan olarak bir iç dünyanız, bir de dış dünyanız var ve bunlar bazen birbirleriyle çelişir.

Fakat bu boşluk bazı insanlarla birlikte daha çok telaffuz edilebilmektedir muhtemelen. Bu sizin için geçerli mi?

Öyle olabilir. Kocaman bir boşluk! Sinapslarda!

Değindiğimiz bu konu sıklıkla David Cronenberg'le birlikte ortaya çıkıyor. Normal, dengeli bir adam gibi görünmekte, fakat bununla birlikte dengesizlik ve sinemasal kâbuslar yaratmaktadır. Dolayısıyla, şu soru beliriyor: O aslında, işlevini görmek için normal bir adamın davranışlarına sahip olduğunu düşünen deli bir adam mı? Yoksa diğer, çok kamusal bakımlardan kontrolü elden bırakma ihtiyacı duyan normal bir adam mı? Hangisi önce geliyor?

Hem odur, hem diğeri. Böyledir o. İşte ortaya çıkan şey, sanırım, sizin gezip dolaşma biçiminizden çok daha gerçekçidir. Hareket halinde olan bir aysbergin ucuna benzer ve çoğu zaman içeride olup bitenlerle ilgisi yoktur.

Tam ufaklığın gördüğü şeye kafa yorarken, diğer tablo (Bill Evinin Arka Bahçesinde Bir Bulmaca Kitabı Buluyor) *bana hemen* Mavi Kadife'*de Jeffrey'nin o boş arazide bulduğu kulağı hatırlattı. Çevrenizde bir şey bulmanın size çekici gelen yanı neresi?*

Kendiniz de bir bulmaca kitabı bulduğunuzu düşünürseniz, siz de oturup onları çözmeye başlayacaktınız, fakat sorularla cevaplar gerçekten karmaşıktı. Gizemli şeyler açığa çıkıyor ve sizi heyecanlandırıyordu. Biz o bulmaca kitabını bulduk ve o olaylar yaşandı. Onları siz de çözebilirsiniz. Mesele, onları kendi içinizde çözmenizdir; eğer birine söylemiş olsaydınız bile, size inanmayacaklar ya da sizin anladığınız şekilde anlamayacaklardı. İletişimin yüzde yüz olmadığını hemen görecektiniz. Hayatta buna benzer bir sürü şey yaşanıyor; kelimeler sizi yanıltır ancak.

Sinemayla ilgili değinilen doğru bir nokta da, sinemanın, kelimelerle anlatılması mümkün olmayan bir şeyin belirli bir kısmının küçücük bir parçasını anlatabildiği şeklindedir. Tabii ki sinema size hikâyenin bütününü anlatmaz, çünkü dünyada gi-

zem yaratan bir sürü ipucu ve duygu vardır; bir gizemin olması, çözülecek bir bulmacanın da bulunduğu anlamına gelir. Bir anlamı bulmak için kafa yormaya başladığınızda, hayatta bize gizemin çözülmesine yönelik işaretlerinin verildiği bir sürü yol olduğu görülür. Küçük küçük bir parça kanıt -öyle büyük kanıtlar değil- elde ediyoruz, fakat bunlar bizim devam etmemizi sağlayan küçük kanıtlar.

Bir gizemin olduğu yerde MUAZZAM BİR HEYECAN gözlenir. Görünenin de ötesinde heyecan verici bir şey vardır. Diyelim ki bir şey görebiliyorsunuz ve onu başka bir şeye benzetiyorsunuz; bu, gece vakti elinde bir şeyle pencerenize çıkıp giden bir adam olsun. Gördüğünüz şey aslında gördüğünüzü sandığınız şey olabilir; hayal ettiğiniz şeylerin hepsi, kesinlikle süregiden şeylerdir. Fakat daha da sık yaşanan durum, eğer oraya gidip gerçekte neler olup bittiğini görebilmiş olsaydınız hayal dünyasındaki yolculuğunuzun sona ermesi halidir. Dolayısıyla, sanırım şeylerin parçaları çok ilginçtir. Gerisini hayal edebilirsiniz. Siz bir şeye katılıyorsunuz. Biz olayların yaşanmakta olduğunu biliyoruz. Her evde değil, fakat yeterince. Hayal bile edemediğimiz şeyler yaşanıyor. Televizyonlardaki bu talk-show'ların varlığını sürdürmesinin tek sebebi budur. İnsanlar gelip o şeyleri anlatıyorlar. Arınma gibi bir durum. Bildik bir şeymiş gibi geliyor, insanlar oraya çıkıp, bir şeyleri isimlendirerek gösteriyorlar sadece. Ancak, bu yüzden de bir sürü gizem kaybolup gidiyor.

Fakat bu da yeni bir sıradanlık getirmiyor mu? Herkes çocukken tacize uğradığını hatırlıyor, buna benzer şeyler, öyle olmayan biri var mı?

Evet. Fakat şimdi, hastanın aslında yaşanmamış bile olsa, bir şeyin yaşandığını düşünme ihtiyacı duyduğunu söylüyorlar. Olay bir şekilde zihinde canlanmıştır ve bütün bir aileyi mahvetmektedir. O olayın yaşandığına kimse inanmamaktadır, çünkü şimdi her şeyin yolunda gitme şekli budur: İnsanlar en kötüye inanıyorlar.

Bu durum sinema yönetmenini ya da sanatçıyı, Mavi Kadife'*deki Frank Booth gibi, 'kötü'yü akla hayale gelmeyecek ya da aşırı bir hale getirmeye zorlamıyor mu?*

Sanırım sizi çok daha ileri gitmeye zorluyor. Ya da daha içeriye. Ya da mesele her ne ise, ona farklı bir açıdan bakıyorsunuz.

Resme çocuk yaşta başladığınızı, buna devam ettiğinizi göz önünde bulundurursak, resmin sizin açınızdan hâlâ, her şeyin kaynağı olan temel bir faaliyet olduğunu düşünüyor musunuz?

Evet, böyle düşünüyorum. Resimde hayatın içinde yer alan her şey açısından geçerli bir şey vardır. Resmin özelliği budur. Müzik de benzer sanatlardan biridir. Kelimelerle ifade edilemeyecek şeyler vardır. Bunların hepsi resmin ilgi alanına giren şeylerdir. Bana göre, sinema yönetmenliğinin ilgi alanına en çok giren şeyler de bunlardır. Kelimeler vardır, hikâyeler vardır, fakat bir de kelimelerle ifade edilmesi mümkün olmayan, filmle anlatılabilecek şeyler vardır. Sinemanın güzel dilidir o. Zamanla, yan yana gelmeyle ve resmin bütün kurallarıyla ilgili bir şey. Resim sanatı, kendi dışındaki her şeyi ileriye taşıyan bir sanattır.

Resim hakkında, sinemadan daha çok bilgi sahibi olduğunuza inanıyor musunuz?

Doğrusu, hangisi hakkında fazla bilgi sahibi olduğumu bilmiyorum. Bir 'bilme' var, bir de 'entelektüel bilme' var. Ben insanların karşısına geçip onun nasıl yapıldığını anlatabilecek bir insan değilim. Benim işim böyle bir iş değil. Bir resmin karşısına geçip oturduğunuzda işin bir kısmı hallolmuş demektir ve resim sizinle konuşmaya başlar, siz resme bir tepki verirsiniz, o karşı tepki verir. O şeye ilişkin bir bilinçaltı sezgisiyle birlikte yol alırsınız. Ve şeyler kendini göstermeye başlar. Bir film sahnesinde olan durumun aynısı: Sahneyi senaryodan biliyor olabilirsiniz, fakat önünüze geldiğinde, akışkan bir haldedir. Eğer bir satır iş görmüyorsa, onu düzeltirsiniz; *öyle* olması gerektiğini görüyorsunuzdur. Işığın belli bir şekilde düşmesi gerektiğini, temponun belli bir şe-

kilde ayarlanması gerektiğini görüyorsunuz. Sizinle konuşuyordur işiniz. Ne yazık ki, bütün unsurlar biraraya geldiği zaman konuşuyordur sadece. Dolayısıyla, hazır olmanız, hep tetikte olmanız gerekiyor. O dünyanın içinde olmalısınız.

Silici Kafa'nın bana göre bu denli güzel olmasının sebebi budur, çünkü ben o dünyanın içine girip orada yaşamayı başardım. Başka bir dünya yoktu *o zaman*. İnsanların söylediği çok popüler şarkıları dinliyordum zaman zaman ve hiçbir ipucuna sahip değildim, fakat kendim oradaydım. En güzel şeydir bu –bir dünyanın içinde kaybolmak. Şimdi para ve baskı yüzünden, neredeyse bir felaket haline gelmiş durumda gerçi. Film yapmak çok fazla süratlendi. Filmlerin çoğu yüzeyde dolaşıyor. Derinlere inemiyorlar, çünkü saatte elli mil hızla su kayağı yapan birisi su yüzeyinin altına inemez. Fakat botunuz durursa -hatta yavaş bile gitse- inip suyun derinliklerine dalabilirsiniz. İyi fikirlerin olduğu yer diptir.

Daha önceki röportajlarda sık sık, 'aşırı derecede soyut' oldukları için belli düşünceler hakkında konuşmanın zor olduğunu söylemiştiniz. Bu sözünüzle neyi kastetmiştiniz?

İnsanlar sizinle konuşmak istiyorlar ve bunu anlıyorum, fakat herkes hep aynı şeyler hakkında konuşmuyor mu? Belli şeylerin nasıl ortaya çıktığını anlatmak zordur. Bir diğer problem, ölüm hakkında söz söylemektir. Belli bir şeyi ifade etmeye kafa yorarken, birden onun ne olduğunu görüyorsunuz, o zaman da işin büyüsü bir parça azalıyor. Aldatıcı bir durum. Şeyler hakkında konuşmaya başladığınızda -şair olmadıkça- kocaman şey küçülüveriyor.

Ya da, eleştirmenlerle olduğu gibi, siz daha bir şey söyler söylemez, "Ah evet, onu biliyorum" diyorlar. Oysa bunun *gerçek* olduğunun söylenmesi gerekiyor. Bu durum bir şeyin ne olduğunun anlatılmasını da büyük ölçüde kısıtlamaktadır. Daha ötesine gidilemiyor. Ben onun ötesinde olabilecek şeyleri seviyorum. Ölmüş bir yazarın durumuna benziyor: Kitabını okuyorsunuz, hayatta olmadığı için kendisine soru yöneltmeniz mümkün değildir ve siz o kitaptan bir sürü şey ediniyorsunuz hâlâ. Ölmüş yazarın

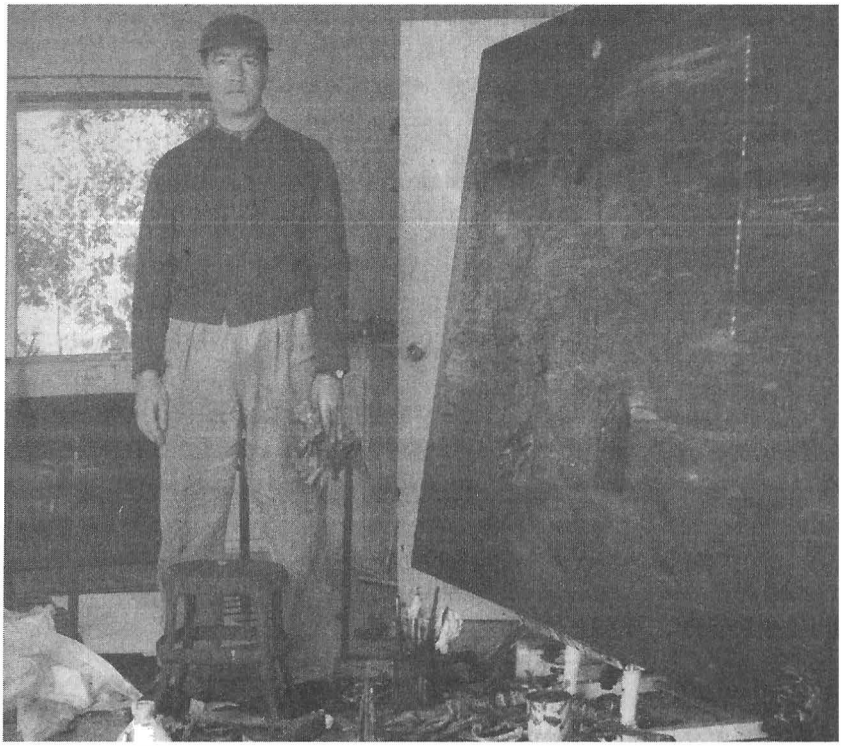
ne düşündüğünün hiç önemi yoktur. Eğer mümkün olsaydı, ilginç bir şey olabilirdi, fakat gerçekten önemi yoktur. Benim de filmlerimle amaçladığım şeyler konusunda size anlatabileceklerimin hiç önemi yoktur.

Ressamlık ve ticari film yapımcılığından daha farklı iki faaliyet düşünemiyorum. Ressamlık yaparken belirli bir alanda nihai denetim sağlayabilirsiniz. Grup çalışmasına karşı, tek başına bir faaliyet.

İkisi farklı şeylerdir fakat çok sayıda benzer yanları da var. Resim yaparken, ben aslında denetim sahibi değilim, bir aksiyon ve reaksiyon olayı, bir alışveriş olayı vardır. Film çekecek bir ekiple biraraya geldiğinizde, ilk başta *sıfır* düşünceye sahiptir yanınızdakiler. Daha sonra senaryoyu okurlar. Böylece size bir adım yaklaşırlar. Sonra size sahneyle ilgili bir şey getirirler ve siz şöyle söylersiniz: "Hayır, hayır, hayır, hayır, bu şundan, şundan, şundan dolayı yanlıştır." Onlar şu şekilde karşılık verirler: "Ah!" Ama hâlâ yakındırlar –gidip daha iyi şeyler getirirler ve siz neredeyse şöyle söylersiniz: "Siz hangisinin en iyi olduğunu düşünüyorsunuz?" Her ikiniz de aynısını seçersiniz. Onlar konsantre olurlar, teker teker bu şeye yoğunlaşırlar. Gene, bu mükemmel bir yoğunlaşma değildir, fakat gidilecek yöne daha fazla yaklaşılmıştır. Dolayısıyla, ekipte ne kadar insanın olduğunun hiç önemi yoktur: Hepiniz aynı filmi yapıyor, dünyanın geri kalanından ayrı bir atmosferin içine giriyorsunuz ve siz bu diğer dünyanın içindesiniz. Harika bir ortam.

Film çekmekle kıyaslandığında resim yapmak çok özel bir faaliyet. Resim sizin gözünüzde daha mı kişisel? Resimlerinizi başka insanlara göstermek için çaba sarf ediyor musunuz?

Bu gerçekten aldatıcı bir şeydir; çünkü size heyecan veren bir resmin ister istemez başkalarını da heyecanlandırmayacağını çok çabuk öğreniyorsunuz. Buna rağmen çalışmanızı başkalarına göstermek için yanıp tutuşuyorsunuz. Oysa bu çoğu zaman onur kırıcı, felaket bir şey, olumsuz bir deneyim olmaktadır. Resminizle ilgili değerlendirme yapan insanlar canınızı sıkıyorlar, fakat siz



Aksiyon ve reaksiyon. Lynch resim yapıyor. *Öyleyse Aşk Bu* (1992).

onların resminizi kendi istediğiniz ölçüde beğenmediklerini daima görüyorsunuz. Film için de aynı şey söz konusu. Filme para olayı açısından yaklaşır, ya da ticari bir film yapmaya çalışırsanız, diyelim gidip gişeye bakar, ne kadar iş yaptığınızı görürsünüz. Fakat başka bir sebeple yapıldığında, bir çalışma ortaya çıkarmak çok sıkıntılı olmaktadır.

David Lynch isminin sinemada adamakıllı yer edinmiş olması, gösterim sırasında resim/fotoğraf çalışması üzerinde bir baskı yaratıyor mu?

Evet, yaratıyor. Hatta bu ünlülerin resmi olayından da kötü bir şey. Gerçekten, insanı kusacak hale getiriyor. Çok berbat bir hal. Aynen Don Van Vliet'in [namı-ı diğer Kaptan Beefheart] durumuna benziyor: O, resimlerini daha gerçekçi, daha geçerli kılmak

için müzik çalışmalarını bırakması gerektiğini düşünebiliyordu. Bir işin adamı olarak tanınınca, başka bir alana yönelmek ve onu ciddi olarak ele almak çok zordur.

Adımı değiştirebilirdim! Bu konuya kafa yordum, çünkü isimler çok tuhaf şeylerdir. 'İltihap' dediğinizde bu kelimenin akla getirdiği bir sürü şey olur. Çok hoş bir iltihap birikintisi fotoğrafı - üstünde 'iltihap' yazılı bir etiket bulunan bir fotoğraf- insana oldukça hoş görünebiliyordu. Bir isim ona bağlı belli anlamlar kazanmaya başlayınca, iyi ya da gerçekten kötü olabilmektedir.

İnsanların, yaptığınız resimlere bakarken sinemasal çalışmayı bir şekilde unutmasını istiyor musunuz?

Söylediğiniz türden bir şey mümkün olmaz. İnsanların yaptıkları ilk şey, kıyaslamadır. Referanslar görürler ya da ona buna bakarlar. Fakat bu mümkün değildir. Filler hakkında düşünmemek gibi bir şeydir. Olmaz.

Bugün film çalışması yapan bir sürü sanatçı var: Robert Longo, David Salle, Larry Clark, Julian Schnabel, vb. Asıl meslekleri ressamlık olan insanların sinemaya geçmelerinin ne gibi yararları olduğunu düşünüyorsunuz?

Bu tamamen düşüncelerle ilgilidir. Bazı düşünceler resimle ilgili düşüncelerdir, bazı düşünceler sinemayla ilgili. Sinemaya uyan bir şey zamanı, sesi, hikâyeleri ve karakterleri, daha bunun gibi bir sürüsünü kabul eden bir şeydir. Söz konusu olan, performans gibi bir şey de olabilir. Aradığınız şey, bütün öğelerin o sihirli bileşimleridir. Derken, 'parçaların toplamından daha büyük olan bir bütün' elde edersiniz ve bu, yapılan yolculuğa değer bir şey olur. Sanırım, sinema düşünce sahibi insanlar açısından mıknatısa benzer; ben insanların nasıl olup da sinemadan bu kadar uzun süre uzak kalabildiklerini anlamıyorum.

2
ENDÜSTRİ ŞEHRİNDEKİ BAHÇE

GELİN'DEN *BÜYÜKANNE*'YE

Eğitim kurumları, yerleşik öğrenim yöntemleri, kelimeler ve hatta kişisel mektuplar Lynch'in çalışmalarında sık sık hayal kırıklığı, kuşku ya da korkuyla birarada bulunur. Bütün anlatımlardan anlaşıldığına göre, Lynch hiçbir zaman okulla ilgili bir kimse olmamıştır; okuldaki notları kaygı konusu haline geldiğinde, öğrencisini açıkça görülen ressamlık yeteneği temelinde savunan kişi Bushnell Keeler olmuştu. Lynch'in ilk karısı Peggy Reavey, öğretilen şeylerin çoğunun muhtemelen kocasının canını sıktığına inanıyordu: "Çok kötü bir lise öğrencisiydi, fakat çok popülerdi. Yakışıklıydı ve öğrenci camiasının bir parçasıydı. Yolunu seçmişti. Serseri değildi; rolü kesinlikle bu değildi."

Lynch 1964'te Boston Museum School'da tam zamanlı resim eğimi almaya başladı, fakat bir yıl sonra, yakın arkadaşı ve sanatçı dos-

tu Jack Fisk'le (şimdi yapım tasarımcısı ve yönetmen) birlikte üç yıllık bir Avrupa yolculuğuna çıkma gerekçesiyle dersleri bıraktı. On beş gün gibi kısa bir süre sonra bu yolculuktan vazgeçilince, Lynch Alexandria'ya, Bushnell Keeler'in evine döndü. Artık ailesinden maddi yardım görmeyen Lynch'in hayatını kendi başına sürdürmeyi öğrenmesi gerekiyordu. Buna, Toby'nin çok iyi hatırladığı gibi, Keeler'in evinin dekore edilmesi dahildi: "Bu işe ikinci kattaki banyo-tuvalet kısmını boyama işine girişerek başladı; işini yaparken bir inç kalınlığında fırça kullanmıştı! Küçücük bir fırça. Orayı üç günde boyayabildi, muhtemelen sadece radyatörü boyamak için bir gün çalışmıştır. Boyanmamış tek bir nokta bile bırakmadı ve sonuçta banyo ve tuvalet yeni halinden daha güzel oldu. Bu iş çok vaktini almıştı. Annem onun tuvaletteki halini her hatırlayışında hâlâ güler."

Lynch, olayların her cephede büsbütün köklü bir değişime uğradığı Philadelphia'da, Pennsylvania Güzel Sanatlar Akademisi'ne gittiğinde yıl 1965'ti. Philadelphia, Lynch ve çalışmaları üzerinde devamlı etkisi olan bir şehirdi. Bu arada, Akademi'de yakın arkadaşı Peggy Reavy'le tanışmışlardı. İkisi 1977'de evlendiler ve evliliklerinin bir yıl sonrasında kızları Jennifer dünyaya geldi. Asıl sorun, Lynch'in gönülsüz bir öğrenci olmasından kaynaklandığından, babası onun kendisini 'sanat hayatı'na adamış olmasını ailenin talepleriyle uzlaşma olarak gördü –uzak etkisini Silici Kafa*'da bulacak olan bir ruh hali. Fakat Reavey'in söylediği gibi: "Lynch kesinlikle gönülsüzce baba olmuştu, fakat çok şefkatliydi. Durun, evlendiğimizde ben hamileydim. İkimiz de isteksizdik"*

Bu arada Lynch'in resim tarzı değişmişti. Akademi'ye geldiğinde parlak renkli kompozisyonlar yapıyordu, fakat tablolar birdenbire daha sorunlu bir hayal gücünün bütün belirtilerini ortaya koymaya başladılar. Reavey o dönemi şöyle hatırlamaktadır: "Değişikliğe yol açan şeyin ne olduğunu bilmiyorum, fakat birdenbire çok karanlık şeyler yapmaya başladı. Kocaman siyah tuvaller." Bunlardan ilkinin adı, Gelin*'di; Reavey'in düşüncesine göre, müthiş bir yenilikti. "Bunun korkunç göründüğünü biliyorum, fakat bebeğini düşürmekte olan bir gelinin soyut bir figürüydü. Hiçbir şekilde itici değildi. Akıllardan çıkmayacak, rahatsız edici ve güzel yapılmış bir resim." An-*

cak, Lynch'in Akademi'deki çalışmalarında görülen en uzun soluklu gelişmenin yaşanmasına gelmişti sıra –resimden çizgi film çekmeye geçiş. İlk kısa filmi Alfabe *böyle ortaya çıktı; söz konusu filmde, öğrenme eylemi bir zehirleme olayı şeklinde gösterilmekteydi.*

Lynch'in, hayatının daha sonraki bir döneminde 'konuşmayı öğrenmek' zorunda kaldığını ileri sürmesi Lynchvari bir niyet gizleme değil, gerçeğin ta kendisidir. "Konuşma-öncesi günlerinde David'le birlikteydim," diye anlatır Reavey. "O da diğer sanatçılar gibi çok konuşmazdı. Gürültü yapardı, kollarını kocaman açıp rüzgâr sesi çıkarırdı. Alfabe, *onun sözel olmanın gerekliliği konusunda yaşadığı hayal kırıklığını ifade etmenin bir yoluydu. Bu film, sözel olmayan doğaya sahip bir kişinin yaşadığı cehennem hayatından söz etmektedir."*

Belki de bu film, Lynch'in daha sonra filmlerinde dil üzerine ve karakterlerin kendilerini spesifik, sık sık da ileri düzeyde eksantrik biçimde ifade etmelerine çok ciddi bir biçimde eğilmesinin provasıdır. Sık sık özel bir oyuncu sesinin niteliklerinden büyük bir coşkuyla söz ederdi. Konuşma ritimlerine ve bütün seslerine karşı duyarlı olan kulağı ileri derecede hassastı. İkinci kısa filmi Büyükanne, *bütün diyalogları saf ses efekti düzeyine çıkarmak için kısaltılmıştı. Isabelle Rosselli'nin de 'kelime nefreti' olarak adlandırdığı -çok muğlak olmaları temelinde- şeye bakıldığında, Lynch'in dille ilişkisi karmaşık olmakla kalmamakta, günümüz sinemasında benzersiz bir nitelik taşıdığı da açıkça görülmektedir. "Kelimeleri kendisine hizmet ettirmenin bir yolunu buldu," diyerek sözlerini tamamlar Reavey. Lynch kelimeleri sözel olmayan bir şekilde kullanmaktadır. Kelimelerle resim yapmaktadır. Kelimeler dokusaldır ve duyusal bir varlığa sahiptir. David çok şiirsel biridir."*

* * *

Chris Rodley: *Resim eğitimiyle ilk karşılaştığınızda ne yaptınız?*

David Lynch: Buradaki her lisede resim dersi var. Fakat -eminim dünyanın her yerinde böyledir- "yapabilenler yapar; yapamayanlar öğretir" gibi bir şey var. İyi değil aslında, size gösterilenlerin fazla esinleyici tarafı yok, sizden yapmanızı istedikleri şeyler de

esinleyici değil; bunlar sıklıkla da insanları sınırlandıran istekler. Kafanızdaki özgür olan ve gelişme gösterebilen şey çabucak, sımsıkı bir şekilde kapanıyor ve hareket edemiyorsunuz artık. Bunun acı verdiğini biliyordum, fakat ne kadar acıttığını bilmiyordum.

Resim eğitiminizin ilk aşamalarında olayların seyri daha iyi olsaydı, sinema yönetmenliğinizin kesinlikle bir tarafa bırakılacak bir yol olduğunu düşünüyor musunuz?

Bilmiyorum, çünkü sinemaya yönelmek, bilinçli bir şekilde karar vermekten ziyade kaderin bir sonucuydu. Gerçekleşme şekli *acayipti.* Bir şey yapmam gerekiyordu, içimde bir arzu vardı sadece... Bir sürü insanın arzuları vardır, fakat onlar hep engellenir. Benim arzularım vardı ve ben birbiri ardına gelen arzularımı besleyip büyüterek onların gerçekleşmesini sağladım.

Resim dersi almaya ilkin, Washington DC.'deki Corcoran School of Art'da başladınız. Okula bütün gün mü gidiyordunuz?

Hayır. Önce lisedeyken başladım; cumartesi günleri derslere katılıyordum. Okula öğrenci olarak gitmiyordum, sadece resim dersine gidiyordum. Daha sonra Toby'nin babası sayesinde, kuytu yerde bir atölye kiraladım. Atölyeyi Jack Fisk'le birlikte kullanıyorduk, sonra burası yetmez oldu ve kendimize ait yerlerimiz oldu. Okuldan mezun olmadan önce üç ayrı yerimiz vardı. Bunlar çok büyük atölyeler, çok büyük yerlerdi. Bir sürü resim yapmıştık. Ben liseyi bitirdikten sonra bir yıllığına Museum School'a gittim.

Bu anlattıklarınız arkadaşınız Jack Fisk'le birlikte eğitim görmek için Avrupa'ya gittiğiniz yıl içinde mi oldu? Nasıl bir terslik çıkmıştı?

Jack, Cooper Union'a gitmişti ve büyük bir deneyim edinememişti, bense Boston Museum School'a gitmiştim. Boston'daki okulun bir sorunu yoktu, okul bir ev gibidir –evde sorun yaratabilecek olan şey, evin içindeki insanlardır. Orada bana ilham veren HİÇBİR şey yoktu. Aslında, beni perişan ediyordu, çünkü fazla umutlar beslemiştim. Derken, Avrupa'ya gittik. Toby'nin amcalarından biri, bize kızlardan oluşan bir grubun sorumluluğunu al-

ma karşılığında çok ucuza bilet temin etmişti. Yapmamız gereken tek şey kızları uçağa bindirmekti. *(gülüyor)*

Kimdi bu kızlar?

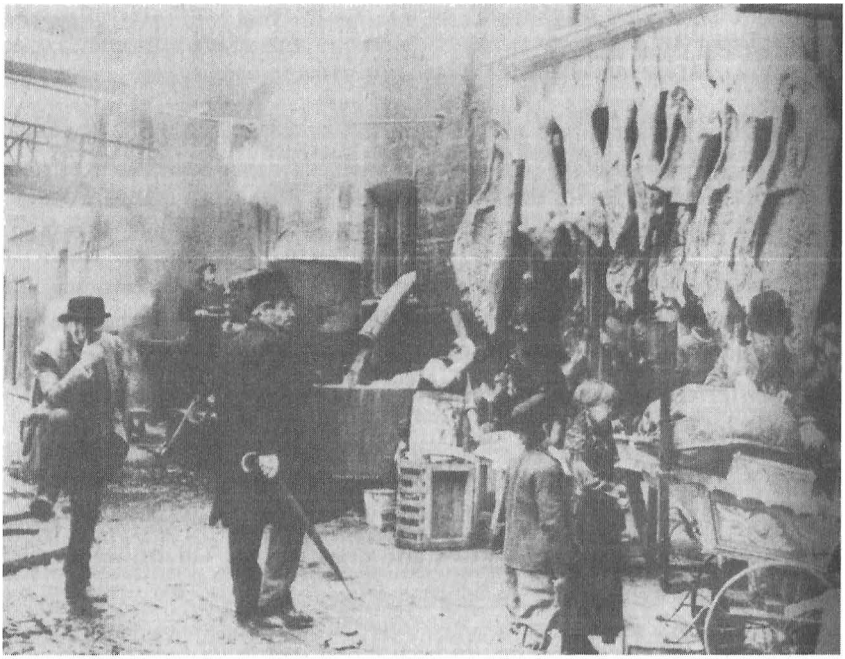
Herhalde zengin kızdı. Ben Chicago'lu bir kızın yanına oturmuştum; babasının, sinema salonları dahil her şeyi vardı. Kızı Avrupa turuna gönderiyorlardı. O günlerde Avrupa'ya gitmek normal bir şey değildi. Avrupa da bugünkünden çok daha ilginç bir yerdi. Gelişmeleri önceden hissedebiliyordunuz. Son yüzyılda gelişen şeylerin çoğu o zamanlar ortaya çıkmış gibi bir duygu hissediliyordu. Ben *Fil Adam*'ı yaptığımda o dönem hâlâ devam ediyordu, fakat Freddie Francis bana, *Fil Adam*'ın çekildiği mekânların çoğunun artık kaybolup gittiğini söylemişti. İngiltere'de bırakın aynı filmi, ona yakın bir filmi dahi yapacak mekân bulamaz olmuştuk.

Ressam Oscar Kokoschka'yla birlikte çalışmak için gittiğinizi -en azından kısmen- anlıyorum. Neden özellikle o ressam?

Lyonel Feininger'in oğlu, Boston Museum School'daki resim öğretmenlerinden biriydi. Onların Kokoschka'yla bağlantıları vardı. Bir tanıtım mektubuyla birlikte okuluna gitmem sağlanmıştı. Çok ilginç bir şeydi, çünkü ben o zamanlar Kokoschka'nın resimlerini pek beğenmiyordum. Fakat şimdi onun gerçekten en çok beğendiğim ressam olduğunu görüyorum. Dolayısıyla, her şey yolunda gitseydi harika bir deneyim olacaktı.

Önceden planlanmış üç yıllık bir Avrupa yolculuğu on beş gün gibi kısa bir süre sonra bitti. Neden?

O zaman ben on dokuz yaşındaydım ve düşüncelerim bana ait düşünceler değildi: Başka insanların düşünceleriydi. Jack'le birlikte İsviçre'ye gitmeyi planlıyorduk, ben yanımda bir çanta taşıyordum. Elli pound civarında bir ağırlığı vardı. İçinde çok sevdiğim ev boyası bulunan bir de sandık göndermiştim. Tutkallı alçı gibi bir şeydi, çok da ucuzdu. Ev boyasından iki kat kadar kalındı. Avrupa'da bulamayacağım düşüncesiyle, içi bu



Viktoryen Londra, Lynch üslûbu. *Fil Adam*'da (1980) Anthony Hopkins, etler ve endüstri.

malzemeye dolu bir bavul göndermiştim oraya. Salzburg'da *The Sound of Music* (Müziğin Sesi) gösterimdeydi, dolayısıyla biz gideceğimiz yerin filmini çekmek için bu filmi görmeye gittik. Aslında, *garip* denebilecek bir şey çıktı ortaya. Resim sanatından uzaktı ve çok *temizdi*... güzel kokuyordu (çam ağaçları vardı orada; çam ağaçlarının kokusu çok hoşuma gider) ve bir şato vardı, fakat Kokoschka yoktu. Neredeyse oraya varır varmaz başladığımız bir çekim bütün gezimiz boyunca sürdü ve başka şeylere vakit kalmadı.

Philadelphia'ya ne zaman taşınmıştınız?

Bakın, o benim dibe vurduğum bir zamandı. Virginia'ya döndüm, çünkü annem babam California, Walnut Creek'a taşınmışlardı ve Avrupa'dan döndüğümde gidecek yerim yoktu, dolayısıyla Toby Keeler'ın evine gittim. Ekonomik açıdan hiçbir gelirim



Temiz, diri Avrupa rüyası. *Müziğin Sesi*'nde (1965) Julia Andrews ve toplu şarkı söyleme.

yoktu. Okula devam ederken ailemle ilişkim sürüyordu, para ihtiyacımı onlar karşılıyorlardı. "Ben okula gitmeyeceğim artık," deyince parayı vermeyi kestiler.

Bir mimarlık şirketinde, Toby'nin amcasının yanına çalışmaya başladım. İşim ozalitleri hazırlamaktı. Fakat sabahları kalkamamak gibi ciddi bir problemim vardı. Geceleri çalışmayı seviyordum. Dolayısıyla, bu yüzden birkaç işyerinden kovuldum. Bu işyerinde mesai sabah sekizde başlıyordu ve ben erken kalktığım zaman kendimi ruhsal bakımdan iyi hissetmiyordum. *(gülüyor)*

Çok fazla uyumak, ya da sabahları yataktan çıkamamak çok mutsuz olduğunuz anlamına mı geliyor?

Ah, evet. Bazen on altı saat uyurum! Fakat sonra birkaç gün uyumayabilirim. Mimarlık firmasından kovulduktan sonra, tekrar kovuluncaya kadar Michaelangelo Aloce adında bir adama ait çerçeve imalathanesinde çalışmaya başlamıştım. Bir gün aptalca bir şey yaptım: Çerçevelerin birini bozdum ve Michaelangelo da beni kovdu. Fakat halime acıdığı için ayak işlerini yapmak üzere beni tekrar işe aldı.

Öte yandan Bushnell Keeler, babam ve bölgedeki birkaç ressam biraraya gelip benim hayatımı berbat etmek için el ele vermişlerdi. Yakın zamanlara kadar bu hikâyenin tamamını kesinlikle bilmiyordum. Bushnell'e kahve götürür, onunla sohbet ederdim. Fakat bir süre sonra, işlerinin çok yoğunlaştığını ve artık kendisine kahve getirmememi, yanına gelmememi söylemeye başladı. Herkes benim resim okuluna gitmemi sağlamaya çalışıyordu. Böyle bir durum vardı, oysa ben perişan haldeydim.

Tekrar okula -burada Philadelphia Akademisi- dönme konusunda ikna olmanızı sağlayan etken hangisiydi?

Jack Fisk oradaki okula gidiyordu ve gelip bana orasının ne kadar iyi bir okul olduğunu anlatmıştı. Benim duymak istediğim

söz de buydu. Gidip başvurumu yaptım, fakat son günlere kadar hiçbir bilgim yoktu. Bushnell onlara telefon edip ısrarcı olmuş ve benim uygun birisi olduğumu söylemiş.

O okulun Boston Museum School'dan farklı yanı, Boston'da ciddi ressamların bulunması, fakat sayılarının yeterli olmaması, ayrıca ortamın kötülüğüydü. Philadelphia'da çok önemli ve ciddi ressamlar vardı, ayrıca herkes birbirinden ilham alıyordu ve orada vakit geçirmek harikaydı.

Fakat insanlar neden, hileli yollara başvurmak yerine, sizi karşılarına alıp da doğru düzgün bir şekilde okula dönmenizin faydalarını anlatmadılar?

O yöntem işe yaramazdı. O yaşlarda isyankâr bir kafa yapısına sahip oluyor insan. Sanırım tava getirilmeniz, kendi başınıza düşünmeyi öğrenmeniz gerekiyor. Kendinize ait düşüncelerinizin olması gerekiyor. İşe yaramıştı o yöntem.

Çocukluğunuzda ve delikanlılığınızda sahip olduğunuz düşüncelerin kendinize ait düşünceler olmadığını söylediniz birkaç kez, bir ara da, yirmi bir yaşına kadar kendinize ait düşüncelere sahip olmadığınızı ifade ettiniz. Philadelphia'ya gittiğiniz zaman mı oldu bu gelişme?

Evet, tam o zaman. Benim kendime ait ilk düşüncem köprünün üzerinde durabilmekti. Korku ve umudun birleşimiydi; ikisi devamlı mücadele halindeydi. Özellikle de o köprüye gitmek istiyordum. Hep şöyle derdim: "Ben Philadelphia'da değilim... Ben Philadelphia'da değilim... Ben Philadelphia'dayım." Köprünün yarısını biraz geçince, Philadephi'daydım. *(gülüyor)* Philadelphia'ya gitmeyi kesinlikle istemiyordum. 'Boston' kelimesi beni heyecanlandırıyordu. 'Philadelphia' kelimesi aynı heyecanı vermiyordu.

Ressamlıktan ilk film deneyimine geçmenizi sağlayan şey tam olarak neydi?

Benim tablolarımdan biriydi. Hangisi olduğunu hatırlamıyorum, fakat neredeyse bütünüyle siyah bir tabloydu. İçinde bir figür vardı; o figür tuvalin tam ortasında yer alıyordu. *Nerede* olduğumu hatırlıyorum: Pennsylvania Güzel Sanatlar Akademisi binasının içindeki o fantastik salondaydım. Bu salonda olmak bana gerçekten mutluluk veriyordu; çok geniş, boş alanlara sahipti. Kendine has bir kokusu olduğunu bilirdiniz, ayrıca çok iyi insanlar vardı. Salon devasa büyüklükteydi ve insanlar çalışmak için küçük küçük yerler çeviriyorlardı kendilerine. Bu salonda başka insanlar da vardı; müzik çalışması, tiyatro yapıyorlardı, yalnız kalabiliyordunuz. Geceleri dahil, istediğiniz zaman gelip çalışabiliyordunuz. Bir gün bir resimde yer alan bir figüre bakıyordum, bir parça rüzgâr sesi duydum, küçücük bir kıpırtı gördüm. Resmin birazcık yol almasını istiyordum. Bu, o resimdi.

Bruce Samuelson adlı biriyle konuştuğumu hatırlıyorum. Onunla birlikte çizgi film yapacaktık. Bir sürü mekanik insan yapıyordum, o da gerçek insan resimleri yapıyordu. Bir seferinde ben elektrikli bir tablo/heykel yapmıştım; içine bir bilye atılıyor, bilye eğimli bir yüzeyden aşağıya yuvarlanıp bir dizi elektrik bağlantısına yol açıp maytapları ateşliyor, sonra bir kadının ağzı açılıyor ve maytaplar patlarken kırmızı bir ampul yanıp kadının çığlık atmasına yol açıyordu. Bunun dışında bir de 'mekanik kadınlar' serisi yapmıştım –kadınlar daktiloya filan dönüşüyorlardı.

Bruce'la birlikte mekanik/gerçek insan birleşimi bir şeyler yapacaktık. Gerçi bu düşüncemiz gerçekleşmedi, fakat benim kafama şu hareketli resim düşüncesi yerleşmişti. Tabii, sinema ya da fotoğrafçılık konusundaki bilgim *sıfır* düzeydeydi. 16 mm.'lik bir kameranın bir kamera *türü* olduğunu sanıyordum, sağa sola telefon edip fiyatlarını öğrendiğimde hayretler içinde kalmıştım. Sonra, Philadelphia'daki Photorama denen yerden en ucuz olanını aldım. Gerçekten de kıytırık bir şeydi, fakat orası bir kamera mağazasıydı. En iyisi olmayabilirdi. Orası hak-

kında olumsuz bir şey söylemek istemiyorum, çünkü önemli insanlardı.

16 mm.'lik kurmalı kameralar vardı. Onlara, "Bununla tek kare mi çekim yapılabilir?" diye sordum, "Evet," dediler, ben de onu kullandım. "Yüzeyi nasıl aydınlatıyorsunuz?" diye sorduğumda, "Bu çok basit. Biri sağda, diğeri solda olmak üzere iki projektör kullanıp, nesneyi kırk beş derecelik açıyla hedefliyorsunuz, geriye dönüp merceklere gidecektir görüntü," cevabını aldım. Bunun üzerine, "Pekâlâ, harika, şimdi ben çekebileceğim şeyi böyle sabitleyebilirim," dedim.

Bana Akademi'nin satın aldığı eski bir otelde bir oda verdiler. Otelin ilk üç katı kullanılıyordu. Hollerde pirinçten karyolalar, muhteşem halılar ve çok güzel lambalar vardı. Fakat odalar boştu. Dolayısıyla, öğrenciler o sessiz ve ilginç asansörleri kullanarak bu odaları kullanabiliyor, gidip çalışabiliyorlardı. Holdeki elbise dolabını odanın içine aldım ve kamerayı kımıldamayacak bir şekilde dolabın üstüne yerleştirip bantladım. Kameranın özel ayarları yoktu, dolayısıyla resmin kenarlarını göstermem gerekiyordu; radyatörü, onun etrafındaki duvarları ve oradaki pencereyi filan da aldım. Bu resmi bir dakikalık bir filme dönüştürerek canlandırmaya başladım. Aynı odada bir de oyma ekran yaptım. Beni alçının içine yatırsın diye Jack Fisk'i çağırdım. Benim gövdemin yan yana gelmiş üç şekli sayesinde bir plastik ekran yaptık.

Projektörün tepesine Erector-set türü bir düzenek hazırlamam gerekti, böylelikle projektör sayesinde bitmiş bir filmi tavana yukarıya ve sonra tekrar aşağıya doğru hareket ettirmek mümkün oldu, dolayısıyla film devamlı bir döngüye kavuşarak sürekli hale geldi. Sonra oyma ekranı tavana astım ve istediğim görüntü ekranda belirinceye kadar projektörü arkaya doğru hareket ettirdim; geriye kalanı kaybolacak kadar geriye düştü. Gerçekten çok hoş bir çalışma ortaya çıktı. Bir resim ve heykel gösterisiydi bu, fakat bir film sahibi olmuştum. Filmin görülebilmesi için bir saatlik zamanın on dakikasında ışıkların söndürülme-

si gerekiyordu. Gerçekten de muhteşem bir şeydi, maliyeti 200 dolardı. Bana çok pahalı görünüyordu. Sonunda ona *Six Men Getting Sick* (Hastalanan Altı Adam) adını verdim. Aralıksız devam eden bir siren sesi çıkarmasını sağlayan bir teyp vardı üzerinde. Bir yılsonu gösterisi oldu ve ilk ödülü Noel Mahaffey adında büyük bir ressamla paylaştım.

Bu ilk çalışma sizi daha fazlasını yapma doğrultusunda yüreklendirdi mi, yoksa aşırı derecede ekonomik şoka mı uğrattı?

Ekonomik şok bu deneyimin etkisinin gücünü kırdı. Üstelik, resim olarak da doğru değildi. Fakat bir hareketlenme sağladı, dolayısıyla benim açımdan ilginçti. O zaman H. Barton Wasserman denen bir adam vardı. Kendisine milyoner dememden hoşlanmıyordu, fakat kendisine benzer bir şey yapmam için bana 1.000 dolar vermeyi teklif edecek kadar parası vardı –insanın *başını döndüren* bir miktar. Bir projektör satın alıp koltuğunun yanına, döşemeye monte edecekti; kendisi içkisini içerken projektörü çalıştıracak, ekranda görüntü oynayacaktı. Projektör kapatıldığında, ekran tıpkı bir heykel gibi görünecekti. *"Harika!"* dedim.

Oldukça havalı bir şekilde tekrar Photorama'ya gittim ve 1.000 doların 450 dolarıyla ikinci el bir Bolex kamera aldım. Sahibi bir doktormuş; sanki doktor onu çok zarif olan deri kılıfından hiç çıkarmamış gibi bir görüntüsü vardı. Mercekler, bir motor ve daha bir sürü alet edevat... Müthiş, çok müthiş bir kameraydı. Nasıl çalıştırılacağını öğrenmeye epeyce vakit harcamıştım ve sonunda bu aleti Bart için çalışır hale getirdim. Sanırım, iki ay kadar çalıştım üzerinde.

Bitirdiğimde laboratuara götürüp onlara verdim ve ertesi gün de almaya gittim. Eve geldiğimde hemen film makarasını çıkarıp aldım, çünkü güneşe tutup bakmak istiyordum. Hatırladığım kadarıyla, filmde bir tek kare bile yoktu! Bir bulanıklık vardı sadece. Görüntüye benzer bir şey, fakat şekerlemeyi andırıyordu, *ya-*

yılmıştı! Bakmaya devam ettim, *tamamıyla* güzel bir şey değildi. Makara kırılmıştı ve dolayısıyla film kare kare olacağı yerde, rastgele hareket ediyordu.

Onlara bunu yapan kişinin kesinlikle aklını oynattığını düşündürüyordu. Oysa ben mutlu olduğumu söyleyebilirdim. Ancak sebebini bilmiyordum. Bart'ı çağırıp ona, "Bu film felaket bir şey, kamera bozuk ve yaptığım şey olmamış," dedim. Onun cevabı, "Sıkma canını, David, paranın kalan kısmıyla sen bana başka birini yap. Bana sadece bir baskı ver," şeklinde oldu. Hikâyenin sonu böyle bitti.

O zamanlar canlı çekimle animasyonu birleştirme işine kafa yormaya başlamıştım. Kafamda bu düşünce vardı, *Alfabe'yi de* o zaman yapmıştım. Film dört dakikalıktı. Kızım Jennifer'in doğduğu zamandı ve Usher marka bozuk bir teyple onun ağlama sesini kaydetmiştim. Teybin bozuk olduğunu bilmiyordum, fakat onunla kaydettiğim ağlama sesi ve diğer şeyler harikaydı. Ortaya çıkan sonuç, benim o tadına bayıldığım, kekin ortasındaki şekerleme gibi bir şeydi, bunun asıl sebebi de makinenin bozuk olmasıydı. Laboratuar onun için bana ödeme yapmamıştı, çünkü bozuktu, fakat ikisinin de bana yararı olmuştu.

Filmin ortaya çıkışı, *Büyükanne*'nin yapılışına benziyordu. Mutlu olmamın sebebi, o gün kararsızlık yaşarken, bir tarafımın, Bart'a o filmi yapmış olsaydım, bunun benim açımdan yolun sonu anlamına geldiğini biliyor olmasıydı. Onun yerine *Alfabe*'yi yaptım; o da destek almak için başvuruda bulunduğum bir sırada Amerikan Film Enstitüsü'nün dikkatini çekmeye yeterliydi. Oysa bir başkası aynı işlevi görmeyecekti. Bunu iyi biliyorum.

Wasserman'ın istediği film yapılmadığı için mutlu olduğunuzu söylerken, onunla ilgili bir altıncı hisse sahip olduğunuzu mu söylemek istiyorsunuz?

O duyguya sahip olmamın sebebi bu *olamaz*. Düşünmüyordum. "Bir sonraki şey çok daha güzel olacaktı, bu yüzden de bu

film güzel bir şey çıktı." Beni rahatsız etmeyen garip bir duygu edinmiştim.

Alfabe'nin fikri nereden kaynaklandı?

Eşim Peggy'nin yeğeni bir gece kötü bir rüya görüyor ve uyurken acı çekerek 'alfabe' diyor. *Alfabe*'nin çıkışı böyle oldu. Gerisi sadece bilinçaltıyla ilgili.

'Bilinçaltı' kelimesini hangi anlamda kullanıyorsunuz?

Bakın, benim söylediğim bir şey yok. Ressamların konuşmasına gerek yoktur. Her düşünce bir başka dildedir, aşağılarda, derinlerdedir. Ben hiçbir zaman düşünceyi yüzeye çıkarmak durumunda kalmadım. Dolayısıyla şeyler saftı, bu tarz en iyisidir. Hiçbir şeyin değerlendirmesini yapma gereği duymadım. Sadece onların açığa çıkmasına imkân tanıdım. Şeyler hakkında konuşmanın tamamen tatmin edici olmamasının sebebi de budur.

Bu filmde, öğrenmenin çok rahatsız edici bir deneyim olduğu konusunda çok açık bir duygu var.

Bu çok tehditkâr bir etki. Size bir dayatmada bulunuyor. Zorluyor, rahatsız edici bir şey. Benim tek dikkatimi çeken, öğrenmenin, mutluluk verici bir süreçten ibaret olmak yerine, neredeyse kâbus dolu bir sürece dönüşmesidir, bu durum da insanların rüya -kötü rüyalar- görmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla *Alfabe,* öğrenmeyle bağlantılı korku konusuna değinen bir parçacık kâbustur.

Küçük kız için beyaz renkli bir yüz makyajı kullanmanın arkasındaki düşünce neydi? Siyahın genişliğiyle azami bir tezatlık oluşturmak mıydı?

Kesinlikle. Ayrıca, normal bir ten görünümünden uzaklaşma amacı taşıyordu. Eğer normal bir ten görmüş olsaydınız, göstereceğiniz tepki onunla ilgili olacaktı. Çok gerçekçi olacaktı.

O film, kan kaybeden ve bembeyaz bir çarşaf üzerine parlak kıpkırmızı renkli kanı akan bir kızın rahatsız edici ve şiddet içeren görüntüsüyle son buluyor. Neden öyle?

Hastalanan Altı Adam gerçekten şiddet dolu bir filmdi, fakat basit tarzı çerçevesinde bir parça rahatsız ediciydi. *Alfabe*'yi farklı biçimlerde yorumlayamazsınız. O zaman, yorum konusuna giriyoruz. Ben aslında o konuda kaygı duymuyorum. Bu, mantıksal bir sonuç olarak ortaya çıkmaktadır: Kız, zehre benzer bir şeye karşı reaksiyon gösteriyordu.

Sesin önemli bir rol oynadığı görülüyor. Siz bu görüşe katılıyor musunuz?

Evet, fakat çok ilkeldi. Söylediğim gibi, efektlerin çoğunu o bozuk teyple kaydetmiştim ve Calvin de Frenes adında bir laboratuara götürmüştüm. Laboratuarda bir sesli çekim stüdyosu ve bir de kamera bölümü vardı. Photorama ve daha sonra Calvin'den birçok işi öğrenmiştim. Bu insanlar bana karşı müthiş derecede iyiydiler. Oraya gidip onlara sorular soruyordum, onlar da bana cevap veriyorlardı. Eğer sorduğum sorunun cevabını bilmiyorlarsa, bilen birini çağırıyorlardı.

Orada çalışanlardan biri, ilk kameramanlık deneyimini *Silici Kafa*'da yaşayan Herb Cardwell'di. Üç ışık tekniğini -ana ışık, dolgu ışığı ve kamera üstünden verilen ışık, ya da geriden besleme ışığı- bana o öğretmişti. *Alfabe*'de herhangi bir kural uygulamamıştım, fakat *Büyükanne*'de kuralım vardı.

Bob Collum adında biri kişi de ses bölümünün sorumlusuydu. 1940'lı, 1950'li yıllardan kalma ekipmanla yapılan çekimlere baktığınızda, boyaların bütünüyle buruşuk bir görüntüye sahip, kadranların siyah kaplama -kocaman kadranlar, kusursuz sayaçlar, yani doğru seyreklikte ve temiz- olduğunu görüyorsunuz. Ayrıca, bu aletlerin gerçekten primitif olduğunu. Bob'un bölümünde gördüklerim bunlardı. Zaman bakımından tuhaf biçimde geriye gidişe benziyordu. *Büyükanne*'nin ses birleşimini yapmaya geldiğimde, orada yine Bob'la birlikte çalıştık. Birlikte pek çok deneyim edindik ve ben ona artık ses yapımına hazır olduğumu söyledim. Bob da kapıda karşılaştığımızda bana, "Sana kötü bir haberim var, David," dedi. "Nedir o?" diye sorduğumda şöyle söyledi: "Seninle çalışamayacağım, çünkü seninle en son konuştuğumuz günden

bu yana elimizde birkaç iş var ve ben onları yapmak zorundayım. Fakat kendime bir asistan aldım."

Sanki *yüreğim yanıyor*. Ve *çıldırmak üzereyim*. Yere yığılmak üzereyim. *Öleceğim*. "Aslında seninle biraraya gelmek istiyordum," dedi. Baktım, karşımda bir adam duruyor; iki metre kadar uzağımda, sırım gibi, asker tıraşlı, *aptal* görünümlü biri! Orada dururken yüzünde beliren kocaman bir gülümsemeyle birlikte bana doğru yürümeye başladı. Bob, "Bu Alan Spler," dedi, tokalaştık; tokalaşırken elim kırılıyordu, kemiklerimin kırılma sesini duyuyordum neredeyse! Aklım başımdan gidiyordu. Nasıl olduysa, biz o günden sonra Al'la birlikte çalışmaya başladık.

Alfabe'nin, Büyükanne'*yi yapmak için destek almanızı sağlaması nasıl oldu?*

Bu filme takmıştım kafayı. Dolayısıyla, Bushnell Keeler tekrar devreye girdi. Keeler bana, kayınbiraderinin National Endowment for the Arts'da çalıştığını, Amerikan Film Enstitüsü adında bir kurumun bulunduğunu ve sinema yönetmenlerine destek sağladıklarını söylemişti. Ayrıca, "Yapman gereken tek şey, bir senaryo ile daha önceki çalışmalarından birini teslim etmek," demişti. Biliyorsunuz, ben aptal bir adamım. Keeler'ın söyledikleri bir kulağımdan girip ötekinden çıktı, hemen harekete geçip bir şeyler yapmadım. Yine de sonunda bilgi toplayıp *Büyükanne*'nin senaryosunu yazdım.

Bir film düşüncesini ilk defa mı yazıya döküyordunuz?

Evet. Kaç sayfa olduğunu bilmiyorum, fakat normal bir senaryoydu. Bir *şeye* benziyordu. El yazısı ve şiir türünden kısa kısa parçalar ve bir şeyler vardı. Arkadaşım Charlie Williams'a sorup duruyordum: "Bu deneysel bir film mi?" Charlie de bana, "Evet David, öyle," şeklinde cevap veriyordu. *Aptal* gibiydim! Fakat *Alfabe*'yi onunla birlikte teslim ettim.

Philadelphia'da yaşıyordum, Peggy'le evliydim ve minik bir bebeğimiz, Jennifer vardı. Üstelik ben *on iki odalı bir ev*'de yaşıyordum! Üç katlı, otuz yedi pencereli, fakat *kocaman* bir evdi. Bura-

sı bir malikâneydi. Kömür yakılan şöminesi ve *devasa* bir bodrumu vardı. Çok yüksek tavanlar, ön tarafta ve arka tarafta olmak üzere çift taraflı merdivenler. Yatak odası on iki metreye sekiz metre genişliğindeydi ve bu evin tamamı 3.500 dolardı! EVİN TAMAMI! Böylelikle, evin nasıl bir yörede bulunduğunu gözünüzün önüne getirebilirsiniz!

Bu bölgenin müthiş bir atmosferi vardı –fabrikalar, duman, demiryolları, yemek davetleri, ilginç karakterler ve en karanlık geceler. İnsanların hikâyeleri yüzlerinden okunuyordu ve ben canlı imgeler görüyordum –naylon perdeler Band-Aid marka yara bantlarıyla tutturulmuştu, camları kırılmış pencereler bez parçalarıyla kapatılmıştı. Eve gelmesi için babasının başının etini yiyen küçücük bir kız çocuğu vardı; adam kaldırımın kenarında oturuyordu. Hareket halindeki bir arabadan dışarı çıkmak için birbirlerini iten insanlar vardı. Her türden sahneyi gözleyebiliyordunuz.

Ucuz bir hayat sürüyorduk, fakat şehir korku doluydu. Bir çocuk sokakta yürürken vurularak öldürüldü; çocuğun düşüp kaldığı yerin etrafına tebeşirle çizilen çizgiler beş gün boyunca kaldı. İki kez yolumuz kesildi ve soyulduk, pencerelerimize ateş edildi ve arabamız çalındı. Taşındıktan üç gün sonra evimize hırsız girdi, fakat Peggy'nin babasının verdiği bir kılıcım vardı. Bu kılıcın bu bölgeye nereden geldiğini bilmiyorum, fakat onu yatağımın altında bulunduruyordum. Bir gün uyandığımda, Peggy'nin benimkinden ancak bir karış mesafede bulunan yüzünde, bir insanda asla görmek istemediğim bir korku ifadesi görmüştüm. "Evde biri vardı!" Hemen fırlayıp üstüme bir şey geçirip kılıcı kaptım, "Çık ortaya!" diye bağırdım. Kılıcı kaldırıp bağırmaya devam ettim. Eve giren insanlar çok şaşırmışlardır, çünkü ev uzun zamandır boştu, sürekli girerlerdi. Orada birilerinin yaşadığını anladıktan sonra çekip gittiler. Problem kalmadı. O olay sırasında komşular da uyanmışlardı, fakat benim "Çık ortaya!" diye bağırırken Peggy'ye bağırdığımı sanıyorlardı!

Ben insanlara bizi dışarısının tehlikelerinden koruyan şeyin bu briketler olduğunu söylüyorum. Fakat briketler kâğıttan da olabilir. Bu duygu aşırı derecedeki tehlikelere çok yakındı, bu korku

çok yoğundu. Şiddet, nefret ve pislik hakimdi. Fakat benim hayatıma damgasını en fazla vuran bu şehir oldu. Ve muhteşem bir zamanda. Bizi korkutan şeyleri gördüm, fakat ondan da ötesi, *heyecan vericiydi!*

Sizin bu tür yerlerde bulunan esin kaynaklarına düşkünlüğünüz açıkça görülüyor, hikâye anlatma anlamında, fakat -ressamlık anlamında- endüstriyel şehirler ve peyzajların dokuları konusunda ne düşünüyorsunuz?

Eğer geniş bir boş alana yeni bir metal parça koyarsanız, ilk başta orası için pek fazla bir tehdit oluşturmaz. Güzel de olabilir, fakat orası hayatın yavaş ilerlediği bir alandır. Doğa etkisini göstermeye başlar ve çok kısa bir süre sonra çok muhteşem bir şey haline gelir. Doğa aynı etkiyi Philadelphia'da benim üzerimde göstermeye başladı, çünkü yeterince yaşlıydı ve havada, kendi başına işlev görmesine yetecek şeylere sahipti. Azalıyor, fakat müthiş derecede güzeldir. Size fikirler veriyor. Kimyasalların ve doğanın şeyler üzerindeki bütün bu karşılıklı etkileşimi, doğa ile insan birlikte çalışmadığı sürece asla elde edilemeyecek bir birleşim ortaya çıkarmaktadır.

Ekonomik bakımdan kendinize yetiyor muydunuz, yoksa Peggy de çalışıyor muydu?

Hayır. Durumumuz iyiydi. Benim gravür baskı işim vardı, Peggy de Jennifer'e bakıyordu. Çok sıkıntılı bir dönemimizdi. Bütün gün baskı yapıyordum, resim yapıyordum.

İşler ne zaman düzelmeye başladı?

Hatırlıyorum, yılın en kötü zamanıydı. Hava soğuk ve yağışlıydı; almak için başvurduğum film desteğinden umudumu kesmemin üstünden epeyce zaman geçmişti. Fakat bir gün destek alma hakkı kazananların birinci grubuyla ilgili bir posta aldım; orada, benim de ikinci değerlendirme grubuna seçildiğim bildiriliyordu. Tabii en baştaki isimler Stan Brackhage ve Bruce Conner'dı –ilk defa duyduğum isimler. Hepsi de ileri yaştaydı ve çok şey yapmış-

lardı. Sağlam görüşlü, bağımsız, avangard, eşikte duran yönetmenlerdi, öyle değil mi? "Elimden bir şey gelmez!" deyip durmuştum kendime.

Dolayısıyla, o konuda düşünmeyi bıraktım. Sadece, evden ayrılırken Peggy'ye, "Bir şey olursa beni ararsın, ben de seni ararım," demiştim. Ama birbirimizi hiç aramadık! Ta ki bir gün Peggy beni arayıncaya kadar. İşte o telefon benim hayatımı değiştirdi. Telefonda benimle konuşan kişiler, George Stevens Junior ve Tony Vellani'ydi –Amerikan Film Enstitüsü'nün üst düzey yöneticileri. Bana destek vereceklerini söylediler. Ardından şu açıklamayı yaptılar: "Sizin bütçeniz 7,200 dolar..." –hayır, 7,119 dolardı, sanırım bu miktardı, ardından, "5,000 dolara çekebilir misin?" diye sordular. Sanki hayır demem mümkünmüş gibi! "Evet, çekebilirim!" dedim. İstediğimi yapabilecektim artık, mutluluktan tavana *yapışmıştım!* Bu duyguyu herkesin yaşaması gerekir! Tabii bu duyguyu anlayabilmek için, insanın önce *umutlarını kaybedip* dibe vurması gerekir.

Buna benzer başka bir telefon daha aldınız mı? Dune'*ü yapmak için 'alın size kırk beş milyon dolar' gibi?*

Hayır! Kesinlikle. Gelen telefon, o söylediğimdi. Bunlar sık sık yaşanabilecek türden şeyler değildir, farklı bir durumdu. Ben öyle bir şeyin asla gerçekleşemeyeceğini düşünüyorum. O olay zamanında yaşandı. Harika bir şeydi.

O zaman olaylar bu şekilde gelişmemiş olsaydı ne olurdu diye, düşündünüz mü hiç?

Büyükanne'yi çekmek için çaba harcardım belki, fakat uzun soluklu olmazdı; söz konusu destek programının en güzel yanı, onların sizi, çalışmanızı tamamlayıp ortaya koymaya elverişli bir yola sokmasıdır. Yaptıkları her şeyin altına sağlam bir temel atmış oluyorlar bu sayede. Eğer bodrum katlarda film yapan birisiyseniz, onu gözler önüne sermek ve bir sonraki filme geçmek çok zordur. Fakat yaptığınız şeyi gerçekten seviyorsanız, yapıp bitireceksiniz. Onca emeğe, çabaya yazık olur sonra.

İlk senaryonuzu kaleme aldığınızda ona çok fazla bağlı kaldınız mı, yoksa senaryoların bir taslaktan öte bir şey olmadığını mı gördünüz?

Hayır, onu asla tekrar elime almadım. Fakat senaryo yüzünden, hikâyeye uygun olup olmadığı konusuyla, ya da genelde istediğim gibi olup olmadığı meselesiyle karşı karşıya kalıyordum. Sanırım senaryolar aslında iyidir. Fakat çok çok iyiyse, senaryonuzu çekersiniz! Onun dışında, okunacak bir metinden ibarettir. Fakat bu iş öyle değil. *(gülüyor)*

Bu, sizin birkaç karakterin yer aldığı ilk filminiz. Oyuncu meselesine yaklaşımınız nasıl oldu?

Benim baskı işindeki ortağım Dorothy McGinnis'tir. Büyükanne olarak onu aldım. Ve resim okulundan tanıdığım, birlikte yaşayan, Bob Chadwick ve Virginia Maitland. Bir de o yörenin ufaklığı Richard White. Ufaklığı daha önce görmemiştim, fakat sanki bu rolü onun için yazmıştım; daha sonra bu çocuğu hatırladım, ilk günlerde işin başındayken sette görmüştüm onu. Oyuncular benim yakın çevremden insanlardı.

Ben tek başımayım. Peggy'nin çok yardımı oldu elbette. Karım benim sağ kolumdu. Kızım Jennifer'i de o karanlık odanın içinde emeklerken çekmek için artık filmleri kullanmıştım. Üçüncü katı siyaha boyadığım gün evin önünde bir çocuk vurularak öldürüldü. Los Angeles olabildiğince kötü bir hal aldığı halde, Philadelphia'da yaşadığım öyle bir korkuyu bir daha hiç yaşamadım. Olay çok yakınımda gerçekleşmişti ve ben çok hassastım o zamanlar.

Büyükanne, *film grameri anlamında* Alfabe*'den çok daha tutkulu. Bunun sebebi sadece bir tablo gibi olması, ya da değişmez çekimlerden meydana gelmesi değil. Resmi bir sinema okulunda eğitim görmemiş birisi olarak başarı açısından yaşadığınız duygunun zorluğu nasıl bir şeydi?*

O duygu yaşandı gitti. Sanırım, sağduyudan kaynaklanıyor. Birinin bir yerden bir yere gitmesini istiyorsunuz, o işin yapılmasın-

da mantıksal bir yön görüyorsunuz. Ayrıntıları gördüğünüzde de çok çabuk öğreniyorsunuz. Çok fazla yeniden çekim yapıp yapmadığımı bilmiyorum, fakat *Silici Kafa*'da bir sürü çekimi yeniden yaptık. Öğrenecektik. İlk yapılanlar prova olacaktı, sonunda ortaya harika bir filmin çıkacağına inanıyorduk. Bir anda yepyeni bir şey öğreniyorsunuz ve dönüp onu elde ediyorsunuz.

Ses artık çok yoğun ve yaratıcı bir hal alıyor. Müzik de önemli bir atmosfer rolü oynamaya başladı.

Arkadaşım Ronnie'nin Culbertson Tractor denen bir grubu vardı, dolayısıyla filme müzik yapması için onu çağırdım ve geriye kalan her şeyi Alan Splet'le ikimiz yaptık. Alan'la karşılaştığımızda planımız şirketten bazı ses efektleri almaktı. Onların ses efektlerinden ilki çok berbattı, hepsi kaydedilmişti. Elimizde o kulak tırmalayan cızırtılı şeyler vardı. Alan bana şöyle söyledi: "Bak, senin geçmişine dair elimde hiçbir ipucu yok, Bob bana senden bahsetti, senin bu şeyler konusunda çok ciddi olduğunu biliyorum, fakat istediğin şeyin ne olduğunu anladım. Şimdi bu ses efektlerinin kayıtlarını dinleyelim, eğer hoşuna giden *bir şey* çıkarsa..." Böylece biz onları, belki de bütün kayıtları dinledik. Sonra Alan bana, "Tek yapacağımız şey, kendi efektlerimizi kaydetmek gibi görünüyor," dedi, Ben de, "Evet, öyle yapalım," dedim. Böylelikle efektleri *altmış üç günde* yaptık.

Ike ve Mike gibiydik! Bütün gün oradaydım! O binanın içinde kayıt yapıyorduk. Yankılandırma üniteleri yoktu ve ben ıslık seslerinin yankılanmasını istiyordum, dolayısıyla kocaman bir klima borusunun ucuna gidecektim, Al da öteki ucuna geçip benim ıslık seslerimi kaydedecekti. Elimizden ne geliyorsa yapacaktık, onların elindeki ilkel araç gereçlerle. Bu malzemelerle yola çıkıp yapabileceğimizin en fazlasını yaptık ve çok, çok, çok yoğun olan dört efekt dizisi ortaya çıkardık. Alan'ın o gece söylediği şu sözü hatırlıyorum: "Vurup kazmayı çıkaralım şu madeni." Bütün bu çalışmalara rağmen, hiçbir şey duyamadık. Sonunda kaseti çalış-

tırdığımızda kulağıma gelen, o güne kadar duyduğum en güzel sesti. Sonuna kadar kazıp her şeyi çıkarmıştık. *Hakiki*, *hakiki* bir şeydi. Hepimiz çok heyecanlıydık. Alan, bir büyücüydü.

Dolayısıyla Alan'ı adamakıllı bağlamış oldunuz?

Bağladım onu, ücretini de Calvin de Frenes ödüyordu. Bu arada Bob Collum bana geldi. Al da yanımda oturuyordu, fakat Bob adına çalıştığı için hiç sesini çıkartmıyordu, çok yakın arkadaş olmalarına rağmen. Sonunda Bob bana şöyle dedi: "David, bu bir pazarlık. Biz sana bir şey anlattık, sen Al'la birlikte iş yapıyorsun, biz seni çok seviyoruz, sana saygı duyuyoruz ve elimizden gelen her şeyi yapmak istiyoruz. *Fakat* önümüzde iki yol var. Biri, saat başına ücret. Diğeri, ses efekti makarasının sayısına göre ücret. Şimdi," dedi, "ön büroya gidiyorum. İkisi arasında birkaç bin dolarlık bir fark var." Sonunda Bob onları bana makara başına ücret karşılığında vermeleri konusunda ikna etti. Olabilecek en düşük ücretti.

Benim asıl bütçem 7,200 dolardı. Tony Vellani Washington'dan trenle gelip filmin aşağı yukarı tamamlanmış halini görmüştü. Onun ısrarı sonucunda AFI bana 2,200 dolar daha verdi; bu bütçe tam da filmi bitirmek için gereken miktardı. Fakat benimle saat başına ücret şeklinde anlaşma yapmış olsalardı, filmi tamamlamak imkânsız olacaktı. Eğlenceli olmayan o filme dünya kadar zaman harcamıştık.

Bu deneyimin yarısını -bazı bakımlardan belki de daha fazlasını- meydana getirmesine rağmen, sese sizin kadar önem veren yönetmen sayısı çok azdır. Gerçekten de filmlerinizin ses tasarımını hep siz kendiniz yaptınız.

Kesinlikle. Fakat yönetmenler başka yönetmenlerle çok nadiren biraraya gelip sohbet ederler. Başka yönetmenlerin neler yaptıklarından haberiniz olmaz. Yönetmenle ses tasarımcısı arasında bir diyalog olduğunu biliyorum. Olması da gerekir. Fakat bu di-

yalog ne kadar gerçekleştiriliyor, onlarla bu diyaloga ne ölçüde giriliyor? Müzik için de, fotoğrafçılık için de aynı şey geçerli. Sanatın her dalı için aynı şey geçerli. Ortada muhteşem sesler olabilir, fakat filmin ihtiyacına uygun düşmezse karmakarışık bir şey çıkar. Bizim Al'la birlikte çalışma tarzımız budur. Kural yoktur. Doğru işin ortaya çıktığı ânı hissedersiniz.

Çocuğun yatağındaki idrar lekesinin üzerine yattığı ve yakalanan bir kuşun çıkardığı sesi andıran seslerin duyulduğu Büyükanne'*de çok özel bir şey var. Bu imge için başka bir ses tasavvur etmek mümkün değil. Çok doğru bir tercih.*

Eğer gerçek ses kaydetseydiniz, belli bir şey olurdu. Fakat bu, çocuğun o deneyiminin yoğunluğunu meydana getiren sesin bir sonraki düzeyini yakalamaktan uzaklaşmak anlamına gelirdi. Dolayısıyla, yapılması gereken ona uygun sesleri bulmaktır. Şu an mevcut değiller, fakat heyecanı arttırırlar ya da duyguyu arttırırlar. O seslerden birinin -arkadaki kâğıtları yırtan- geriye doğru yapılmış bir golf vuruşu olduğunu hatırlıyorum.

Filmde renk genelde hâlâ yasaklanmış durumda. Yüzler gene beyaz, odalar büsbütün siyah. Renk ne kadar azsa -özellikle de kırmızılar- o kadar güçlü. Neden öyle?

Garip bir şey oldu. Ben yüzleri beyaz yapmıştım, fakat laboratuarın bundan haberi yoktu. Dolayısıyla, onlar ten renginin tonlarına daha çok yaklaşmak için renk katmışlar. Bunun sebebi, o laboratuar Cumhuriyetçi miymiş neymiş. Böylelikle rengi normalleştirmeye çalışmışlar! *Katabildikleri kadar* kırmızı renk katmışlar. Bu yüzden beyazın içinden pembe renkler sızmış dışarıya, *aslında* pembeydi. Olabildiğince kırmızı bir ağız. O görünüm hoşuma gidiyordu. Fakat bir şey söylemek istememiştim. Gerçekten de, onlar hep ten rengini elde etmeye çalışmışlardı ve dolayısıyla hep aynı rengi tutturmuşlardı. O kadar kırmızı görünmesi bu yüzdendi.

Son imge benim açımdan bir parça muğlak. O çocuğa n'oluyordu?

Arkadaydı... rüya görmeye çalışıyordu. Bir şekilde rüya görmeye çalışıyordu... Olmadı. Hepsi bu: Orada uç tarafta bir ayakla birlikte duruyordu, fakat ben kullandığım ayakları kırmıştım. Bir başkasını yapıp başının üstüne koydum. Yine de o sahneyi canlandırmayla bitirdim. Küçük dalların yanlara gelmesini seviyorum, fakat ayağı kendim boyadım, matlığı çok barizdi.

Büyükanne'de *çok daha az canlandırma var. Ben bunun, sizin canlı çekimle -bir tanesi önce durup, sonra hareket etse de- daha fazla ilgilenmeye başlamanız nedeniyle böyle olup olmadığını merak ediyorum.*

Sanırım, bu doğru. Ve gene, hikâye bana onun böyle olması gerektiğini *söylemişti* diyeceğim. Fakat bu bilinçle yapılmamıştı. Şöyle olmuştu: Bu, buraya uygun, ya da bu *burada* yapacağım şeydir, onun *buraya* gelme şekli budur.

Büyükanne'*de sürekli olarak insanların hareket tarzıyla oynuyorsunuz. Örneğin, anne-baba zaman zaman tehditkâr ya da acayip biçimde hareket ediyorlar. Bu neyle ilgili?*

Bilmiyorum, Chris... hmm... o küçük çocuğun dünyasıyla ilgili bir şey. Her zamanki hali. Ayrıca anne babaların belirli bir biçimde hareket etmesi gerekir. Bazen tamamen normal bir şekilde hareket etmezler. Bir hareket yaparlar, siz onların ne yaptıklarını anlayamazsınız. Komik bir harekettir. Siz onu anlayamaz, kavrayamaz ve ilişkiye geçemezsiniz.

Her iki kısa film de -renkli olmasına rağmen- genelde hâlâ siyah.

Evet. *Alfabe* ve *Büyükanne*'yi çekerken evimin içini siyaha boyadım. Sanırım oranla ilgili bir şey var –belli miktarda siyah, bir parça renk yapmanıza imkân sağlayacaktır. Bunun matematiksel bir denklemi bile olabilir. Dolayısıyla, benim yapmaya çalıştığım şey budur. *Büyükanne* için, tavanın duvarlarla filan -kapıların et-

rafı- buluştuğu köşelerin görünmesi için bazı bölgelerin sınırlarını belirginleştirdim. Rengi seviyorum, çok fazla meşgul ederse sizi yüzeyde tutuyor ve bu da benim hiç hoşlanmadığım bir durum. Bazı hikâyeleri renkli yapmak istiyorsunuz, *Mavi Kadife* gibi. O filmde siyah beyazı hiç düşünmedim.

Anne-babalar çok, çok huzursuzdur. Sizin kendi anneniz ve babanız filmi gördüler mi?

Evet, gördüler.

"David bizi böyle görüyormuş demek" diyerek şaşkınlık yaşadılar mı?

O konu hakkında asla konuşmamış olsak da, eminim o bakışımın nereden kaynaklandığını sık sık merak etmişlerdir. "Zavallı David." Çünkü film, benim gerçek hayattaki yetişme tarzımdan çok uzakta bir yerde. Fakat buradakilerin tamamı, evimizin dışında gözlemlediğimiz pek çok korkunç şeyin bir toplamı. Düşünceler en ilginç şeylerdir, çünkü onlar birdenbire gelip kafanızda yer edinir ve siz onların nereden geldiklerini -sizin karşınıza çıkmadan önce nerede var olduklarını- gerçekten bilemezsiniz. Sizin açınızdan bir anlam ifade ediyor, ya da sadece, çalışırken işinize yaramak için orada bulunuyor olabilirlerdi.

Tobby Keeler bir zamanlar bana sizin bir düşünce adamı olduğunuzu söylemişti. Bu, doğru mu?

Düşünceler, ortaya çıkan en güzel şeydir. Bütün düşüncelerin ikamet ettiği bir yer vardır; onlar orada oturuyorlar, sonra bir ân geliyor, içlerinden biri yerinden fırlayıveriyor ve o düşünce kendini belli ediyor. Görünen, bilinen ve hissedilen bir şeydir o; kendini belli eden düşünceyle birlikte bir coşku patlaması gerçekleşiyor ve siz ona âşık oluyorsunuz. Düşüncelere sahip olabilmeniz ve birinin çıkıp o düşüncelerden yararlanarak bir film yapmanız için size para vermesi inanılmaz bir durum.

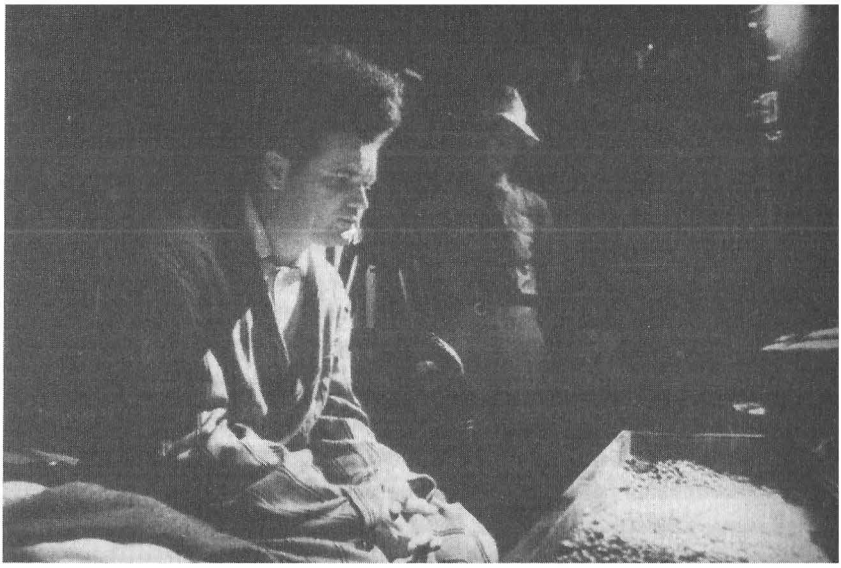
Keza, sizin düşüncelere karşı dürüst olmanız gerekiyor; çünkü düşünceler ilk başta sandığınızdan daha büyüktür. Neredeyse bi-

rer armağan gibidir, onları yüzde yüz anlamasanız bile, eğer onlara karşı dürüst olursanız, onlar da farklı düzeylerde doğruluk gösterirler. Fakat aşırı derecede değişikliğe uğratırsanız, düşünceler de doğruluk göstermezler; sadece gürültü ederler. Ben aslında durumun The Beach Boys'ın söylediği şekilde olduğuna inanıyorum: "Okuluna karşı dürüst ol." Daha sonra birisi çıkıp size şöyle diyebilir: "Bu ticari olmaktan çok uzak bir düşünce" ya da "Bu bir milyon dolar değerinde" Fakat konu üzerinde düşünürken dışa dönük biçimde fikir yürütüyorsanız, bana göre yanlış şeylere kafa yoruyorsunuz demektir.

Büyükanne'*de çocuğun yatak odasında görülen ağaç, pislik ve organik madde, daha sonra* Silici Kafa'*da Henry'nin radyatörünün içindeki dünyanın bir parçası olarak ortaya çıkıyor.* İkiz Tepeler'*deki az miktardaki pislik yığını -neredeyse bir mihraba benzeyen- Laura Palmer'in öldürüldüğü noktayı işaret ediyor. Nedir bütün bunlar?*

Hiçbir fikrim yok –pislik yığınını *gerçekten* seviyorum ben. *Silici Kafa*'yı yaparken Peggy, ben ve Jennifer Los Angeles'ta küçücük bir evde yaşıyorduk; düzgün bir semtti, fakat çok ucuz bir evdi. Evin yuvarlak bir ahşap yemek masası vardı. Peggy doğum gününde bir sebeple dışarı çıktığında, ben çöp kovalarını salona taşımaya başladım. Yemek masasının üstünde yaklaşık bir buçuk metre yüksekliğinde bir çöp yığını oluşturdum, her şeyin üstünü pislik kaplamıştı. Bu çöp yığınının içinde bir boşluk meydana getirdim ve içine soyut tarzda yapılmış bir heykelcik koydum. Peggy eve gelip onu gördüğünde mutluluktan uçmuştu. Aylarca dokunmadık ona, orada kaldı. Sonra ahşap masanın tablasının üstündeki cila bozulmuş, ahşabın içine işlemeye başlamıştı. Sonunda oradan aldığımızda heykelin de rengi atmıştı. Güzel bir heykeldi.

Nereden kaynaklandığını bilmiyorum. Pislik yığınları benim filmlerimde zaman zaman görülür, fakat bu konuyu gerçekten sorgulamıyorum. Bu sadece tekrarlanan bir tema ve her seferinde neredeyse onu yeniden keşfetmiş gibi bir duygu yaşarım. Geçmişte aynı şeyi yaptığımı hatırlamıyorum. Şimdi biri çıkıp, "Hey! Sen



Silici Kafa'da (1976) Henry (Jack Nance) ve pislik dolu bir çekmece.

önüne bir yığın çöp koymamış mıydın?" dese. Ah! O zaman da ben ona, "Aynı şeyi bir daha yapıp yapmayacağımı bilmiyorum" derim. Sorgulamaya başlıyorsunuz. Açıklamak çok zor.

Büyükanne'deki karakterin kendi hayatınızda bir yansıması var mı? Filmde daha ziyade bir kurtarıcıya benziyor.

Evet. Büyükanneyle ilgili bir şey var. İki büyüğüm vardı; *harika* büyükannelerdi onlar. İki de harika büyükbaba. Birbirlerine çok yakındılar. Fakat film oradan kaynaklanmıyor, öyle olmadığından eminim. Film çok özel bir karakterin ihtiyacından -o prototipin sağlayabileceği bir ihtiyaç- kaynaklandı. Büyükanneler eğleniyorlar. Birazcık rahat ediyorlar ve koşulsuz bir sevgileri var- Çocuğun kafasındaki de bu.

Neden ölmek istiyordu?

Bunun bir sebebi var. Yanlış bir düşüncenin sonucuydu. İnsan yanlışa düşünce...

H. Barton Wasserman sizin neler yaptığınızı hâlâ takip ediyor mu?

Hayır. *Alfabe*'yle *Büyükanne* arasında hayli uzun zaman geçmişti. Bart'a *Alfabe*'nin bir kopyasını verdikten sonra, o süre boyunca benim kendisiyle ilişkim bitmiş oldu. Ayrıca, babam da *Alfabe*'yi bitirebilmem için bir miktar para vermişti, çünkü gene parayı tüketmiştim.

İki film arasındaki açıkça görülen farklardan biri de, teknik ilerlemelerden ayrı olarak, bir anlatım ortaya konması. Hikâyeler anlatmaya mı karar verdiniz?

Evet. Düşünceler hep birden harekete geçtiler. Aslında hikâye konusuna kafa yormuyordum. Onların gelişi ani oldu; başından, ortasından ve sonundan bir parçacık bir şeyler vardı. Fakat beni şaşırtmıştı. Böyle bir durumu vardı. Ama önceden tasarlayarak yapmadım. Nasıl ortaya çıktığını ben de hatırlamıyorum. Neden böyle bir hikâye düşündüğümü de bilmiyorum.

Yaptığım bir şeyi ilk defa götürüp teslim ediyordum; senaryomu birileri okuyup değerlendirecek, onun için para verip vermeyecekleri konusunda karar vereceklerdi. Biliyorsunuz, Hollywood'da siz senaryoyu yazarsınız, onlar alıp bir başkasına verirler ve böylece bir süreç başlar; senaryoyu verdiğiniz kişi onu anlamak ister. Bir sürü hikâye *ölümüne* bir çabayla açıklığa kavuşturulur. Artık senaryoyu neredeyse on kişi okur. Okuyanların hepsinin metni anlaması gerekir, hiçbir soyutlama kalmamıştır, yazan kişinin ilk başta kurduğu hikâye değildir artık o, bu şey üzerinde *daha şimdiden* elli milyon uzlaşma vardır. Mutlu olmayan belki de onların ancak onda biridir. Ama senaryoyu kaleme alan kişi kesinlikle mutlu değildir. Sıkıntı başlamıştır. İyi bir şey değil bu.

Bir kitap yazdığınızda onu editörünüz ya da birisi okur, fakat yöntem açık ve nettir, bir sürü şey keşfedilebilir. Bazı konularda şansınız yaver gidebilir ve şeylerin açıklanması gerekmez. Taslak metni alır almaz şöyle söylerler: "Evet, o duyguyu aldım" ve "Kaygılanmayın, bu çok güzel bir soyut çalışma", ya da her neyse.

Fakat bu noktada endüstriye doğru kayıyorsunuz.

Doğru, fakat benim kafamda değil. Ben bilinçli olarak herhangi bir endüstriye doğru kaymıyorum. Los Angeles'a sadece ve sadece Amerikan Film Enstitüsü'nün merkezi burada olduğu için geldiğimi biliyorum. Bir de, Tony Vellani'nin Philadelphia'ya gelip *Büyükanne*'yi görmesi dolayısıyla. Tony bana iki şey söylemişti. Birincisi: "Döndükten sonra George Stevens'la konuşacağım, bu filmi bitirmen için gerekli olan parayı alacağım." İkincisi: "Sen Los Angeles'taki merkeze gideceksin, ben bu işi halletmeye çalışacağım." Bir de, Alan Splet'ten ses departmanının başına geçmesini istediğini söylemişti.

Dolayısıyla bu çok iyi bir gezi oldu.

Çok iyi bir gezi oldu. Harika bir geziydi.

Mutluluktan baş dönmesi gibi.

Tam da öyle. İçeri girip giremeyeceğimi düşünerek ecel terleri döküyordum. Tony benimle dalga geçip duruyordu. İşe bakın! İçerideyim. Tony bana birinci yılın şu kataloğunu vermişti; benim için yeni olan şeyler gördüğüm bir fotoğrafı hatırlıyorum. Bir salonun içindeki 'adam'ın fotoğrafıydı; salonda, yanan bir şömine vardı. Emin değilim ama, kimileri kazak giymişti! Bazı geceler soğuk olmalı, çünkü gece vaktini andırıyordu, ben kafamda öyle canlandırdım. "Ne kadar güzel bir iklimi var; gündüzleri sıcak, geceleri soğuk –geceleri kazak giyecek kadar!" Bunları düşünürken aklıma, "Ben nerede yaşıyorum?" sorusu geldi. Dolayısıyla, hepimiz California'ya gelmiştik. Alan Splet bir ay önce ayrılmıştı.

Al, handiyse kördü. Görebiliyor, fakat araba kullanamıyordu. Philadelphia'dayken Packard marka bir arabası vardı bir süredir, fakat arkadaşı Bob kullanıyordu, Al'ın kendisi geçmezdi direksiyona. Bob'a kullandırıp, sol tekerlek yolda, sağ tekerlek yoldan dışarıda gitmeyi çok severdi. Bu Packard araba kocaman bir şeydi. Ağır taşıtların tamponlarına benzeyen tamponları vardı. Fakat çok ilginçti. Giderken yolu sıyırıp geçtiği duygusuna kapılıyordunuz, yolun ne kadar engebeli olduğu hiç önemli değildi!

Al geçen yıl öldü. Kanserdi. Üç yıldır hastalıkla mücadele ediyordu, toprağı bol olsun. Alan'ı çok severdim, en iyi arkadaşlarımdan biriydi. Al'la ses üzerine çalışmak çok keyifliydi, çünkü çok coşkuluydu; çok yetenekli, çok sıkı çalışan bir arkadaştı.

Siz bir seferinde, insanın yaşadığı yer onları etkiler demiştiniz. Los Angeles çok özel bir yer, çok özel bir yöre. Bu şehrin sizi çeken yanı neresi?

Birincisi, yoğun ışık. Ayrıca, havası da farklı duygular uyandırıyor. Fakat Los Angeles da her yer gibi devamlı değişim halinde. Los Angeles'ı değerlendirmek başka şehirler hakkında bir karar vermekten daha uzun vakit alıyor, çünkü çok fazla dağılmış bir şehir ve her bölgede kendine göre bir ruh hali hakim. Ben şehrin bu halini seviyorum, arada bir arabayla yolculuk yaptığınızda -özellikle de geceleri- beyazperdenin o muhteşem günlerinin havasını bir parçacık duyumsayabiliyorsunuz. Etraftaki her şey hatıraları canlandırıyor sanki. İnsanda keşke o günleri yaşasaymışım *özlemi* uyandırıyor. Sanırım burası, geriye dönmek mümkün olsaydı, insanın dönmek isteyeceği bir yerdir. Belki, o zamanlar böyle düşünülmüyordu, fakat sinemanın başlangıç yeri olması açısından inanılmaz bir yer. Muhtemelen 1950'lerdeki ya da 1960'lardaki o güzel günlerine kadar.

Sürekli korku dolu şehirlerde bulunmuş olsaydınız, Los Angeles'tan korkmaz mıydınız? Korkunç bir şehir olabilir mi orası?

Söylediğim gibi, ışığı bol bir şehirdir. Elbette, Los Angeles daha korkutucuydu, fakat ben Philadelphia'dan oraya ilk defa geldiğimde bir korku havası hissetmiştim; dışarıya çıkmaktan korkuyordum. Şimdi geriye dönüp bakmak ve Philadelphia'da nasıl bir baskı altında yaşadığımı görmek çok şaşırtıcı geliyor. Dolayısıyla, Los Angeles rüya gibi bir şeydi. Petrolün galonunun yirmi üç, yirmi beş sent olduğunu hatırlıyorum. Bir Volkswagen'im vardı, deposunu üç dolara doldururdum. Yakıcı bir güneş vardı, sırtımdan ter akıyordu; Volkswagen'in deposu benzin doluydu ve

param buna yetiyordu. Markete girip istediğim her şeyi alabiliyordum. Yaptım bunu. *Bir şey mi?* İnsanların sahip olduğu her şeye ben de sahip olabiliyordum. Sonra bir şeyler çok aksi biçimde ters gitmeye başladı. Petrol fiyatları yükseldi, her şeyin fiyatı arttı ve hayat *gerçekten* çok zorlaştı. Bazı bölgelerde yaşarsanız, gezip dolaşmak ve beslenmek büyük sorun. Her şeyin gerçekten yolunda gittiği zamanlar çok sınırlı.

1970'lerde film yapmaya karar vermiş olsaydınız, burada olmanızın kaçınılmaz bir şey olduğunu düşünür müydünüz?

Hayır. Herhangi bir yerde film çekebilirsiniz. Benim hiçbir stüdyoyla bağlantım yok. Özellikle de o garip iletişim dünyasıyla; ormanlık bir alanda da yaşayabilir, bilgisayar üzerinden temsilcinizle konuşur, bilgisayar üzerinden bir sürü iş yapabilirsiniz. Bu gerçekten çok önemli. Kendinizi iyi *hissettiğiniz* bir yerde olmak. Benim memleketim değil, ama bir başka yerde olduğumdan daha uzun zamandır burada yaşıyorum. Ve geçmişin burada yaşanmış olduğu duygusunu hissetmeyi gerçekten seviyorum. Bir kısmı rüya, sinema geçmişi.

Silici Kafa'*ya bile başlamadan önce mi taşındınız buraya?*

Evet, 1970'te buradaydım ve 1972'nin Haziran ayına kadar *Silici Kafa*'yı çekmeye başlamamıştım. 1971'de hazırlıklarına başlamış olsam da.

3
KENDİMİ GÖRÜYORUM

SİLİCİ KAFA

Uzak bir gezegenden gelen davetsiz misafiri andıran Silici Kafa, *yavaş ilerleyen saldırısını 1976'da başlattı. Eleştirilerin yanlış yaklaşımlar sergilemesine yol açan ve yabancı müttefiklerini -gece filmi kalabalığı- büyüleyen film unutulmaz bir deneyim haline geldi. Eleştirmenlerin birazcık şaşırdıklarını gösteren tipik bir tepki, ilk başlarda yazılmış bir İngiliz eleştirisinden geldi; orada,* Silici Kafa'nın *olağanüstü yaratıcılığı kabul edilirken, dikkate değer iç hayatının kesin doğasına ulaşılmaya çalışılıyordu. Doğru ve anlamlı bir bakış ortaya koyma çabasının güçlükleri gözler önüne serilmişti. Anlamsız eleştirileri bir tarafa bırakan bu eleştiri yazısı,* Silici Kafa'nın *"açıklanmaktan ziyade deneyimlenmesi gereken" bir film olduğu söylenerek bitiriliyordu.*

Lynch'e göre, harika bir eleştiriydi bu, çünkü ters bir biçimde, kendisininkine en yakın olanıydı. Yönetmenin kendisi açısından bilinir hale gelen -sık sık da çekim sürecinde- imgeleri, sesleri ve düşünceleri sorgulamayı reddetmesi, yalnızca onların benzersiz oluşlarını değil, kimi zaman da kesin anlamlarını ifade etme konusundaki yetersizliğini ortaya koymaktadır. Lynch'in izleyicilerin gözüne, kulağına olan inançla birleşmiş filmleri aracılığıyla 'doğrudan doğruya konuşma' arzusu, eserlerinin ilginç, duyusal gücünü ortaya koymaktadır

Lynch belli sekansların kesin ve kişisel anlamlarının farkında gözükürken bile, sık sık "bilmiyorum/anlatmayacağım" şeklinde cevap vermektedir: Bu durum hiçbir yerde onun en derin bir biçimde kişisel ve gizemli filmi olduğu ileri sürülen Silici Kafa*'da gözlendiğinden daha açık değildir. Lynch çok özel kelimeleri sadece filmlerindeki imge ya da sekansların açıklanması amacıyla kullanma arzusu taşımamaktadır. O çok açık bir biçimde, bunun yaratıcı sürecin yersiz ve gereksiz bir parçası olduğuna inanmaktadır. Ya da daha da kötüsü, indirgemecilikten ibaret olduğuna. Bu, kendisine yakın insanların kabul etmeyi öğrendikleri bir şeydir. Toby Keeler'ın şu gözleminde olduğu gibi: "Bir seferinde ona şöyle demiştim: 'Vahşi* Duygular *David'e ne ifade ediyor?' O da bana şöyle cevap vermişti: 'Bir saat kırk beş dakika'." Ya da Peggy Reavey'in düşüncesinde olduğu gibi: "Eğer o size filmlerinin neyle ilgili olduğunu söylerse, bilin ki filmin konusu o değildir!"*

Lynch'in Silici Kafa*'nın özgül okumalarına karşı çıkması, ya da filmdeki bir sürü soyutlamanın arkasında yer alan kendi düşüncesini söylemeye yanaşmamaması, en dikkate değer olanı 'bebek'le ilgili çalışmaya ilişkin olmak üzere, yapım detaylarının açıklanması meselesinin arka planına kadar uzanmaktadır. Bu belki de sadece, film üzerinde çalışan dar ve ileri derecede kendini bu işe adamış bir kadronun bildiği, çok sıkı şekilde korunan bir sırdır. Lynch zaman zaman açıklamalar yaptı ("kısa bir süre önce doğdu"; "belki de bulundu"). İlk başlarda, bütün bunlar Lynch'in filmin gizemini eğlenceli şekilde korumasından ibaret görünüyordu. Ayrıca, başka bir açıklamanın akla bile getirilemeyeceği şekilde, Henry Spencer'ın dünyasının Lynch'e hâlâ çok gerçekçi geldiği ileri sürülebiliyordu.*

Silici Kafa'nın çekirdek kadrosunu kameraman Herbert Cardwell (daha sonra yerini Frederick Elmes alacaktı), ses alma uzmanı Alan Splet, Catherine Coulson (pek çok rolde yer alan), yapım müdürü/sahne sorumlusu Doreen Small ve oyuncu Jack Nance oluşturuyordu. Lynch'in filme olan bağlılığı insanlara, zamanlara ve sinema yapmanın özel bir tarzına -yavaş tarz- duyulan çok açık bir sevginin parçasıdır. Belki de daha çok onun esas gizemlerini korumaktır.

Bu film, sadece uzayan yapım programı açısından bakıldığında bile, 'sevgi işi' ifadesine yeni bir anlam kazandırır. Silici Kafa'nın yapım sürecinin beş yılı bulması, çok ciddi olumsuzluklara rağmen, bir yönetmenin beyazperdeye bir vizyon getirme yönündeki katıksız kararlılığının en çarpıcı örneklerinden biridir. Birkaç yıl içinde ve bu kadar düşük bir bütçeyle böylesine kusursuz bir hermetik dünya yaratmak önemli bir şeydir.

"O inanılmaz bir işçi," diyor Peggy Reavey. "Kendini işine öylesine adamıştı ki, bitip tükenme noktasına gelmişti." Peggy'nin kısa filmler üzerine Lynch'le birlikte yaşadığı deneyimler, Silici Kafa'yla ilgili deneyimin hiç de büyük bir şaşkınlık yaratmadığı anlamına geliyordu. Peggy Reavey, Philadelphia'daki zor günlerinde, Lynch'in bir duş başlığı, bir perde ve çekim için gerekli birkaç parça şeye ihtiyaç duyduğu özel bir geceyi hatırlamaktadır. Gece 2 civarıydı: "Çöplerin alındığı bir geceydi, dışarı çıktı ve o daracık sokaktaki bütün çöp bidonlarını karıştırıp ihtiyacı olan şeylerle birlikte eve döndü. Canım sıkılmıştı, çünkü bu dönüp tekrar işe koyulmamız anlamına geliyordu! David inanılmaz derecede becerikli ve kararlı bir insandır, malzemeleri biraraya getirerek onları yararlı hale getirme konusunda yaratıcı bir enerjiye sahiptir. Her şeyi gerçekleştirmenin daima mümkün olduğu duygusuna sahiptir. Onu kıt imkânlarla çalışırken görmek harika bir gözlemdir."

Ancak, Silici Kafa'ya harcanan müthiş çabanın sonuçsuz kalmasının sebebi evlilikti. "Lynch'in içinde olduğu bir sürü iş vardı," diyor Reavey. "Bütün gün çalışan bir adamdı artık. Arkadaşlığımız sürüyordu. Sadece ben işten ayrıldım." Fakat o deneyim hoş bir hatıra olarak varlığını devam ettirmektedir. Reavey, Lynch'in gazete dağıtımı yaptığı zamanlardaki ilk Silici Kafa Noeli'ni hatırlıyor: "David gaze-

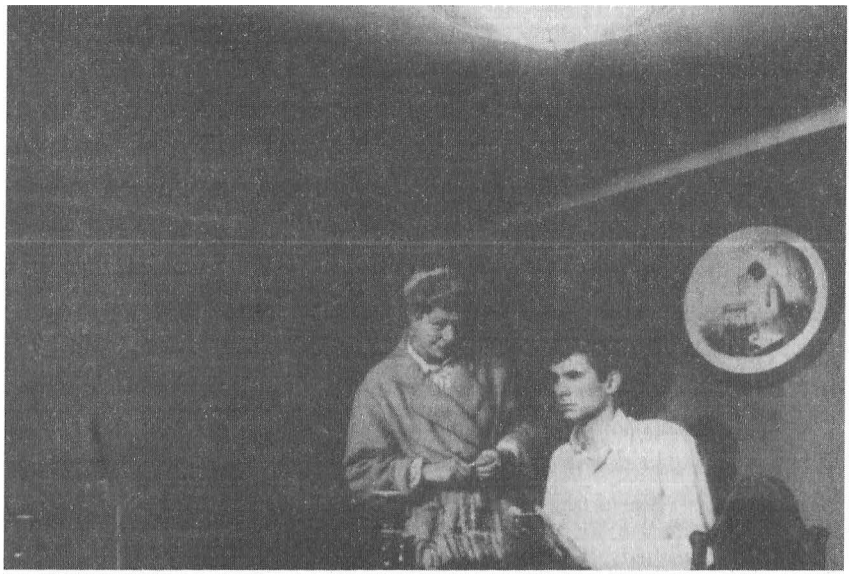
te bıraktığı insanlardan bir miktar fazla para almayı umuyordu. Dolayısıyla ben biraz Noel kartı almak için 'Pick and Save'e gittim; çünkü David belki bir miktar fazla para verebilirler umuduyla onlara kart gönderecekti. Sanmıyorum, vermiş olsunlar. Sıkıntılı bir dönemdi," diyerek bitirirken konuşmasını, "David'in şu anki hayatıyla müthiş bir tezatlık vardı o zamanlar. David hep bu işin olacağına inanıyordu, çünkü sokağa çıkıp çöp bidonlarını karıştıracak bir beceriye sahipti ve ihtiyacı olan şeyleri bulabileceğine inanıyordu," diyor.

* * *

Chris Rodley: Silici Kafa*'nın tamamlanması beş yıl sürdü. Projenizi ve coşkunuzu böylesine uzun bir yapım süreci boyunca koruyabilmek için kendinizi tamamen bu filme adamış olmalısınız. Sizin bu denli sevdiğiniz fikir neydi?*

David Lynch: Dünyaydı. Benim zihnimde, bir fabrikayla bir fabrika civarı arasındaki bir dünyaydı. Çok küçük, az bilinen, sapa, ses diye bir şeyin duyulmadığı, küçük detayların ve küçük çaplı eziyetlerin çekildiği bir yer. İnsanların karanlıkta mücadele verdikleri bir dünya. Bu insanlar kenarlarda yaşıyorlardı, benim gerçekten çok sevdiğim insanlardı. Henry kesinlikle o insanlardan biridir. Zaman içinde yok olup gitmişler. Ya bir fabrikada çalışıyor ya da onunla bununla oyalanıyorlardı. Ne oraya ne buraya ait bir dünya. Philadelphia'nın havasından doğan bir dünya. Ben hep *benim Philadelphia Hikâyem*'dir o, derim. Bir Jimmy Stewart'ı yoktur onun!

Geceleri kendimi sette bulup, etrafındaki bütün dünyayı tasavvur edebilirdim. Hayal kurup çıkar dolaşırdım, az sayıda araba -uzaklaşıp giden biri olabilir, fakat karanlıkta- ve çok az sayıda insan vardı. Pencerelerden yansıyan ışıklar solgundu, oralarda hiçbir hareket ilişmezdi göze, ağzından düzgün bir söz çıkmayan bir tek kişinin dışında bomboştu kafeler. Bir *ruh hali*'ni andırıyordu. Bu dünyada yaşanan hayat... Hiçbir benzeri yoktu. Film yaparken her şey çok hızlı ilerliyor artık ve o dünyaya hak ettiği şeyleri yeterince veremiyorsunuz. Kısa bir süre de olsa o dünyanın içinde



İpuçları arama. Orson Welles'in *Dava*'sında (1962) Kafka'nın Joseph K.'sı (Anthony Perkins).

yaşamak gerekiyor. Sunacağı çok şey var ve siz biraz hızlı yol alıyorsunuz. Üzücü bir şey bu durum.

Romancı J.G. Ballard Mavi Kadife'*yi eleştirirken, bu film "Franz Kafka'nın senaryosu ve Francis Bacon'ın dekoruyla yeniden çekilmiş* Oz Büyücüsü'*ne benziyor," diyordu.* Silici Kafa'*da Kafka kesinlikle hemen akla geliyor. Siz onun eserlerini beğeniyor musunuz?*

Evet. Franz Kafka kardeşim kadar yakın hissettiğim bir edebiyatçıdır –fakat tepki daima, "Evet, sen ve diğerleri" şeklinde geldiği için bunu söylemekten hoşlanmıyorum. Ben Kafka'yı dibini eşelercesine okuyorum. Bazı metinleri, benim şimdiye değin okuduğum en heyecan verici söz birleşimlerindendir. Eğer Kafka bir suç filmi senaryosu yazmış olsaydı, ben orada olurdum. Kesinlikle o filmin yönetmenliğini üstlenmek isterdim.

Henry'nin, bir bakıma Kafka'nın Dava'*sındaki Joseph K.'yla bir yakınlığı var; başına gelen olaylar yüzünden kafası karışan ve tedirgin bir adam.*

Henry kesinlikle bir şeyler olduğunu biliyor, fakat olup bitenlere hiç anlam veremiyor. Gelişmeleri çok dikkatli bir şekilde izliyor, çünkü neler olduğunu anlamaya çalışıyor. Börek kabının köşesini bile inceleyebiliyor, çünkü kendisinin bakış hattında; orada neden o şekilde oturduğunu da merak ediyor. Her şey yenidir. Kendisini korkutmayabilirdi, fakat bir şeyin ipucu olabilirdi. Her şeye bakılması gerekiyordu. Baktığı şeylerin birinden bir ipucu elde edilebilirdi.

Silici Kafa'*da dışarısıyla içerisi arasında bir parça fark olduğu görülmektedir –daha sonra* İkiz Tepeler'*de çok daha fazla telaffuz edilen bir şey. Pencerelerden bakıldığında briketlerle örülmüş duvarlar görülüyor; sesler farklı olmasına rağmen, genelde Henry'nin evinin içindeki, dış dünyadakilerden hiç farkı olmayan aynı gürültülerdir. Ortaya çıkan duygu, bir kesintisizlik, bir devamlılık... şeklinde.*

Basınç. Gene, yaşananlar endüstri ve onunla birlikte farklı bazı şeylerdir; çoğu da gözle görülmeyen, fakat işitilen şeyler. Fakat bana göre, Henry'nin kendi içinde anlaşılması zor bir sıkıntı olmasına rağmen evi -aslında onun odası- oldukça rahattır. Meseleler üzerinde kafa yorduğu küçücük bir yerdir. Kaygı insanın peşini bırakmıyor, gerçekten kimsenin kurtulmasına izin vermiyor. Sıkıntı dağ gibi büyüyor. Bir bakıma, ben Henry'nin evinde yaşamak, oralarda olmak isterdim. Hitchcock'un *Arka Pencere*'sini seviyorum, çünkü o film böyle bir ruh haline sahip; neler olacağını bilmeme rağmen o odada olmayı ve o zamanın duygusunu hissetmeyi seviyorum. Aynen kokusunu aldığım gibidir orası.

Silici Kafa'*nın ortaya çıkışı nasıl oldu?*

Kader bir kez daha devreye girdi ve bana gerçekten güldü. Merkez büsbütün karışık bir haldeydi ve düzen diye bir şey kalmamıştı, harika bir yerdi. Bir şey yapacaksanız, kendi başınıza yapmanız gerektiğini çabucak öğreniyordunuz. İnsanların kendi işlerini kendilerinin yapmasını istiyorlardı. Devam edebiliyorsa-

nız, destek oluyorlardı. Gerçek bir programları yoktu. Bütün gün film gösteriyorlardı ve siz onları izleyebiliyordunuz. Eğer görmek istediğiniz bir şey varsa, izin verirlerdi, gider işinizi görürdünüz. İnanılmaz bir sinema salonları vardı. Sinema üzerine herhangi bir şeyi orada görmek mümkündü. İnsanlar orada çok ender bulunan baskılara ulaşırlardı. Işıklar tavana doğru yükselir ve yükseldikçe etkisi azalırdı. *Muhteşem film gösterimcileri* vardı!

Merkez'deki ilk yılım *Gardenback* adlı kırk beş sayfalık bir senaryonun yeniden yazımıyla geçti. Bütün fikir, daha önce yaptığım bir resimden ortaya çıktı. O senaryonun bir hikâyesi vardı kafamda ve içinde bazı insanların 'canavar' olarak adlandırabileceği bir şey bulunuyordu. Bir kıza baktığınızda, ondan size doğru gelen bir etki hissediliyordu. Bir de böcek bulunuyordu bu hikâyenin içinde.

O aralar birkaç gelişme yaşandı. Caleb Deschanel bu senaryoyu okudu ve beni arayıp senaryoyu beğendiğini söyledi. O da Merkez'deydi, fotoğraf yönetmeni olarak çalışıyordu. Bu filmi çekmek istediğini söyledi. Bu benim açımdan muhteşem bir haberdi. Gill Dennis adlı bir adama çektiği bir filmde Caleb'le birlikte çalıştım. Bu filmde duvarla duvar kâğıdının arasına giren bir yılan olmasını istediler. Dolayısıyla, yılanlı kısmı da ekleyerek istenen şeyleri Gill'e yaptım. Çok iyi olmamıştı ama kabul gördü. Caleb bana, Fox'ta düşük bütçeli bir gerilim filmleri dizisi yapma hazırlığı içinde olan bir yapımcıdan söz ediyordu. Bu adam arkadaşıydı ve benden *Gardenback*'i kendisine göstermem için izin istiyordu. Frank Daniel -Çekoslovakya'nın sinema okulunun dekanıydı- şimdiye kadar gördüğüm en iyi hocamdı. *Muhteşem*, *muhteşem* bir hocaydı. *İnanılmaz!* Aslında hocaları kesinlikle sevmezdim, fakat Frank'ı sevmiştim; çünkü bir bakıma hoca sayılmazdı. Konuşurdu. Sinemayı seviyordu, sinema hakkında her şeyi biliyordu. Frank benimle hep *Gardenback* hakkında konuşmak istiyordu, ama ben konuşmak istemiyordum. Bir gün Caleb, Frank ve ben Fox'taki yapımcıyı görmeye gittik. Adam bana şöyle söyledi: "Bak, bu filmi yapmak için sana 50 bin dolar vermek istiyorum. Filmi Caleb çekecek ve bu bir sevgi işi olacak –oradaki her-

kese karşılığında hiçbir şey vermeden ne gerekiyorsa yaptıracaksın. Ama," dedi, "hepsi sadece kırk beş sayfa. 115 ya da 120 sayfaya çıkarman gerek –uzun metrajlı bir film senaryosu olsun." Birden üstüme bir ağırlık çöktü: "Ne diyor bu adam?"

Meselenin ne olduğunu Frank bana anlatmaya çalıştı. Şu minvalde bir şeyler söyledi: "İnsanlarla böyle şeyler yaşayacaksın. Seninle konuşacaklar. Onlarla yaptığın bir konuşma üzerine düşüneceksin." Ne ki ben konunun ne olduğunu hâlâ anlamış değildim. "Ne söyleyecekler bana?" diyordum. Ve böylelikle *(gülüyor)* bir deneyim şeklinde olan o haftalık toplantıları gerçekleştirmeye başladık, çünkü ben ne yapmak istediklerini bilmiyordum. Üstelik, bana söylemek istedikleri şeyin ne olduğunu öğrenmek için meraktan çatlıyordum. Sonunda bir senaryo kaleme alındı. Gil Dennis yazar olduğu için toplantılara o da gelecekti. Toplantılarda Tony Vellani de hazır bulunacaktı. Hepsi benimle konuşacaklardı, ben de eve gidip istenen şeyleri yazmaya koyulacaktım.

Kaleme aldığım parçalar bir şeye benzemiyordu, fakat yazının kurgusu ve sahnelerle ilgili bazı hisler doğdu içimde. Ben daha ne olduğunu bile bilmezken, içimden dışarıya dökülmeye ve benim bir parçam haline gelmeye başladı. Yine de senaryonun ele gelir tarafı yoktu. İşi sulandırdığımın farkındaydım. Böylesi bana daha normal bir yol olarak görünmüştü. En sevdiğim bölümler oradaydı, fakat başka şeylerle iç içe geçmişti.

İkinci yılın ilk gününde, daha önceki aynı insanlar tekrar geldiler ve yeni insanlarla tanıştılar. Yeni yılın çalışmasını başlatmak için farklı grupları farklı görevlere getirdiler. Ben birinci yılın grubundaydım. Bana göre onur kırıcı bir şeydi bu, ne olduğunu da anlamamıştım. Dolayısıyla, *gerçekten*, ama *gerçekten* sinirlerim altüst olmuştu. Yaşadığım bu hayal kırıklığının ardından doğruca Frank Daniel'e gittim ve ona bağırıp çağırmaya başladım. Bas bas bağırıyordum: "Ben gidiyorum buradan. Ayrılıyorum." Gidip Alan'la da konuştum. "Gidiyorum ben buradan!" dedim. "Ben de seninle birlikte gidiyorum," dedi, çünkü o da bıkmıştı ve birlikte apar topar ayrıldık. Doğruca Hamburger Hamlet'e gittik, oturup kahve içtik. Olay kapanmıştı.

Eve vardığımda Peggy, "Neler oluyor? On dakikada bir seni arayıp duruyorlar!" dedi. "İşi bıraktım," dedim. O da bana, "Seninle görüşmek istiyorlar," dedi. Biraz sakinleşmiştim, ertesi gün tekrar oraya gittim, asıl amacım bana söylemek istedikleri şeyi kendi kulaklarımla duymaktı. Frank bana, "Biz bir hata yapıyoruz galiba, çünkü sen bizim en iyi arkadaşlarımızdan birisin, senin sinirlerin altüst olmuş durumda. Sen ne yapmak istiyorsun?" dedi. Ben de kendisine, "Ben bu *Gardenback* işini kesinlikle yapmak istemiyorum artık; berbat oldu!" şeklinde karşılık verdim. Bana, "Öyleyse ne yapmak istiyorsun?" diye sordu. Ben de, "*Silici Kafa*'yı yapmak istiyorum," cevabını verdim. "Pekâlâ, *Silici Kafa*'yı yap o zaman," dedi.

Daha önce, gitme yönünde bir düşünceniz vardı yani?

Benim elimdeki senaryo 21 sayfalık bir senaryoydu. Onlar bana, "Bunun hepsi 21 sayfa," dediler, Tony ya da başka biri de, "Bundan 21 dakikalık bir film olur," dedi. Ben de onlara, "Sanırım, bundan daha uzun olur," şeklinde karşılık verdim. Sonunda, 42 dakikalık bir film yapılmak üzere aldılar onu. Fakat işin en güzel tarafı -çünkü şimdi bir parça suçluluk duygusu hissediyorlardı- malzeme odasına girebilme imkânımın olmasıydı. Arkadaşım David Khasky kameralar, kablolar, ışık, aklınıza ne gelirse, hepsinden sorumlu olan kişiydi. O zamanlar dörde sekiz genişliğinde, tonlarca yük taşıyabilecek ahşap bir üst bagajı olan Volkswagen'im vardı. Kablolar ve ışıklarla birlikte bir buçuk metreyi buluyordu yükün yüksekliği. Araba kamera ekipmanlarıyla doluydu. Onları okulun eskiden ahır olarak kullanılan boş binasına götürüp koydum ve tekrar dönüp biraz daha eşya yükledim. Bu bina Doheney Road'ın aşağı tarafındaydı, eşyalarsa bodrum katında. Diğerlerinden bağımsız küçük bir binaydı. Hepsinin de briketten yapılma seraları vardı. Eski fakat çok hoştu. Bir garajla, L biçiminde koca bir salon, bir de samanlık vardı. Hizmetlilere ait yerler, yukarıda Doheny adına çalışan farklı insanların kaldığı bölümler, mutfaklar ve banyolarıyla küçük bir oteli andırıyordu bu-



'Ike ve Mike' çalıyorlar. *Silici Kafa* merkezinde Alan R. Splet (çello) ve Lynch (trompet).

rası, etrafta daha bir sürü insan vardı. Ben dört beş tane oda, samanlığı ve birkaç arabalık park yeri aldım.

Onlar üzerinde hak mı iddia ettiniz?

Evet. Kimse istememişti. Bomboş duruyorlardı. Bir kamera odası, oyuncular için dinlenme odası, kurgu odası, setler için odalar, mutfak olarak kullanılan bir oda ve bir banyo-tuvaletimiz vardı. İdaresi bizde olan bir yerimiz vardı. Buraları yıllarca kullandık.

Sizin orada olduğunuzu biliyor fakat kendi halinize mi bırakıyorlardı?

Evet. Benim orada yaşadığımı bilmiyorlardı –ikinci yılımda boşanmıştım ve orada yaşamaya başlamıştım. Ayrıca, Jack Nance'in ve Catherine Coulson'ın evinde kalıyordum zaman zaman. Al da çoğu zaman orada kalıyordu. Bu da benim sahip olduğum bir başka imkândı: Al ses departmanının başında olduğu için, bü-

tün seslendirme odalarına, Nagra'lara, mikrofonlara, kablolara ve daha aklınıza gelen ne varsa hepsine ulaşabiliyordum. Tabii ki ses uzmanına. İhtiyacım olan her şeye sahiptim. Hepsinden çok da film yapmak amacıyla istediğim her şeyi kullanabiliyordum. Daha doğrusu, kendime ait küçük bir atölyem vardı.

Merkez'e gitmek için bir destek almış mıydınız, ya da ailenizin bir yardımı olmuş muydu?

Oraya gideceksiniz ve kendi ihtiyaçlarınızı karşılayacaksınız. Babam bana -ben, Peggy ve Jennifer- bir miktar borç para vermişti, Peggy'nin babası da yardım ediyordu.

O süre içinde nasıl geçiniyordunuz?

Silici Kafa'daki kaçıncı yılımızdı hatırlamıyorum, gazete dağıtımı yapmaya başlamıştım, *Wall Street Journal*'ın dağıtımını yürütüyordum. Böyle geçiniyordum. Sadece geceleri çekim yapıyorduk, gazete dağıtımı işi de geceleriydi. Belli bir saatte çekimi bırakıp gazete dağıtmaya gidiyordum. Fakat gazete dağıtma işini bir saat sekiz dakika gibi çok kısa bir sürede tamamlayabiliyordum. Bazen elli dokuz dakikaya kadar düştüğü oluyordu. Fakat müthiş bir süratle çalışıyordum.

Neden sadece geceleri çalışıyordunuz?

Çünkü hava kararıyordu! Park kısmı gün boyunca açıktı, dolayısıyla etrafta insanlar vardı ve gürültü oluyordu. Geceleri hiç kimse olmuyordu oralarda. Bizim yaptığımız da bir gece filmi oluyordu. Ortaya çıkan ruh hali müthişti, çok önemli bir şeydi.

Kendinizi aslında film yönetmeni olarak mı görüyordunuz?

Aslında bu konuyu hiç düşünmüyordum, ben sadece filmimi yapıyordum. Fakat hep oranın dışında da film yapımcılarının olduğu düşüncesini taşıyordum, ben o dünyanın bir parçası değildim. Ayrıydım. Kendimi gerçekten bir sistem içinde görmüyordum.

Merkez'in imkânlarına sahip olmanın yanı sıra başka yönetmenlerin çalışmalarına da bakıyor muydunuz? Siz sık sık Fellini'den, kimi zaman yalnızca fiziksel ilginçliklerinin büyüsüne kapılan değil, aynı zamanda kendi yöresini de çok seven bir yönetmenden söz ediyorsunuz.

Roma gibi mi? Evet. Fellini'yi çok seviyorum. İkimizin de doğum günü aynıdır, astrolojiye inanıyorsanız... Onunki tamamen farklı bir zaman, ayrıca bir İtalyan hayatı ciddiye alır. Fakat Fellini'nin filmleri konusunda bir şey var. Bir ruh hali. Onlar sizi hayal âlemine daldırıyor. Büyüleyici, coşkulu, şaşırtıcı ve yaratıcı. Fellini eşi benzeri olmayan bir adamdır. Sinemadan onun filmlerini çıkarırsanız, geriye kocaman bir boşluk kalır. Filmlerinin bir benzeri yoktur dünyada. Bergman'ı da seviyorum, fakat onunkiler çok farklıdır. Seyrek. Çok seyrek görülen rüyalar.

Sanırım, Herzog bütün zamanların en büyük yönetmenlerinden biridir. Gerçekten en büyüklerinden biri. İngiltere'ye gittiğimde, birinde, televizyonda *Stroszek*'i görmüştüm. Başını kaçırmıştım, fakat gerçek bir belgesel olduğunu düşünüyorum onun. İlk *iki saniyesinde* büyülenmiştim. O güne kadar öyle bir şey görmemiştim.

Daha sonra Fellini'yle New York'ta karşılaştım ve o bana geçen yıl yazı yazdığı bir gazeteyi gösterdi: *Walking the Perimeter of Germany*. Her gün yazıyordu; ben kendi kendime o dünyanın en keskin kalemine sahip olmalı demiştim. Çünkü o günkü yazısı kristal berraklığındaydı, fakat yazıları okuyabilmek için büyütece ihtiyaç duyulacak kadar küçüktü. Gazetenin boyutu da çok küçüktü -beş santime beş santim civarında- ve her sayfasında dört-beş yüz cümle vardı. *İnanılmaz* bir şeydi.

Büsbütün çılgın biri haline gelebiliyordu. Sette insanları çekimlerini yapmakla tehdit ediyordu!

Çılgınlık değil bu! Gerçekçi ol, Chris!

Hepsi de Avrupalı yönetmenler. O zamanlar Avrupa sineması size daha mı ilginç geliyordu?

Evet, benim yapmak istediğim şeydi. Sinemaya farklı sebeplerle gidilir: Sadece sinemaya gitmek için gidenler de var, orada oturup ruhunu canlandırmak için gidenler de. Muhtemelen o filmlerin çoğu Avrupa'dan geliyordu.

Amerikan filmleri kadar anlatıma dayalı olmamakla ilgili bir şey miydi size cazip gelen?

Evet. Kesinlikle. Ben öyle düşünüyorum.

Jack Tati'yle ilgili düşünceleriniz nelerdir? Zaman zaman ondan söz ediyorsunuz.

Bayılıyorum o adama. Bütün tarzına ve olaylara bakış şekline. Gene, biliyorsunuz, yenilikçi bir adamdır, görsel olarak, *ve* ses, koreografi ve müzik konusunda. Karakterlere karşı çocukça bir sevgisi vardır; bu konuyu gerçekten araştırıyorum ben. Kızıyla tanıştım. Fakat kızın o sert adamı nasıl öldürdüğüyle ilgili hikâyeler geliyor kulağıma ve kendi ülkesinde çok sevilen biri değil. Bu da beni *mahvediyor.*

Silici Kafa'*yla* The Man in the Planet'*in (Gezegendeki Adam) girişi konusunda ne düşünüyorsunuz? Onun önemi çok açık. Henry'nin hikâyesi ve filmin geriye kalan kısmıyla nasıl bir bağlantısı var?*

Ah, bağlantısı var. Size anlatacağım, bağlantısı var. 'Giriş', önce olan demektir, değil mi? Oradaki de aynen odur. Orada olan şey çok önemlidir. Bu giriş bölümü hakkında şimdiye kadar hiç kimse tek bir şey yazmadı gerçekten. Sadece Kanadalı George Godwin bir şeyler karalamıştı. Gelip benimle de konuştu ve Jack Nance'le röportaj yaptı. Gerçi bu konuda ben bir şey söylemeyeceğim, fakat ona bazı sorular yöneltmiştim. Ancak bu sekansta, geri kalan kısım açısından anahtar işlevi görecek şekilde gerçekleşen bazı şeyler vardır. Hepsi bundan ibaret.

Hangileri?..

Orada var. *(gülüyor)*

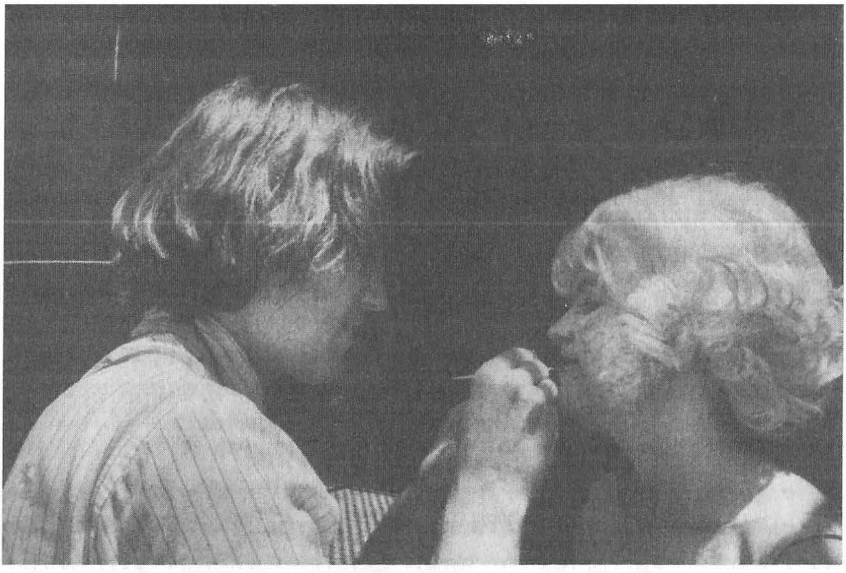
Silici Kafa'nın pek çok yönünün okunması kaçınılmaz olarak Freudçu alanda son buluyor, çünkü bir sürü çok açık...

Anlaşılacak şeyler –psikolojik şeyler, evet.

İnsanların o filmi görmeye bir sürü ortodokslukla gelecek olması canınızı sıkıyor mu? Herhangi bir türden ortodoksluk? Eserlerinize bir tek anlam yüklenmesine şiddetle karşı çıkıyorsunuz –özellikle de kendiniz tarafından yapılmasına!

Hayır. Bakın, ben bir şeyin farklı insanlara farklı şeyler ifade etmesi düşüncesini seviyorum. Bu her konuda geçerlidir. Aynen O.J. Simpson davasında olduğu gibi. Herkes aynı şeyleri duyuyor, aynı yüzleri görüyor, aynı ifadelere, aynı öfkelere, aynı hayal kırıklıklarına ya da aynı kanıtlara tanık oluyor, fakat oradan ayrılırken kafalarında tamamen farklı kararlara vararak ayrılıyorlar. Hatta bir filmi aynı yaklaşımla izleyen insanlar bile onu farklı görüyorlar. Burada da aynı şey söz konusu.

Daha önce izlediğiniz bir filmin ya da okuduğunuz bir yazının başına on yıl sonra tekrar geçtiğinizde ondan çok uzaklaşıyorsunuz. Siz değişiyorsunuz; yoksa o çalışma aynen olduğu gibi duruyor. Fakat, bulunduğunuz konuma bağlı olarak, birdenbire sizin için daha anlamlı hale de gelebiliyor. Ben onlar içinde, bir şeyin özüne sahip olanlarını seviyorum. Soyut olmalılar. Ne kadar çok soyut olurlarsa, gerçekleşme şansları da o kadar az olur. Yönetmenin bir şekilde onu hissetmesi, anlaması ve ona karşı dürüst olması gerekir. Bir tek kişinin aldığı bu karar doğru bir şekilde değerlendirilir, hayata geçirilir ve o çalışma bu bir kişinin önüne tamamlanmış olarak getirilirse, doğruluğu ve dürüstlüğü hissedilecektir. O film gösterime girecek ve sizin o andan itibaren filmle ilgili yapacağınız *bir tek şey* olmayacaktır. Film hakkında konuşabilirsiniz –onu savunabilirsiniz, şunu ya da bunu yapmaya çalışabilirsiniz. Ama işe yaramaz. İnsanlar ondan nefret etmeye devam ederler hâlâ. Nefret ederler. Onlara hiçbir şey kâr etmez. Ve siz onları kaybedersiniz. Geri de getiremezsiniz. Belki de yirmi yıl sonra şöyle söyleyeceklerdir: "Aman Tanrım! Yanılmışım." Ya da



İçsel mutluluk. Lynch *Silici Kafa* (1976) için Radyatördeki Kadın'ı yaratıyor.



"Birden, işte karşımdaydı." *Silici Kafa*'da (1976) Radyatördeki Kadın rolünde Laurel Near.

gene yirmi yıl sonra, ilk gördüklerinde hayran kaldıkları aynı filmden nefret edeceklerdir. Kim bilir? Sizin kontrolünüz dışında kalan bir şeydir bu.

Bazı şeyler bana çok güzel görünür, fakat sebebini bilmiyorum. Kimi şeyler bende müthiş bir duygu uyandırır, bunu kelimelerle ifade etmek mümkün değildir. *Silici Kafa*'yı *hissederek* yaptım, düşünmedim üstünde. Sessiz bir süreçti: İçimden gelenler beyazperdeye yansıdı. O filmle ilgili bir şey vardı bende, belli bir biçimde yol aldırdım, doğru sesler ekledim, iş yapıp yapmadığını daha sonra söyleyebilecektim. O noktaya gelinceye kadar en az bir milyon kez konuşulmuştur üzerine. Hollywood'da, düşüncelerinizi kâğıda dökemiyorsanız, ortaya koyamıyorsanız ya da onlar uygun bir şekilde sunulamayacak kadar fazla soyutsa, hayatta kalma şansları yok demektir. Soyut şeyler bir film açısından çok önemlidir, fakat çok çok az sayıda insan onları sinemaya taşıma şansı elde edebilmektedir. Yarattığınız şeyler, kendinizin bir uzantısı olsa da, bir şey yarattığınızda başınız derde girer.

Asıl problem, "Bu şu anlama gelir ki, çünkü hepimiz aynı şeyin parçası olduğumuzdan..." şeklindeki o bilinen yaklaşım olan, diyelim Freudçu analizin size uygulanmasından kaynaklanmıyor mu?

Kolektif bilinçaltı denen şey. Evet, fakat bu, birkaç farklı psikanalizci biraraya gelse üzerinde tamamen görüş birliği sağlayamayacakları bir şeydir. Bir sağın bilim olabilir, fakat psikiyatri değildir o. İçinde resmin bütünü yer almamaktadır henüz.

Birazcık da radyatörün içindeki sahnelerden söz edebilir miyiz? The Man from Another Place *(Başka Bir Yerden Gelen Adam) yıllar sonra hiç beklenmedik bir zamanda* İkiz Tepeler*'e döndüğünde, daha ziyade Radyatör'deki Kadın'a benzemektedir. Onların benzer bir yerden geldiği görülüyor. Bu doğru mu?*

Evet. Henry'nin dairesinin holündeki döşeme örneği, *İkiz Tepeler*'deki Kırmızı Oda'nın döşemesinin aynısıdır. Benzer bir faktördür. Radyatör'deki Kadın *Silici Kafa*'nın asıl senaryosunda yer almı-

yordu. Bir gün mutfakta otururken Radyatördeki Kadın resmini çizdim, fakat nereden çıktığını bilmiyordum. Ancak sonunda onu taslak şeklinde yazdığımda bana anlamlı gelmişti. Radyatörü kafamda canlandırdım. Bir odanın içinde sıcaklık yaratan bir araçtı; beni mutlu etmişti –aynen Henry'yi mutlu ettiği gibi, diyelim. Bunun bir başka yere açıldığını gördüm. Dolayısıyla, hemen sete gidip radyatöre daha yakından baktım. Biliyorsunuz, çeşitli türden radyatörler var, fakat ben daha önce böyle bir radyatör görmemiştim. Küçük bir haznesi vardı, içine bir sahne kurulmuştu sanki. Dalga geçmiyorum. Orada bir sahne vardı ve bu her şeyin havasını değiştiriyordu. Kapıları, sahneyi ve diğer her şeyi yaratmam gerekti. Bir şey başka bir şeye yol açıyordu ve birden o kadın belirdi.

Radyatördeki Kadın'ın teni çok kötüydü. Sanırım çocukların ergenlik sivilcelerine benzeyen sivilceleri vardı ve muhtemelen, düzgün görünmesi için oldukça fazla makyaj yapmıştı. Fakat içinden bir mutluluk kaynağı fışkırıyordu. Dış görünüşü öyle değildi.

Dolayısıyla, onunla ilgili çalışmalar bitinceye kadar film de bitmemişti. Bir şey ortaya çıkar ve siz onu, ileride nasıl olacağını neredeyse *bilen* bir şey olarak görürsünüz. Bazı parçalarını önceden keşfetmeniz mümkündür -heyecanlanır, âşık olup gidersiniz- fakat o şey sizin henüz her kısmı görmediğinizi bilir. Bu kişi öteki şeyleri keşfedebilecek midir? Bunun tek yolu, orada kalmak, bekleyip gözlemek ve hissetmektir. Belki de bilinçli zihninizde ortaya çıkıvereceklerdir. Fakat onlar hep orada, oralarda bir yerlerdedir.

Silici Kafa'nın finansman yetersizliği nedeniyle 'beklemede' olduğu 1974'te, The Amputee (Bedensel Engelli) *adlı çok kısa bir süre gösterimde kalan kısa bir film yapmıştınız. Bu filmin ortaya çıkışı nasıl olmuştu?*

AFI iki farklı siyah-beyaz video serisi deniyordu. Ondan bir takım satın alacaklardı, hangisini satın alacaklarını görmek için

de Fred Elmes'den denemesini istemişlerdi. Fred okuldaki bizim kullandığımız binaya gelerek bu deneme çekimini ertesi gün yapacağını bildirdi. Sanırım bir miktar da para yardımında bulunacaklardı. Benim kafamdan küçük bir ampul geçiyordu. Ona, "Fred ne çekeceksin?" diye sorduğumda bana, "Ah, bilmiyorum, bir deneme diyası gibi bir şey," dedi. Bunun üzerine ben, "Başka bir şey çekecek olsan itiraz ederler mi? Peki, ben bir şey yazsam, aynı şeyin iki farklı versiyonunu çeksek? Onlar daha sonra istediğini görebilirler, fakat biz bir şey çekelim," dediğimde, "Bunun bir sorun olacağını sanmıyorum. Hatta daha da iyi olur," şeklinde karşılık verdi.

Ben bütün gece uyumadım ve hazırlık yapmak üzere Catherine Coulson'la birlikte çalıştım. Ses senkronizasyonuyla çekmeyeceğimiz için gerçekten güzeldi, dolayısıyla onu çektik ve koşa koşa gidip görüntüleri izledik. Ses efektlerini ânında yapmak müthiş derecede heyecan vericiydi.

Catherine tekerlekli sandalyeye mahkûmdur; iki uzvu kesilmiştir. Yazdığı bir mektubu gözden geçiriyor. Kafasından, onu kendi kendine yüksek sesle okuyor. Kesilen uzuvların yerine pansuman yapmak için doktor -o kişi benim- geliyor, böyle bir film. *(gülüyor)* Çok kısa bir film!

Catherine Coulson Silici Kafa *için çok önemli bir kimse olarak görünüyor.*

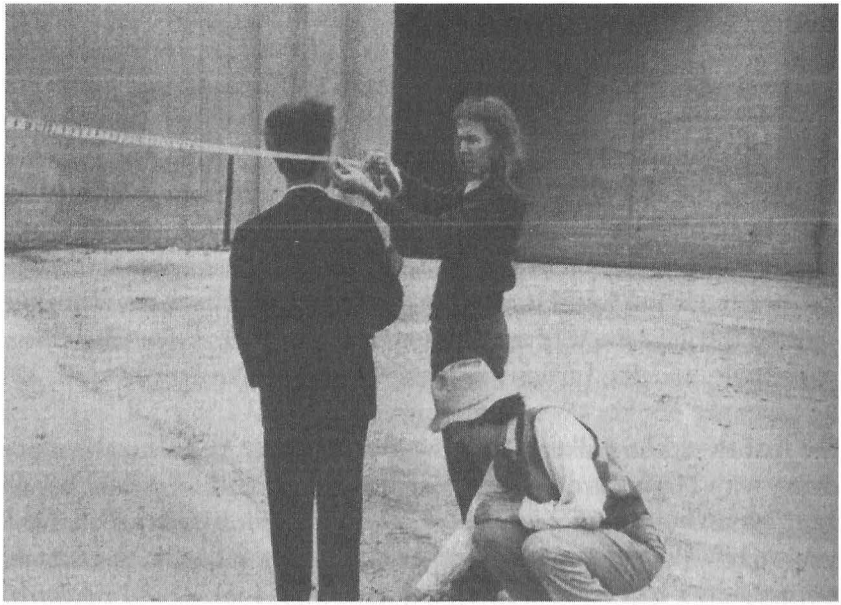
Ah, evet, çok, çok önemli. Henry'yi oynayan Jack Nance onun kocasıydı. Filmde de bu vesileyle yer aldı. Şimdi kendisi de bu filmin ortaya çıkmasında çok önemli rol oynadığının, zorunlu bir unsuru olduğunun farkındadır. Başından sonuna kadar film içinde yer aldı. Hemşire rolü oynayacaktı. Henry'yle Mary bebeği almak için hastaneye gideceklerdi, fakat bu sahne hiçbir zaman çekilmedi. Catherine beş yıl kadar sonra dalga geçiyor, "Ben sahnemi ne zaman çekeceğim?" diyordu. Fakat Catherine kendi arzularını bastırarak bu kişiliğe bürünmüştü ve başkalarının arzularını yerine getiriyordu. Herkes bütün gün yatarken o garsonluk yaparak para kazanıyordu. Bahşişlerini cebine koyup yiyeceğini res-

torandan getiriyor, bütün harcamaları kendisi üstleniyordu. Çoğu zaman parasını filme harcıyordu.

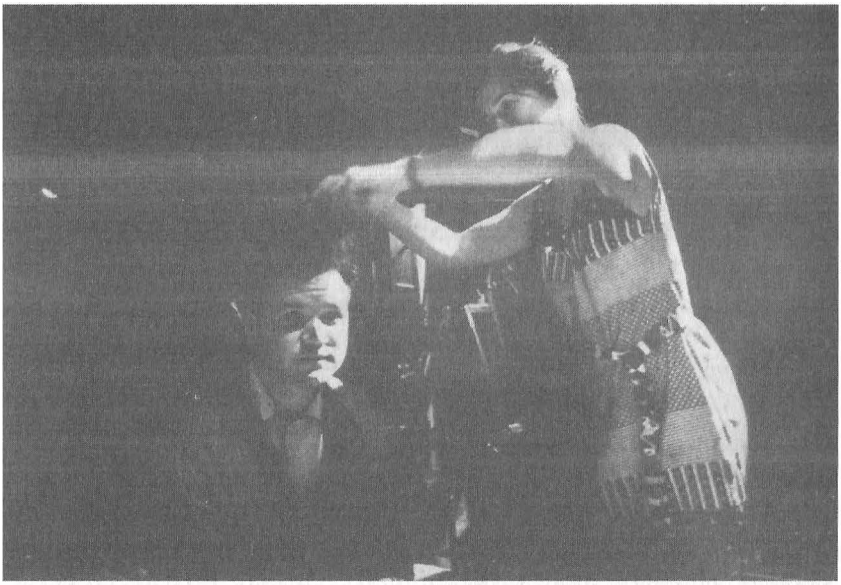
Yaptığı ilk şey, Al'ın işlerine yardım etmek oldu. Daha sonra Herb Cardwell'le çalışmaya başladı, kamera kullanmayı öğrendi ve çok yetenekli bir kamera asistanı oldu. Çalışanların sayısı sadece beşti, dolayısıyla herkesin bir işi vardı. Eğer portatif makineyle çekilen bir film yapmış olsaydık, gerçekleştirmek için herkes bir buçuk iş yapıyor olacaktı. Sonra da provasını yapıp duracaktık. Herb, portatif makinelerle çekilen düzgün planlar konusunda çok titiz biriydi. Fakat buradaki 'düzgün' kelimesi müthiş öneme sahiptir: belli bir duyguya sahip olmak. Hiç para olmayınca iş çok uzuyordu. Her şey çok *uzun zaman* alıyordu. Çalışma sağduyuya dayanarak yapılıyordu.

Coulson, İkiz Tepeler'de Kütük Kadın olarak ortaya çıkmasından önceki yıllarda sizin, onun bir gün televizyon dizilerinde bir kütükle birlikte yer alacağını tahmin ettiğinizi söylüyor. Bu bir şaka mıydı?

Hayır. Ben ona ve Jack'e *Silici Kafa*'dan söz ettiğim sırada söylemiştim bu düşüncemi, ama kim dinleyecekti ki? *(gülüyor)* Onun adı da *I'll Test My Log with Every Branch of Knowledge*'di. Catherine'i kütüklü bir kadın olarak yıldızlaştıran bir buçuk saatlik bir televizyon gösterisi. Kocası bir orman yangınında ölmüştür ve adamın külleri, pipoları ve şapkasıyla birlikte şöminenin üstünde durmaktadır. Kocası bir ormancıydı. Fakat şöminenin etrafı tamamen çevrilmiş durumdadır. Çünkü kadın ateşten çok korkmaktadır artık. Küçük bir çocuğu vardır, ancak araba kullanmasını bilmemekte, dolayısıyla gideceği yere taksiyle gitmektedir. Onun her gösterimi çok farklı bilgi alanlarından dünya kadar uzmana telefon edilmesiyle başlardı. Bu özel günde bir diş hekimini de arayabilirdi, fakat bu randevuyu kütüğü için gerçekleştirmektedir. Kütük gidip dişçi koltuğuna oturur, bir parça bez ve bir bağla sabitlenir ve diş hekimi çürük var mı diye kütüğe X-ray cihazını tutup her yere bakar; bütün bunlar olurken oğlan da oradadır. Çünkü oğlunu kütüğün başından geçenleri göz-



Catherine Coulson (birinci kameraman yardımcısı olarak), kocası Jack Nance ve Lynch'le, *Silici Kafa*'nın (1976) bir çekimini düzenlerken.



Gergin ve ürkütücü. Catherine Coulson, *Silici Kafa* (1976) için Jack Nance'in saçını yapıyor.

lemletmek suretiyle eğitmektedir. Bazen de yemeğe giderler, fakat kesinlikle asıl gidecekleri yere gitmezler. Filmin düşüncesi böyleydi. Her hafta bir şey öğreniliyormuş, değil mi? Gerçekten! Absürd bir dünyada.

Sonunda, Catherine'in İkiz Tepeler*'de görünmesi nasıl oldu?*

Pilot bölümü çekiyorduk. Kasaba Meclisi'nin toplantısının yer aldığı sahneyi çekmeye gittiğimiz sırada aklıma bu sahnede Catherine'in oynaması fikri geldi. Yapacağı tek şey kütüğü tutmak ve insanların dikkatini çekmek için ışıkları açıp kapamaktı –kütüklü bir kadın dikkat çekerdi. Biliyorsunuz... kadınla ilgili bir sürü geriye dönüşlerimiz vardı, dolayısıyla normal bir karakter haline gelmiş oldu.

Jack Nance'in o ünlü saç şeklini Catherine mi yapmıştı?

Jack'in saçlarını ilk gece Charlotte Stewart yapmıştı, fakat gene, bu saç şekli de kaderin bir sonucuydu. Ben Jack'in saçlarının dik olmasını istiyordum –kenarlar kısa, tepede uzun. Fakat Jack'in kendine özgü bir saç şekli vardı, kabarttığınızda, taradığınızda öyle kalırdı. Çok çarpıcıydı. Saçlarının uzun halini, ne kadar uzun olduğunu ilk defa gördüğümüzde şaşkınlığa uğramıştık. Ben birkaç dakika sonra, "İşte bu!" dedim. İki üç hafta sonra artık bize çok normal gelmeye başlamıştı. Dışarıya çıkarken Jack'i arabanın arka koltuğuna oturtuyorduk. Orada oturur, üstündeki takım elbiseyle makyaj yapardı; sonra biz onu çekim mekânlarına götürürdük, fakat kimse görmesin diye her zaman arka koltuğun ortasına oturturduk!

Jack çok profesyonel biriydi, anlatamam size. İnanılmazdı! Sanırsınız ki bin yıldır tiyatrodaymış, ya da eski filmlerde oynamış. Hep bu özelliğiyle gelirdi. Her seferinde de o küçük makyaj çantası, küçücük fırçaları ve kendi eseri olan küçük küçük malzemelerle gelirdi işe.

Şu an hayatta değil, diğer rollerinden ziyade Henry rolüyle hatırlanacak. Oynadığı filmiyle ikonik, kült statüsünü elde etmeyi başarmış biri.

Ben Jack'i en iyi arkadaşlarımdan biri sayıyorum. *Silici Kafa*'yla başladık ve yirmi beş yılı aşkın bir zamanda sekiz uzun metrajlı filmde birlikte çalıştık; bunun yanında *İkiz Tepeler* adlı televizyon dizisinde birlikteydik. Jack değeri anlaşılamamış bir kahraman oyuncuydu. Şimdi onun tatsız, absürd şakalarını, hikâyelerini, arkadaşlığını çok özlüyorum. Canlandırdığı bütün karakterleri özlüyorum.

Jack'le birlikte Silici Kafa*'nın pek çok provasında yer almıştınız, değil mi? Detaylara büyük özen gösterilirdi.*

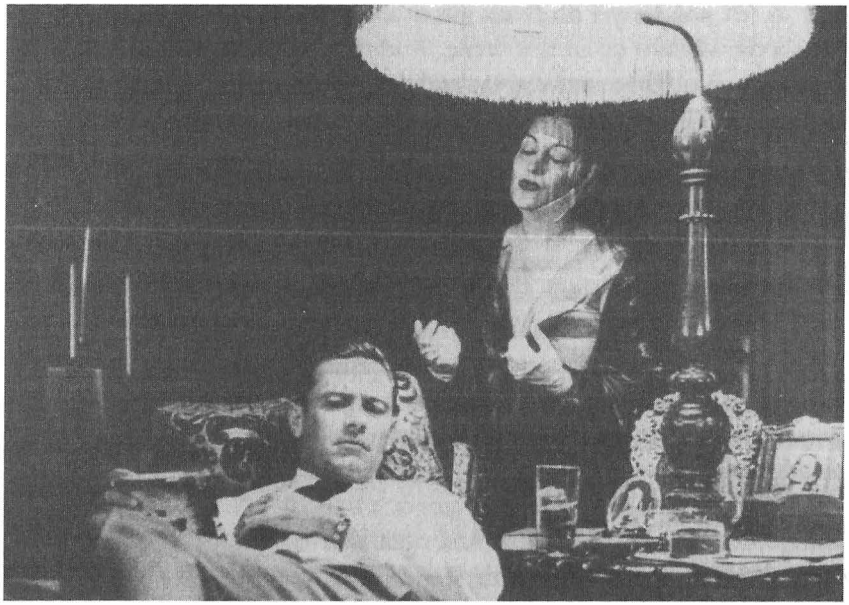
Evet. Provalar yaptığımız -Jack'le ikimiz o salonda- ve hazırlıkları gerçekleştirdiğimiz bir dönem vardı. Bu provalar çok, çok uzun zaman alırdı. Bunun sebebi sadece film açısından önemli olması değildi, Jack'in detayları çok sevmesi de önemli bir etkendi. Dolayısıyla, çalışmayı çok ufak hareketlere ayırırdık. Çok garipti.

Animasyon gibi mi?

Evet, aşağı yukarı öyleydi. En küçük şey önceden planlanırdı. Bir sahne köşeden kalkıp, kostümcünün önünden geçerek buraya yürümek şeklinde olabilirdi, örneğin. Fakat onun oluş şekli müthiş büyüleyiciydi. Ardı önü bir yürüme eylemiydi, fakat giderken Henry'nin aklından bir milyon tane şey geçerdi. Minik minik bir sürü lambamız vardı ve onlar sayesinde küçük küçük ışık havuzları meydana getirirdik. Herb ışığa çok vakit harcardı. Herb Cardwell ve Fred Elmes de titiz adamlardı. Biz uyumlu insanlardık! Gecede ancak bir iki çekim yapacak kadar yavaş ilerlerdik. Esas çekim kesinlikle sabaha kadar sürerdi.

Şeylerin sizinle konuştuğu o ânlar, kameranın çalıştığı ânlardır. Kamera çalışmaya başlayınca insanlar ona saygı duyuyorlar, dinsel bir şeymiş gibi herkes nazik davranıyor ve sessizleşiyor, herkes onların emrinde oluyor, böyle bir şeyi ilk defa görüyorsunuz.

Bu durum ilk çekim üzerine çok fazla baskı yüklemiyor mu?



Başka bir boyutta bir Hollywood mekânı. *Sunset Bulvarı*'nda (1950) William Holden ve Gloria Swanson.

Evet, yüklüyor. İlk çekimde bir milyon şey çığlık çığlığa bağırıyor size. İlginç bir durum, fakat şöyle bir şans doğuyor, oyuncular bir şeyi görür görmez gerçeğini hissediyorlar. Bunun sebebi, sizin bir süredir hep birlikte filmin içinde yer alıyor olmanızdır. Gerçek bir durum söz konusudur. Bazen çok süratli de olabilmektedir. Eğer tam anlamıyla yolunda gitmeyen bir şey varsa, hemen ortaya çıkar. Provalarda sessiz sedasız gerçekleşirdi bu -onun üzerinde çalışan insanların sayısı sadece beşti- ve işler ilerler, neredeyse atomaltı parçacıklara kadar inilirdi, benim en sevdiğim yanıdır işin.

Günlüklere baktığınızda, kilit öneme sahip insanlar arasında başarılan ve başarılamayan şeyler konusunda çok fazla tartışmanın olduğunu görüyor musunuz?

Evet. Herb'in ifadelerinden biri şöyledir: "Günlüklere baktığınız zaman sürpriz bir şey olmadığını görürsünüz." Özellikle de denemeleri bitirip toplandıktan sonra. Laboratuar tam istediğiniz gibi yapıyordu. Belli bir şekilde geliştiriyor ve belli bir şekilde ba-

sıyordu. İnsanı şaşırtan hiçbir şey olmuyordu. Çoğu zaman hiç kimse olmazdı. Fakat daha önce de söylediğim gibi, yeniden çektiğimiz birkaç şey oldu, onlar da gerçekten çok kötüydü, çünkü ilk defa yaptığımız denemelerden bazıları çok vaktimizi alıyordu. Ve siyah-beyazlarda, eğer görmek isterseniz, aydınlatmanız gerekiyordu. Filmin içinde bir sürü karanlık yan var. Renkler birbirlerinden otomatik olarak ayrılmaktadır.

Anlıyorum ki, siz Sunset Boulevard'ı *(Sunset Bulvarı)* Silici Kafa'yı *çekmeden önce herkese izlettiniz. Neden o film?*

Sunset Bulvarı kesinlikle benim en beğendiğim beş film arasındaydı, fakat *Silici Kafa*'yla özel bir bağıntısı yoktu. Siyah beyaz çekilmiş özel bir ruh hali deneyiminden ibarettir.

O filmdeki karakterler de çok özel bir dünyayı işgal etmektedir; ölü bir Hollywood. Bir geçmiş.

Doğru. O film öteki dünyaya uzanan bir yola benziyor, gerçekten güzel bir yol. Billy Wilder'la konuştum, o ev de Sunset Bulvarı'nda değilmiş! Bunu duymak istemezdim doğrusu. *Elbette* o ev *Sunset Bulvarı*'ndaydı. Orada! Ve hâlâ orada bir yerdedir.

Onun filmin girişiyle ilgili bir yanının, bir ilintisinin olup olmadığını merak ediyorum. Hikâyeyi bize anlatan bir ceset; filmin tamamını bizim adımıza 'hayal eden' ya da 'icat eden' birisi.

Olabilir, evet. Ama ulaşmanız gerek! Benzer bir şeyin olduğu çok açık, çünkü ben onu çok seviyorum. Fakat ne olduğunu bilmiyorum.

O film Henry'nin gördüğü bir rüya mı, yoksa kendisi mi görülen bir rüyanın içinde yer alıyor?

Bakın, benim size söyleyemeyeceğim bir şey bu.

Sanırım, benim sorduğum şey filmin bakış açısının nerede olup olmadığı. Bazen bunu anlatmak zordur.

Bu güzel. Ben de bu konuda söyleyecek söz bulamıyorum. Eğer yazmış olsaydım, birinci tekil şahısta yazardım... bilmiyorum. Şimdiki haliyle böyle.

Bu filmi çekmeden önce -ya da onu yaparken- olayları yorumlamış olsaydınız, filmin imkânlarını bir şekilde kısıtlayacağınız düşüncesini taşır mıydınız?

Evet, fakat gördüğünüz gibi, ben bu konuyu hiç aklıma bile getirmiyorum. Filmle ilgili nasıl bir düşünceye sahip olacağımı bilmiyorum. Oysa filmi, bu sahnede neler olacağını birine anlatacak *kadar* biliyorsunuz. Gene, onu yaptıklarında, "Şurası harika olmuş, şurası olmamış" diyecek kadar da biliyorsunuz. Oyunculardan birine, "Bu olmamış çünkü..." diyebiliyorsunuz. Sebebini anlatmaya koyuluyorsunuz. Fakat bir analoji ya da onunla hiç ilgisi olmayan bir şey de kullanabilirdiniz, gene anlayacakları kadar anlarlar. Ve onu doğru bir şekilde yaparken doğruluk derecesini bile bilmezler, fakat yapılan şey doğrudur.

Karakterlerin filmdeki konuşma tarzları üzerinde ne kadar çalıştınız? Seyrek olan diyalogların çok özel bir tarzda verildiği anlaşılıyor.

Konuşmaların belli bir tarzda olması gerekiyordu. Provalar sonucunda ortaya çıktı. Kişilerin tamamen yanlış konuşacakları bir sürü tarz var. Karakterler için doğru, ruh haline uygun bir tarzda çalışmak gerekiyor. Yüksek sesle mi, alçak sesle mi; öyle mi olsun, böyle mi olsun diyerek bir ifade biçimi yakalıyorsunuz. Diyalogu bir tür ses efekti ya da müzikal bir efekt olarak görmek mümkündür. Filmde karakterlerle ilgili bütün bu detayları bulabilirsiniz. Ancak o tarz yakalandığında, doğru bir şekilde konuşabilirler. Neyse ki, bu bir sürü şey erken bulunmakta ve karakterlerin doğru bir şekilde konuşması sağlanmaktadır.

Ayrıca soundtrack'lerde de bir kalınlık var. Sürekli, neredeyse bilinçaltı tarafından ortaya konan bir 'orada oluş'.

'Orada oluş' beni gerçekten büyülüyor –sizin 'oda havası' diye adlandırdığınız şey. Sessizlik halinde, kelimelerle cümleler arasında duyduğunuz bir ses. Aldatıcı bir şey, çünkü bu görünürdeki sessiz seste bazı duygular ortaya çıkabilir, daha büyük bir dünyanın belli bir resmi yapılabilir. İşte bütün bunlar o dünyanın yaratılması açısından önemlidir.

Bu etkenlerden biri de elektriktir: elektrik akımının sesi ve gücü. Silici Kafa, *sizin elektrik karşısındaki büyülenişinizin ilk ortaya çıkışı. Bu konuda neler söyleyeceksiniz?*

Anlamıyorum, öyle midir... eve gelen şeyler vardır... yani, ev dışında yapılan, yaratılan, herkesin hayata, zamana dair konuştuğu şeyler. Eğer onlarla ilgili yanlış giden bir şey olursa, ya da bir düzen içinde iyi bir işlev görmezlerse, o zaman başka bir şey de ifade edebilirler.

Ben elektriği sevmeye başladım fakat Amerika'da yeni çıkan fişlere, prizlere karşı kaba bir yaklaşımım yok. Ben 1940'ların, 1950'lerin elektriğini seviyorum. Bacalı endüstriyi seviyorum. Ateşten hoşlanıyorum, dumandan, gürültüden hoşlanıyorum. Fakat sesler çok azaldı artık. Gerçek güçle kıyaslandığında, bilgisayar Mickey Mouse türü bir şey olarak kalıyor. Bilgisayarda pek çok güçlü öğe var, fakat o farklı ve benim ruhuma canlılık katmıyor.

Filmlerinizdeki pek çok sahne elektriğin başarısızlığını ortaya koymakta: Örneğin, İkiz Tepeler*'de yer alan otopsi odasındaki bozuk neon lambaları;* Mavi Kadife*'de Dorothy Vallens'in apartman dairesindeki cızırdayan lambalar. Bunun yanında, elektrik akımı,* İkiz Tepeler*'de devamlı kullandığınız flaşlarda olduğu gibi, ani bir tehlike ya da birdenbire ışıkların yanması anlamına da geliyor.*

Haklısınız, kesinlikle haklısınız. Ne anlama geldiğini bilmiyorum.

Elektrik, açıklanamaz olmakla ilgili bir şey haline geliyor.

Evet, fakat bilimciler de anlayamıyorlar onu. "Hareket halindeki elektronlardan ibaret bir şey," diyorlar. Fakat bilimcilerin, "Bunun gerçekleşme sebebini bilmiyoruz," dedikleri yerde belli bir anlam söz konusudur. Ben bilimci değilim ve elektrikle ilgilenen bu insanlarla da hiç konuşmadım, fakat o bir güç. Elektronlar bir teli çürütürken, bu güce sahip değil midir? Eğlenceli bir konu. Bir fiş ya da prizin bu şekli alması nasıl oldu? Bunun yanında, ampuller: Bu rastgele elektronların varlığını, yani gelip bana çarpışını hissedebiliyorum. Elektrik tellerinin altından geçerken

olduğu gibi. Gözünüzü bağlayıp bir otoyolun altından geçer ve gerçekten ona konsantre olursanız neler olduğunu anlatabilirsiniz. Elektrikle ilgili insanı çok rahatsız eden bir şey var; bunlar biliniyor artık. Kafamızın içinde büyüyen bir tümör. Gözünüzle göremiyor olmanız onun sizi çarpmayacağı anlamına gelmiyor.

İkiz Tepeler'*deki katil Bob'la olan bağlantısı sebebiyle çok uğursuz bir şey haline geliyor.*

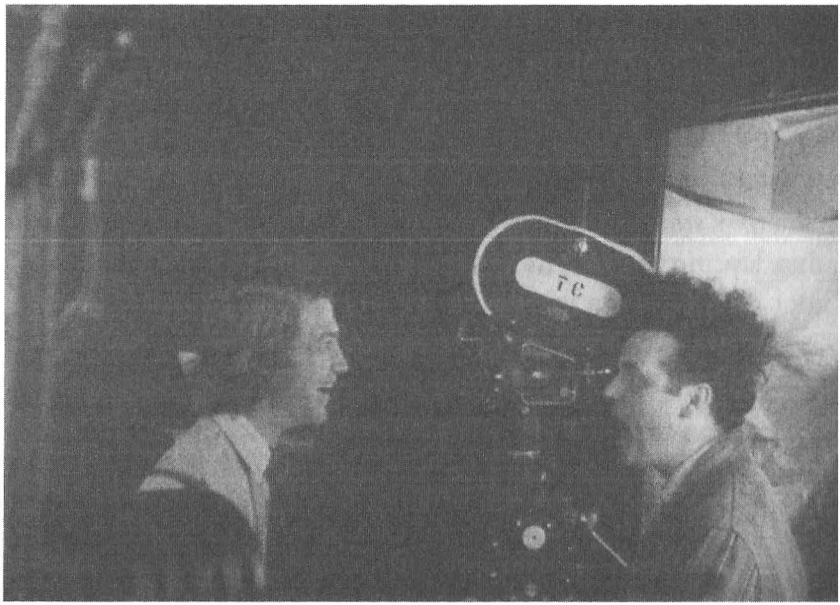
Evet, Bob oralardayken ilginç bir şey oluyor. Belki de bazı dünyalar biraraya geliyor. Normal bir yaz gecesinin akşam vaktinde evin salonunda dans etmeye benzemiyor! Diğer şeyler devam ediyor. Bir rüzgâr ya da rahatsız edici bir şey var ve farklı şeylerin içeriye girmesi için kapı açmalar.

Silici Kafa'*nın beş yılı aşkın bir zamanda yapıldığı göz önüne alındığında, esas olarak böylesine hermetik bir dünyayı korumak çok güç olmalı.*

Ürkütücü bir hal. Ben *Silici Kafa* hakkında konuşmayı seviyorum, çünkü o beni en güzel zamanlardan birine götürmektedir. Ve muhteşem hatıralara. Fakat arada, paramız bittiğinde, filmle ilgili bir sürü ayrıntı hep hayrete düşürürdü beni. Jack'in saçlarının rengi birdenbire değişmedi, Amerikan Film Enstitüsü ve kaldığımız bina hâlâ orada. Henry'nin holde yürüdüğü bir sahne vardı; kapının topuzunu çevirmiş ve o kapıdan bir buçuk yıl sonra girmişti! Bir ruh halini, bir doğruluğu, beş yıl sonra da bozulmayacak bir bütünlüğü devam ettirmek için yapılan şeyler aşırı derecede korkunç olabiliyor. Çok zor bir durum.

O filmi bitirme konusunda hiç umutsuzluğa kapıldınız mı?

Çoğu zaman umutsuzluğa kapıldım. Bir seferinde, küçücük, on beş santim boyunda bir Henry yaratıp onu küçük küçük karton setler vasıtasıyla canlandırmayı düşünmüştüm, boşlukları doldurarak! Her filmde ve hatta her filmden sonra bile karanlık zamanlar vardır. Yaptığınız her şeyi herkes beğenmez ve negatiflik, güçlü bir etkendir. Hatta pozitif şeyler bir bakıma sinir bozucu gelir, çünkü insanları daha sonra gene mutlu etmek istiyorsu-



Mutlu bir kampçı. Lynch ve Jack Nance *Silici Kafa*'nın (1976) setinde yer değiştiriyorlar.

nuz. O işe kafa yormak zorundasınız, fakat bu her zaman kolay olmuyor. *Fil Adam*'ın yapımı sırasında birkaç kez umutsuzluğa kapıldım aslında, onu *Dune*'ü yaparken ya da onun bitiminde çekecektim. Dünya kadar harcama yapıldı o filme ve müthiş bir hayal kırıklığıyla sonuçlandı.

Şimdi baktığımda, *Silici Kafa*'ya keşke o kadar vakit harcamasaydım diye düşünüyorum. *Silici Kafa* için harcadığım zamanda daha çok film yapmak isterdim, fakat bu mümkün olmadı. Her şeye o kadar uzun zaman bağlı kalmak aşırı derecede hayal kırıklığı yaratmıştı. *Silici Kafa* bitmediği için yeni bir filme girişemiyordum. İnsanlara gösterecek bir çalışmam yoktu. Her şey gözümün önünden geçip giderken ben para biriktirmeye çalışıyordum ve azar azar da biriktirmiştim.

Fakat, filmin yapım sürecinde çekilmiş yüzlerce fotoğrafa bakıldığında, hepsinde yüzünüzün güldüğü görülüyor.

Benim izci olarak kampçı geçmişim var. Siz benimle dalga mı geçiyorsunuz? Kafamı öne düşürdüğüm çok nadirdir. Hem o

günlerde her şeyi yapıyordum. Jack'ten bana yardım etmesini istemiştim, Fred'den de, Catherine'den de. Kendi işimizi kendimiz yapıyorduk, anlatabiliyor muyum? Tam bir hayalciydim. Bir yandan da gazete dağıtma işine devam ediyordum! Ve soya fasulyesi işine. Gerçekten de soya fasulyesi işine girmiştim. Onları toplamak çok zordu –hiç kimseye tavsiye etmem, gerçekten zor! Kavrulup kavanozlara koyulurdu, ayrıca ücretleri oldukça makuldü. Çok sağlıklıydı, ben yerdim. Fena değildi o günler.

Fakat Peggy'yle Jennifer'in de bu konuya kafa yormasını sağladınız. Ailenizin geleceği pahasına bir film yaparken, gene en büyük desteği veren aileniz mi oldu?

Bir gece çıkıp annemle babamın evine gitmiştim, erkek kardeşimle kız kardeşim de oradaydı –nadir görülen bir durum. *Silici Kafa*'nın çalışmaları bir süreliğine durmuştu, Nereden para gelecekse, parça işler alıp çekim yapıyordum. Fakat Jennifer dünyaya gelmişti ve benim hiç param yoktu. Bir gün *küçük* kardeşimle babam karanlık bir odada beni karşılarına oturttular. Kardeşim şimdi Boing Aircraft'ta çalışıyor ve çok sorumluluk sahibi bir insandır. Çok ilginç bir deneysel yanı vardır onun, fakat hâlâ müthiş sorumluluk sahibi bir adamdır.

Beni karşılarına oturtup, artık şu film yapma düşüncesini bırakıp bir iş sahibi olma vaktimin geldiğini söylediler. Bu beni öylesine derinden etkiledi ki içime işlemişti. Müthiş derecede duygu yüklü ve korkunç bir geceydi. Fakat sonuçta, söylediklerini yapamazdım. Kim bilir ne zamandır *Silici Kafa*'nın dünyasında kaybolup gitmiştim. Niyetlerini belli etmişlerdi ve ben artık onların ne düşündüklerini öğrenmiştim. Kendime geldim.

Konu bütünüyle anlaşılmıştı, fakat öyle gidemezdi. Bir şeyin derinliklerine bu kadar dalmışken ve üstelik filmin de bitmemişken sen başka bir iş yapamazsın, dedim kendi kendime. Bitirmenin bir yolunu buluncaya kadar kilitlen bu filme.

Sonunda film bitirildiğinde anneniz babanız, "Her şeye değdi. Başardın," dediler mi?

Aslında benden ziyade Jennifer ve eski eşim Peggy'le ilgili olan o akşam dışında, annemle babamdan müthiş bir destek gördüm. *Alfabe*'nin yarı parasını babam verdi; ben AFI'deyken bana her ay para veriyordu. Sürekli para veriyordu. Bana ne kadar para verdiğini takip ediyordu; benim en mutlu günlerimden birisi, babama para vermek olmuştu. Vermezsem de kafasına takmazdı, çok harika bir insandı! Annem ve babam sinemadan anlamazlardı, bir şeyi neden yaptığıma da anlam veremezlerdi, fakat desteklerini hâlâ esirgemezler.

AFI'nin en sonunda yapımla ilgili sorundan dolayı o filme desteğini çektiğini anlıyorum. Tam olarak ne olmuştu?

Benim dünyam çok küçüktü, fakat dış dünyaya açılmamı sağlayan *Easy Rider* oldu. *Easy Rider*'ın Amerikan Film Enstitüsü açısından sonuçları olacaktı, çünkü onların yapmak istedikleri şeylerden biri de uzun metrajlı filmlerdi. Bana öyle geliyor ki, uzun metrajlı filmlere AFI aracılığıyla 250 bin ya da 500 bin dolar destek sağlanması konusunda bazı stüdyolarla yapılmış anlaşmalar vardı. Sonra birdenbire, bu stüdyolar *Easy Rider*'ın maliyetinin çok düşük olduğunu öğreniyorlar. "Bir dakika!" dediler; onların "Bir dakika" dedikten sonra ne söylediklerini bilmiyorum, fakat bildiğim tek şey, o parayı AFI'ye geri vermedikleridir. Sanırım bu, AFI'nin kendi filmleriyle ciddi anlamda rekabet edecek filmler yapmasından korkmalarıyla ilgili bir şeydi. Birlikler şöyle söylediler: "Biz, siz AFI'lilere ekipman ve malzeme verirsek bu harika bir şey olur, ama bizim çalışmalarımızla rekabete girecek uzun metrajlı filmler yaparsanız bu hiç de iyi bir şey olmaz." Sonunda AFI şu kararı aldı: Uzun metrajlı film yok artık.

Stanton Kaye bütün bunlardan önce, Merkez'de film yapan birisiydi ve AFI'nin ilk uzun metrajlı filmini yapma işine girişmişti. Fakat *çok büyük* bir yapımdı o, adı da *In Pursuit of Treasure*'dı (Hazine Peşinde). Utah'ta çekilecekti. Filmin başından beri sorunlar vardı. *Çok büyük* sorunlar! Belli bir noktaya gelindiğinde sahte altınlar -hazine- yapacak adam kalmamıştı ellerinde. Tony

Vellani ortaya çıkan boşluğu benim doldurabileceğimi düşünmüş. Bunun üzerine ben Utah'a uçtum ve Happy adında biriyle birlikte çalışarak, otelin bodrumunda sahte altın yapma işine koyulduk. Çok tuhaf bir şeydi! Derken, ben bütün gün sahte altın yapmaktan yorgun düştüm ve şöyle söyledim: "Bak, dostum, Jack Fisk gelip bu işleri yürütebilir. Ben onu buraya çağıracağım." Jack sanat yönetmeni olmak istiyordu, bu iş açısından mükemmel biriydi. Jack'le ikimiz yer değiştirdik ve ben eve döndüm. Fakat bu film asla bitmedi, ona çok para harcandı. AFI'nin film tabutuna çakılan bir başka çivi olmuştu.

Silici Kafa uzun film olma görüntüsü vermeye başlayınca, ondan uzaklaşma ihtiyacı duydular. Dolayısıyla, "Bilmem kimlerle yapılan ortak yapım" denen noktaya geldik. Böylelikle benim payıma harika bir şey yapmış oldular. Çünkü çok para biriktirmem gerekiyordu; aldığım yüzde hiçbir işime yaramamaya başlamıştı. O filme yatırım yapan herkes parasını geri aldı ve kazanç elde etti. Üstelik bu durum hâlâ devam etmekte. İşin beni sevindiren yanı, sonunda istediğim gibi bir çalışmanın ortaya çıkmış olmasıdır.

Bebekle ilgili neler söyleyeceksiniz? Nasıl yapıldı?

O konuda konuşmak istemiyorum.

Anlıyorum ki, Stanley Kubrick istemiş olsa bile...

Kubrick bana en büyük iltifatı yaptı. İngiltere'de *Fil Adam*'ın çekimlerine başlamadan önce, Lucas Film'den bazı adamlar geldiler oraya. Jonathan Sanger'i görmek için gelmişlerdi, bana da merhaba dediler. Wembley'deki Lee International Studios'un holünde sohbet ediyorduk, bir ara, "Seni gördüğümüze memnun olduk, David, çünkü dün gece Elstree'deydik, orada Kubrick'le karşılaştık. Sohbet sırasında, 'Hey, millet, bu gece benim eve gelip benim en sevdiğim filmi izlemek ister misiniz?' dedi. Biz de 'Peki!' dedik." Bunun üzerine Kubrick'in evine gitmişler, bahsettiği film *Silici Kafa*'ymış. Mutluluk verici bir ândı. Çünkü, bana göre Kubrick bütün zamanların en büyüklerinden bi-

ridir. Onun filmlerinin neredeyse tamamı benim en beğendiğim ilk on film arasındadır.

Bir ânlığına tekrar o bebeğe dönelim. Şimdi onun hakkında konuşma zamanı değil mi diyorsunuz, ne diyorsunuz?

O konuda söylenecek bir şey yok.

Onu siz yapmıştınız sanırım. Sizin eseriniz miydi?

Hiçbir zaman böyle söylemedim ve asla da söylemeyeceğim. Başka birisi de yapmış olabilirdi. Kimin yaptığı öğrenilebilir. Bütün o şeylerin nasıl yapıldığını herkes biliyor, onun kardeşi de biliyor. Bu, o evin Sunset Bulvarı'nda olmadığını kanıtlamaya benzer. Ya da *Cliffthanger* gibi. Oradaki helikopter çekiminin nasıl yapıldığını bilenlerin sayısı filmi izleyenlerden daha fazladır! Sihirbazlar sırları kendilerinden de saklarlar. Çünkü açıklar açıklamaz, birinin çıkıp "*Sen benimle dalga mı* geçiyorsun? Bu çok basit, ne var!" diyeceğini bilirler. Bu benim gözümde *dehşet verici* bir şeydir, onların yaptığı aynen budur. İnsanlar onu kavrayamıyorlar, fakat duydukları ya da gördükleri zaman içlerinde bir şeyler ölür. Bir kez daha ölürler. Bu konuda bilgi sahibi olmaktan mutlu olmazlar. Onunla ilgili bilgi sahibi *olmadıkları* için mutlu olurlar. Ve bunu *öğrenmemeleri* gerekir. Çünkü filmle bir ilgisi yoktur! Filmi *mahveder*! Onun hakkında neden konuşsunlar ki? *Dehşet verici* bir şey bu!

Sizin de söylediğiniz gibi, bir sırrın olduğu yerde müthiş derecede daha fazla öğrenme arzusu bulunmasına rağmen.

Bazı sırlar vardır ki, onları öğrendiğinizde, sırların öğrenilmesiyle birlikte ortaya çıkan durum, artık her şeyi biliyor olmanın yol açtığı kayıptan daha fazla olur. Sırlar farklı farklıdır. Ben sırlara inanıyorum! Bir filmde belli şeylerin nasıl gerçekleştiği hakkında konuşmak, bana göre, insanı o filmden çok, çok uzaklaştırır.

Bir yerde, filmin dokusuyla ilgili fikir sahibi olmak için Silici Kafa*'nın yapımı sırasında bir kediyi yakından incelediğinizi okumuştum.*



Bebeğin babası mı? Lynch ve garip bir 'keşif'.



Mary (Charlotte Stewart) *Silici Kafa*'da (1976) vaktinden önce doğan mutlu şeyi besliyor.

O kedinin parçalarını, uzuvlarını, tüylerini, derisini incelemiştim; bir tarafında tüyler oldukça sıktı, fakat onları ayırıp daha soyut bir şekilde baktığınızda, müthiş güzel görünüyorlardı.

Kızınız Jennifer bir zamanlar bir belgeselde, Silici Kafa*'nın otobiyografik yanıyla ilgili -sizin isteksiz bir resim okulu babası olmanızla ilgili- bir sürü şey yapıldığını ve kendisi yumru ayaklı doğduğu için bebeğe kendisinin ilham verdiğini söylemişti. Bu çok edebi bir yorum, öyle değil mi?*

Kesinlikle. Şurası çok açık ki, insan canlı bir varlık olduğundan ve etrafındaki şeyleri incelediğinden dolayı düşünceler ortaya çıkmaktadır. Bu da, ortalıkta milyonlarca *Silici Kafa* hikâyesinin bulunduğu anlamına gelir. Herkesin bir çocuğu vardır ve onlar bir *Silici Kafa* hikâyesi yaratırlar. Sadece onu değil, daha milyonlarca başka şey de yaratırlar.

Peggy'le ayrılmanız Silici Kafa*'nın yapımı sırasında mı yaşanmıştı?*

Evet. O filme başlayalı bir yıl filan olmuştu.

Silici Kafa*'nın 'kapalı' dünyasının dışında olan birisinin bu konunun o dönemde nasıl atlatıldığını bilmesi çok zor. Özellikle de sizin geceleri çekim yapıp gündüzleri uyuduğunuz bir dönemde.*

Evet. Belki bu konu da ayrılığımızın bir parçasıydı. Fakat biz dostça ayrıldık ve bugüne kadar da arkadaş olarak kaldık.

O ilk günlerde, elinizden gelen bir tek şekilde film yapmak ve kişisel hayatınızı hem bir koca hem bir baba olarak sürdürmek çok zor muydu?

Zor muydu? *(gülüyor)* Bak, asla evlenmeyecektim. Öteki hayatın farkına varmıştım. Her zaman içinde olunan, 'Sanat Hayatı' denen şeyi yaşamak istiyordum aslında.

İşleri toparlamanın kolaylaştığını düşünüyor musunuz artık?

Şimdi daha kolay, ilk başlarda tırmanarak yol almak, mümkün olduğunca küçük bir bagaja sahip olmak istiyorsunuz. Yapacak işleriniz oluyor. Fakat daha sonra bazı şeyler yaşanıyor, eğer bu ilginç dünya da size güvenlik anlamında bir parçacık bir şey verirse, o zaman daha kolay oluyor. Fakat hâlâ yapacak bir sürü iş var ve düşünmek için zamana ihtiyaç var. Düşünceleri yakalamanız gerekiyor, dikkatin dağılması tam bir katildir. *Katil*'den başka bir şey değildir dikkat dağılmaları!

Jack Fisk'le evlenen Sissy Spacek, Silici Kafa'*nın jeneriklerinde yer alıyor. Filmde neler yapıyordu?*

Jack evlenmeden önce bir gün Sissy'yi sete getirmişti. Jack sanat yönetmenliği işinden çok para kazanıyordu, Sissy de oyunculuktan iyi para kazanıyordu. Jack'in, iki üç film yapan Billy Friedkin'le birlikte yaptığı bir işi vardı. Friedkin heyecanlıydı o zamanlar. Filme bir sürrealist tarz hakimdi. Magriette'inkilere bakıyorlardı daha çok, Jack de kitap filan getiriyordu. Ücretli olarak işe başlayalı birkaç hafta olmuştu henüz, ihtiyacını fazlasıyla karşılayacak parayı kazanıyordu. Bu yüzden kendini suçlu hissediyordu, çünkü bu iş gerçekten çok az vakit alıyordu. Bana çekler imzaladı. Bazen Sissy de gelip yardım ediyordu. Jack *Gezegendeki Adam*'ı oynarken Sissy de kayıt yapımında yardımcı olmuştu. Jack o sahnede, benim verdiğim vücut şekli ve yüz makyajı yüzünden büyük acılar çekmişti. Normal haline ancak üç günde geri dönebildi!

İsimleri Herb Cardwell'den Frederick Elmes'e kadar uzanan görüntü yönetmenlerinizi, yönetmenlik sürecinin ortasında neden değiştirdiniz?

Herb dokuz ay boyunca çekim yaptı. Şimdiye kadar gördüğüm en ilginç insanlardan biridir. Ve bir *dâhidir.* Işığın filme dokunur dokunmaz doğurduğu sonuçların sebebini bilimsel olarak açıklayabiliyordu. *Her şeyi* biliyordu. Gelişimini ve sürecini, vs. Çok karmaşık mekanik şeyler tasarlayıp yaratabiliyordu. Bilmesi gerekenin çok fazlasını biliyordu. Beynindeki bir şey bilgiyi, gerçek-

leri, her şeyi emiyordu sanki. Bu durum onu yordu. Algılayamaz oldu artık. *Gerçekten* büyük bir adamdır.

Fakat Herb'in parası bitmişti, bir gün bana gelip işi bırakmak mecburiyetinde olduğunu söyledi. Hiç paramız yoktu. Rio'da çekilecek bir reklam işi aldı. Fred Elmes, AFI'de bir sonraki yılın adamlarından biriydi. Tony Vellani bana, Fred'i onun yerini alacak en iyi adam olarak düşündüğünü söyledi. Bunun üzerine Fred geçici olarak iki hafta boyunca Herb'le çalıştı. İlginçtir, ikisi birbirlerine müthiş benziyorlardı.

Herb arabayla giderken aynı anda iki ayağını birden kullanırdı. Sol ayağıyla frene basarken, sağ ayağıyla gaza basardı. Aynı zamanda harika bir pilottur. *Şimdiye kadar* birlikte yolculuk yaptığım en iyi sürücüdür. Birinin arabasına bindiğinizde bir virajı dönerken kim bilir kaç kez bir o yana bir bu yana *savrulmuşsunuzdur*? Herb'in arabasına bindiğinizde kesinlikle böyle bir savrulma yaşamazsınız. Virajlara girerken hızını öyle biçimde arttırır ki, hiçbir şey hissetmezsiniz. Bir şey hissettirdiğinde de midenize kramp girer, kasılır kalırsınız. Bir arabaya binmek insanı gerer. Fakat Herb'in kullandığı arabaya binerseniz bunun farklı bir deneyim olduğunu hissedersiniz. *İnanılmaz* bir duygudur!

Herb'le ilgili akıl almaz derecede gizemli bir sürü hikâye vardır. *Silici Kafa* üzerinde çalışırken işimiz bitince eve dönerdik, fakat Herb eve -Alan ve Herb de benimle birlikte kalıyordu, zaman zaman kardeşim de geliyordu- dönmek yerine başka bir yere giderdi. Nereye gittiğini kimse bilmiyordu. Sonra döner gelirdi ve döndüğünde hep yorgun olurdu. Bir şeylerden söz ederdi, fakat bilmece gibiydi anlattıkları. Kendisinin o zamanlar ne yaptığını hâlâ anlamış değilim. Karısı dahil hiç kimse Herb'in ikili bir hayat sürdürüyor olabileceğini aklına bile getirmez. Fakat öyle bir şey varsa da müthiş bir gizlilik içinde yapar onu. Gizemli bir adamdı.

Daha sonra, uçakların hareketlerini gösteren ve 16 mm.'lik film zinciri denen sistemleri kurmaya ve bu amaçla uçaklarda uçmaya başladı. Videodan önceydi bu. Kendisiyle birlikte beş kişi daha uçaklara yeni sistemler kuruyor, uçuşta yer alıyor ve yanlış

giden bir şey olursa sorunu gideriyorlardı. Bir seferinde İngiltere'ye uçup Gatwitck havaalanına inmişler ve oraya yakın bir otele yerleşmişler. Ertesi gün kahvaltıda biraraya gelip, tekrar uçağa binerek başka bir yere gideceklermiş. Herb daima geç kalırdı. *Daima.* Kahvaltıya herkes gelmiş, bir tek Herb gelmemiş. Aramışlar fakat bir cevap alamamışlar. Tekrar aramışlar. Gene cevap yok. Sonunda otelin yöneticisine gidip, "Biz bu adamı bulamıyoruz. Kahvaltıda burada olması gerekiyordu. Belki siz ona bir oda vermiş olabilirsiniz," demişler. Bunun üzerine yönetici onun kaldığı odanın kapısını açmış. Bakmışlar ki Herb ölmüş. Yatağında. Ceset üzerinde otopsiler yapılmış, fakat onun ölüm sebebi hâlâ anlaşılmış değil.

Film tamamlanır tamamlanmaz gösterim problemiyle karşılaştınız. Hepinizin çok uzun zamandır bu aşırı derecede hermetik dünyanın bir parçası olduğu göz önüne alındığında, bu durum ilginç bir duygu yaratmış olmalı. Şimdi o çalışmanızın gün yüzüne çıkmış olması gerekir. Hangisiydi?

Önce Cannes'a götürmeyi denedim. Ses birleşimi yaptığımız sırada AFI'ye o festivalden bazı insanlar geldiler. Filmin tamamının ses birleştirmesini sekiz gün içinde gerçekleştirdik, fakat zor olduğu söylenemeyecek bir hazırlık süreci yaşadık ve sonuçta her şeyi hazır hale getirdik. Gelen insanların taleplerini kabul ettim, çünkü çok sempatik insanlardı, onları sevdiğimi bile söyleyebilirdim. Director's Fortnight gibi adı olan bir yerden geliyorlardı. *Silici Kafa* hakkında çok güzel bazı sözler söylemişlerdi.

Daha sonra biz o filmi Terrence Malick'in bir arkadaşına -sanırım onun finansörüydü- gösterdik. Terrry bana biraz para bulmaya çalışıyordu, "Bazı sahneleri bu adama göstermeni istiyorum, sana yardımı olur belki," demişti. Fakat Terry'nin kendisi hiçbir şey görmemişti. Bunun üzerine biz birkaç sahneyi biraraya getirdik ve bu adam gelip oturdu, ben tir tir titriyordum. Al'ın yanındaki bir konsolun üstüne çökmüştüm. Hazırladığımız görüntülerin ortalarına geldiğimizde adam birden ayağa kalktı ve bas bas bağırmaya başladı: "İNSANLAR BÖYLE KONUŞMU-

YORLAR! İNSANLAR BÖYLE KONUŞMUYORLAR! SAÇMALIK BU!" Sonra çekti gitti. Sinirlerim altüst olmuştu *gerçekten.* Üst kattaki projeksiyoncu Ron da her şeyi duymuştu ve herkes birbirine bakıyordu. "*Oğlum!*? dedim kendi kendime, "bu iş gerçekten çok zor olacak!"

Al da ben de Cannes hakkında hiçbir şey bilmiyorduk. Fakat orayı bir hedef haline getirmiştik. Bu iş beni hasta etmişti, *Silici Kafa* bileşik bir kopya haline gelmemişti hâlâ. On iki rulo film ve on iki ses rulosu vardı. Farmer Market'ten bir alışveriş kartı almıştım. Üst kata, katlardan sorumlu müdüre çıkıp ne yapmak istediğimi anlattım: New York'a gidip bu filmle ilgili her şeyi almak istiyordum. Müdür bana şöyle dedi: "Bir bilseniz ne kadar çalıp çırpmalar oluyor, şimdi siz gelmiş benden kredi mi *istiyorsunuz*? Haklısın, alabilirsiniz ve ben sizin onu geri ödeyeceğinizi *biliyorum!*"

Banka kartımı cebime koydum ve son kuruşuna kadar kullanarak New York City biletimi aldım –gece uçuşu. Sinema salonunun açılmasını bekledim, sonra şehir merkezine gidip filmi teslim ettim. Orada gördüğüm tek kişi projeksiyoncuydu ve bana, "Bak, ötekilerle birlikte orada duruyor. En kısa zamanda perdeye taşıyacağım onu," dedi. Önümde duran beş film vardı. Bütün gün bir aşağı bir yukarı yürüdüm, kahve içip börek çörek yedim. Yaşadığım belirsizlikler yüzünden kafam karmakarışık olmuştu. Nihayet, öğleden sonra saat dört gibi *Silici Kafa*'yı göstermeye başladılar. Kapıda durmuş ileri geri alma seslerini dinliyordum, *şimdiye kadar gördüğüm* en yavaş şekilde ilerliyordu. Ölüp ölüp diriliyordum. Nihayet bitmişti ve ben tekrar uçağa binip Los Angeles'a döndüm. Üç gün sonra telefon edip söyleyecekleri bir şey olup olmadığını öğrenmeye çalıştığımda, telefona çıkan kişi bana salonda hiç kimsenin bulunmadığını söyledi! *Orada hiç kimse yokmuş.* İki gün önce geri dönmüşler ve projeksiyoncu bomboş bir binaya bakıyor! Çekip gitmişlerdi Cannes'a.

Derken, New York Film Festivali'nden red cevabı aldım. O zaman Mary bana, "Los Angeles Film Festivali'ne ne dersin?" dedi. Ben de ona, "Bunu yapamam," şeklinde cevap verdim.

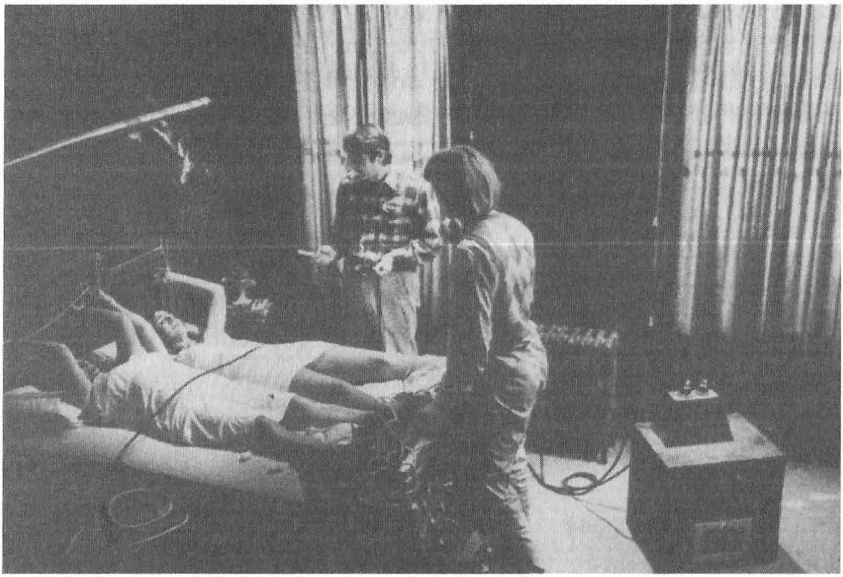
"Başvuru için bugün son gün. Ben filmi arabaya koyuyorum ve oraya gidiyoruz," dedi. "Pekâlâ," dedim, "Cannes'dan ve New York'tan ret cevabı aldım, buradan da alabilirim" Aşağıya inip onlara da aynı şeyi söyledim. Fakat o adam bana, "Dur, bir dakika! Biz New York Film Festivali değiliz. Biz Cannes da değiliz. Bakacağız filme. Rahat ol!" dedi. Aldılar filmi. Gece yarısı gösterime girdi ve *Variety*'de berbat bir eleştiri yazısı çıktı. Doğru düzgün anlaşılmamıştı.

Gösterimden sonra eve döndüm. Gece iki gibi arabaya binip Fred Elmes'in evine gittim. Fred'le arabada oturmuştuk, ona hangi sahnelerin çıkarılacağını, kesilecek yerlerin nereler olduğunu söylemiştim; hiç unutmuyorum o anı. Ertesi gün o bileşik kopyayı hiç beklenmedik bir şekilde kurgulamıştım. Evet, onu kurgulayıp yeniden düzenlemiştim, çünkü yapmak istiyordum –ona ihtiyaç duyuyordum. Başka türlüsü *çok uzun* oluyordu, işlevsiz kalıyordu. Pek çok insana göre hâlâ da uzundur.

O filmi Los Angeles Film Festivali'nde gören bir adam, Ben Barenholz'a ondan söz etmiş, o da filmin bir kopyasını istemiş. Barenholz ilk makara dönmeye başladığında sinema salonundan çıkıp o filmi istediğini söylemiş. Fred Baker adında birini anlaşma yapmak üzere gönderdi, biz de Schwab'ın eczanesinde anlaşmaya vardık! Ne güzel bir şey olmuştu! *Sunset Bulvarı*'na geri döndük.

Filmden neleri çıkarmıştınız?

Üç-dört sahne. Biri pek önemli olmayan bir sahneydi. Ne oranda olduğu hâlâ bellidir, fakat asıl olarak Henry'nin gördükleriyle ilgili bir sekanstı. İlkinde sokakta iki çocuk vardı, fakat onlar gölgelendirilmişti ve küçük görünüyorlardı. Gündüz sahnesiydi, ortalığı duman ve toz toprak kaplamıştı. İnsanlar zor seçiliyorlardı. Kirden kaşınıp duruyor, çöp karıştırıyorlardı; madeni paralar bulmuşlardı ve daha fazlasına sahip olmak için karıştırmaya başlıyorlardı. Henry bunu pencerede görüyor, sessizce odadan çıkıyor. Holün ortasına geldiğinde bebek ağlamaya başlıyor. Fakat o durmayıp yoluna devam ediyor, merdivenleri



"Çok rahatsız edici." *Silici Adam*'da (1976) kıvılcımlar çakmak üzere; tellere bağlanmış kadınlar (V. Phipps Wilson ve Catherine Coulson) ve sigarlı Adam (Gil Dennis). Lynch sahneyi yönetiyor.

kullanması gerekiyor, çünkü asansör arızalı. Koridora girdiğinde asansör boşluğundan bebeğin sesi duyuluyor. Ev sahibi kadının ortaya çıkıp onu evine döndürmeye çalıştığı ânda orada bulunan kanepenin ayağına bir tekme savuruyor. Bu küçücük sekansın bütününe bayılıyorum ben. Henry odasına döndüğünde çocukların gitmiş olduğunu, kimi yetişkinlerin madeni paralara sahip olmak için aralarında sıra kavgası ettiklerini görüyor. Gecenin karanlığı başlıyor ve onlar hâlâ para konusunda başlattıkları kavgalarını sürdürüyorlar. Bu kavganın bir parçası hâlâ orada mevcuttur.

Jack Nance o gece ceplerini madeni paralarla tıka basa doldurmuştu. O pisliğin içinden elli dolar civarında para sahibi olmuştu. Bana göre, pislik içinden elde edilmiş 500 milyon dolara sahip olmaya eşti ve ben şimdi o madeni paraların hepsini geri istiyorum! Jack birlikte kaldığımız binanın üst katındaki balkondan bağırıyor: "Evet, Lynch! Biz senin adına beş yıl çalıştık, şimdi sen tutmuş verdiğin parayı geri istiyorsun!" ve buna benzer şeyler. Aslın-

da bana laf çakıyor. Fakat onun kirli küçük elleri benim madeni paralarıma dokunmuştu. Herkesin filmin önemli noktalarını kavradığından emin olduğum zamandı. Herkes anlamıştı, fakat sanırım onları ite kaka sağlamıştım ben bunu. *(gülüyor)*

Çıkarılan başka sahneler yok muydu, bir yatağa bağlı iki kadın gibi?

Evet. Henry bir odanın içine bakıyor ve bir yatağa bağlı iki kadınla elektrik kumandası olan bir adam görüyor. Harika bir görüntüydü aslında. Güç kaynağından iki ana kablo geliyor ve adam bu kabloları birbirine temas ettirerek deneme yapıyor, *kocaman* kıvılcımlar çıkıyor ve adam kadınlara doğru yürümeye devam ediyor. Sonra Henry o sahneden ayrılıyor! *(gülüyor)* Bu sahneyi çıkarmamın sebebi, film açısından çok rahatsız edici olmasıydı. Bir sonraki adımda ne olacağı konusunda kimsenin düşünmesini bile istemiyordum. Filmi gölgeliyor, rahatsız ediyordu.

O film, John Waters'ın ilk filmlerinin zamanına yakın, gece gösteriminin bir parçası olarak yerini aldı. Waters'ın filme bir yardımı dokundu mu?

Evet, vardı. John Waters o filme çok yardımı olan bir diğer isimdir. Waters'ın filmlerinden birinin açılışı vardı -hangisi olduğundan emin değilim- fakat o kendisini bir yeraltı asisi olarak yerleşik hale getirdi. Yeni filminin gösteriminden sonra adı Q ve A gibi bir şey olan bir film yaptı, fakat kendi filmi hakkında hiç konuşmadı. İnsanlara, gidip *Silici Kafa*'yı izlemelerini söyledi! Filme gerçekten çok yardımı dokundu. Film on yedi şehirde düzenli olarak gösterildi. Üstelik o günlerde, maalesef bugün bile görülen bir durum olmayan gece gösterimleri gerçekten çok zordu. Örneğin, Los Angeles'ta, buradaki Nuart'ta dört yıl oynadı. Haftada sadece bir gece gösteriliyordu fakat haftanın her günü afişlerdeydi. Sonuçta, insanlar onu izlesinler ya da izlemesinler, dört yıldır bilinen bir film. Dilerim, daha fazlasını yaparlar. O değere sahip olduktan sonra bunu yapacak bir sürü film vardır.

Aslında bazı bakımlardan Silici Kafa'yı *yapmak bugün daha da zordur. Yapmak değil, fakat onu izleyicilere teslim etmek gerçekten imkânsız, 'yeraltı' dolaşımı neredeyse yok artık. Gösterim şirketleri ve dağıtıcılar böylesi riskleri nadiren göze alıyorlar günümüzde. Gerçekten deneysel olan bütün çalışmalar sanat galerilerindeki videolarda yer alıyor.*

Bunun doğruluğuna kesinlikle inanıyorum, fakat konu üzerine düşünmek istemiyorum. Eğer insanlar isterlerse, bir biçimde geri dönecektir. Bir süreliğine bağımsız filmlerin geçmişte kaldığı görülüyor, fakat ertesi yıl yirmi tane muhteşem bağımsız film ortaya çıkabiliyor. Köşeyi dönünce neyle karşılaşacağınızı bilemiyorsunuz. İdealleriyle iş yapan bazı genç sinemacılar vardır muhtemelen. Birazcık paraya ve bir kameraya sahip olur olmaz çok deneysel bir işe girişecek ve muazzam riskler alacaklardır. Ve bu filmler ortaya çıkacaktır. Sinema zaman zaman atılım yapıyor ve bu da ona yol aldırıyor, şeyleri sarsıyor. Aynısı büyük filmler için de söz konusudur. Neler yaşanacağını *hiç kimse* bilemez. Şimdiden kestirilmesi mümkün olmayan güzellikte şeyler olacaktır.

Şurası çok açık ki, Silici Kafa*'nın bütün çekim süreci sizin açınızdan özel bir zamandı. Fakat -geriye dönüp baktığınızda- aktüel sinema konusunda ne düşünüyordunuz?*

Bitiminden birkaç yıl sonra bazı sebeplerden dolayı *Silici Kafa*'nın yeni kopyalarına tekrar bakmamız gerekmişti. Ben artık farklı bir yerdeydim, rahat olabiliyor ve filmi görebiliyordum. Film bittikten sonra, "Harika bir film olmuş," dedim. *(gülüyor)* Kendi yaptığım bir şey konusunda bugüne kadar bu ifadeyi ilk defa kullanıyorum. O film, o gün beni gerçekten çok mutlu etmişti.



Mükemmel gün, kusursuz film. Lynch ile Jack Nance kir pastan mı bahsediyorlar?

4
BİR BÖCEĞİN MUTLULUK RÜYALARI



KULÜBE İNŞASI VE *FİL ADAM*

Koruyucu melekler David Lynch açısından çok önemlidir. Silici Kafa'*da Henry'ye âşık olan Radyatördeki Kadın, mesela. Filmin sonunda, ancak öbür dünyaya ait bir sahne olabilecek şekilde, Henry'yi rahat ettirmek için tekrar döner. Dokundukları zaman başka bir karanlıkta ve endüstriyel görünümde insanın gözünü kör eden bir ışık meydana getirirler.* Vahşi Duygular'*ın kapanış dakikalarında, İyi Cadı, Sailor Ripley'e aşka sırtını dönmemesini söyleyerek onu kendi kendisinden kurtarır, Lula'yla tekrar biraraya gelmesini sağlar.* İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürü'*nün kapanışında da, Lodge'da kapana sıkışıp kalmış olan ölü Laura Palmer kendi meleğini beklemektedir.*

Sevincinden ağlıyordur, belki de artık kurtulacaktır. "The Voice of Love" soundtrack'te yükseliyor.

Bu koruyucu melekler, Lynch'in 'soyutlamalar', kendi karakterlerinin kafalarından çıkan oluşumlar şeklinde atıfta bulunduğu şeyler ve/veya bir başka yerden -buradaki örnekte, bir aşk yuvasından- gelen gerçek oluşumlar da olabilir. Korkunun, şiddetin, yalnızlığın ve karanlığın arkasındaki bir yer. Kırmızı karıncaların kaynamadığı bir yer.

Lynch Silici Kafa*'dan sonra, Stuart Cornfeld kişiliğinde kendi koruyucu meleğiyle karşılaşacaktı. O zamanlar Mel Brooks adına çalışan genç bir başyapımcı vardı. Cornfeld* Silici Kafa*'yı, Los Angeles'taki Nuart sinemasının ilk gece gösteriminde -AFI Centre'dan bir arkadaşın uyarısı üzerine- izlemişti, başka yirmi kişiyle birlikte. "Kesinlikle çok şaşırmıştım," diyerek söz ediyor o geceden. "Şimdiye değin gördüğüm en muhteşem şeydi. Bir arınma deneyimiydi."*

Lynch'in kariyerini başlatan Fil Adam*'a giden önemli bir ilişkinin başlangıcını işaret ediyordu bu.* Silici Kafa *olağanüstü ve yaratıcı bir yeteneğin varlığını duyurmakla birlikte, o filmin bu yeteneğin muhafazakârlığıyla ünlü Amerikan sinema endüstrisinde -bağımsız bir düzeyde bile olsa- yer edinip gelişmesine nasıl izin verileceği konusu açık ve net olmaktan çok uzaktı.* Fil Adam *belki de bir başka düşük bütçe, tamamen kişisel görüş gerçekleştirme çabasına girerek Lynch'in bir beş yılını daha harcamaktan kurtarmıştır.*

Lynch'in kadere olan sarsılmaz inancı, Cornfeld -bunu daha önce hiç yapmayan- yönetmeni eve çağırdığında haklılık kazanmış olmalı. Cornfeld, Mel Brooks'un o kişinin Alan Parker olması konusundaki güçlü önerisine rağmen, Fil Adam*'ın yönetmenliğini kimin yapacağı konusunda hiç tereddüt etmemişti. "Gene aynı şeyi söylüyorum: 'O kişi David Lynch olacaktır. O kişi David Lynch olacaktır!' Ben çok güçlü bir avukattım, çünkü yeniden doğmuş gibiydim."*

Film kendi yolunda sorunsuz bir şekilde ilerlerken, Lynch'in tarafsız kalarak sağladığı destekten dolayı Mel Brooks'a şükran duymasına rağmen, Brooks'un filmin yönetmenliğini kendisinin üstlenmesi için nasıl zorlu bir kavgaya giriştiğini kesinlikle bilmemesi mümkündür. "Mel çok saldırgan biriydi," diyor Cornfeld, NBC'den Freddie Silver-

man'la gerçekleştirilen bir görüşmeyi hatırlayarak; Brooks'un projenin satış öncesi para miktarını birkaç milyon dolara çıkarma beklentisi içinde olduğu o görüşmede, "Freddie, 'Kim bu David Lynch?' dedi ve Mel şöyle cevap verdi: 'Bu soru senin ne kadar aptal bir adam olduğunu gösteriyor!'" Cornfeld, Silverman senaryoyu okumak istediğinde neler olduğunu hatırlayınca kahkahalar atarak gülüyor: "Mel şöyle demişti: 'Bu ne halt etmek oluyor şimdi, senaryoyu okutacakmışız? Sen şimdi kalkmış bana, ben senin yaptığından daha iyi sinema filmi yaparım, bu konuda senden daha bilgiliyim mi diyorsun?' Duyduklarıma inanamıyordum. Adama hiçbir şey vermedi."

Brooks bu tutumunu sonuna kadar devam ettirdi, hatta Paramount Pictures'a -film dağıtımcısı- geldiğinde bile. Cornfeld gene çakan kıvılcımları hatırlıyor: "Sonunda film Paramount'ta gösterime girdiğinde Michael Eisner'le Barry Diller de oradaydılar. Onlar, 'Vay canına, bu harika bir film olmuş, fakat biz filmin başlardaki şu filden ve sonundaki anneden kurtulmanız gerektiğini düşünüyoruz,' dediler. Mel de onlara, 'Biz bir yatırım işine girdik ve filmi de bu yatırım konusunda bilgilendirmek için size izlettik. Şimdi bunu yana yana müşteri aradığımız şeklinde yorumlamayın,' şeklinde karşılık verdi. Ardından da telefonu kaldırıp yere fırlattı."

Silici Kafa'yı bağrına basanlar açısından, David Lynch adının daha sonra önemli bir Hollywood stüdyosunun gösterimini yaptığı ve bir sürü tanınmış İngiliz oyuncunun yer aldığı bir filmde görüldüğü ân inanılmaz bir şey olmalı. Peş peşe sekiz kez Oscar'a aday gösterildi, fakat Paramount Pictures'ın diğer güçlü adayı Robert Redford'ın ilk kez kamera arkasına geçtiği Ordinary People hem En İyi Film, hem de En İyi Yönetmen ödülünü çaldı. Fil Adam yoluna kazasız belasız devam etmişti. Cornfeld'in hatırladığına göre, Brooks'un o film hakkında da söyleyecek sözü vardı. "Ertesi gün Mel'in tepkisi şöyle olmuştu: 'Bundan on yıl sonra Ordinary People kıytırık bir sorunun cevabı olacaktır. Fil Adam ise insanların seyrettiği bir film olacak.'"

Radyatördeki Kadın'ın çok tatlı bir şekilde söylediği o şarkıdaki gibi: "Sen kendindeki iyi şeylere sahipsin, ben de kendiminkilere."

* * *

Chris Rodley: Silici Kafa'yı *bitirdikten sonra bir daha asla bu şekilde film yapamayacağımızı söylediniz. Bununla anlatmak istediğiniz tam olarak neydi?*

David Lynch: Bir beş yılımın daha gitmesini istemiyordum. Fakat yavaş yavaş çalışacak kadar para sahibi olup, o dünyanın derinliklerine dalmak ve çok az sayıda insanla çalışarak ortamı anlamak isterdim, çünkü müthiş haz veren bir deneyimdi bu. Hâlâ o şekilde çalışmaya bayılıyorum. O şekilde çalışmayı *çok seviyorum.*

Yapımcılardan biriyle -Deepak Nayar- oturmuş, *Kayıp Otoban* üzerine konuşurken, ona, "İnsanlara ne kadar çok ihtiyacımız var?" demiştim. Deepak da bana, "David, her şeyi halledeceğiz. Sen şimdi bana kime ihtiyacımız olmadığını söyle," şeklinde karşılık vermişti. Biz de sakin sakin her şeyi hallettik; ihtiyacımız olmayan bir tek kişi yoktu. Etrafınızdakilerle tek probleminiz, onlara karşı tetikte olmaktır. Sahneniz doğru, ama etrafınızda doğru olmayan bir sürü insan var. Fakat görüyorsunuz onları, dolayısıyla, gözünüzün delikte değil çörekte olması lazım. Eğer *Silici Kafa*'nın ekibindeki insanların hepsi Henry gibi siyah takım elbiseler giymiş olsalardı, ya da Mary'nin babası gibi su tesisatçısı kılığına bürünüp o dünyada yaşasalardı, yavaş hareket edip sessiz olsalardı, bunun bana bir sürü faydası olurdu. Fakat bir tarafta bir şey olduğunu görürken, diğer tarafta onun tam tersi bir şey -modern ve yanlış bir şey- görüyorsunuz, bu durum rahatsızlık yaratıyor. Olması gerektiği gibi hoş bir şey olmuyor.

Silici Kafa *gösterime çıkar çıkmaz davetler almaya başlamış mıydınız?*

Silici Kafa'nın kabul görmesi pek iyi olmadı, dolayısıyla kafamda ileriye yönelik başka düşüncelerim de yoktu. İlk temsilcim olan Marty Michaelson'dan bir çağrı almıştım. Marty, *Silici Kafa*'yı çok beğeniyordu ve William Morris Agency'yle birlikteydi. Birlikte bir öğle yemeği yemiştik ve beni temsil etmek istediğini söylemişti. Ben o zamanlar *Ronnie Rocket* senaryosu üzerinde ça-

lışıyordum; o da benim bu işi devam ettirmeme yardımcı olmaya çalışıyordu. Bu iş yürümedi, fakat Marty çok çaba harcadı.

Şehir efsanesi herhalde, ama siz alışkanlıklarını terk etmeyen bir insansınız. O zamanlar her gün Bob's Big Boy Restaurant'a gidiyorsunuz. Doğru mu bu?

Evet. *Silici Kafa* vesilesiyle yolumun üstündeki Bob's'a uğruyordum. Her gün 2.30'da uğrar, birkaç fincan kahveyle çikolatalı milkshake -gümüş renkli saplı bardakta- içerdim. Şekerin beni mutlu ettiğini ve bana ilham verdiğini keşfetmiştim, o yüzden doğruca şeker kavanozuna gider, peçetelerin üzerinde hazırlardım onu. Düşünceler elde etmeye çalışırdım. Dolup taşardım ve onları yazıya dökmek için koştura koştura eve giderdim. Şekere fena dadanmıştım. 'Mutluluk tozu' olarak adlandırıyordum. Bana müthiş faydası oluyordu. Arkadaş gibiydi.

Bob's'*la aşkınız ne kadar sürdü?*

Sekiz-dokuz yıl. *Dune*'ün sona ermesi Bobs'un da sonu olmuştu.

Başka insanların çalışmalarını okumaya başladığınız bir dönem oldu mu?

Evet, fakat bu dönem çok uzun sürmedi. *Ronnie Rocket* üzerine olan malzemeyi edinmiştim sadece. Sonra yanlış giden bir şeyin olduğunu fark ettim –kendim film yapacak duruma gelemiyordum.

Büyük stüdyoların hiçbirinden çağrı almadınız mı? Onlar genellikle er ya da geç bu işe zaman ayırırlar.

İlk zamanlarda bir stüdyoya uğrayıp görüşme şeklinde bir davet almıştım. Görüşme sırasında bana kendilerinden ne istediğimi sordular. Ben de onlara *Ronnie Rocket*'i yapmak istediğimi söyledim. "Konusu nedir?" dediler. Bir şey hakkında, özellikle de ilginç ve soyut olduğu zaman, çok fazla konuşmak iste-

mediğimden, asıl olarak elektrik ve kırmızı sandalyeli, üç ayaklı bir adam hakkında olduğunu söyledim. Bunun dışında birkaç şey daha vardı. Çok kibar insanlardı, fakat daha sonra tekrar aramadılar. *(gülüyor)*

Ne hakkındaydı?

Varlığın ilginç güçlerinin absürd gizemi hakkındaydı.

O zamanlar yazı yazma dışında, başka neler yapıyordunuz?

Kulübe yapıyordum; istediğiniz zaman kulübe yapabilirsiniz.

Muhtemelen çok kişisel bir şey bu, emin değilim!

Kulübeler aslında küçük bir ev şeklindedir, depo olarak da kullanılabilir, ayrıca küçük yerler olarak kullanmak mümkündür. Bir yer bulup nasıl bir şey yapacağınızı tasarlar tasarlamaz, ruh halleri ortaya çıkmaya başlıyor, duvarda ışıklar oynamaya koyuluyor, bunun ortaya çıkışını görmek inanılmaz bir şey! *(gülüyor)* Ben bir şeyler yapmayı seviyorum, bir şeyler toplamayı da seviyorum, topladığınız şeyleri koyacak bir yere ihtiyaç duyuyorsunuz. Bir seferinde topladığım ağaçları kullanarak özene bezene küçücük bir kulübe yapmıştım. Fakat iş için doğru araç gereçleri kesinlikle bulamıyorsunuz; bu her zaman için bir hayal kırıklığıyla sonuçlanıyor. Filmlerim üzerine çalışırken her şeyi yaratabilmeyi isterdim, oysa bunun sonu gelmez. *Silici Kafa*'da olduğu gibi. Fakat böylesine hayal kırıklığına uğramış bir kulübe inşacısıyım!

Mal sahibim Edmund Horn da bir ahşap toplayıcısıydı. Çok ilginç bir adamdı. Konser piyanistiydi ve Gershwin'le birlikte seyahate çıkıyordu. Üç yaşındayken piyano çalmaya başlamış - harika çocuk- ve 1930'larda buraya, California'ya gelip, gayrimenkul satın almaya başlamış, çünkü elindeki bütün fazla parası buymuş. Dolayısıyla, çok egzantrik bir milyoner olmuş, gitmesi gereken her yere yürüyerek gitmiş, serseri gibi giyinmiş. *Silici Kafa*'daki serseri, Edmund'un her tarafı delik deşik olmuş kazaklarından birini giyiyordu. Koltukaltlarını yağmur sularıy-

la tıraş ederdi! Renkli televizyonunu geceleri mutfakta kırk vatlık ampulün altında izlerdi. Evdeki bütün ışıkları söndürürdü. *Gerçek* bir sefildi, etraftaki çöplerden ahşap parçalar toplardı ve bu topladığı malzemeler yıldan yıla artarak dağ gibi yığılırdı, hatta yapacağım kulübelerde kullanmama izin vermesi için konuşmuştum onunla.

Daha sonra, benim gazete dağıtım işi beni iki farklı bölgeye götürdü; diyelim, çarşamba ve perşembe geceleri çöplerin toplandığı geceydi, insanlar bir sürü sağlam ahşap malzemeyi atıyorlardı. Bana göre ağaçtan bir sopa, altın sopa demekti ve o kadar pahalıydı. Arabamın üstünde dörde sekiz genişliğinde bir bagaj olurdu; onu bağlayıp çözmek içinde metrelerce uzunlukta ipim vardı. Durmak çok zordu, çünkü bir saate yakın yokuş aşağı gitmeye çalışırdım ve bütün bu ahşap malzeme benim için çok önemliydi. Elimdeki malzemelerle yapmak istediğim şeylerin planını çıkarırdım. O zamanlardan beri şu arka tarafta duran benim kulübelerim, Edmund'un evi ve gene benim küçük siyah bungalowum yerle bir oldu ve geriye kocaman bir boşluk kaldı.

Silici Kafa *çok özel bir deneyimdi –uzun bir çekim dönemi, az sayıda insandan meydana gelen bir grup. Herhalde şimdi 'sırada ne var' sorunu yaşıyorsunuz.*

O zamanlar çok kolaydı. *Ronnie Rocket* olacaktı! Merkez'in dışındaydım ve *Silici Kafa* gösterimdeydi, fakat ondan bir para geldiğini gördüğümü sanmıyorum. Ne zamandı hatırlamıyorum ama, Stuart Cornfeld'in beni evine davet etmesinden önceydi. Onun evine giderken adını sürekli tekrarlaya tekrarlaya gitmiştim: "Stuart Cornfled, Stuard Cornfled. Stuart Cornfled. Stuart Cornfeld." Böyle yapmak beni mutlu etmişti. Şimdi geriye dönüp baktığımda bunun sebebini anlayabiliyorum.

Sonunda nasıl oldu da bir şey üzerine biraraya geldiniz?

Stuart'la birlikte bir öğle yemeği yemiştik, benimle tanışmak istemişti. Mel Brooks adına çalışıyordu ve *Ronnie Rocket*'i çok beğenmişti, dolayısıyla bu filme çalışmamı devam ettirmem için ba-



"Elinde ne var?" *Fil Adam*'da (1980) acayip şov patronu Bytes (Freddie Jones).

na yardımcı olmaya çalıştı. Fakat iş yürümüyordu. Bir gün onu arayıp, "Stuart, ben artık *Ronnie Rocket*'in yürümeyeceğine karar verdim. Aklında benim yönetmenlik yapacağım bir senaryo varsa, bana yardımcı olur musun?" dedim. O da bana, "Bazı şeyleri biraraya getirip seni bir öğle yemeğine götüreceğim," dedi. Bunun üzerine biz gene aynı yere gittik: Nibblers on Wilshire. Masada otururken birdenbire benim, "Peki, Stuart, elinde ne var?" dediğim noktaya geldik. Stuart da bana, "Elimde dört şey var. Bunlardan birincisi *Fil Adam,*" karşılığını verdi. O ânda aklımdan bir şey geçti. "Tamam!" dedim.

Ne anlama geldiğini bilmeden mi?

Sadece başlığı biliyordum. Onun dışında hiçbir şey bilmiyordum, fakat gene de her şeyi biliyordum. O kısacık ânda. Konuya devam ederek bana, mevcut bir senaryonun bulunduğunu ve Jonathan Sanger'ın metni yazan iki kişiden geri vermek üzere aldığını, onların şu an bir yönetmen arayışı içinde olduklarını anlattı. Jonathan ve Stuart'dan oluşan benim yazar ekibiyle birlikte altı farklı stüdyoya gittik, hepsinden de olumsuz cevap aldık. Sade-

ce olumsuz cevap almakla kalmadık, etrafta dolaşan başka *Fil Adam* senaryoları olduğunu duyduk. Birdenbire kafamda, *Fil Adam*'la ilgili bir şey duymadan, bir şey görmeden dönüp gitmeyeceğim şeklinde bir düşünce belirdi. Sonra Stuart, Chris de Vore ve Eric Bergren'in yazdığı senaryoyu Anne Bancroft'a verdi. Anne metni okudu, beğendi ve Mel Brooks'a verdi. Mel de okuyup beğendi. Ortaya çıkan ilk şey, Mel'in *Fil Adam*'ı kendisinin yeni şirketi Brooks Film'in ilk filmi olarak yapmaya karar verdiğini söylemesi oldu. İkincisiyse, "Jonathan içeriden, Chris ve Eric içeriden, Stuart'la sen de içeridensiniz, fakat bu David Lynch kim?" demesiydi.

Bunun üzerine onlar da kendisine *Silici Kafa*'dan söz etmişler. Film afişlerde olduğu için Mel'in bilgisi vardı. Fakat filmi kesinlikle görmemişti. Mel için özel bir gösterim yaptılar, ne ki sonuç felaket oldu. Mel *Silici Kafa*'yı gördükten sonra benim bu filmi yapma şansım... *hiç* şansım yoktu. Ama nasıl olduysa, Jonathan, "Mel *Silici Kafa*'yı görmek istiyor," dedi. Durum giderek kötüleşiyordu. Bu gösterimin anlamı iyiden iyiye ciddi bir hal almıştı. Gidiyorum, geliyorum, gene bir şey göremiyorum, bir düşünceye sahip olamıyorum. Salonun dışında öylece duruyordum. Kapıların açıldığı ânın dışında hiçbir şey hatırlamıyorum. Jonathan dışarı çıktı, ölü gibi görünmüyordu suratı, sadece O.J Simpson davasının jüri üyelerinden birinin yüz ifadesi vardı. Okuyup çözmek mümkün değildi. Sonra kapılar ardına kadar açıldı ve Mel kollarını açarak hızlı adımlarla bana doğru geldi –koşuyor da denebilirdi! Beni kucaklayıp, "Çılgınsın sen, seni çok seviyorum! Sen de içeridensin!" diye haykırdı.

Daha sonra Mel *Silici Kafa* hakkında konuşmaya başladı. Ben Mel'i sadece komedyen olarak bilirdim, bu adam hakikaten ilginç biri. Keskin zekâlı ve duygusal birisi. *Fil Adam*'ı yaparken olup bitenlerin farkındaydı ve işin nasıl yürütüleceğini biliyordu. Bana sadece büyük bir şans vermekle kalmayıp, bugüne kadar hiç görmediğim şekilde destek de oldu.

Cornfeld daha sonra David Cronenberg'in The Fly*'da (Sinek) yer almasının, aynı zamanda onun Mel Brooks'un şirketi adına yapılma-*

sının sorumluluğunu üslenmişti. O film Cronenberg'in en ticari filmi olmuştu ve hiçbir düzeyde uzlaşmaya gidilmemişti o film üzerine.

Kesinlikle, doğru. Hakikaten, hakikaten, muhteşem, korkunç birisi. Stuart da benim hayatımda çok büyük rol oynadı. Beni o garip, hüzünlü ruh halimin içinden çıkardı. Aldığınız bir telefon harika bir şey olabilir, çünkü o ses havayı yarıp gitmek için gelmiyor, size hitap ediyor.

Cornfled şimdi ne yapıyor?

Bilmiyorum. Bundan sonra ne yapacağımızı sormak için onu arayacağım muhtemelen! *(gülüyor)*

Nasıl oldu da Brooks'la tekrar çalışmaya başladınız?

İşlerin gidişatıyla ilgili bir olay. Yönetmenliğini üstlenmemi istediği bir şeyler göndermişti bana. *Fil Adam* kafamdaki bazı düşünceleri alıp götürmüştü, fakat onların diğer bir kısmı şu ya da bu sebepten dolayı yerli yerinde duruyordu. Belki *Frances*'i -Frances Farmer'ın hikâyesi- daha sonra yapabilirdim, çünkü Chris'le Eric bunun üzerine gidiyorlardı, Jonathan da gidiyordu bu konunun üzerine: Aynı ekiptendi onlar. Bir bakıma ben de yapmak istiyordum, fakat o zamanlar beni fazla heyecanlandırmıyordu o iş.

Fil Adam'*ın bir sürü stüdyodan geri çevrildiğini söylediniz. Brooks nasıl anladı bu filmin iş yapacağını?*

Brooks gerçekleştirdi onu. Bizden biri değildi. Fakat Pauline Kael önemli bir rol oynadı o konuda. Chris, Eric ve benim, Mel'in Fox'taki ofisinin tam karşısında bir ofisimiz vardı; biz onun himayesi altında bir başka senaryo yazıyorduk. Her gün çalışarak, yazarak, belki de iki ay harcadık. Ortaya çıkan senaryo Paramount'a gönderildi. Pauline Kael'in orada bir gösterisi vardı –Warren Beatty nedeniyle filan. Pauline yazılan parçaları okudu ve onlara önerdi. Sanırım görevinden ayrılırken, "Eğer burada, Paramount'ta bir şey yapmak isterseniz *Fil Adam*'ı yapın," demiş. Sanırım, o adam senaryoyu bir hafta içinde okumuştu, öylelikle yol alınmıştı. Dolayısıyla o bir Paramount filmi haline geldi.

Mel'in sözlerinden sonra hiç sorun kalmamıştı. Şöyle demişti: *"Paket bu."* Paramount'ta, *"David Lynch kim?"* diyen kimse kalmadı. Olabilirdi de, fakat Mel'in gösterdiği iyiliklerden birisi, 'BU İŞ BİTMİŞTİR' deme gücüne sahip olmasıdır. Mel filmin bütünü üzerinde kontrol sahibiydi. "Ben David'e film üzerinde yüzde yüz kontrol yetkisi veriyorum" diyebilir ya da demeyebilirdi. Mel'e bir şey söyleyen stüdyo adamları yoktu. Ta başından beri benim filmi yapmama imkân sağladı. Koruma altındaydım. Filmi bitirdiğimizde EMI'den bir sürü insan onu yeniden kurgulamak istediler, onlara neler yapabileceklerini Mel anlattı.

Filmde sevmedikleri yan neydi?

Rüyaya dayalı yönleri sevmiyorlar, orasıyla burasıyla oynamak istiyorlardı. Ellerinde değil, onlar işi kendi haline bırakamazlar. Kaygı duymak istiyorlar. Her filmin kaygı duyulacak bir sürü tarafı vardır. "İzleyiciler burasını beğenmez, onlar orasını beğenmez. Biz çıkaracaktık." Ancak Mel durdurmayı başardı öyle niyetleri.

Chris ve Erick'in senaryosunun bir başka versiyonunu yapmanız gerekli miydi? Senaryoda eksik olduğunu düşündüğünüz şeyler var mıydı?

Evet. Chris ve Eric'in versiyonu orada *Fil Adam*'ın özüne sahipti ve bu da herkesin bayıldığı bir şeydi. Fakat aynı hikâye olamazdı. Bakın, bütün olay Frederic Treves'in *The Elephant Man and Other Reminiscences* adlı kitabındaki bir bölümden kaynaklanıyordu. Söz konusu bölüm, çok güzel ruhun özünün garip bir esintisine sahipti. Bu da aynen Cronenberg'in *Dead Ringers* için *Time* dergisinden aldığı yazı gibi, insanları yakalamıştı. İşi kendi haline bırakamazsınız. Oradakinden daha büyük bir şey olduğunu biliyorsunuz.

Chris ve Eric'in senaryosu çok güzeldi, fakat o yükselişe geçip, sonra yere çakılan gerçek hikâyeye çok yakındı. Biz her parçayı yeniden kurguladık ve bir sürü yeni sahne kaleme aldık. Bitiş ve sonuç bölümleri orijinal senaryodaki gibi değildi. Ben bu çalışmadan çok şey öğrendim, çünkü daha önce bu türden bir şeyi hiç yapmamıştım.

Orijinal senaryoya katkınızın nasıl bir şey olduğunu ifade etmek mümkün mü?

Asıl senaryoya neler ilave ettiğimi bilmiyorum. Hatırlamıyorum. Peki, Chris'in ilave ettikleri? Eric'in ilaveleri? Üçümüz birlikte bir odaya oturduk, kilometrelerce uzunluğundaki konuşma bantlarını ileri geri alırken birden bir şeye kilitlenip kaldık. İnsanlar işin içine katılınca belli bir biçim alıyor, dolayısıyla o gerçekten bir ekip işi oldu. Mel de senaryoyla çok ilgilendi. Gece bekçisi rolünde olduğu gibi: Mel onun yeterince güçlü olduğu duygusunu taşımıyordu. O, birinin bir şeyler söylediği ancak sizin doğru olmadığını düşündüğünüz şeylerden birisidir, fakat size içine girme ve onu yapma yetkisi de vermektedir, oysa siz daha önce hikâyenin gerilimini yeterince yaşamadınız. Dolayısıyla Mel, yardım edilmiş o senaryo hakkında çok güzel sözler söyledi.

Oysa buradaki Silici Kafa*'dan kaynaklanan çok farklı bir problem, öyle değil mi? Usta oyuncuların oynayacağı tarihsel bir hikâye, ister istemez de* Midnight Movie *duyguları olmayan duygulara sahip bir film.*

Sizin dediğiniz, Mel'lin beni görmesinden, *Silici Kafa*'yı izlemesinden sonra ortaya çıkan ve bunu ben de yapabilirim anlayışına sahip olmasından kaynaklanan çok ilginç bir haldir. Ben başlangıçta Mel'in onu satın aldığından yüzde yüz emin değildim. Fakat Mel'e bir şey oldu.

Siz filmi çekmek için bir beş yıl daha harcayamazdınız. İlk defa bir program dahilinde hareket edecektiniz.

Evet. İşin çoğu kısmı açısından en kötü, en karanlık cehennem. Fakat içeride. İçeride korkunç bir deneyimdi. Bir sabah kalkıp giyindim, kendi kendime "Ben bugün gidip Sir John Gielgud'un yönetmenliğini yapacağım!" dedim. Çok saçma! Montana'dan yola çık, soluğu burada al ve onu gerçekleştirmeye git! Fakat bir bakıma, bir duygu yaratmıştı. Ancak, ürkütücüydü.

İngiltere'de Sir John Gielgud'la çalışmak, Los Angeles'a dönüp Jack Nance'le çalışmaktan çok farklı mıydı?

Her oyuncu farklıdır. Fakat Jack Nance kendi başına olağanüstü birisi olduğu için onlarla yan yana çalışabilirdi, diğerleri de onu takdir ederlerdi. Bana göre bir yönetmenin, bazı sebeplerden dolayı, doğru olmayan, yanlış bir yere götürebilecek, ya da karaktere uygun olmayan, tam oturmayan bir çizgiyi terk etmesi gerekir. Bütün bunların hepsinin bir kişinin başından geçiyor olması benim önemli gördüğüm bir noktadır. Sir John, bir iki buton yerine, bir iki bin tane butona sahip bir makineyi andırır.

Gielgud sizin çalışma tarzınızı benimsemeye hazır mıydı?

Bu adam benim gözümde bir azizdi. Ben de onunla çalışmayı seviyordum. Çoğu günler çalışmazdı. Ben onun hakkında hep aynı şeyi söylerdim. Sigara içişi dikkatimi çekmişti; o sigaraların ancak bu işin uzmanı olan bir yer tarafından üretilmesi gerekirdi –harika bir görünüme sahip kutular sanki Sir John için elde yapılmıştı. Oval bir biçimdeydi. Sigarayı yakıp şöyle tutardı *(hareketini taklit ediyor)* fakat kendinden uzaklaştırırdı. İçmediği zamansa, şöyle geride tutardı *(taklidini yapıyor)*. Duman ondan uzaklaşır giderdi. Elbisesinde zerre toz bulunmazdı. Her şey yerli yerindeydi. Belli bir tarzda yürür, belli bir tarzda konuşurdu. Şimdiye kadar gördüğüm en *temiz* insan! Evet, şimdiye kadar! Üstünde zerre toz OLMAZDI. Toz ona doğru gelir, birdenbire bir yay çizerek uzaklaşırdı! Bir cümlede bir şeyi -bir tek kelime- değiştirmek istediğinizde o cümlenin yarısı buharlaşıp giderdi, fakat anlardı... ve sorun edilmezdi. Bir dahaki sefere onu düzeltirdi, isteğiniz kibarca yerine getirilirdi. En ufak bir uyum sorunu kalmazdı. Tıpkı Jack Nance'le olduğu gibi. Kendini bir anlayışa kaptırır ve *onu* size kabul ettirirdi.

Fakat ben çok iyi insanlarla çalıştım. Üstelik onlar beni tanımıyorlardı. Örneğin, Wendy Hiller gibi. İlk günümde setteydi, gelip iki yakama yapışarak beni odanın içinde döndürmeye başladı: "Seni tanımıyorum. Gözüm üstünde olacak! Göreceğiz seni!" di-



Lynch, *Fil Adam*'da (1980) Sir John Gielgud (Carr Gomm rolünde) ile Anthony Hopkins'i (Frederick Treeves rolünde) yönetiyor.

yordu. İşte böyle biri. Ben bu yapılanda belli bir mizah görüyordum, fakat onlara bir şeyler söylemek için dostluğunu ve saygısını kazanmanız gerekiyor. Çoğu zaman da durum *komik* değildir, deneyimli insanlardır onlar.

Ben sadece *Silici Kafa*'yı yapıp Montana, Missoula'dan Londra'ya, İngiltere'ye geldim; en iyinin en iyisiyle Viktorya dönemine ait bir drama yapmak çok zordur. Oradan bir serseri ortaya çıkar, buradan bir deli çıkar, eğer asabi *olmasalardı*, onlarla ilgili yanlış giden bir şey olmuş olacaktı! Bu harika bir durumdur, fakat ben *kesinlikle* asabi olmadım ve hiçbir zaman güven duymadım.

Onları nasıl etkileyeceğim şeklinde bir programınız var mıydı?

Hayır, hayır, hayır. Zorlanacaksınız. Size verilmiş bir rol gibi, sadece o rolü oynayacaksınız. Adımlarınızı dikkatli atacaksınız. Sonunda, oraya varacaksınız. Böyleydi mesele.

Kazanmaya başladığınız zamanı, onların sizden emin olmaya başladıkları zamanı anlatabilir misiniz?

O sürecin ortasında. Orada bir işaret, burada bir işaret ediniyorsunuz ve zorlanmaya başlıyorsunuz, devam ediyorsunuz ve yapmak istediklerinize uygun olduğunu düşündüğünüz şeyleri yapıyorsunuz. Fakat çalışma temponuzu düşürmüyorsunuz. Frank Capra kendi kitabında Glenn Ford'un kendisini film yapmaktan nasıl vazgeçirdiğini anlatır. Onunla bir sürü sorun yaşamış ve kavgaya kavgayla karşılık verecek kadar güçlü olmadığını söylüyor. Bir hayvan diğer hayvanın zayıf düştüğünü bilir ve bu Capra için *korkunç* bir şeydi. Her şey bitti.

Fakat günümüzde durum muhtemelen daha da kötüdür. Büyük gişeler sağlayacak yıldızların yer aldığı bir film yapmak isterseniz, gerçek gücün karşısına dikilmeniz gerekir.

Evet, senaryoyu onlar beğenir, oyuncuları onlar beğenir, siz isim verirsiniz –final kurgusu! *(gülüyor)*

Sanırım John Travolta'nın Polanski'nin The Double'*ından ayrılması ve daha sonra filmin iş yapmaması, o güçlü oyuncuların ne hale geldiklerini gösteriyor –'yeniden doğanlar bile' olsa!*

Evet. John, Roman Polanski'nin söylediği her *saçma* şeyi dinlemesi gerektiğini bilmeyi sinema tarihine borçludur! Bu dünya çok boktandır. John harika bir rolde yüzde doksan oranında pay sahibi olabilir, fakat o geriye kalan yüzde onu, işte onun için başkalarıyla biraz konuşmaya ihtiyacı vardır ve açık olması gerekir. Ustalık gerektiren şey küçücük bir şey de olsa, birlikte çalışırsınız. Bu yapılmazsa, o film kısmen John Travolta'nın filmi olur, kısmen Roman Polanski'nin filmi. Eğer bir müzik adamı gelip bir sürü şey yazmış olsa, hiçbir şeyle bağlantısı olmayacak mı? Ona kilitlenip kalırsanız iş bir şakaya dönüşür ve şaka da sizi tünelin dibine sürükler.

Büyük gişeler sağlayan yıldızlar hakkında ne düşünüyorsunuz?

El bombası taşımak gibi bir şey. Patlamayabilir, fakat patlarsa, elinizde patlar. Çok riskli.

Film Adam'ı *çekerken asıl korkunuz neydi?*

En kötü korku daha film başlamadan önce duyulan korkudur, çünkü ben *Fil Adam*'ın makyajını yapacaktım. Gerçekten organik görünecek ve her gün makyaj için beş saati gerektirmeyecek bir kostüm düşünüyordum. Bilinen türden bir kostüm değildi. Kat kattı, her gün John Hurt'la kostüm arasında bir 'harmanlama' yapmak gerekiyordu.

Wembley'de bir evim vardı, bu evin de bir garajı; garaj stüdyo haline getirilmişti. Ben yapmıştım. Çekime başlamadan önce ne kadar vaktimizin olduğunu bilmiyorum, fakat ben o garajda birkaç aydır çalışıyordum. Sonra yapımla ilgili toplantılara, mekân ve oyuncu araştırması yapmaya filan gittim. Makyaj konusunda kafamda bir düşünce vardı. Biri dağın bir tarafında, diğeri öteki tarafında olmak üzere iki kişinin tünel kazması şeklinde bir şeydi; orta noktada buluşacaklardı! Bu iş olmayacakmış gibi görünüyordu. Bir gün John Hurt'ı karşıma oturtup bu kıyafeti üstüne geçirmeye başladım. Ben daha kafasına geçirirken, hatta bu aşamaya bile gelmeden, ikimiz de olmayacağını yüzde yüz biliyorduk. Bir yanlışlık yok gibi görünüyordu, fakat malzeme -esnek olmayı bırakın- beton gibiydi! John'un kıyafetin içine girmesi mümkün değildi. *Hiçbir yolu yoktu!* Hatta o, "Yiğitçe çaba" gibi bir laf etmişti. Bu noktadan sonra iş çirkinleşebilirdi. Fakat benim yapmaya çalıştığım şey konusunda hiçbir zaman olumsuz bir yorum getirmediği için John'u her zaman şükranla anacağım.

Kennedy'nin katledilmesiyle başlayan 'Dört Kara Gün' gibi bir izlenim bıraktı o günler. Benim de aynen öyle bir dört günüm olmuştu. Öylesine kötü günlerdi ki, geceleri uyurken kâbuslar görüyordum. Bilirsiniz, insan bir kâbustan uyandığında ne kadar mutlu olur? Ben dönüp o kâbusu tekrar yaşamak isterdim! Çünkü uyanık olmak *daha kötüydü!* Gerçekten de işkenceden kurtulmak için ilk defa intiharı düşündüğüm bir zamandı. Çünkü bedenimden sıyrılamıyordum ve ben bunu yapmak istiyordum –başka biri olmak, sıyrılıp kurtulmak istiyordum, o diğer kişi hakkında bilgi sahibi olmamak istiyordum. Fakat bedenimden dışarıya çı-

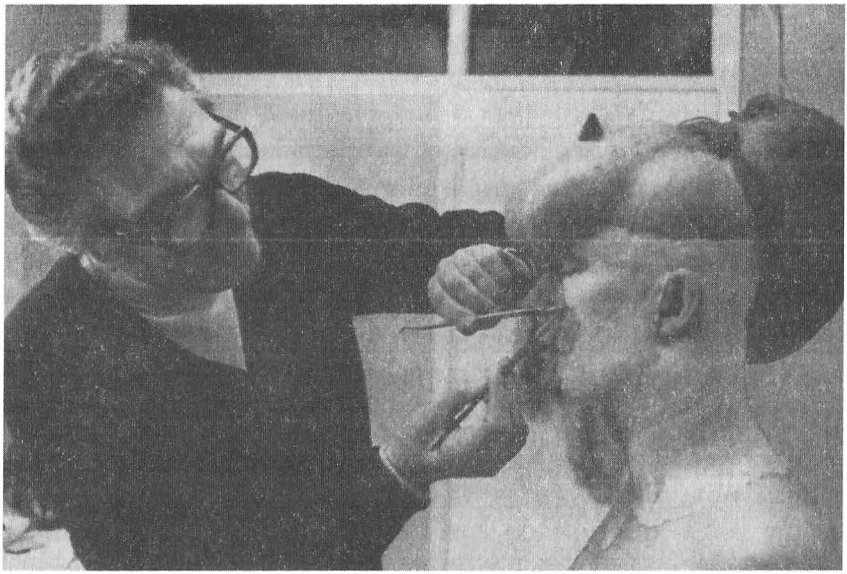
kamıyordum; doğru düzgün yemek yiyemiyor, doğru düzgün uyuyamıyor, hareket edemiyordum... *ölüyordum!* Günde yirmi dört saatim böyle geçiyordu. Mel, makyajın işe yaramadığını duymuş ve hemen Londra'ya uçmaya hazırlanmıştı. Fakat bazı sebeplerden dolayı uçuşu iki gün ertelenmişti. Bu sırada Jonathan'da bazı isimler filan vardı ve Chris Tucker gelmişti. Chris bu işi yapabileceğimi ileri sürerek beni susturdu. Haklı olarak.

Silici Kafa'yı ve bebeği görmemiş miydi o?

Onun bu konuyla ilgisi yok, çünkü kim bilir ben ona ne efektler yapmıştım? Fakat görmediğinden eminim. Nasıl olduysa, Chris'le ikimiz iyi arkadaş olmuştuk. O sıra Mel gelmişti, ben sepetleneceğimden emindim ve konu da sona erecekti. Mel'in tek söylediği şuydu: "Şansa bakın ki Chris Tucker geldi!" ve "David, sen makyajı yapmak için kesinlikle uğraşmamalıydın, filmin yönetmenliğine kafa yorarak zaten yeterince kaygılanıyorsun." Mel'in müdahalesi son olmuştu. Başka bir problem yoktu. Dolayısıyla Mel beni bir kez daha kurtarmış oldu. Fakat makyaj işi ters gittiğinden Chris'in biraz daha zamana ihtiyacı vardı. Dolayısıyla, programı yeniden düzenlemek mecburiyetinde kaldık. Sonunda her şeyi sil baştan yaptık, tabii onur kırıcı bir durumdu. Bu da zaten zor olacak bir işin tuzu biberi oldu. Yine de düzgün bir şey icat ettim –bir deri. Hareketli bir deri ve ben hâlâ bir süre oynarım onunla. Fakat malzemeleri birisinin derisi üzerinde yapmam gereken şeyi yapacak kadar iyi tanımıyordum. Chris'in kullandığı malzemeyi gözünüzü kapayıp elinize bir parça alın ve sıkın, birisi onu alıp eski haline getirsin, siz onu gene sıkabiliyordunuz ve gene aynı deneyim oluyordu. Çok hafif! Çok *hareketli.* Eğlenceli bir malzeme.

Sonuç olarak makyajın bütün tasarımı ve etkisi değişti mi?

Öyle oldu. Daha sonra London Hospital'da Bay Nunn'la tanıştık; onda fil adamın ölümünden hemen sonra çıkarılmış, gerçek alçı kalıbı vardı. Ayrıca onlarda, fil adamın alçıdan kafası, kolu ve ayağı vardır. İç organlarını da kavanozlar içinde tutuyorlarmış, ne

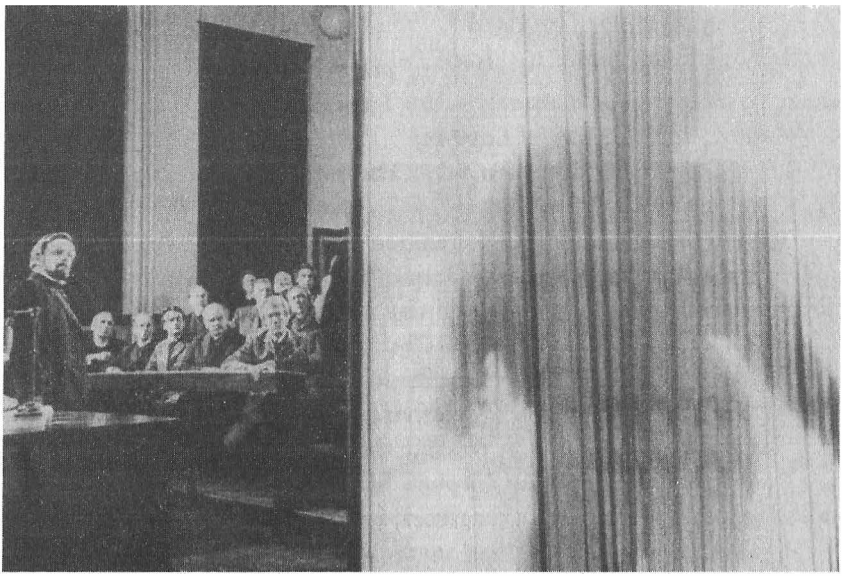


Wally Schneiderman, Chris Turker'ın Fil Adam makyaj tasarımını John Hurt'a uyguluyor.

yazık ki İkinci Dünya Savaşı sırasında bir bomba isabet etmiş ve o kavanozlar parçalanmış. Dolayısıyla, fil adam ilk defa ölmüş oldu; kafası Londra Hastanesi'nde kaldı ve Chris Tucker'ın stüdyosuna gönderildi. Ayrıca Chris, John Hurt'ın ve John Merrick'in kafasını alıp ikisini de kullanabilirdi. Tamamen gerçektir. Kesinlikle.

John Merrick'in yüzünün ve bedeninin görüntüsü filmde bir süre gerilerde tutuldu. Bunun arkasındaki düşünce neydi?

Onun bu şekilde yapılmasını isteyen aslında Mel'di. Bakın, Tony Hopkins gidip onu gördüğünde, ben daha fazlasını göstermiştim, sonra daha az göstermek için yeniden kurguladım. Sanırım bir şey gösterilmesi konusunda uzlaşılmıştı, çünkü başka türlü, insanların ona bir korku filminde olduğu gibi çok uzun süre bakmaya başlayacağını düşündüm. Gerçi Mel de haklıydı; görme isteğiniz giderek artıyordu, dolayısıyla hassas bir denge söz konusuydu. Biz onu hemşire Norah'la birlikte ilk defa görüyoruz. Norah'ın tepkisi normal bir tepki şeklindedir ve muhtemelen izleyicilerin tepkisi de öyledir. Sizin karşılaştığınız sorun, çıkarılan şe-



Korkuyu bastırma. *Fil Adam*'da (1980) Frederick Treves (Anthony Hopkins), seyircilerine John Merrick'i gösteriyor.

yin ne olduğunu biliyor olmaktır; kafanız izleyicininki kadar saf değildir ve dolayısıyla ortada aldatıcı bir durum vardır.

Siz daha önce yer özelliğinin bir detay birikimiyle ilgili -İkiz Tepeler'le yeniden döneceğimiz bir şey- olduğunu söylemiştiniz. İngiltere ve Londra hakkındaki ilk izlenimleriniz nelerdi?

Londra bir bakıma Los Angeles'a benziyor. Londra'nın çok farklı yerleri var. Ben orayı çok sevdim. Belli bir İngiliz tarzı olduğunu anlıyorum, fakat bu film için Londra hakkındaki kitaplardan aldığım ilham ya da edindiğim fikirler Londra'nın bizzat kendisinin verdiklerinden daha fazla, çünkü gittiğim her yer *Fil Adam*'ın toprağı değildi. Bir gün terk edilmiş bir hastanenin etrafında dolaşırken birdenbire rüzgâr gibi küçücük bir şey gelip girdi içime ve ben o anda o zamanı yaşamaya -sadece odadaki o zamanda değil- başladım, tabii ben o zamanı *biliyordum*. Bu duygu beni bir bilgiyle doldurdu ve bu yüzden benden ayrılması mümkün olmayan bir güven sağlamış oldu. Onun nasıl bir şey olduğunu biliyordum, o hastaneden çıkıp gelmişti. Fakat orası bir hastanenin de ötesinde

bir şeydi. Belki de fotoğraflardı, belki biraraya gelmiş bazı şeylerdi, fakat o ândan itibaren düşündüğüm şey olduğu inancını duydum. Her şeyden daha fazla güven vermişti bana.

The Shining *gibi mi demek istiyorsunuz? Mimarinin sadece bir binadan ibaret olmaması düşüncesi, onun...*

...bir kaydetme aracı olması. Bunun doğru olduğundan eminim. Benim başıma gelen de bu. O çözülüp dağılıyordu, ben topluyordum.

Sinir bozucu bir şey değil midir bu, çünkü bu duyguyu taşımazsanız, o zaman siz neredesiniz?

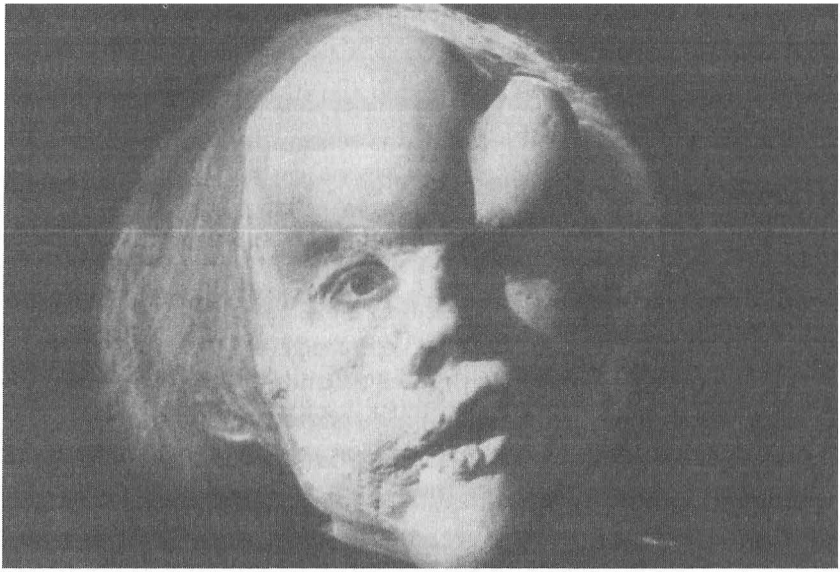
Bir şey söyleme hakkınız olmaz. Bir yetenek sayesinde bu bilgiye sahip olmadığınız sürece bir şey söyleme hakkınız olmaz. Eğer başkasının senaryosunu alıyorsanız, örneğin benim tepkim, "Onun yönetmenliğini niye kendiniz yapmıyorsunuz? Onu siz yazdınız" şeklinde olur. Kendi açımdan senaryoyu çok sıkı bir şekilde takip etmem gerekir. Çektiğim şeyin benim senaryom haline gelmesi için seferber olmam gerekir. Üstelik daha işin başında senaryoyu kendime mal etmek için onu yazan kişiden izin almam gerekir. Çünkü siz çıkıp oyuncularla konuşacaksınız, oyuncular size, "Bir dakika, şunun yazarını bir görelim, ne demek istediğine bir bakalım" diyeceklerdir. Siz gerçekten senaryonun sahibi olacaksanız, yazarını birazcık tanımanız gerekir.

Fakat bütün bu kaygı, korku ve kuşkuyla hâlâ Fil Adam*'ın yönetmenliğini yapabilmektesiniz.*

Evet, bir şeyler oluyor.

Yolunuza devam etmenizi sağlayan, sizi o düşünceye bağlayan şey nedir?

Yoluma devam etmemi sağlayan şeyin ne olduğunu söyleyeceğim size, John Merrick'tir –*Fil Adam*'ı canlandıran karakter. Çok ilginç, harika ve masum bir adamdır. Hepsi bu. Hepsi bundan iba-



Güzel ruh, insan fabrikası: *Fil Adam*'da (1980) John Merrick (John Hurt).

ret. Bir de Endüstriyel Devrim. Ya da John Merrick'in bedeni üzerindeki bana hep o papillomatoz gelişmeleri hatırlatan patlamaların -büyük patlamalar- fotoğraflarını görüyorsunuz. Yavaş yavaş gerçekleşen patlamalara benziyordu onlar. Kemiklerin içinden püskürüyordu dışarıya. O patlamalara neyin sebep olduğunu kesin olarak bilmiyorum, fakat kemikler bile patlıyordu, yapısı aynıydı, deriyle ortaya çıkacak ve yavaş yavaş gerçekleşen bu patlamaları gerçekleştirecekti. O uzun bacalar. Bedenin yanında o baca, duman ve endüstriyle ilgili düşünce de benim devam etmemi sağlayan bir etkendi.

İnsanlar küçük çaplı fabrikalara benzerler. Küçük küçük bir sürü ürün şeklinde ortaya çıkarlar. İçeride gelişen bir şey ve bütün o akışkan maddeler, zamanlamalar ve değişiklikler ve hayatı bir şekilde esir alan bütün o kimyasallar, ortaya çıkma ve kopup ayrılma ve bir başka şeye dönüşme, vb. şeylerle ilgili düşünce, *inanılmaz* bir tablodur!

Brooks film çekilirken post-prodüksiyona fazla müdahalede bulundu mu?

Hayır. Filmi Mel'e göstermek için post-prodüksiyon içinde birkaç gezi yapmıştım. O da beğenmiş olmalı, çünkü bir şey olsa söylerdi bana. Beni asıl kaygılandıran şeylerden biri de, filmin sonunda *Adagio for Strings*'i kullanmış olmamdı, çünkü John Morris o müziği yapmak için programlamıştı kendisini. John Morris büyük bir iş ortaya çıkardı ve benim bu müzik parçasını almam gerekti. Onu almak için de Mel'e satmam gerekti. Ayrıca, Mel de John Morris'i çok seviyordu. Derken, biz Mel'in davet ettiği bütün o farklı insanların katıldığı gösterimi yapmak zorunda kaldık ve ben biri *Adagio for Strings*'li, diğeri sonunda John Morris'in müziği olan olmak üzere iki versiyonun da gösterimini yaptım. Bu arada size birazcık öğüt vereyim: Siz siz olun, daima en beğendiğiniz versiyonun gösterimini yapın. Bizim yaptığımız budur. Bir sessizliğin ardından, herkesin oy vereceğini düşündüm. Fakat o sessizliğin ardından Mel, John Morris'in olduğu tarafa dönüp çok kibar bir biçimde, "Ben *Adagio for Strings*'i beğendiğimi söylemek durumundayım. Filme çok uygun o," dedi. John da, "Güzel," şeklinde karşılık verdi. Fakat bu benim kazandığım anlamına gelmiyordu. Film kazançlı çıkıyordu.

Fil Adam *birkaç kez Oscar'a aday gösterildi. Bir filmle* Silici Kafa*'dan 'Hollywood toplumu'nun kalbine yol almak. Nasıl bir süreçti?*

Sekiz kez aday gösterildik, fakat bir kez bile kazanamadık! Freddie Francis (görüntü yönetmeni) aday gösterilmemişti, Alan Splet (ses yönetmeni) de aday gösterilmemişti. Adayların isimlerini hatırlıyorum, fakat Freddie'nin adı geçmiyordu, dolayısıyla kendisini arayıp birazcık üzüntüsünü paylaşmak istedim. Fakat bu, hızı bir anda sıfırdan altmışa çıkarmak gibi bir şeydi. Gerçekten onun ne kadar nadir bir şey olduğunu kaydetmemişim. Amerika'da herkes benim İngiliz olduğumu sanır. Aday gösterilen yönetmenlerin listesini hazırlayan kadın bile, "Genç İngiliz yönetmen David Lynch," demişti. Öyle bir haldi. Beni kimse tanımıyordu.

Oscar'da kimin kazanacağını hiç kimse bilmez, fakat herkes bilir, çünkü hissedilir. Robert Redford'un *Ordinary People*'la ödül

kazanacağını herkes biliyordu. Dolayısıyla, rahat olup o deneyimin keyfini çıkarabilirsiniz. *Müthiş* bir duyguydu, fakat ben olayın benimle ilgisinin olmadığını biliyordum. Sadece aynı şeyi yapıyordum. Bir filmin karşılaştığı sonuçların çok büyük ölçüde kendi kontrolünüz dışında gelişen bir süreç olduğunu anlıyorsunuz. Bu sizi suyun yüzeyinde tutar, fakat siz karşı tarafa geçmeye bakarsınız.

Çoğu yönetmen açısından başarının -kamuoyu tarafından tanınmak anlamında- çok önemli bir şey olduğu besbellidir. Siz, bir bütün olarak başarı olayına nasıl bakıyorsunuz?

Sanırım, bana göre, yaptığınız işe saygı duymakta düğümlenir daha çok. Benim gözümde başarı budur. Diğer bütün göstergeler bende büsbütün bir ikiyüzlülük duygusu uyandırır. Hem başka türlüsü aslında o işi yapma sebeplerinizle çelişmektedir. Para, sadece parayla yapacağınız şeyler sebebiyle gerçekten büyük önem taşır. Ben aslında bir miktar para sahibi olmak istiyorum, dolayısıyla bu sayede daha fazla şey yapma imkânına kavuşabileceğim. Bazen işler yolunda giderken daha çok para kazanabilirsiniz, fakat bu sizin onu yapma sebebiniz değildir. Çok hoş bir yan unsurdur.

Fakat Los Angeles ve Hollywood'a paraya ve başarıya susamış insanlar yön veriyor.

Evet, dışarıdan bakınca daha iyi hissedilebiliyor bu. Yürüyerek restorana giderken bile hissedebiliyorsunuz –gelişmeler sizden yana olsa da olmasa da. Bu bölgede yaşayan herkes bu duygudan haberdardır. Yine bu bölgede yaşayan herkes sürekli en yukarıda kalınmadığını da bilir. Bela gibi bir şeydir o. *İkiz Tepeler* her şeyi daha açık ve aleni hale getiren bir filmdi. *Mavi Kadife* de öyle. Bir filmin etrafındaki aleniyet çok daha fazladır ve fotoğrafınız filmin gösterimde olduğu birkaç ay boyunca ortalıkta dolaşır. Sonra ortada bir şey kalmaz. Atlıkarınca gibi.

İşin o tarafında hiç olmamayı tercih eder miydiniz?



Donald Sutherland ve Mary Tyler Moore: Paramount Pictures'ın *Ordinary People* (1980).



Freddie Jones ve John Hurt: Paramount Pictures'ın *Extraordinary People* (1980).

Kesinlikle. Sanırım bazı insanlar seviyorlar bunu. Bense kendimin değil, filmin göz önünde olmasını isterdim! Yine, sanırım mümkün olduğu kadar olup bitenlerin dışında kalmak gerekiyor. Çocuklarınızla okula gitmeye benziyor. Kendi hayatlarını yaşamasına izin vereceksiniz ve onlar için bahaneler bulmayacaksınız. Onlara yardımcı olacak, ara sıra ceplerine on dolar koyacak ve o kızla çıkmamasını tavsiye edeceksiniz. Yine de dışarı çıkmalarına izin verip kendi işinizin başına geçeceksiniz. Rahip gibi bir şey olacaksınız. Aslında ben bu işe tamamen soyunmadım. Zayıf bir yanım olmalı, ateşe karşı dans etmek gibi bir durum. Bir zayıflık, bir bakıma. *(gülüyor)*

Başarıda yıkıcı bir unsurun var olduğunu düşündüğünüzü mü söylemek istiyorsunuz?

Elbette! Başarı tehlikeli, çok tehlikeli bir şeydir! Size oyun oynar, sizi gerçekten çirkin bir insan haline getirir. Ya da bazı şeylerin tedavisinde ihtiyaç duyulan bir etken haline gelebilir, sizi rahatlatır ve yapmak istediğiniz şeyleri yerine getirme imkânı sağlar. Başarılar psikolojik olarak da çok karmaşık şeylerdir.

Fakat insanların sizin çalışmanız konusunda heyecan duyduklarını bilmek sizin açınızdan önemli değil mi?

Evet, fakat işte o zaman o *konuya* kafa yormaya başlıyorsunuz, anlatabiliyor muyum? O zaman farklı düşüncelere sahip olmaya başlayabiliyorsunuz. Onlar hakkında sonradan fikir yürütmenizi sağlıyor. "Ben artık piştim" diyorsunuz. Oysa insanların sizin çalışmanızla ilgili olarak söylediği eleştirileri duyamıyorsanız, bunun hiç önemi yoktur.

Gidip atölyenize saklanabilirdiniz.

Fakat radyoyu açacaksınız! Başarısızlıklar tek çözümdür!

Biri çıkıp da size, insanların sizi gerçekten başarılı bulduklarını söyleseydi, ne derdiniz?

Şöyle söylerdim: "Ne sigarası içiyorsun sen?" *(gülüyor)*

5
AMAN TANRIM, ANNE, BENİ ERKEK KÖPEK ISIRDI

FOTOĞRAFÇILIK VE *DUNE*

Fil Adam *gerek içeriği gerekse başarısı açısından Lynch için nasıl bir sürpriz olduysa,* Dune *de herkesin gözünde tam bir şok olmuştu. Dünyanın çatışma halinde olduğu -kişisel görüşün milyon dolarla, küçüklerin büyüklerle, saflığın gerçeklikle, özel olanın kamusal olanla buluştuğu- bir sırada ortaya çıkan kaosla ilgili, çağdaş sinemanın en çarpıcı örneklerinden biri olarak durmaktadır bu film. Lynch'in hayranları epik sinema makinesinin ve 'aksiyon' filminin taleplerinin tamamen tükettiği bir yazar görmekten bıkıp usanmışlardı. Hatta basın bildirisi Lynch'in 'sanatsal' görüşüyle Dino De Laurentiis'in hiçbir masraftan kaçınılmayan ve gişe rekorları kıran çalışmasının sentezini övgüye boğarken, yönetmen Mexico City'de*

devasa büyüklükteki sekiz sesli film stüdyosundan birine geçmiş, bin kadar güçlü oyuncu ve ekip elamanı arasında kaybolmuştu.

Tuğla kalınlığındaki kocaman bir romandan yola çıkan Dune'ün, telaffuz edildiği ândan itibaren göz korkutucu bir meydan okuma olarak görülmesi gerekirdi. Lynch hikâyede kendisini çeken çeşitli unsurlar konusunda çok açık ve nettir; bunlardan birinin, özellikle de (Lynch ve Henry'nin gölgelerini?) uyandırması gereken, uyuyan Paul Atreides karakteri olduğu görülmektedir. Sonunda onu bu işe girişmeye ikna eden şeyin ne olduğunu söylemek daha güçtür, her ne kadar Stuart Cornfeld kendi teorisine sahip olsa da: "Sanırım David beş parasız bir sanatçı olarak ve 'Bu benim için asla gerçekleşmeyecek' kâbusunu yaşayarak yeterince vakit harcamıştı. Başka birisinin söylediği şekilde hareket etmek başarısızlıkla sonuçlandığında -Fil Adam'da olduğu gibi- kendi sanatınıza yeniden dönmek zordur. Ve sonra Dino'nun söylediği sözü duyuyorsunuz: 'Film çekmen için sana boş çek vereceğim...' Sıfırdan bu noktaya gelirken, David'in hayatının böyle olmadığını kim bilir."

David uykusuz gecelere rağmen Fil Adam üzerinde deneyim sahibi olurken karanlığa doğru bir adım daha attı. Fakat bu kez üç yıllık bir mücadele kişisel bir kâbusla sonuçlandı. Onu çok iyi tanıyanlara göre, Lynch'in Dune'ü muhtemelen seyredilebilir hale getirebileceği şeklindeki inancı hiç kimseyi şaşırtmadı. Peggy Reavey, ikisinin de Philadephia'daki Akademi'de resim öğrencisi oldukları sırada Lynch'in hiç durmaksızın çalışan bir motorlu makine yapabileceği düşüncesine sahip olduğunu ve bu düşüncesini anlatmak için Franklin Enstitüsü'ne gittiğini hatırlamaktadır. "Doğruca onların en üst düzey yöneticisine gidip şöyle söyledi: 'Sanırım ben hiç durmaksızın çalışan bir motorun nasıl yapılacağını biliyorum. Ben bir resim öğrencisiyim.' Onu Einstein bile yapamazdı, elbette. Fakat David çok ciddiydi. Enstitüdeki adam bu planın neden yürümediğini çok zarif biçimde açıklamıştı ve biz hepimiz dışarı çıkıp birer kahve içmiştik."

Bu olay Lynch'in sonunda uyanmasına yol açan Dune'ün aralıksız çalışan motorundan önceydi; şimdi çok endişeli bir uykucu. Böyle yapmakla o ândan itibaren yolunu çizmeye çok açık bir şekilde karar vermişti: Final kurgusu hakkından, bir daha asla kendi fikrinden

vazgeçmeyecekti ve kendi ortamına dönecekti. Lynch'in kurgucusu, yapımcısı ve yıllardır 'bir tanesi' Mery Sweeney'in gözlemlediği gibi: "Akıllıca hareket ederek büyük bütçelerden korkardı, bu Dune *sebebiyle olduğu kadar kendisinin mütevazı bir adam olmasından kaynaklanıyordu. Kendisine çok fazla yatırım yapan insanlara bağlı kalmadan, sanatsal özgürlüğüne sahip olabilme düşüncesini seviyordu." Arkadaşı ve senaryo yazarı Robert Engels şuna inanmaktadır: "Bir daha asla yerüstüne çıkmayacak. Bağımsız bir film yapımcısı o. Başına buyruk. Onun konumu bu. Eğer kendisine* Guns of Navarone'i *(Navaro'nun Topları) yaptırabileceklerini düşünselerdi yaptırırlardı, çünkü aynı eski hikâyeyi farklı bir şekilde çekeceksiniz. Fakat David aynı eski hikâyeyi çekmek istemiyor."*

Şu ya da bu sebeple stüdyolarla, yapımcılarla ve sansürcülerle ters düşülen 'yönetmen kurgulu' film versiyonlarının son günlerdeki başarısı göz önüne alındığında, Lynch'in tamamen ilk başta tasarladığı şekilde yeniden oluşturulmuş bir Dune'ü *tasavvur etmek cezbedici bir şeydir. Hatta film mevcut haliyle, yalnızca izlemek açısından büyüleyici bir film değil, aynı zamanda Lynch'in çok sevdiği, pek hoş olmayan görüntülere de yer veren bir filmdi.* Mavi Kadife *hakkında da çekingen bir şekilde önceden bilgi veriyordu: Kozmik sonuç doğuracak bir Kutsal Savaş değilse de, Lumberton'da neler olacak?*

Lynch'in en özel çalışmasını -tabloları- Dune *fiyaskosu sırasında sergilemesi ve LA Reader'da dokuz yıldır gösterilen dört karelik bir çizgi roman olan,* The Angriest Dog in the World'*le (Dünyanın En Kızgın Köpeği) ortaya çıkması da dikkat edilmesi gereken ilginç bir konudur; fonksiyonlarını zar zor yerine getirebilen çok kızgın bir bağlı köpeği konu alıyordu bu çizgi roman. Gerçek hayattakinden daha ilginçti.*

Lynch bunun yanında fotoğrafa olan ilgisini de artırmış, şu âna kadar yarattığı çok sayıda çarpıcı endüstriyel peyzajla bir dizi mizahi fotoğraf 'set'ine de sahip olmuştu. Lynch çeşitli yaratıkların içlerinde Silici Kafa'*nın anlaşılması zor, içsel niteliklerini hatırlatmakla kalmayıp, aynı zamanda kendisinin saf dokuyla devam eden aşkını da ifade etmiştir.*

* * *

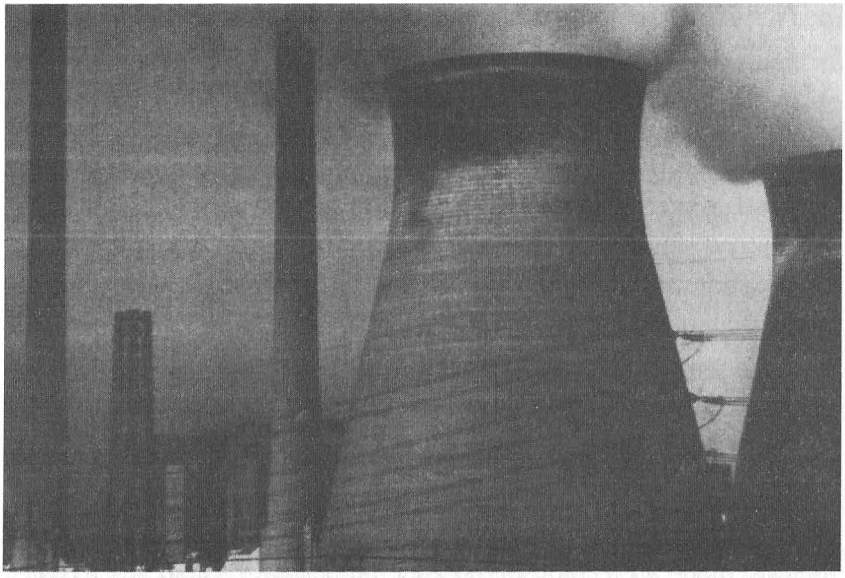
Chris Rodley: *Bu noktaya gelirken,* Fil Adam *ve* Dune *zamanlarında fotoğrafçılıkla da ilgilendiniz. Bunun sebebi neydi?*

David Lynch: Fotoğrafla ilgili en sevdiğim şeylerden biri de fotoğraf makinesinin kendisidir. O gerçekten harika bir şeydir. Fotoğraf çeken herkes, çektiği fotoğraf laboratuardan döndüğünde *heyecan duyar.* Fotoğraf sizi o ânı *görmeye* zorlar, fakat farklı bir biçimde zorlar. Bazen, genellikle de hesapta olmayan bozulmalar nedeniyle eğlenceli bir hal alır ve harika bir âna dönüşür. Gene de, yüzde yüz kontrol sahibi değilsinizdir. Bir sürü süreç var ve ben bu süreçleri seviyorum, çünkü kazalara zemin oluşturacak bir sürü imkân vardır.

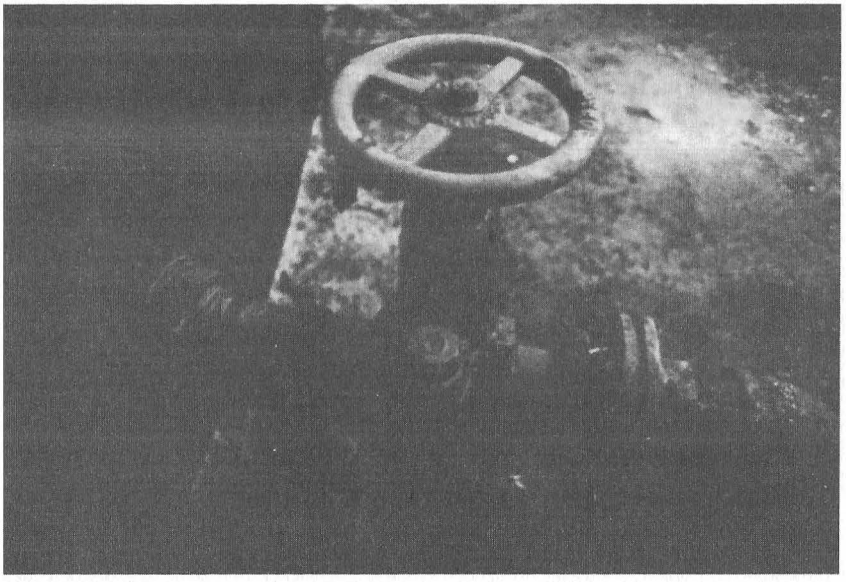
Sizin endüstriyel peyzajlarla ilgili fotoğraflarınız konusunda benim ilginç bulduğum, çektiğiniz şeylerin insanlardan tamamen yoksun olmasıdır. Böyle olmakla birlikte, bu binaların insanlar tarafından inşa edildiği, başkalarının da -görülmeseler bile- onların içinde oldukları şeklinde bir duygu var. İnsanı göstermemek sahip olmamak daha mı kolaydı?

İnsanların fotoğrafların içinde olmasını istememişimdir muhtemelen. Fotoğrafların çoğu filmle ilgili mekân araştırmaları sırasında ortaya çıktı, tıpkı Freddie Francis'le birlikte *Ronnie Rocket*'le ilgili olarak Kuzey İngiltere'ye gittiğimiz zaman olduğu gibi. Muhteşem bir gezi olmuştu, fakat en azından on yıl, belki de daha uzun bir zaman içinde, gerçek bir şeyi kaçırmıştım; bu yüzden de çok berbat bir geziydi. Bütün bu muhteşem fabrikaların yerini sıfır düzeyde görsellik gücüne sahip plastik ve alüminyum üretimi yapılan binalar almıştı. Duman yok, ateş yok, is yok. Bu geziye katılmayı gerçekten istiyordum, insanı mutlu eden bir kırsal ortamdı ve fabrika binaları terk edilip yüzüstü bırakılmıştı. Bu yerlerin çoğunda etrafta hiç insan yoktu. Fakat hepsi muhteşemdi, çünkü yaşlanmışlardı ve doğa onlar üzerindeki etkisini onları çürütecek kadar -cesetler gibi- göstermişti.

Fabrikalar ve endüstri konusunda sizi gerçekten büyüleyen şey nedir?



Sınai görüntü (fotoğraf: David Lynch).



Sınai görüntü (fotoğraf: David Lynch).

Güçtür, sanırım. Devasa fabrikaları, onların çalışmasını -erimiş metallerin işlenmesi- görmek bana mutluluk veriyor. Ateşi ve dumanı seviyorum ben. Sesler de çok güçlüdür. Büyük bir şeydir. Üretim yapıldığı, eşyaların ortaya çıkması anlamına geliyor ve ben bunu seviyorum. *Fil Adam*'la bu diyarın içine girmiştim bir parça. Şimdi her şeyi bilgisayarlar robotlar yapıyor. Daha temiz, daha küçük, daha etkili.

Sizi etkileyen modern bir yapı var mı hiç?

Bauhaus'u seviyorum: saf, şekilsel bir şey. Birinin geçip oturması için koyulmuş birkaç parça mobilyadan parçanın olmadığı gri renkli salonları seviyorum. Daha sonra birisi oraya oturduğunda tezatlığı görüyorsunuz, salon çok güzel görünüyor, orada oturan kişi çok ilginç görünüyor. Mimari *gerçekten* harika bir şeydir. Bir evin içeriye ışık girmesi için yapılmış bir çatısı, penceresi vardır, ancak onların bina anlamında pek bir başarısının olmaması şaşırtıcıdır. Fakat onlar, bu evler içinde yaşamanın ne kadar güzel olacağına inanamadığınız için öne çıkmaktadırlar. Ama o küçük küçük mağazalar ve postmodern binalar, işte onlar insanı ruhunu *öldürüyorlar.*

Bunun yanında, siz o zamanlar Fish Kit *ve* Chicken Kit *adında başka fotoğraflar da çektiniz, orada bu yaratıklar komik biçimde oyunlar oynayıp maskaralıklar ediyorlardı.*

Doğru. Uçak malzemelerinden kaynaklanan bir düşünceydi; bir kutuyu alıp içindeki parçaları çıkarıyorsunuz ve talimatları yerine getirerek o parçaları biraraya getiriyorsunuz. Daha sonra tamamladığınızda, kutunun üstünde yer alan şeye sahip oluyorsunuz. Ben o zamanlar Mery Fisk'le evliydim ve İngiltere'de *Fil Adam*'ın post-prodüksiyonundaydım. Mery Amerika'ya dönmüştü, benim de Twickenham'da bir evim vardı; onun ayrıldığı gün bir uskumru alıp eve gittim ve masayı temizleyip balığı parçalara ayırdım. Her parçanın üzerine bir etiket yapıştırarak onları aynen bir alet kutusunun içindeki parçalar şeklinde düzenledim. Parça-

ları biraraya getirme işlemini bitirdiğinizde, ortaya çıkan şey, al bunu suya bırak diyordu sanki! O benim ilk Kit'imdi.

Derken *Chicken Kit*'i yaptım. Bu benim Kit departmanında gerçekleştirdiğim en ileri düzeydeki çalışmamdı! Bu eserimle bir sürü şeye giriştim, tüylerin ürüne dahil olmadığını bildiren bir tür not vardı; alıcıların daha birçok parçayı ayrıca satın almaları gerekiyordu. Milleti kazıklama şekli. Tüylerin nasıl yerleştirileceği konusunda da bir talimat yazılıydı. Uçları yumuşak ve küt değildi, daha çok sivri ve sertti uçlar. *(gülüyor)* Gerçekten aptal bir şeydi! Kimileri İspanyol, kimileri İngilizdi. Manyakça bir şey. New Mexico'da *Dune*'ün yapımını gerçekleştirirken yapmıştım onu.

O fotoğraflar bana İngiliz ressamı George Stubbs'ı hatırlatıyor; onları anlayıp tasvir etme deneyiminin bir parçası olarak, atları parçalara ayırıyordu.

Doğrudur. Şeyler hakkında, "Bunu çalıştıran nedir?" sorusunu aklınıza getiriyor. Eğer onları biraraya getirirseniz bir 'tavuk' elde edersiniz, fakat yürümesini sağlayan şey nedir? Yerdeki tanecikleri nasıl gagalıyor? Çok ilginç.

Duck Kit yaptım, fakat benim fotoğrafçılığım çok kötüydü, öyle ki talimatları okumanız mümkün değildi: Çok karanlıktı. Sonra, *Mavi Kadife* üzerine *Mouse Kit*'i yapmaya koyuldum. Buzdolabımın derin dondurucusunda on kadar farem vardı, fakat kesinlikle kit yapmadım. Kiracıydım, o yüzden ev sahibi bulabilirdi onları. Daha büyük hayvanlar yapmak istiyordum, fakat böyle bir şansım yoktu.

Dune *pahalı bir epik, bir büyük efektler filmiydi. Nasıl ve neden girdiniz bu işe?*

Hayatımın üç yılını alan bir başka çabaydı. O zamanlar bir anlamda rayından çıkmış olan *Mavi Kadife* üzerinde çalışıyordum. Hâlâ ona kafa yoruyorum, fakat Warner Brothers'ın sorumlu kişisi o senaryodan fena halde nefret ediyordu. Aklınıza düşüncelerin gelmesini beklerken bunun ne kadar zaman alacağını bilemiyorsunuz. Onun yürümediğini biliyordum. Hikâyeye işlev kazandırmak için düşünceleri yakalamaya çalıştığım bir noktadaydım.



Children's Fish Kit (1979; fotoğraf: David Lynch).

Fakat daha sonra ilginç bir şey olmaya başladı. Üçüncü *Star Wars*'un yönetmenliğini teklif eden George Lucas'la görüşmeye gittim, oysa ben aslında bilim kurgu tarzını sevmiyordum. Onun öğelerini seviyordum, fakat diğer tarzlarla da birarada olmak gerekiyor. Şurası çok açık ki, *Yıldız Savaşları* tamamen George'a ait bir eserdir.

Daha sonra *Mavi Kadife*'nin yapımcısı olacak Richard Roth'la birlikte Thomas Harris'in *The Red Dragon*'una (Kızıl Ejder) yöneldik. Derken, ondan vazgeçtik. O sırada Dino De Laurentiis beni eve çağırdı. Dino, "*Dune*'ü, bu kitabı okumanı istiyorum," dedi. Ben onun '*Dune*' derken 'Haziran' dediğini sandım, dönüp ona, "Haziran mı?" diye sordum. "Hayır, *Dune*," dedi. Sonra bir arkadaşım, "Dostum! O kitap muhteşem bir bilim kurgu kitabıdır," diye hatırlattı. Ben de ona, "Biliyorum, duymuştum," şeklinde karşılık verdim. Bunun üzerine kitabı okumaya başladım.

Dino De Laurentiis'in film için sizi düşündüğü düşüncesine nasıl vardınız?

Dino, *Fil Adam*'dan dolayı benimle ilgileniyordu.

Fil Adam'ı görmüş olabilir, fakat Silici Kafa*'yı fazla kişisel bulmamış mıydı?*

Dino'yla ilk defa konuştuğumuzda *Silici Kafa*'yı görmemişti, dolayısıyla kafamda onun bilmediği bir sürü şey vardı. Sonunda filmi gördüğünde, işin doğrusu ondan nefret etti. Bazı bakımlardan kendimi tutmam gerektiğini biliyordum. Bir kere, o filmin 'küçüklere uygun değildir' ibaresiyle dağıtılması gerekirdi. Yapacak ilginç şeyler düşünebilirsiniz, fakat kendilerini böyle filmlerde bulur bulmaz, onların çoğu pencereden uçup gider. Biliyorsunuz, ben yoldan çıkmayı, ilginç bir yöne sapmayı seviyorum, fakat yapamıyordum bunu. Bana ilginç gelen, heyecan veren ve ilham kaynağı olan küçük küçük bir sürü şey var. Dalgalara -su dalgalarına, kum dalgalarına, dalgaların hareketlerine, sembollere, şekillerin tekrarına, bağlantılara- kafa yoruyorum.

Laurentiis hakkında ne düşünüyorsunuz?

Dino umduğumdan çok daha farklı bir insan –çekici, sıcak, ve ikna edici. Konsept üzerine tartıştık ve ben romanın filme uyarlanabileceği konusunda ikna oldum.

Dune'ün diğer çalışmalarınızdan daha az bir David Lynch filmi olduğunu söylemek çok kolay, fakat bu yaygınlaşan bilim kurgu epiğiyle Silici Kafa*'daki Henry ve* Fil Adam*'daki John Merrick'in dünyaları arasında çok sayıda benzerlik var, öyle değil mi?*

Evet. Bir tür bağlantı var. Hepsinde de fabrikalar hâkim konumda. Ben fabrikaları, demiri, çeliği, perçinleri, civataları, İngiliz anahtarlarını, yağı ve dumanı seviyorum. Endüstrileşme kesinlikle temel bir konu değildir, fakat *daima* arka planda gizlenir. Amerika'nın bacalı endüstrisinin can çekişmesi üzücü bir durumdur; yine *Dune*'de çok az sayıda fabrika olması da üzücüdür. Endüstri, çocukluğumda beni gerçekten etkiliyordu. Northwest'te yaşarken kesinlikle büyük şehir görmemiştim. New York'a gittiğimde, ne zaman bir şehrin yakınına gitsem, öncekinin tam tersine, müthiş bir

güç patlaması hissederdim. Hayat zıtlıklarla doludur. Her şey gürültülüyken bir bomba patlarsa çok az etkilenirsiniz. Fakat, sessizlik hâkimken bir patlama olursa, gerçek anlamda etkilenirsiniz ondan. Benim şehirle olan aşk-nefret ilişkim de böyledir.

Bunun yanında, üç filmin üçü de, içine girilmek üzere yaratılması ve filme dönüştürülmesi gerekli ilginç dünyaları ortaya koyuyor. Ben konusu Amerika'da geçen filmler yapmak istiyorum, fakat bu da insanları asla gidemeyecekleri dünyalara, varlıklarının en derinlerine götürmektedir. Ben kimi yerlerden ve o yerlerde karşılaştığım insanlardan etkilendim. Onlar bende bir ruh hali, ya da öyle bir şey oluşturuyorlar ve kesinlikle kaçamayacağım bir duyguya sahip oluyorum. Her gün milyonlarca kez yaşanıyor bu durum. Fakat Philadelphia'dayken hayatımın özel bir ânında son verdim bu duruma, bu da muhtemelen çok etkilemiştir beni. Endüstriye ve etten kemikten meydana gelmiş canlı bedene âşık olmaya başladım. Fakat benim sanayide, fabrika işçilerinde, ateş ve petrol mefhumunda varlığını hissettiğim o gücü hiç kimse göremedi. Bana göre, fabrikalar doğada olduğu gibi aynı organik süreçlere sahip, yaratıcılık sembolleridir.

Fakat, Silici Kafa'*nın* ve Fil Adam'*ın dünyaları küçük –kimi zaman da mikroskobik.* Dune *-roman biçiminde bile- içinde birkaç dünyanın yer aldığı büyük ve potansiyel olarak hantal bir evren ortaya koyuyor. İlk başlarda onunla nasıl bir ilişki geliştirdiniz?*

Yazar Frank Herbert'le uzun uzun konuştum, kitabın her satırına yoğunlaştık. İçine girdikçe, orada kendi içinde çelişen bir sürü şeyin bulunduğunu gördük. Kafa karıştırıcı şeyler vardı. Bilgiye, teknolojiye ve mitolojiye ilişkin çok sayıda ilginç parçacıklar. Hikâye nerede? gibi bir soru akla geliyordu. İçine girdikçe tutunmak daha da zorlaşıyordu. Fakat ben bu duyguları edinmeye başlamadan önce epeyce bocalamıştım. Bu film üzerine çalışırken çıldırma noktasına gelmiştim.

Siz Dune'*ün ardı ardına gelen senaryoları üzerinde de çalışmamış mıydınız? Orijinaline kadar ulaşarak?*

Evet. Dino benimle bir anlaşma yapmıştı. Sözleşmeye göre, ben bir iki şey yapacaktım. Dolayısıyla, ikinci *Dune* filminin senaryosunun yarısını yazdım. Aslında çok da beğenmiştim onu. Kesinlikle bitirmedim, fakat gözüme büyük bir hikâye gibi görünmediğinden girişmiştim o işe. Daha ziyade bir yöre hikâyesine benziyordu. İçinde bazı çok hoş şeyler vardı aslında. Üstüne gittiğim bir şey benimle konuşuyormuş gibi bir duygu hissediyordum. Fakat *Dune* bir fiyasko olmuştu, başkası da istenmiyordu artık.

Orijinal filmin senaryosunu yazma niyeti hep var mıydı sizde?

Fil Adam'dan Eric Bergren ve Chris de Vore'la birlikte çalışacaktım. Ancak Dino bizim çıkardığımız metni beğenmedi. Gittiğimiz yeri sevebilirdim fakat işin öyle yürümeyeceğini gördüm, iki farklı *Dune*'ün ortasında bırakacaktım. Dolayısıyla, Chris'le Eric'e işin yürümediğini söyledim. Onların benimle bozuşacakları duygusunu taşıyordum. Bazı bakımlardan uyumluyduk, fakat onlar farklı yönlere gitmek istediler. Romanın diğer cepheleri onların gözünde daha önemliydi. Eğer filmi yapmış olsalardı, benim düşüncelerim onların görüşünü gölgeleyecekti. Yazar bir filtreye benzer: Düşünceler kâğıda dökülmeden önce onların kişisel sanatsal perdesinden geçer. *Dune*'ün sahip olduğu fikirler Frank'ın kitabından kaynaklanmaktadır, fakat ben onları yorumladım.

Kendi adıma çalışmaya başlamıştım ve trenin çok hızlı gittiği durumlardan bir başkasıydı. Ben yazacaktım, mekân araştırması yapacaktık ve İtalya'ya, Dino'yu görmeye gidecektik. Bir oraya bir buraya gidiyorduk. Film üzerine çalışılacak yıllardan biri senaryoya harcanmıştı; benimle, ya da ben, Chris ve Eric'le birlikte.

Fil Adam'ın senaryo sürecinde Mel Brooks'un çok yardımının dokunduğunu söylediniz. Dune sayfalara aktarılırken Dino De Laurentiis'in hiç yardımı oldu mu?

Dino benim kurgucumdu. Senaryonun şekillenmesine yardım etti. Sanatçılar estetik sebeplerle işlerine âşık oldukları için kurgu yapmak çok zordu, fakat pratik sebeplerden dolayı çektiğinizi

azaltmanız gerekiyor. Savaşlar kazanılır ve kaybedilir; 'mekânın genişlemesi' sekansı mücadelesini verdiğim bir sekanstı. Fakat işe çok yakındım ve onun zayıf noktalarını bulma konusunda bir ses yansıtıcı olarak Dino'ya güveniyordum. Yaptı da bunu! Sonunda metni 135 sayfaya kadar indirdik.

En zor olanı, bütüne sadık kalmaktı. Hikâyenin özünün kaybolduğu noktaya kadar getiremiyordum. Aksiyonla ve yorumlama düzeyleriyle çok yoğundu. Dolayısıyla, senaryoyu biçimlendirmek için uyguladığım kural sağduyuydu. Metnin benimle konuşmasına imkân tanıyordum. Kitaptaki bazı unsurlar *Dune*'e ilave edildi, onları senaryoya koydum ve bu böyle devam etti. *Dune*'e ilave edildiler. Bu yöntemi her problemde kullanıyordum.

Eğer söylemeniz mümkünse, David Lynch'in Dune*'ünü karakterize eden şey nedir?*

Paul karakteriydi: Uyanması ve olmak zorunda olduğu şeyi olması gereken uyuyan adam. Frank Herbert gerçekten iyi bir insandır. *Gerçekten* iyi bir insan. Aynen Barry Gifford gibi. Yaratıcı nitelikte kitaplar yazıyorlar, fakat çok dürüst bir şekilde, "Al, kullan" diyorlar. Siz de, "Gerçekten mi?" diyorsunuz. Dolayısıyla, onu birazcık sınamanız gerekiyor. Frank'la daha ileriye gidebiliyordum, orada hoşuma giden şeylerden biraz daha almak için. Ortaçağ'ın duygusunu yansıtan uzun ve bol kıyafetler yerine, fabrikalar, lastik ve bazı endüstriyel unsurlar vardı.

Baron Harkonnen, daha gerçekçi Lynch dokunuşlarından biri olma görüntüsü ve duygusu vermekte.

Evet, fakat kitaptaki gibi. Ama değil. Hatırladığım kadarıyla, onun dünyası kitaptaki diğer dünyalara daha yakındı. Dolayısıyla, ben orada olabilecektim. Oradaki soyut, fakat gerçekten harika olan bir sürü şey açısından bir şiirsellik göze çarpıyordu. Fakat hikâyeyle pek fazla ilgisi yoktu, onların zamana ihtiyacı vardı. Bunun gibi daha bir sürü şey çekmiştim: Metrodaki su damlaları, onların düzenledikleri törenler, yaptıkları bazı şeyler, hayat

tarzları, Hayat Suyu'nun bir bebek kusmuğundan gelme şekli. Bütün bunlar kelimelere başvurmadan anlatılabiliyordu.

Öte yandan, filmi bana iki saat on yedi dakika uzunluğunda -o zamanlar azami uzunluktu bu- yaptırdıkları için epeyce malzemenin çıkarılması gerekmişti. Geriye kalanı çöpe gitti. Sahne yerine bir satıra sahip oluyorsunuz ve bu satır dış ses olarak değerlendiriliyor. Olacak şey değil.

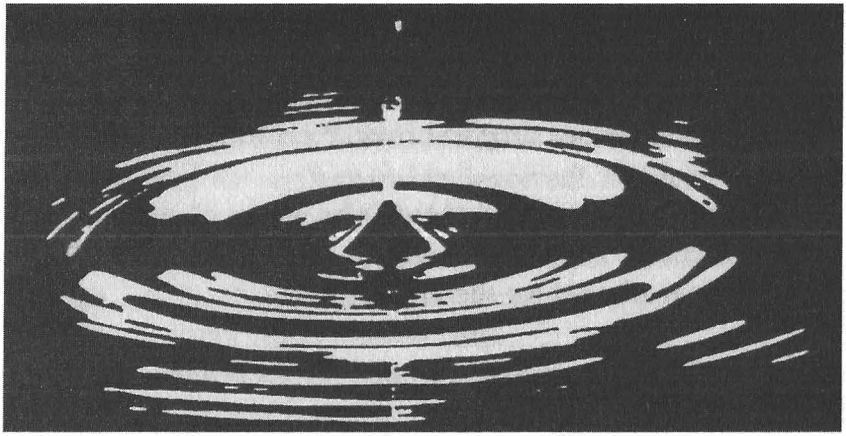
Hangi seslerde giderek artan bir kargaşa havası vardı, film üzerinde ışıl ışıl parlayan bir gözün varlığını devam ettirmenin zorluğu nasıldı –her gün yaşanan hayal kırıklıklarına rağmen?

Sürecin en zor yanıdır bu. Bir filmi bitirmeye ne kadar yaklaşsam, korkularımı o kadar fazla yansıtmaya başlıyorum. Filmi orada defalarca izlemekle kalmadım, hata yaptığım yerleri de görmeye başladım. Korkularımı perdede görüntüler eşliğinde ikili olarak ortaya konmuş şekilde görüyorum. Durum artık beni kurgu odasında duramaz hale getirecek kadar berbatlaşıyor. Ben de filmin sonunda, çıldırmış durumdayım ve nasıl bir çıkmazın içinde olduğumu bilmiyorum. Ondan kurtulmak için zihinsel bir şey yapıyorum. Ve artık filmi bitirmek diye bir şey aklıma bile gelmiyor.

Dune'den sonra insanların benim hakkımda söyledikleri sözleri duymak güvenimi ve mutluluğumu büsbütün yok ediyordu; mutlu olmak, bir şeyler yapmak istiyordum. Ölmüş bitmiştim! Eğer *Silici Kafa*'yı ve *Dune*'ü yapmış olsaydım pişmiş olacaktım! *Dune* benim belimi büktü, dizlerimin hizasına kadar indirdi. Belki birazcık yukarısına.

Filmi kısaltma mecburiyeti, insanların onun hakkında düşündükleri şeyleri sürekli olarak duymaya mı yol açtı?

Çoğu, filmin içinde olmak anlamına geliyordu, fakat yüzde kırkı insanların anlamayacağı düşünülen şeylere ilişkindi. Bu güzel bir şey olabilirdi –insanların düşüncelerinden haberdar olmak. Bu çok hoş bir durum, fakat sadece bilgi amaçlı olunca kuşkulanıyorsunuz.



Hareketli şiir. *Dune*'de (1984) değerli su damlaları.

Fakat muhteşem televizyon dizileri -İkiz Tepeler *gibi- yapılabilecek kadar çok malzeme ve yer vardı.*

Harika bir şeydi. Onu adil bir şekilde yapmak mümkündü. Malzemenin çoğu şiirsel özellik taşıyordu; atmosfer, ritüeller –kum. Suyun aşağılara kadar akışı korunmuştu. Birtakım ses ve ışıklarla birlikte, küçük küçük su damlalarının yarattığı heyecan. Bütün bunlar büyüleyici nitelikte şeylerdir, fakat ben Dino'nun önüne düşen bir damlayı kendi üzerimde hissedebiliyordum!

Dune'le ilgili en Lynchvari olmayan yan, onun bir yöre hikâyesi olmaması. O bir galaksi, salt iki blok değil.

Evet. Orada kötü bir olayın içine girdim.

Sizin için özel efektler ve yaratıklar üzerindeki etkinin çoğuna sahip olmak mümkün mü?

Evet. Örneğin, ben Üçüncü Navigator'ün şişman bir çekirge olmasını istemiş ve yapım tasarımcısı Tony Masters için de bir çizimini yapmıştım. Tony o çizimi alıp detaylandırarak büyüttü, daha sonra Carlo Rambaldi onu ortaya çıkardı. Benim Carlo Rambaldi'yle ilgili bir teorim var: O kendini devamlı yaratır. Dolayısıyla da, bir şekilde, Navigator bana birazcık Carlo Ram-

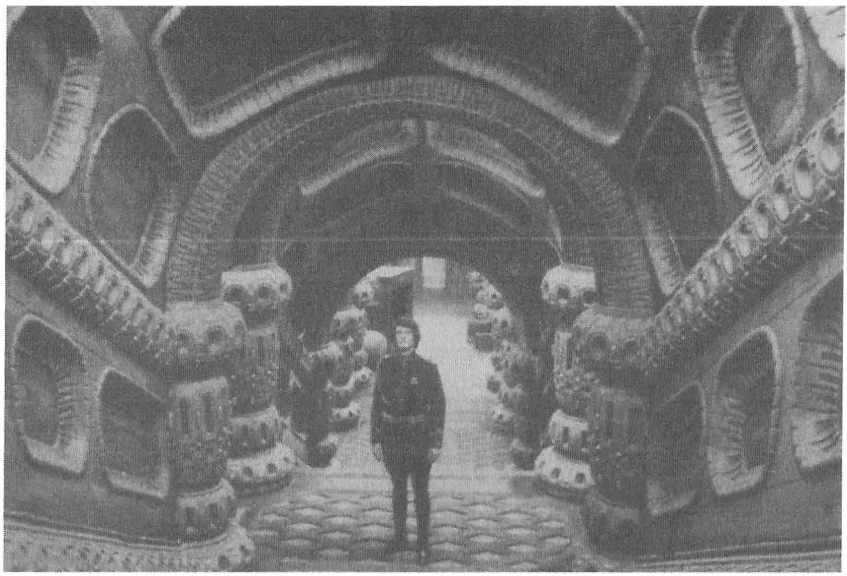
baldi gibi görünmektedir. ET de kesinlikle Carlo Rambaldi'ye benzer! Yani, o bir sürü insanı kendisinin olması gereken şekle sokuyor.

Genellikle filmlerinizin tasarımı içinde fazlaca yer aldığınızı göz önünde bulundursak, Dune*'ün mega tasarımı hakkında neler söyleyeceksiniz?*

Her bireysel sahne unsurunu ben tasarlamamakla birlikte, belli bir görünümün yaratılması işinde aktif olarak yer aldım. Örneğin, "Spacing Guild Navigator" sekansının bir unsuru yaratılırken, diğer yapıların nasıl görüneceği konusu üzerinde belirleyici bir mantığı vardı bunun. Su Gezegeni Caladan devasa genişlikte ormanlara destek oluyordu, dolayısıyla bütün Attreides şatosu ilginç oyma şekillerin yer aldığı sert ağaçlardan inşa edilmişti. Daha ziyade askeri bir örgütlenmeye benzeyen oradaki toplum, ağaçtan ve demirden yapılma silahlar kullanmaktadır. Bunun tam tersine, Arrakis de kupkuru bir gezegendir, dolayısıyla biz her şeyi çölü ayakta tutmak üzere tasarladık. Benim en beğendiğim petrol gezegeni Giedi Prime'dı. Onu yaratmak için demir, çelik ve porselen kullanmıştık. Kitaptaki sahnelerin çoğunu Frank tasvir etmişti, fakat hâlâ bir sürü boşluğumuz var. Her gezegene göre bir kavram geliştirdik ve her yapı ona uyum sağladı. Maalesef, yaratılan nesnelerin çoğu filmde yer almadı.

Gelinen bir noktada Dino'yla ikimiz bir Venedik gezisine gittik. Dino beni St. Mark Meydanı'na götürdü, fakat belli bir yol izleyerek ve özel bir amaçla. Her zaman bir sürü şeyi ilk defa görüyorsunuz... hatırlarsanız! Venedik'in *Dune*'e büyük bir katkısının olacağı düşüncesini taşıyordum. Bunun üzerine Tony Masters'la konuştum ve olaylar ondan hareketle gelişti.

Tony'nin, üzerine inşa edilebilecek sekiz tane kocaman sesli çekim stüdyosu vardı ve biz onları iki kez doldurup taşırmıştık: on altı tane sesli çekim stüdyosuna denk. Birbirlerine o kadar yakındı ki, görüntü yönetmeni Freddie Francis onları mekân şeklinde görerek çekim yapmamız gerektiğini söylemişti. Stüdyoları set olarak kabul edip öyle yaklaşmaktan başka yol



"Uyandırılması gereken uyuyan adam." *Dune*'de (1984) Paul Atreides (Kyle MacLachlan) wanders through carved wooden splendour.

yoktu. Çatıları var fakat pencereleri yoktu, dolayısıyla görüntü yönetmenine hiç uygun değildi. Fakat zanaatçılık vardı! Meksikalı teknisyenler herkesin sinir olduğu yağmur ormanından gelen ağaçlar üzerinde çalışıyorlardı. Söylemek istediğim, muhteşem ağaçları vardı *gerçekten*. Hatta setlerin arka tarafları sanat çalışmaları şeklindeydi. *Hakikaten* inanılmaz bir durumdu. Bu farklı yerlerin içine girip dolaşmak muhteşem bir gezi yapmak demekti.

Dune'e gösterilen eleştirel tepkiye, yapımın gidişatıyla ilgili olarak yaşadığınız çok açık hayal kırıklıklarınıza rağmen, filmde sizi en çok gururlandıran yanlar nelerdir?

Ben kesinlikle hiçbir şeyi gerçekten benim olacak noktaya kadar taşımadım. Dino'yla Rafaella'nın bir şey istediği duygusunu taşıyordum, bir de Frank Hebert'in kitabı, onun aslına uygun hareket etmeye çalışma meselesi vardı. Özel bir ağılın içindeydik sanki. Dışına çıkmak çok zordu. Filmi kendime ait bir eser hali-

ne getirme hakkımın olduğu duygusunu taşımıyordum gerçekten. Benim açımdan bir yıkımdı. Bir problemdi. *Dune* bir tür stüdyo filmiydi. Final kurgusuna sahip değildim. Ve bilinçaltında yavaş yavaş uzlaşmalar yapıyordum –nereye gideceğimi, ne yapacağımı bilmiyordum. Dünya başıma yıkılmıştı. Kimsenin olmak istemediği bir yerdeydim.

Dino'nun filmi donanımdan ziyade insanlarla ilgili bir bütüne dönüştürme yönündeki asıl tutkusu, filmin bitmiş halinde kendini göstermiş miydi?

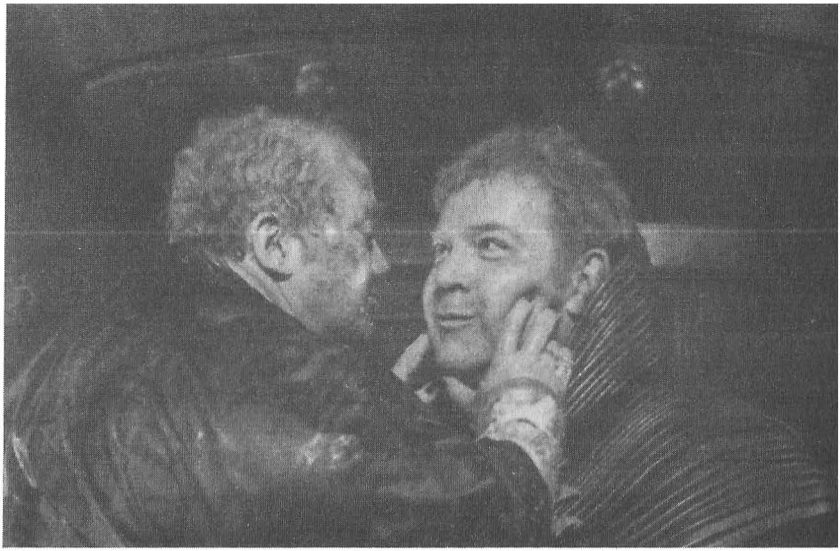
Yola çıkarken öyle başlanmıştı. Teknolojiyle insan duygularının harmanlanmasından ibaretti. İlginç bazı karakterler de vardı. Onların çoğunun filme taşınması çok zordu. Mini bir diziniz ya da üç dört filminiz varsa, bunun içine koyabilirdiniz gerçekten. Yaptıkları şeyleri yaptıran neydi onlara? Hepsini biraraya getirdiğinizde suyun yüzeyine çıkabiliyordunuz.

Rafaella De Laurentiis'in ona sağladığınız katkılar konusunda çok açık ve net olması gerekmez miydi?

Evet, fakat ortada benim yaptığım iki film var: biri *Silici Kafa*, diğeri *Fil Adam*. *Silici Kafa* kabul edilemez bir şeydi, *Fil Adam* ise iyiydi. Onların öyle söyleyip söylemeyeceklerini bilmiyorum, fakat sanırım benim *Dune*'ü yapma tarzım budur. Aynen, "David'i izlemeye gidiyoruz. Eğer *Silici Kafa*'nın yönetmenliğine soyunursa başarısız olduk demektir! Eğer *Fil Adam*'ın yönetmenliğine soyunursa, bu bizim istediğimiz şeydir." Oysa bende bir sürü *Silici Kafa* damarı var ve ben bu malzemenin sağlayacağı imkânları görmüştüm. Elbette, ölçülü olmam gerekiyordu.

Hatta tanıtım bülteninin çoğunu şu cümle oluşturuyordu: "Bu yönetmen çok özel ve kişisel görüşünü normalde çok özel ve kişisel bir görüşe uymayan bir tarzda ortaya koyacaktır."

Evet. Fakat o yeterince özel ve yeterince kişisel değildi! Olamazdı. Herkesin kendine özgü bir sesi vardır –çok sevdiği bazı

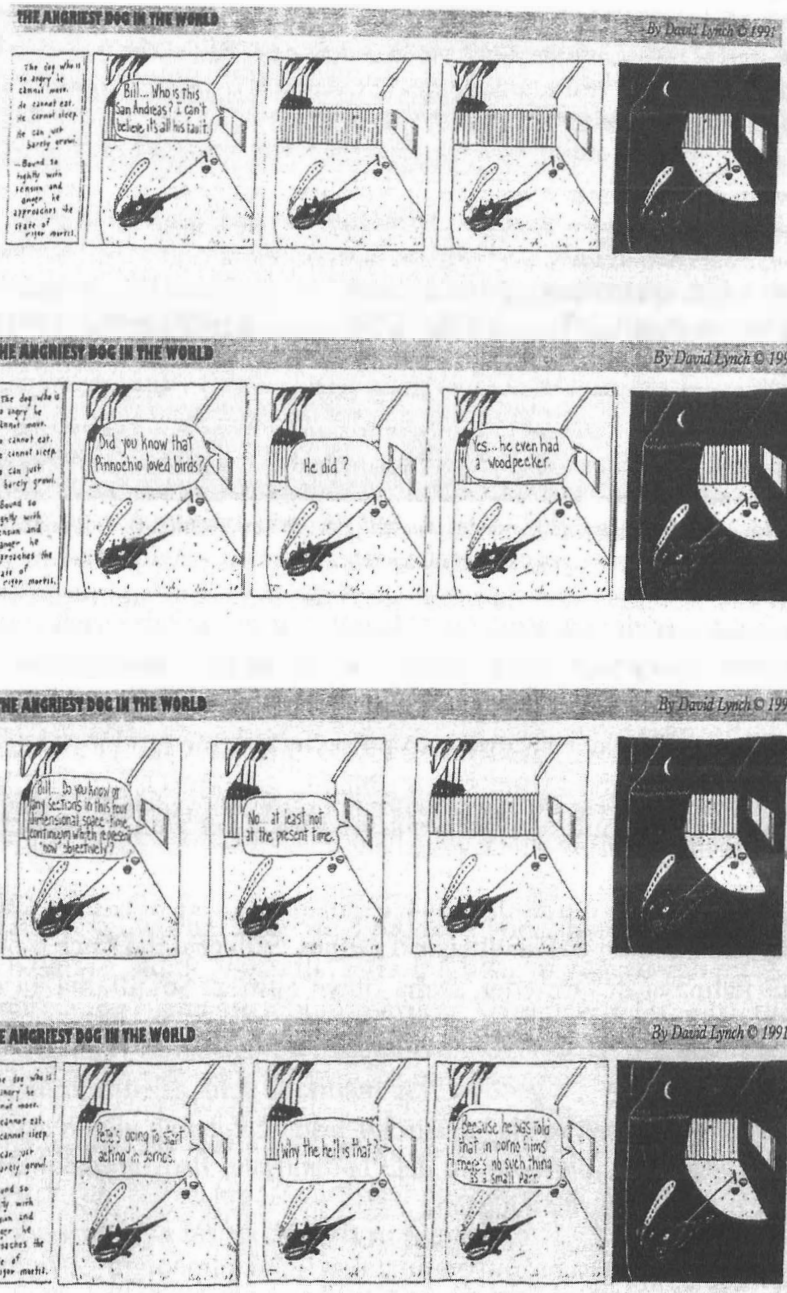


Teknoloji insan duygularını karşılıyor. *Dune*'de (1984) Baron Vladimir Harkonnen (Kenneth McMillan) ve Hayvan Rabban (Paul Smith).

şeyler, bir şeyler yaratma tarzı. İş onun ortaya çıkabileceği çalışmanın yapılmasına kalır sadece. Sözle ifadesi mümkün olmayan, ancak sinemanın yapabileceği şeyler vardır. Sinemanın yapabileceği ve sıkça yaşanmayan bu şeylerin içine girebilmek için size çok güvenen birine sahip olmanız gerekir. O şeylerin, bir odanın içinde bulunan herkesin senaryoda yer alan her işaretin anlamını bilmek zorunda olduğu bir topluluk ortamında gerçekleşmesi asla mümkün olmazdı. *İnanılmaz* bir olay olan sinema büyüsünden çok uzaklaşır o zaman. Sadece daha önce o olarak kalmaya devam eder. Daha öteye gitmez. Soyutlama ya da bir rüyaya yönelik küçücük bir pencere olmaz. Kaya parçasına benzer.

Çok sayıda seti ve olağanüstü bir insan kalabalığı olan o devasa sesli çekim stüdyolarında ilk defa bulunurken, iletişim kanallarını açık tutmaya çalışmak nasıldı?

İnsanı çıldırtan bir durumdu, fakat ilginç olmadığını söylemek de mümkün değildi. Hem muhteşem, hem de berbat bir durumdu, ikisi yan yanaydı. Mexico City'de harika günler geçirmiştik;



The Angriest Dog in the World (1983-1992). Çizimler ve metin David Lynch'indir.

günün her ânında dünyanın dört bir yanından gelen bir sürü insan, yeni insanlar vardı, uçaklarla buraya gelip bu olayın parçası oluyorlardı. Çeşitli yerlerde çalışan dört kamera ekibimiz vardı; arabalara binip bir setten diğerine giderek orada o işi, burada bu işi yapıyorduk. Bitmek bilmez bir macera! *Altı ayda* temel çekimleri gerçekleştirdik! Modellerin, minyatürlerin çekimi ve özel efektler için de altı ay harcadık. Her gün, gece gündüz, onu yaşıyor, onu konuşuyor ve onun üzerine çalışıyorduk. Kesinlikle kaçmak yoktu. Kaçmak yoktu. Muazzam bir şeydi.

Dune *zamanında başlayan,* LA Reader'*a yaptığınız haftalık çizgi roman* -The Angriest Dog in the World- *tesadüfün ötesinde bir şey miydi?*

Hayır. Onunla hiçbir ilgisi yoktu. Fakat bir tesadüf değildi ve *İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürü*'nün ortaya çıktığı yıl yayıncılar *The Angriest Dog*'dan vazgeçmişlerdi. En kötü yıllarımdan biriydi. Burnuma kötü bir koku gelmişti! O yıl postalanamazdım –1992'ydi, dostum! Bazı yıldızlar kaymaya başlamıştı! Öylece bakıp izliyorsunuz, fakat hissedebiliyorsunuz. En ilginç şeydir bu. İşlerin yolunda gittiğini nasıl hissedebiliyorsak, kötü gittiğini de hissedebiliyorduk. İçimizden "Bu da geçecek" diyorduk.

Dokuz yıllık hayatı boyunca çizgi romanın grafiği kesinlikle değişmedi: hep bir avlu içindeki köpeğin aynı dört karesi. Sadece konuşma balonları haftadan haftaya farklılık gösterdi. O orijinal grafiği siz mi yaratmıştınız?

Evet. 1983'te yapmıştım. Daha sonra her pazartesi 'köpek'imi düşünür, telefon ederdim, *LA Reader* da konuşma balonları hazırlayacaktı ona. Dolayısıyla, yazılar yıllar içinde değişti. Bazıları benim orijinal yazılarımı adamakıllı kopya etmeye çalıştılar.

Fikir nereden kaynaklanmıştı?

Kızgınlıktan. *(gülüyor)* Bilmiyorum, bu köpeğin çok kızgın olduğu, gerginlik ve kızgınlığın onu ölü sertliği noktasına getireceği düşüncesi geldi aklıma! Neredeyse hırlayamıyordu. *Gerilmişti!* Sı-



Olan şey bu. *Dune*'de (1984) Paul Atreides (Kyle MacLachlan) ve Stilgar (Everett McGill).

kıca bağlıydı! Nereden geliyordu kızgınlığı? Gerçekçi bir anlatım yok, ortasından başlayıp istediğiniz yönde devam ettirmek mümkündü. Bill ve Sylvia bir evde yaşamaktadırlar –onu anlıyorsunuz. Onlardan birinde Sylvia, Bill'e, "Benim psikiyatrım senin anal bir kişiliğe sahip olduğunu söylüyor," diyor. Bill de ona, "O eşekoğlueşek mi? Nereden biliyormuş? Gidip ona al onu kıçına sok diyeceğim!" diyor. *(gülüyor)* Dokuz yıl süren macera! Hepsi güzel değil!

Dune'ün 'yönetmen kurgusu' olan daha uzun versiyonları da var mıydı?

Mexico City'de gösterdiğimiz daha uzun versiyonları vardı. Dört buçuk saat, beş saat on beş dakika gibi. Fakat final versiyonu değildi. Her şeyi kapsayıp kapsamadığını bilmiyorum, çünkü hâlâ çekim yapıyor ve bir şeyleri biraraya getirmeye çalışıyorduk. Bütün efektlerin kaybolduğu bir filmdi. Var olan tek uzun versiyondur.

Fakat burada bir başka şeyi daha söylemem gerek: Ben Dino'yu, Rafaella'yı ve onlarla birlikte çalışmayı çok seviyordum. Bir

aile gibiydik. Ben onların tarzını biliyordum, onlar da benim tarzımı biliyorlardı. Buna rağmen birbirimizi çok seviyorduk. Dolayısıyla, ben onları suçlayamam. Bütün sorumluluğu üstleniyorum. Ortaya çok güzel bir şey çıktı. Tarzlarını bildiğim çok güçlü insanlardır onlar. Bu etkinin filme olabildiğince yansımasına imkan tanıdım. Sıkı bir ders oldu.

Fakat şurası da çok kesin ki, bir film milyonlarca dolara mal olunca, yönetmen bir güç üssünü korumanın zor olacağını, 'yukarı'dan her türlü baskının geleceğini biliyor?

İşin içinde para olan her yerde gerginlik ve kaygı vardır. Ne kadar çok para varsa o kadar çok kaygı. Üstelik bu anlaşılabilecek bir durum. Para açısından en iyi yaklaşım, eğer bir yönetmenle birlikte bir film yapacaksanız, daha en başta oturup konuşmak, dolayısıyla da ortaya çıkan şey nasıl olursa olsun kendinizi iyi hissetmektir. Onlarla birlikte hareket edip onlara destek olmak; filme sonuna kadar bu ruh haliyle bakmak. Sonuna kadar birlikte hareket etmek gerekir, çünkü ilk başlarda bir şeye benzeyebilir. Fakat sonunda nasıl bir şey ortaya çıkacağını kimse bilemez.

Her şeye rağmen, bir bakıma Mavi Kadife, Dune*'ün bir karşılığı oldu. Çok güzel bir karşılık. Kişisel cehennemden, çok güzel bir sinemasal cehenneme.*

Evet, kesinlikle. Bir denge sağlandı, sanırım.

6
O KİMSEYİ KANDIRMIYORDU – İNCİNMİŞTİ, FENA İNCİNMİŞTİ



MÜZİK VE *MAVİ KADİFE*

Kişisel ve mesleki kefaret, Lynch'in Mavi Kadife'*sinde olduğu gibi kendilerini çok açık ve başarılı biçimde nadiren ortaya koyarlar.* Silici Kafa'*dan kaynaklanan ilginç vaadin bir kısmını çok önceden kısmen yanıltan,* Fil Adam *ve* Dune'*ün anaakım/ticari döneminin sona erdiği çok açıktı. Çoğu kimsenin gözünde,* Mavi Kadife *Lynch'in bugüne kadar olan en tatmin edici ve en başarılı filmidir: Anlatı film yapımcılığının daha geleneksel taleplerine sahip, çok özel estetik ve tematik takıntılarının harika bir sentezi. Bu film, yerine göre, şaşırtıcı ve heyecan verici olarak, Lynch'in ortaya konan ikinci bir unutulmaz sinema deneyimi haline gelmiştir ve 1980'lerin Amerikan sinemasında önemli bir yere sahiptir.*

Viktorya dönemi İngilteresi'nden eve dönme, derin bir boşluğun yarattığı önemli etkiler, bu geziden çıkarılan bazı önemli derslerle birlikte Lynch, Mavi Kadife*'yle kişisel alanına geri döndü. O, şimdiye kadar hep yerli birisi olarak kalmıştı. Fakat artık iyi ile kötünün güçleri bile daha da kutuplaşmıştı. Eşitliği sağlamak -hem Lynch hem de karakterleri açısından temel olan- kesinlikle daha zor, acı verici ya da bir zorunluluk olarak görünmüyordu.*

Mavi Kadife *bazı bakımlardan, Lynch açısından yeni bir başlangıcı işaret ediyordu. Filmi yaparken besteci Angelo Badalamenti'yle tanışmıştı. Artık Lynchland'in vazgeçilmez bir üyesidir o. Badalamenti, Lynch'in hayal dünyasının ürünlerini melodik ve melankolik bakımdan sahip olduğu yeteneğiyle birlikte unutulmazlık mertebesine çıkarmaktan sorumludur. Lynch'in müzikal olarak özgürleştirilmesine de yardımcı olmaktadır. Onların ortaklıkları şarkıcı Julee Cruise'la birlikte iki albüm ortaya çıkardı, performans parçası* Industrial Symphony No. 1*'di ve çok olağanüstü bir parçaydı –sinemasal deneyimi ayakta tutan film müziklerinden meydana gelen albümler.*

İş, 'bulunan' müziği kullanmaya gelince, Lynch'i çağdaş sinemanın en akıllı yönetmeni olarak göstermek mümkündü. Lynch, sese olan yoğun, deneysel yaklaşımıyla ortalama olana yeni bir biçim kazandırmak suretiyle, hayal gücüne dayalı ve rüya gibi bir sahne gücü de ortaya koymuş ve selüloidi sarsmıştır. Onun imgeleri müziğin sesleri ve duygularıyla dönüştürülmekle kalmamış, aynı zamanda bu imgeler sırası geldiğinde müziğin kendisini de yeniden yaratmıştır –anlamını değiştirmiş ya da onun sık sık basit, duygusal olan niyetini birbirinden ayrılmaz hale gelecek şekilde iç içe geçirmiştir. Lynch Mavi Kadife*'de, Dean Stockwell'in Roy Orbison'un "In Dreams" adlı parçasını söylediği türden sahnelerle sonunda sarsıcı bir efekt yaratma yeteneğinin kilidini açmıştır.*

Mavi Kadife *aynı zamanda, yönetmenin içsel travma, korku, güç ve -zaman zaman da- mutluluk alanı olarak cinselliğe olan yakın ilgisinin önünü açmıştır. Gene bu da, kimi yorumcuların cinsel kaygı üzerine temellenmiş bir film olarak gördüğü* Silici Kafa*'nın ardından ortaya çıkan bir ilgi alanıdır. Bu ilgilerin çok bariz biçimde ve ister*

istemez Fil Adam'dan ve Dune'den ayrıldığı, onların Mavi Kadife'den bu yana Lynch'in anlatımları ve karakterlerinin çoğunu belirledikleri göz önünde bulundurulduğunda, Lynch'in anaakım evresi, sineması açısından kesintiye uğramış bir cinsel gelişme dönemi olarak görülebilir.

Mavi Kadife'nin cinsel nitelikteki aşırılıkları ve onların izleyicilere sunulması sırasında ortaya konan sinemasal güç, ister istemez belli bir kamuoyu tepkisiyle karşılaşmış ve ahlâki anlamda bir şaşkınlık yaratmıştı –filmin hiç kuşku götürmez ve olağanüstü bir sinema eseri, ucuz istismarcı ya da içi boş, kinik, 'yüksek konsept' bir filmden tamamen farklı bir evrende işlev gören bir film olması da arttırıyor olabilirdi bu tepkileri. Aslında, Mavi Kadife'nin çok açık olan 'zanaatçılığı' sık sık onun tahrik edici ya da tehlikeli doğasının bir sebebi olarak gösteriliyordu. Film, bir 'pozisyon' filmi haline gelmişti.

Isabella Rossellini Mavi Kadife'ye ve gece kulübü şarkıcısı Dorothy Vallens rolüne yaklaşırken, Lynch'in bu tartışmaların ateşli ortamında nadiren tartışılan yönlerine işaret etmektedir: "Pek çok insan onun kötü bir şey olduğunu düşünüyordu, fakat bana göre, iyisiyle kötüsüyle David'in kendi içine yönelik bir araştırmayı ortaya koyuyordu hep. David çok dindar bir adamdır. Tamamıyla ruhanidir. Dindar olan herkes, her zaman akla gelmeyen bu şeyleri daima tanımlamaya çalışır. Sanırım onun sinema yönetmenliğinin özü de budur."

Rossellini'nin Vallens'in sado-mazoşist doğasına ilişkin yorumu, o belli 'reel' durumlara oturan temeline olan ilgisiyle ilgilidir –Lynch'le hiçbir zaman ayrıntılı bir şekilde tartışmadığı bir şey. "Benim kafamda, dayak yiyen bir kadındı –belki de Stockholm Sendromu olan bir birisi. Fakat bunu olduğu gibi canlandırmak mümkün değildir. David'in filmleri hikâyeden ziyade bir duyguya ilişkin filmlerdir. Karakterlerin antropolojik ya da psikolojik araştırmaları şeklinde değildir. Gerçeküstü izlenimlerdir. Çok transandantaldır. Mavi Kadife, derin ahlâki çıkmazlarla ilgili bir filmdir. Hikâyenin gerçeküstü olmasının sebebi budur. Dorothy kendi mevcut halinden korktuğu için kendisini maskelemektedir. Kendisinden utanmakta ve nefret etmektedir. Peruklar, makyajlar ve her şey deliliğini gizlemek için

bebek gibi -kusursuz- görünme isteğinin sonucuydu. Cinselliği anlayamamanın kurbanı olma hali devam ettikçe bu davranışları da sürüp gitmektedir. Ben onu bu şekilde canlandırdım: Yaptığı her şey, hiç niyet etmediği bir şekilde ortaya çıkıyordu!"

* * *

Chris Rodley: Mavi Kadife *müziğin-rock, pop ve çağdaş –sizin yaratmak istediğiniz dünya açısından ne denli temel bir öneme sahip olduğunu gösteren ilk filminizdi. Bu, daha sonraki bütün diğer çalışmalarınızda da önemli bir düzenleyici faktör olagelmiştir ve* Mavi Kadife*'nin yapım sürecinde şarkı sözleri de yazmaya başladınız. Kendinizdeki bu müzik tutkusunun ne zaman başladığını hatırlıyor musunuz?*

David Lynch: Tabii, kesinlikle. Hem de tam ânını. Yazları Idaho, Boise'da hava çok geç kararır. Tam karanlık değil, gece saat dokuz gibi olabilir, emin değilim. Çok hoş bir alacakaranlık, çok güzel bir gece. Derin gölgeler oluşuyordu. Hava sıcak sayılırdı. Willard Burns yolun üç ev kadar ilerisinden koşarak bana doğru gelip, "Kaçırdın!" dedi. "Neyi?" diye sordum. "*Ed Sullivan*'daki Elvis konserini!" dedi. Kafamdan aşağıya kaynar sular döküldü sanki. Nasıl kaçırırdım? Gece olmuştu konser. Fakat onu görmediğim için çok mutluydum: Kaçırdığım için kafamda olduğundan daha da büyük bir olay haline gelmişti. Fakat ben bunun benim açımdan bir rock 'n' roll başlangıcı olduğu duygusunu hissettim –Elvis'in Elvis olduğu zamanlar.

Bu olaydan önce başlamıştı, kuşkusuz.

Başlamıştı fakat o ânda kalıcı hale geldi.

Mavi Kadife*'ye kadar belli müzik tarzlarına olan ilginizi ifade etmeye başlamadıysanız, ondan öncesi nasıl oluyordu?*

Daha önce, hayal kırıklığına uğradım ve pek çok yönetmenin de hayal kırıklığına uğradığını düşünüyorum, çünkü oyunda -post prodüksiyon- besteciyle sonuna kadar nadiren oturuyorsunuz. Onunla biraraya geliyorsunuz, istediğiniz şeyleri söylüyor-

sunuz, o gidip filmi izliyor, sonra müzikle birlikte dönüp geri geliyor ve artık vakit kalmamıştır: Ses birleştirmesi yapıyorsunuz. Eğer işe yaramıyorsa, onunla uğraşıp iş görür hale getirecek vaktiniz olmuyor. Müziğin çoğu sekansları kaplıyor ve yaptığınız şeye ilişkin tek besteci yorumu o oluyor. Artık, uyum sağlar ya da sağlamaz. Kimi zaman ortaya çıkan şeyin hali içler acısıdır. En iyisi onu çıkarmaktır. Bir sahne müziksiz daha iyi iş görebilirdi.

Pop ve rock müzikteki -özellikle de 1950'lerdeki- şarkı sözlerinin çoğu aldatıcı bir şekilde basit ve naiftir: kızlarla erkekler birbirlerine âşık olurlar, ayrılırlar filan. Sizin şarkı sözleriniz o ilgileri yansıtıyor ya da taklit ediyor.

Evet. Hepsi de basitti, fakat önemli olan söylediğiniz şey değil, söyleme tarzınızdır ve bunun işlev görme şekli bir dar boğazlı gitara karşı bir doku olarak işlev görme şeklindedir. Bir notadan diğerine atlama şekli şimdiye değin duyduğunuz en hoş, en inanılmaz şeylerden biri olabilir! Çalışırken inanılmazdır ve onu yapmak için nerede olduğunuzu, onun ne olduğunu kendi içinizde derinlemesine bilmeniz gerekir. Yüksek Sanat gibidir. O adamlar *bilirler* bunu. Daha sonra Pat Boone gibi bir adamla karşılaşırsınız. Her şeyi yapıyordur ve çalışmaktan kilometrelerce uzaktır. İyi bir adamdır, eminim! Fakat nasılsa, onunla Little Richard'ın konuşabilecekleri bir şey yoktur!

Ben "In Dreams"in ta başından beri filmin bütünleyici bir parçası olarak algılandığını düşünmüştüm. Müziğin kavramsal olarak hikâyenin amaçlarına ve ruh haline temel oluşturduğu görülüyor. Bu doğru mu?

"In Dreams" biz *Mavi Kadife*'nin yapısıyla uğraşırken ortaya çıktı. Kyle MacLachlan'la birlikte New York City'den Kuzey Carolina, Wilmington'a dönüyorduk. Havaalanı yolu üzerindeki Central Park'a giderken arabanın radyosunda Roy Orbison'un "Crying"i çalıyordu; ben bu şarkıyı dinliyordum, bir ara, "İşte bu!" dedim ve *Mavi Kadife*'nin şarkısını bulmuş oldum. Wilmington'a giderken Roy Orbinson'un en büyük hit'lerini almak üzere

birini gönderdim, "Crying"i çaldım, ardından "In Dreams"i çaldım ve olabildiğince kısa bir zamanda "Crying"i unuttum. "In Dreams", filmin anlatması gerekeni neredeyse bütünüyle anlatmış oldu. Hemen Dennis Cooper'ı arayıp ona kafamdaki sahneyi anlattım, o da bu şarkıyı ezberlemek zorunda kaldı. Dennis'le Dean Stockwell eski arkadaştılar. Dean şarkının ortaya çıkmasına yardımcı olmak üzere Dennis'le birlikte çalıştı ve şarkının sözlerini ezberledi. Bunun sebebini merak ediyorum! *(gülüyor)* Sonunda, Dennis'in şarkıyı söyleyeceği Ben'in evine, o sahneyi çekeceğimiz güne geldik. Biz prova yaparken Dean, "Ben burada kalacağım ve eğer bana ihtiyacı olursa Dennis'e yardım edeceğim," dedi. Böylelikle parçayı çalışmaya koyulduk, Dennis de Dean de "In Dreams"i söylemeye başladılar. Bir ara, Dennis birden şarkı söylemeyi bıraktı ve şarkıyı söylemeye devam eden Dean'e baktı. Dennis karakter olarak sağlamdı ve Dean'in (Ben'in) şarkı söylemesiyle motive oluyordu. Önümde bir sahne vardı. Harika bir sahneydi.

"In Dreams"i Dean'in söylemesine karar verilince, bir başka ilginç şey yaşandı. Ben mikrofon olarak mum şeklinde küçük bir masa lambasını kullanıyordum. Dean o mikrofonun lamba olarak kullanılacağını biliyordu ve bizim şarkı üzerine çalışacağımız Ben'in evine gidip, bir sahne lambası gördüğünü sanarak duvara tutturulmuş bir çalışma lambasını kapıp geldi. Lambayı yakıp uzun kablosunu mikrofon kablosu gibi havada döndürdü ve çok açıktır ki bu hiç de harika bir şey olamazdı. İlginçtir, ekipten hiç kimse bu çalışma lambasını oraya koymadı. Nereden geldiğini kimse bilmiyordu. Böyle bir şeyin olabileceği kimin aklına gelir?

"In Dreams"in o sahnede kullanılması Roy Orbinson'un kariyerine bir canlılık getirdi, fakat o film ve müziğin oradaki kullanımı hakkında kendisi ne düşünüyordu?

Roy filmi ilk gördüğünde beğenmemişti. Şarkısı "In Dreams" kendi gözünde bir başka anlam ifade ediyordu; mutlaka çok değerli bir yanı vardı. Sanırım Roy'un saygı duyduğu bazı insanlar filme bir kez daha bakmasını ve duygularını yeniden gözden ge-



"Rüyalarda seninle konuşuyorum." *Mavi Kadife*'de (1986) Ben (Dean Stockwell), Frank Booth (Dennis Hooper) için söylüyor.

çirmesini sağlamış olmalılar. Roy bana filmi ikinci kez izlediğinde şarkının kendisi için ne anlama geldiği meselesini bir kenara bıraktığını ve parçanın artık bir başka işlev gördüğünü düşündüğünü söyledi.

1950'lerin orijinal kayıtlarının gücünden söz ettiniz, fakat "In Dreams"in Mavi Kadife*'deki versiyonu orijinal kayıt değil, öyle değil mi?*

"In Dreams"in orijinal kaydı. *Mavi Kadife*'deki "In Dreams"in orijinal kaydıdır. Kesinlikle orijinal.

Bruce Springsteen bir zamanlar Orbison'un sesinin bir başka gezegenden geliyor gibi bir algı yarattığını söylemişti, bununla birlikte, insanın eziyet çekmesinin çok iyi anlaşıldığı görünüyordu sadece. Orbison'la ilgili sizin dikkatinizi çeken şeyler nelerdir?

Onun arkasında olan, sesidir; hepsi ona aittir. Bir de sanırım daha sonra aklıma gelen siyah gözlük vardı. Gözlük onun çekingen ve gösterişli performans tarzını çok daha olağanüstü bir manzaraya dönüştürüyordu.

Şurası çok açık ki, Orbison'un gözleri, on iki yaşından sonra gelişimini durdurmuştu.

Bunu bilmiyordum. Aynen Alan Splet'in durumu gibi. Duyu organlarınızdan birisi zarar gördüğünde, diğerleri gelişme gösteriyor. Al, başkalarının duyamadığı şeyleri duyabiliyor.

Mavi Kadife*'de Ketty Lester'in 'Aşk mektupları'nın okunması konusunda neler söyleyeceksiniz? O gene kavramsal bir fonksiyona sahip görünüyor.*

Şarkı sözüydü o. Ve harika bir çalışmaydı. Bu şarkıyı kullanacağımı uzun zamandır biliyordum. Bu aşk mektupları düşüncesi Frank'ın içini besliyordu. Popüler ifadeler farklı anlamlara sahip olabilir, fakat Frank'a göre, daima daha karanlık bir anlamdır. Şeylere ters anlamlar yükler. Aşk zıt bir konum alıyor.

Aslında çağdaş müziğin filmde nasıl kullanılacağını çok az yönetmen bilir; Wim Wenders ve Martin Scorsese bu konuda istisna olarak hemen aklımıza gelmektedirler –belki de onlar doğal sesleri seviyorlar ve ona önem veriyorlardır. Hatta Wenders, Bob Dylan'ın "All Along The Watchtower"yla Jimi Hendrix'inkinin bir kıyaslamasına tamamen sadık bir ilk dönem kısa filmi bile yapmıştı.

Herkes gibi onun erkek kardeşi de bir şarkı alıp onu bir filmin içine koyabiliyor. Benim hoşuma giden, şarkının filmi kapatan bir örtü olmadığı zamandır sadece. Hikâyenin parçası olma yönünde çaba sarf eden kimi öğelerinin olması gerekir. Bu soyut bir tarzda olabileceği gibi lirik bir tarzda da olabilirdi. Şu bir gerçek ki, o olmadan yaşamak mümkün değildir. Onun bir başka müzik parçası olması mümkün değildir.

Mavi Kadife, *sizin, bizim 'Lynchland' olarak adlandırdığımız şeyin temel bir elamanı ve önemli bir ortak haline gelen birisiyle -müzisyen Badalamenti- çalıştığınız ilk filminiz.* Mavi Kadife*'nin müziği için hep o mu vardı kafanızda?*

Hayır. Hiç aklımda yoktu. Isabella Rossellini'nin "Mavi Kadife" şarkısını öğrenmesinden kaynaklandı. Rossellini, o şarkıyı yerel bir gece kulübünde sahneye çıkan bir grupla birlikte söyleyecekti, dolayısıyla çok fazla profesyonel yanı yoktu işin. Normal bir gece kulübüydü. Hepsi birarada yaşayan ve bu hikâyedeki 'The Slow Club'a uyum sağlayacak böyle bir grubumun olup olmadığını düşünüyordum. Rossellini'nin Willmington'da bir hocası vardı –Isabella şarkı sözlerini ve söyleniş şeklini öğrenirken piyanoyla ona eşlik eden bir kadın. Fakat yanlış bir versiyondu.

Stüdyo kaydını bitirdiğimizde karşılaştığımız manzara yürekler acısıydı; ortaya çıkan şey hiçbir işe yaramıyordu. Bunun üzerine yapımcı Fred Caruso bana dönerek, "David, madem bu çalışma bir işe yaramıyor, arkadaşım Angelo'yu çağırsam, ne dersin?" dedi. Ben de düşünüp duruyordum, "Arkadaşını çağırırsak ne değişecek ki? Deneyelim," dedim. Bunun üzerine biz biraz daha çalıştık, sonunda Fred bize şöyle dedi: "Bakın, ben Angelo'yu buraya çağırabilirim ve o, Isabella'yla birlikte çalışabilir, eğer bunun bir işe yaradığını düşünüyorsanız bana söyleyin. Bunun bir maliyeti olmayacak." Sonunda, "Peki," dedim.

Angelo hiç vakit kaybetmeden geldi, fakat ben önceden kendisiyle tanışmamıştım. Isabella, lobisinde bir piyano olan küçücük bir otelde kalıyordu. Sabah saat on gibi Angelo, Isabella'yla birlikte gelip çalışmaya başladılar. Öğle saatlerinde Beaumont'un arka bahçesinde çekimlere geçtik, Angelo'nun yolda yürüyüşünü hatırlıyorum; öfkem burnumdaydı, çünkü bu adamın ta buraya gelmesi gerekmişti ve Fred şu yapılacak bu yapılacak deyip duruyordu. Angelo, "Bu sabah Isabella'yla bir kayıt yaptık, işte burada. Dinleyin onu," dedi. Bunun üzerine hemen kulaklıkları taktık. Angelo piyano çalıyordu, Isabella da şarkı söylüyordu. Ben kulaklığımı çıkarıp, "Angelo, biz bunu hemen filme koyabiliriz; *çok güzel!* Harika!" dedim. Böylece Angelo işini yapmış oldu.

Mavi Kadife'nin yapım aşamasında çekilmiş görüntüleri izlerken, sizin filmi çekerken kullandığınız bir parçanın -Tim Buckley'in, This Mortal Coil tarafından söylenen "Song to a Siren" şarkısı- fil-



Mavi Kadife'de Dorothy Vallens (Isabella Rossellini) The Slow Club'ta şarkı söylüyor.

min bitmiş halinde yer almadığını fark ettim. Ses ve ruh hali olarak -çok melankolik- sizin Angelo ve Julee Cruise'la birlikte yaptığınız çalışmaya çok benziyordu.

Kesinlikle. O parça için çok para istiyorlardı, bizim de hiç paramız yoktu. Fred Caruso bir seferinde şöyle demişti: "David, sen hep küçük küçük şeyler yazıyorsun. Onlara şarkı sözü denebilir aslında. Neden bir şey yazıp Angelo'ya göndermiyorsun, göndersen de o sana bir şarkı yazsa?" Ben de ona, "Milyonlarca şarkının içinden, bir şarkı *bu* şarkının yerini alacak ve o *bir* şarkı da bana *ait* olacak, ha, Fred? Sen bana *şarkı sözleri* yazıp Angelo'ya vermemi ve bunun benim problemlerimi çözeceğini mi söylüyorsun!" diye cevap verdim. Oysa nasılsa ben bu şarkı sözlerini yazmıştım, "Isabella yukarıya çıkıp 'Mavi Kadife'yi kaydedeceği için bir kayıp söz konusu değil" diye düşündüm. "Onları Angelo'ya veririm ve kendisiyle konuşur, ondan ne çıkacağını görürüm" diye geçirdim aklımdan.

Bunun üzerine Angelo "Mysteries of Love"ı yazdı. İlk başta şu an olduğu şekilde değildi; melodi aynıydı, bazı sözler aynıydı, fakat tamamen farklı bir duyguya sahipti. Dolayısıyla, onunla konuştum, daha sonra parçaya âşık olmaya başladım. Derken, arkadaşı -Julee Cruise- geldi ve şarkıyı farklı bir biçimde söyledi. Şarkının işe yarar bir şey olduğunu görebiliyordum. Dönüp, "Angelo, neden bunu filme dahil etmiyorsun?" dedim. Senaryoyu Şostakoviç'i dinleye dinleye kaleme almıştım, Angelo'ya ondan söz ettim, Angelo da bunun üzerine çalışmaya başladı. Böylece, filmin müziğini yaptı.

Angelo'yu müzisyen ve insan olarak çok seviyorum. Bana şarkı sözleri gönderiyor, oturup birlikte çalışıyoruz, çok eğlenceli oluyor. Benim söylediğim şeylere aldırış etmiyordu. Benim bir şeyler söylememden *hoşlanıyordu*. Dolayısıyla, ben çok mutluydum. Dünyanın en muhteşem yeri olan bir kayıt stüdyosundaydım, yine dünyanın en muhteşem insanları -en *muhteşem* insanlar- olan müzisyenleriyle birlikteydim. Geç uyuyorlardı, aynen çocuk gibiydiler ve hakkında hiç konuşmadıkları o inanılmaz yeteneğe sahiptiler. Sadece yapıyorlardı. Her türden farklı insanı bi-

raraya getiren bir şeydir bu. Şimdi de hiçbir şey söylemeden biraradalar, müzik yapıyorlar. *Sihirli* bir bağ! Aklınıza gelen bir şeyi yapabilirsiniz. İstediğiniz şeyi söyleyebilirsiniz. *En iyisi! Büyük* bir olay! Angelo beni müzik dünyasının içine soktu. Bu olay gerçekleşinceye kadar bunu ne kadar çok istediğimi anlatamam.

O yazdığınız küçük küçük yazılar birdenbire şarkı sözleri haline gelince kendinize karşı mahcup duruma düştünüz mü?

Evet. Mahcup oldum. Resim yapmaya benziyor. Bir yerden başlıyorsunuz ve umutlu bir biçimde daha iyiye gidiyorsunuz. Angelo bana başlangıç yapma şansı verdi. Eğer yakın oturuyor olsaydık, eminim sürekli birlikte çalışırdık. Müzik kapıları açıyor, küçücük bir ses ya da nota sekansı bile size bir hikâye fikri verebilir.

Marguerite Duras "India Song"u yaptığı zaman, onu doğru biçimde ortaya koymaları için -uyurgezer bir halde dolaşmak- oyunculara yardımcı olmak amacıyla sette müzik icra etmişti. Bu sizin sık sık yaptığınız bir şey, öyle değil mi?

Evet. Birisiyle konuşurken hep kulaklıkla müzik dinliyor olurum. Oyuncular beni duymazlar, ama ben onları duyarım. Gerçi oyuncuların da hepsinde teyp var, istedikleri zaman onlar da müzik dinleyebiliyorlar. Provalar sırasında sesini çok açıyorum. Fakat kulaklıkla dinlerken doğru mu yanlış mı olduğu konusunda daha iyi değerlendirme yapıyorsunuz. Hatta bir parçanın kullanmaktan vazgeçeceğiniz bir müzik olup olmadığına bile karar verebiliyorsunuz. Harika bir işaret veriyor.

James, Maddie ve Donna'nın yer aldığı İkiz Tepeler*'de muhteşem bir sahne var; James gitarla bir gençlik şarkısı çalıyor. İzleyiciler bir şeyler olup olmayacağını beklerken şarkı gerçek zamanlı olarak çalmaktadır. Tam o şarkı.*

Doğru. Fakat bir şey oluyor. Bir bakıma klişe bir sahnedir, fakat bir milyon salonda insanlar biraraya geliyor, oyalanıyor, baş-



Müzik, aşk ve bütün o lanet şeyler. *İkiz Tepeler*'de (1989) James (James Marshall), Maddi (Sherly Lee) ile Donna (Lara Flynn Boyle) evde eğleniyorlar.

ka birisi için bir şey çalıyorlar ve onun gibisi yoktur. Bu sahnede, bir kızın, kendisine bakan bir erkekle göz göz gelen bir başka kıza bakışının gizli etkisi sezilir.

O sahnede beni etkileyen şey, dramatik bir fonksiyona sahip olmakla birlikte, aptal bir yetişkinin sevgisi ve acısının müzikle ortaya konmasıydı: İfade ettiği duyguların bir değeri vardı, karakterler anlamında.

Evet, kesinlikle. Yüzde yüz katılıyorum. Anlamlıydı. Oturma odasında, yatak odasında ya da öyle bir yerdeydi. Kızlar uzanmışlar... Harika bir şeydi!

Filmlerinizdeki müziğin çoğu 1960'ların duygusuna sahip. Gitar da o şekilde kullanılıyor, doğru mu?

Evet. Bir bakıma banal. O dönemin müziğinden de uzaklaşılmış. Neredeyse, yanlış bir yerde. *İkiz Tepeler*'de yer alan türden, 1950'ler/1990'lar karışımı. Bir dönem işi yapmıyorduk.

Bobby Vinton'un "Mavi Kadife" şarkısının versiyonu filme ilham verdi mi?

Filmi harekete geçiren bir şarkıydı! Bernie Wayne 1950'lerin başında yazmıştı o şarkıyı. İlk defa kimin söylediğini unuttum, ama Bobby Vinton değildi. Fakat ilk defa Bobby Vinton'dan duymuştum. O şarkıyla ilgili o zamanlar neler söylendiğini bilmiyorum, çünkü sevdiğim bir müzik türü değildi. Fakat gizemli bir tarafı vardı, beni kafa yormaya zorlardı. Onunla ilgili ilk aklıma gelen şeyler çimenlik alanlardı –çimenlik alanlar ve yöre. Hava alacakaranlıktı –sokak lambaları da olabilir, dolayısıyla kapalı bir hava olurdu daha çok. Ön planda bir araba kapısı vardır, ya da bir araba çağrışımı, çünkü her şeyin açık seçik görülmeyeceği kadar karanlıktır hava. Arabanın içinde kırmızı dudaklı bir kız oturuyordur. İşte onu başlatan bu kırmızı dudaklar, mavi kadife ve o civarın siyah-yeşil renkli çimenleriydi.

Dolayısıyla filmin renkli çekilmesi gerekiyordu?

Renkli olması gerekiyordu. Soru şuydu: Hangi renk olacak? Ben siyah-beyazı çok sevdiğim için renkle siyah ve beyaz arasında doymamış bir ton oluşturmayı denedik. Fakat siyah ve beyaza yaklaştıkça benim daha az hoşuma gitmeye başladı. Kalınlaşıp zenginleştikçe, renge doydukça daha çok sevdim. Dolayısıyla, bu şekilde devam ettik.

Şurası çok açık ki, kadifeyle ilgili bir şeye sahip olmak, kabul edilmiş ve belgelenmiş bir durum.

Gerçek bir fetiş ha? Onunla ilgili bilgim yoktu. Beni ilgilendirdiği ölçüde bilgi sahibiydim. Üstümde devamlı bir parça kadife taşırdım. *(gülüyor)* Fakat böyle şeylerin çoğu sağduyuyla ilgilidir. İnsanlar hep yapısı farklı olan şeylere değer verirler. Ancak onlara çok az değer veren insanlar da yok değil! Onu birisi için fetiş haline getirmenin yolunu görebiliyorum.

Mavi Kadife *için ihtiyaç duyulan öğeler ve esinlenmeler ne zaman biraraya geldi?*

Aslında belli bir zamanı yok. *Mavi Kadife*'nin fikri ilk defa 1973'te gelmişti aklıma, fakat daha ziyade parça parça bazı ilginç şeylerden ibaretti. Kimileri uçup gidiyor, kimileri kalıyor ve birbirlerine eklenmeye başlıyordu. Onların hepsi başka bir yerden kaynaklandı, o zamanlar radyo gibiydim ben. Kötü bir radyoydum, dolayısıyla parçalar birbirine eklenmiyordu. *Mavi Kadife*'yi yaratmak için bu parçaların birleşmesi çok uzun zaman aldı. Yeni fikirlere ihtiyaç duydum ve sonunda, onlar ortaya çıktıklarında, açıkça görüldü ki, bir süredir orada değillermiş.

Yazarken bir düşünceyi gölgelendirmeye yardımcı olacak herhangi bir teknik 'hile' ya da yönteme başvurdunuz mu?

Bazen müzik dinliyor ya da teknikle ilgili el kitapları okuyordum. Kimi zaman hoşuma gidiyordu. Bilimsel ya da metafizik şeyler de düşünceleri tetikleyebiliyor, Şostakoviç'e bir senaryo yazmıştım: "No. 15, A Majör." Ben Şostakoviç'in hep aynı parçasını çalıyordum. Bazen sokağa çıkıp farklılık yaratan bir binayı filan seyrediyordum. Kendinizi farklı şeylerin etkisine bırakmanız gerekiyor.

Bu projeye ilginizi arttırma ve gerekli parayı temin etme çabası içine girmeye ne zaman başladınız?

Fil Adam'ı bitirdiğimde *Julia*'nın yapımcısı Richard Roth'la tanışmıştım. Richard beni AFI'den ayrıldığım gün Al'la birlikte gittiğimiz aynı Hamburger Hamlet'e öğle yemeğine götürdü ve orada bana, *Ronnie Rocket* senaryosunu okuduğunu söyledi. Senaryoyu beğendiğini, fakat, doğrusunu söylemek gerekirse, kendi zevkine uygun düşmediğini söyledi. Bana başka senaryolarımın olup olmadığını sordu. Sadece düşünce aşamasında olan bazı şeylerin varlığından bahsettim. Hep aklımda geceleyin gözetlemek amacıyla, öyle ya da böyle, bir kızın odasına girme düşüncesinin olduğunu söyledim ona. Bir cinayet romanında ipucu olacak nitelikte bir şey görecektim orada. Richard Roth bu düşüncenin çok hoşuna gittiğini söyledi ve benden bir tretman yazmamı istedi. Eve gidip birinin bir

arazide kulak bulması konusunu kafamda canlandırdım. Kulağın bulunduğu arazi benim Idaho, Boise'dan hatırladığım bir yerdi.

Neden Jeffrey'in bulması gereken bir kulaktı o?

Bir açıklık olduğu için kulak olması gerekiyordu. Bir kulak, dar olduğu gibi geniştir de, içine girmek mümkündür. Ve içeriye doğru genişleyip gidiyor...

Daha sonra bir gün Richard bana, "Gel benimle, biz bunu teklif edelim," dedi. Bunun üzerine Warner Brothers'a gidip onu teslim ettik. Odadan çıktığımızda oradaki adam, Richard'a, "Bu gerçek bir hikâye mi? Bir kulak mı buldu? Yoksa onu kendisi mi yaptı?" şeklinde sorular sordu. Richard da ona, "Hayır, onu kendisi yaptı," dedi. Bunun üzerine adam, "Vay be! Onu ben yapacağım!" dedi. Böylece ben iki senaryo yazdım, ama sonuç *berbattı!* İşin başında heyecanlanan Warners'daki adam telefonda bana bangır bangır bağırıyordu.

Ne anlamda 'berbat'tı?

Olmamıştı.. Kötü bir şey ortaya çıkmıştı. Adam önüne konan metinden nefret etmişti. Onların filmde yer alması rahatsızlık yaratmaktan başka işe yaramazdı. Bir sürü hata vardı. Dolayısıyla, bir süre gözden uzak kaldı. *Dune*'den sonra tekrar ortaya çıktı. Dino bana daha sonra ne yapmak istediğimi sordu, ben de ona, "*Mavi Kadife*'yi yapmak istiyorum," dedim. "Hakları sana mı ait?" diye sordu. "Evet, hakları bana ait," dedim. Biraz tartıştıktan sonra, "Bir dakika!" dedim. Sanırım avukatımı aradım. Anlaşmanın süresi dolmuş ve hakları tekrar Warner Brothers'a geçmişti. Tam bu noktada Dino geldi. Dino bir telefon etmeme bile fırsat vermedi. Bir telefonla kendisi sorunu çözdü. Warners'in başkanını arayıp filmin haklarını tekrar satın aldı.

İlk taslaklar berbattı, dolayısıyla en az iki tane daha yazdım. Dördüncü taslak neredeyse bitmişti; bir binanın içinde oturmuş, bir stüdyodaki ofise gitmeyi bekliyordum. Neden orada bulunduğumu bile bilmiyordum. Bankta otururken birden önceki gece gördüğüm rüyayı hatırladım. O rüya *Mavi Kadife*'yle sonuçlandı.

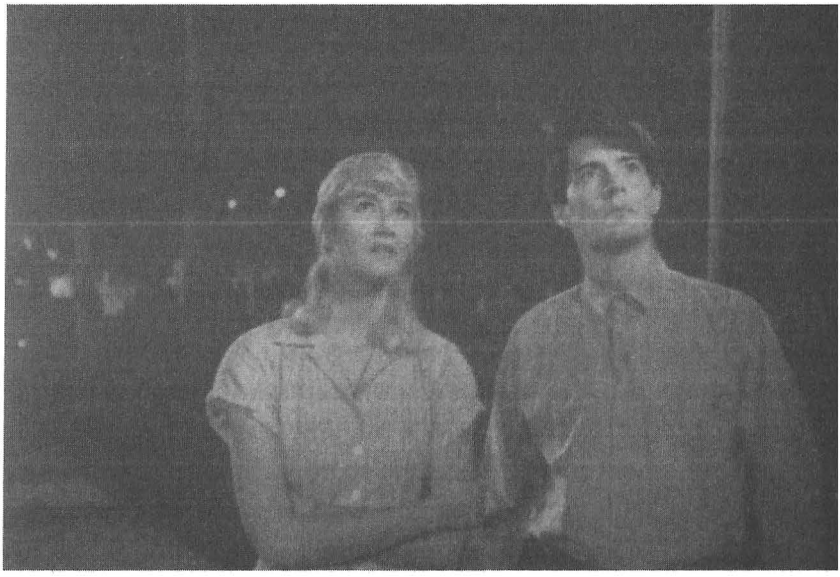
O rüya bana bir sürü çağrışım verdi: bir polis radyosu, Frank'ın kıyafeti, sarı renkli erkek ceketindeki tabanca; Jeffrey'nin Dorothy'nin evinin arkasında, Frank'ın kulağına gideceğini bilerek yanlış bilgi verdiği sahne. Nasıl ortaya çıktığını bilmiyorum, fakat her şeyin biraraya gelmesi için birkaç şey üzerinde çalışmam ve değişiklik yapmam gerekmişti. Başka her şey tamamdı.

Dino De Laurentiis'in şirketi için Dune'ü *yapmanıza rağmen, nasıl oldu da sonunda* Mavi Kadife*'nin yapımına girişildi?*

Benim temsilcim CAA'dan Rick Nicita'ydı ve biz devamlı Bungalow'daki -ya da onun ifadesiyle 'boongalow- Dino'yu ziyarete giderdik. Beverly Hills Hotel'deki, gene Rick'in ifadesiyle, 'Boongalow nuu dokuz'a. Çoğu zaman resmi bir toplantı olurdu orada. Elektrikli sandalyeye oturmaya benziyordu: Kötü haberler alırdım – *Mavi Kadife* orada bir yerde ortaya çıktı sanırım. Dino final kurgusunu istediğimi biliyordu, fakat her büyük işadamı gibi, bunu kendi yararına kullandı. Şöyle söyledi: "Sorun yok, ücretini yarıya indir, bütçeyi yarıya indir, sonra istediğini yap."

Dune*'ü çekerken yaşadığınız mutsuzluğu hatırlayacak olursak,* Mavi Kadife*'yi çekmeye başlar başlamaz mı -ki o sizin çalışmayı ne kadar çok sevdiğinizi göstermektedir- ortaya çıkmıştı o durum?*

Dino Kuzey Carolina, Willmington'da stüdyolar satın almıştı. İçinde bir sesli çekim stüdyosu olabilirdi, fakat o diğerlerini inşa etmekle meşguldü. Göz açıp kapayıncaya kadar beton bir levhayı indirip duvarlar örerek tavan yaptılar. Hiç de sesli çekim stüdyosuna benzemiyordu. Fakat *Mavi Kadife* için gayet güzel bir stüdyoya sahip olmuştuk. Ses geçirmeme özellikleri yoktu. Dino'nun şirketi halka arz edilecekti; bizim filmimizse kısacık bir şeydi, dolayısıyla kimsenin dikkatini çekmeyecekti. Ancak muazzam bir özgürlük duygusu vardı. *Dune*'den sonra, bu çıkışa kadar çok düşüş göstermiştim! Dolayısıyla, bir mutluluk havası yaratmıştı. Böyle bir duyguyla çalışırken şans da bulabiliyorsunuz. Deneyim edinebiliyorsu-



Bizim sokağımızda iyi vakit geçiyor mu? *Mavi Kadife*'de (1986) Dorothy Vallens'ın oturduğu apartman bloğunun dışında Sandy (Laura Dern) ile Jeffrey (Kyle MacLachlan).

nuz. Onu gerçekten hissedebiliyorsunuz. Final kurgusuna da sahip olmuştum, bu da insana bir başka özgürlük duygusu veriyor.

Çekimlere başladığınızda Dino çok canınızı sıktı mı?

Hayır. İlk günün çekimlerine baktı. İçeriye girdi. Mercekler kırılmış ve biz onun farkında değiliz. Çektiğimiz şeylere ilk defa bakıyorduk ve hiçbir şey görünmüyordu! Netlik yok. Karanlık. Dolayısıyla, ilk günün çekimlerini yeniden yaptık. Dino bana, "DAVID! Bu neden bu kadar karanlık?" dedi. Ben de ona, "Mercekler kırılmış," dedim. O da bir 'Ah' çekti ve çıkıp gitti.

Sanki o günkü çalışmanın ardından kimse eve gitmemiş, ya da kötü bir hafta sonuymuş gibi bir duygu vermesiyle, bana Silici Kafa*'yı hatırlattı. O hermetik dünyayı bu kez nasıl başardınız?*

Bilmiyorum. Biz her zaman için birazcık rüya âleminde geziniyor olabiliriz, fakat herkes eve gidiyor. Bunun iyi bir şey olduğunu sanmıyorum. Umarım, o günkü çalışma ertesi güne taşınacak kadar güçlüdür ve rüyayı kesintiye uğratmayacak kadar. Oyuncu-

lar o dünyada kalacaklardır, çünkü o zaman daha iyi iş çıkarılacağına inanıyorum.

Fil Adam ve Dune'*den sonra bu film de çok açık biçimde kişisel sinema yapmaya -ne zamandır aklınızda olan bir şey- dönüşe işaret etti.*

Doğrudur. Daha kişisel bir filme dönüldü.

Silici Kafa'*yla* Mavi Kadife *arasındaki benzerlikler kişisel filmin de ötesine uzanmakta, değil mi?*

Mavi Kadife bir yöre filmi. *Silici Kafa* da bir bakıma yöre filmi; sadece farklı bir yöre filmi. Devletle, Washington DC'yle ya da dünya sorunlarıyla hiçbir bir bağlantısı yok. Filmlerin sorunları dünyanın küçücük bir parçasında var olan sorunlardır ve bu sorunların çoğu da insanların kendi içindeki sorunlardır, dolayısıyla her iki film de bir bakıma benzer şeylerle ilgilidir.

Mavi Kadife *şimdiye kadar yaptığınız en 'gerçekçi' film.* Silici Kafa'*nın ileri düzeyde kurgulanmış dünyasına sahip değil, bilim kurgu da değil, Viktorya dönemi İngilteresi de değil. Tanınabilir olan günümüz Amerikasında geçiyor konusu, fakat bununla birlikte, kararlı biçimde doğallıktan uzak.*

Gizemli bir hikâyenin içindeki ilginç arzular barındıran bir rüyayı seviyorum.

Fakat diyalogların doğallıktan uzak olan kimileri, naiflik ya da ironi anlamında abartılı görünüyor.

Sadece küçücük bir Amerikan kasabasının olduğu kadar naif.

Mavi Kadife'*nin doğal olmayan bir diğer yanı, çekimlerin açılış sekansı: olması imkânsız denecek bir mavi gökyüzü, bembeyaz bir çit, kıpkırmızı çiçekler, vs. çok güzel bir görüntüsü olan çimenlerin arasında koyu renkli, ıslak böceklerin savaşlarına varıncaya kadar.*

Amerika'nın benim gözümdeki ifadesi bu. Hayatın çok masum ve naif bir görüntüsü var, bunun yanında, bir de dehşet verici sağ-

lıksız yanı. *Mavi Kadife* çok Amerikan bir filmdir. Benim Washington, Spokane'de geçen çocukluğumdan ilham alan bir filmdi. Lumberton gerçek hayatta var olan bir isim; Amerika'da çok sayıda Lumberton'lu vardır. Polislerin rütbe işaretlerini filan temin edebilmek için gerçek bir kasaba seçmiştim. Fakat daha sonra Lumberton adı aklımdan çıktı ve çerçeveye giren kereste kamyonlarıyla radyodaki o şarkı sözünü ("Devrilen bir ağaç sesinde...") aldık. Bunların hepsi o isim dolayısıyla ortaya çıktı.

Filmin sonu bir sürü şey ortaya koyuyor: Düzenin sağlandığı görülüyor ve biz başladığımız yere geri dönüyoruz –mutlu bir aileyle. Bahçedeki şezlongda uyuyan Jeffrey bile olayların hiçbirinin yaşanmadığı imasında bulunabiliyordu. Fakat mutluluk duygusu belirgin değil.

Mavi Kadife'nin konusu böyle. Şeyleri anlıyorsunuz ve konusunu anlamaya çalışırken, kendinizi konunun içinde buluyorsunuz. Işık ve derecesi değişen karanlıklar var.

Kendi deneyimleri Jeffrey'i nasıl etkilemektedir?

Birlikte yaşayabileceğiniz şeyleri yapmaya devam edemiyorsunuz. Hastalanıyorsunuz, çıldırıyorsunuz, ya da tutuklanıyorsunuz!

Hangisinin daha dehşet verici olduğundan emin değildim: Frank'ın dünyası ya da inanılmaz iyilik, mutlu bir aile ya da Sandy'nin rüyasıyla ortaya konuyor. Bir bakıma hepsi de birbirinden kötü görünüyordu.

Kesinlikle anlıyorum. Kesinlikle birbirleriyle ilişki kuramıyorlar ve zıt kutuplara ayrılıyorlar. Sanırım, Jeffrey ikisi arasında tek köprü.

Sandy bir yerde Jeffrey'ye, "Sen dedektif ya da sapık mısın?" diye soruyor. Durum böyle olunca, Dorothy Vallens olayının içine çekmekten sorumlu oluyor. Sandy bunu neden yapıyor?

Evlilik birliği ya da kur yapmak gibi bir şey. Birinin diğerini yüreklendirdiği kur yapma olayında belli bir dans vardır – karşınızdakinin ne istediğini hisseder, istenen o şeyi yüreklendirirsiniz. Daha sonra biraraya geldiğinizde karşınızdaki kişinin ne istediğini bilir, istediği o şeyi güçsüz kılarsınız. *(gülüyor)*

Filmin gösterimi sırasında bir sinema teorisyeni/hocasıyla yaptığımız konuşmayı hatırlıyorum. Bu hocanın psikanaliz ve film üzerine bir sürü çalışma yaptığı onca yıldan sonra, Mavi Kadife *hakkındaki tepkisi şu olmuştu: "Yönetmenler filmi kendileri için çekiyorlar!" Bir başka ifadeyle, o film kendi gözünde neredeyse gereksiz bir şeydi. Altmetni yoktu. Her şey görünenden ibaretti, açıkça görünüyordu.*

Her şey ortada, evet! *(gülüyor)*

Bu film bazı Freudçu meseleler ve teorileri neredeyse kusursuz biçimde ortaya koymakta ve açıklamaktadır –ve en ileri düzeyde, en tam şekliyle. Bu bilerek mi yapıldı?

Öyledir diyelim: Kafam hiç durmuyor ve şu soruyu soruyordum kendi kendime: "Ben ne yapıyorum?" Sinema yönetmenliği bilinçaltıyla ilgili bir şeydir deyip durmamın sebebi budur. Kelimeler ayak bağı olur. Akılcı düşünce, engel oluşturur. Soğuk havada üşümenize engel olur. Fakat bir başka yerden, tam bir fırtına baş gösterdiği zaman, film bilinçaltına kusursuz bir biçim vererek yoğrulabilir. O açıdan muhteşem bir dilden başka bir şey değildir.

Kimi yönetmenler sinemayı bilinçli bir şekilde çok pahalı bir kendi kendini analiz etme biçimi olarak kullanmaktalar: Kendi problemlerini büyütüp, ışık altına koyarak, belki de onların daha iyi anlaşılmasını sağlamaya çalışıyorlar.

Bu benim açımdan rastlantısal bir şey. Öyle olabilir. *Silici Kafa*'yı yaptığım tarihten yıllar sonra izlemek gibi bir şey. Sanırım, çok şaşırtıcı gelirdi, film hâlâ işlev görüyor fakat farklı bir biçim-

de. Benim onu yapma sebebim bir şampuan da olabilirdi. Bu deneyimi *Mavi Kadife*'yle henüz yaşamadım.

Kendinizle ortaya koyduğunuz Jeffrey karakteri arasında açıkça görülen benzerliklere bakarak, Mavi Kadife*'nin sizin davranışlarınızı ortaya koyduğu düşünülebilir.*

Jeffrey gibi ben de gizemleri seviyorum. *Silici Kafa*'daki Henry'yi ve Jeffrey'i seviyorum, çünkü gördüğüm şeyler kafamı karıştırıyor, bir sürü şey beni kaygılandırıyor ve merak ediyorum. Bu iki karakter de benim için çok özeldir, fakat bunun sebebini tam olarak açıklayamıyorum.

Kyle MacLachlan Dune, Mavi Kadife *ve* İkiz Tepeler *sayesinde sizinle, diyelim, Jean-Pierre Léaud da François Truffaut'yla benzer biçimde biraraya geldi. Kyle MacLachlan'ın* Mavi Kadife*'de sizin öteki-beninizi ortaya koymuş olması mümkün mü?*

İnsanlar öyle söylüyorlar. Kyle, Jeffrey'i ben olarak gördüğü için, gömleğinin düğmelerini benim gibi ilikliyordu, Jeffrey de bazı şeyleri aynen yapıyordu. Dolayısıyla, Kyle filmde aynen benim gibi giyinmişti.

Marka haline gelen düğme iliklemeniz hakkında ne düşünüyorsunuz? Nasıl oldu bu?

Üst düğmemin açılması karşısında kendimi savunmasız hissettiğim bir sırada -özellikle de köprücük kemiğime rüzgâr vurduğunda- tehlike arz eden bir şeyden kaynaklandı. Gerçekten beni çok rahatsız eden bir durumdu. Boynumu saran bir şeyin olması hoşuma gidiyor.

Mavi Kadife *için doğru olduğunu düşündüğünüz Kyle'nin kendisiyle ilgili olan o şey neydi?*

Jeffrey okullu birisi. Ben Kyle'yi gördüğüm zaman Jeffrey'i görebiliyordum. Akıllı ve yakışıklı, dolayısıyla kızlarla arası iyi. Böylece o ilginç faktörü devam ettirebiliyor. Saf, masum ve takın-

tılı rolünü oynayabiliyor ve mantık yürütebiliyor. Bazı oyuncuların gözlerine baktığınızda onların düşünüyor olduklarını fark edemezsiniz. Kyle beyazperdede düşünebilmektedir.

Jeffrey farklı dünyaları biraraya getirebiliyor. Sandy'nin dünyasının içine bakabiliyor, Dorothy'nin dünyasının içine bakabiliyor, Frank'ın dünyasının içine girebiliyor.

Oyuncular filmin daha ileri unsurlarıyla ilişki kurmayı nasıl gerçekleştirdiler?

Her oyuncunun yordamı farklıdır. Bazıları en ufak bir sözün 'sebebi'ni öğrenmek istiyor. Bunu yapmayı ben de çok seviyorum. Sözlerin benim istediğim şekilde ortaya konması için karakterin kafasında neler yaşandığı konusunda konuşmak istiyorum. Pek çok yönetmenin bir sözü kendi duymak istediği şekilde söylettiği, oyuncuların da onu tekrarladıkları geliyor kulağıma. Bu çok iyi bir yöntem olabilir, fakat zihinsel bir şey oyuncunun gerçekten anladığı biçimde ortaya konursa daha etkili bir yöntem olur. Söz tamamen sizin istediğiniz şekilde ortaya konur ve oyuncu onun neden söylendiğini, nereden kaynaklandığını kesinlikle bilir. Artık oyuncular o sözü tamamen aynı şekilde onlarca kez de söyleyebilirlerdi. Fakat oraya varmak uzun zaman alır. *Mavi Kadife*'de hiç kimse benimle oturup her şeyi bilmek istemedi. Fakat aslında oyuncuların bundan hoşlandığı görülüyor. Bu da bana umut veriyordu.

Dorothy Vallens rolü için oyuncu bulmakta zorlanmış olmalısınız?

Evet. Bir sürü karakter o rolü şu ya da bu sebeple geri çevirdi. Fakat rolü sevdiklerini söylediler, bunu konuşacağız. O rol doğru düzgün bir şey değilse oyuncular alır onun kokusunu. Bir şeyi değerlendirebilir ve onu oynamamaya karar verebilirler. Ben filmde yer almayı kabul etmeyen oyunculardan en olumlu geri bildirimleri edindim. Helen Mirren'in o senaryoda bana gerçekten büyük yardımı oldu. İşin sonuna kadar Isabella Rossellini'yi tanımıyordum bile. Bir gece New York'taki bir restoranda tanıştık, daha önce hiç karşılaşmamıştık, fakat aktris olduğunu bili-

yordum. Model olduğunu sanıyordum. Ve izliyordum onu. Birkaç gün sonra bu konuya kafa yorarken, bu rolü ona teklif etmeliyim diye düşündüm.

Senaryoya karşı ilk tepkisi nasıl oldu?

Oynamak istedi. Neler konuştuğumuzu hatırlamıyorum, fakat kabul ettiğini biliyorum. Sanırım filmden sonra rolüne daha fazla ısınmıştı. Muhtemelen filmdeki herhangi birinden daha çok yük vardı üzerinde.

Dennis Hooper'ın, kendisinin Frank Booth olduğunu söyleyerek, rolünü oynamak istediği konusunda sizi aradığı adamakıllı belgelenmiş bulunuyor.

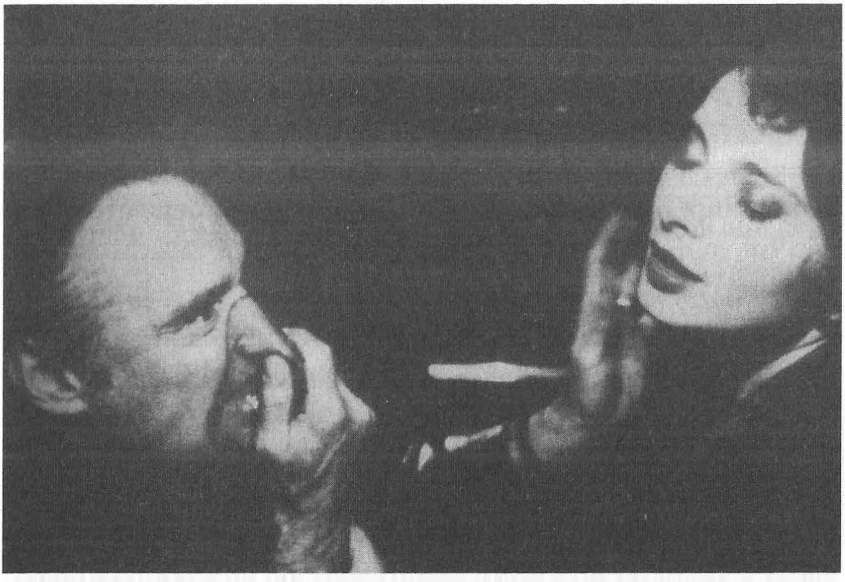
Evet! Çaresiz kaldım, çünkü Frank gibi birini tanımak istemiyordum. *(gülüyor)* Bununla birlikte, o film için uygun kişiye sahip olmam gerekiyordu. Dennis, Frank'tı, fakat şansımıza o başka birisi de oldu, dolayısıyla çok güzel sonuç elde edildi.

Ondan önce aklınızda başka birisi var mıydı?

Hayır. Araştırıyordum, Dennis'in adının ortaya çıktığını hatırlıyorum, fakat şöhretli biriydi. Problemleri olan insanlarla çalışmak istemiyorum diye bir şey yok. Aslında role uygun olmayan insanlara sahip olmaktansa böylesini tercih ederim. Frank Booth karakterinin bazı problemleri vardı, dolayısıyla kim gelirse gelsin onu canlandırırken zorlanacaktı. Bunun üzerine Dennis üzerine düşünmeye başladık, fakat muhtemelen üstesinden gelinmesi aşırı derecede güç bir sürü problemler olduğu, söylentiler devam ettiği için onu da geçtiğimizi sanıyorum. Sonra, rol dağıtan yönetmen Johanna Ray bu çağrıyı almış. Dennis'in arabada olduğunu, senaryoyu okuduğunu ve benimle görüşmek istediğini söyledi. Son zamanlarda yaptığı filmi bulduk ve orada inanılmaz bir performans sergilediğini, gerçekten hiçbir problemin bulunmadığını gördük. Zaten onun üzerine düşünüyordum, bütün bunlar kendi payıma yeterliydi.



Sıcak bastı. Lynch, *Mavi Kadife*'de (1986) Isabella Rosselini'yi yönetiyor.



Baby düzmek istiyor. *Mavi Kadife*'de (1986) Frank (Dennis Hopper) gaz kullanıyor.

Anlıyorum ki, Frank'ın çıldırdığı zaman kullandığı gazlarla ilgili bazı tartışmalar yaşanmış. Oyuncunun sesinin çocuk sesini andırması için gerçek helyum gazını içine çekmesi işin başında düşünülmüş bir şey değil miydi?

Ben onu kafamda tam olarak canlandıramamıştım. Bu benim Dennis'e teşekkür etmem gereken bir nokta, çünkü son dakikaya kadar helyum olması düşünülüyordu –'Baba'yla bebek arasındaki farkı iyice artırmak için. Yine de ben komik bir şey olmasını istemiyordum. Bunun üzerine helyum pencereden dışarıya çıktı ve gaz haline geldi. İlk prova sırasında Dennis, "David, ben bu farklı metal kutuların içinde ne olduğunu biliyorum," demişti. Ben de ona, "'Çok şükür, Dennis, onun ne olduğunu biliyorsun!" şeklinde karşılık vermiştim. Ve o bütün gazlara isim verdi. Dolayısıyla, Dennis harekete geçmişti. Bilgili bir uzmanımın olması iyi bir avantaj. *(gülüyor)* Dennis gerçekten yetenekli bir adamdır. Ressamdır, yönetmendir, oyuncudur, fotoğrafçıdır ve gerçekten her şeyde iyi birisidir.

Frank hep orijinal senaryodakileri "boş ver" mi derdi, yoksa Hopper sahnelerin çoğunu doğaçlama mı yapardı?

Ben senaryoda yazılı olanların çoğunu, pek çoğunu korudum, fakat Dennis sürekli eklemeler yaptı, çünkü kendini tam anlamıyla kaptırmıştı, çünkü kendinizi tutamıyorsunuz. Eğer bir oyuncu belli bir kalıbın içine sıkışıp kalmamışsa, fazladan şeyler ya da yazılanın tamamen aynısı olmayan sözleri söylese bile, onlar doğrudur. Benim gözümde Dennis bu kişilerden biriydi. "Ben bu sözü sette hayatta söyleyemem," derdi hep. Ben de senaryoya bakıp, "Dennis, sen şu sözü söylediğinde" derdim. *(gülüyor)* Bu kesinlikle doğru değildir.

Frank'ın filmdeki ilk görüntüsü aşırı derecede rahatsızlık ifade ediyor ve korku verici. Sandy daha sonra Jeffrey'e dünyada neden Frank gibi insanların olduğunu soruyor. Sizden korkuyor mu?

Evet. Bir film yaparken sahnelere olduğu kadar sahnelerin arkasına da yakın olduğunuz için çok zordur bu. Kesinlikle. Fakat aklıma geldi. İri yarı, kalın kafalı biri yapmaz onu. İri yarı zeki bir adam, hakkında kaygı duyulan birisidir! Hatta *ufak tefek* zeki bir adam.

İkiz Tepeler'deki Katil Bob'dan farklılık göstermiyor, orada aşırı derecede bir erkekliği temsil etmektedir: sapkın, sert, psikoza girmiş. İkiz Tepeler'deki iyi güçler geleneksel olarak eril değildir: Dale Cooper bütün algılama yöntemlerini -mistik ve psişik dahil- uygulayan sezgili ve duygusal bir kişidir. Kötü güçlerin, hiçbir dişil tarafları olmayıp, çok eril oldukları görülmekte.

Olabilir. Frank'ın birkaç ilginç hareketi vardı orada. Korku verici olan, birinin numaranızı alıp sizi tanıyormuş gibi görünmesidir, hayali ya da gerçek. Sizi tanıdıklarında, sizi zekâlarıyla alt edebildikleri için size sahip olmaktadırlar. Frank'ın ona gitmesinin sebebi bu.

Frank'ın gözlemlenmeye dayanamadığı anlaşılıyor. Sık sık, "Artık hava kararda," diyor, sanki onu rahatlatıcı buluyormuş gibi ve kendisiyle sevişmesi için onu sıkıştırmadan önce Dorothy'ye bağırıyor: "Niye bakmıyorsun bana! Nedir onun sorunu?"

Anlaşılmaz bir şey. Yapmakta olduklarını yapmaya devam etmek için Dorothy'nin orada olmasına ihtiyaç duyuyordu. Fakat Dorothy'nin o gözlerinde yansıyan bir sürü şey Frank'ı vazgeçirmeye yeterdi. Frank hastalıkla yüz yüze kalacaktı; bunun da eğlenceli bir tarafı yoktur. Yapmak istediğiniz bir şeyi herhangi bir hatırlatıcı ya da müdahale olmadan yapabilmeyi istiyorsunuz.

O film daha çok bakmakla ilgili: Jeffrey bakıyor; izleyiciler onunla birlikte bir dünyanın içine bakıyorlar; Sandy, Jeffrey vasıtasıyla o dünyanın içine bakabilmekteler. Bizim/Jeffrey'in gözetlediği(miz) ilk cinsellik sahnesi neredeyse bir gösteri şeklinde sergileniyor.

Evet. Film gerçekten bir dikizcilik filmi. Salonun güvenli ortamında oturuyorsunuz ve görmek gerçekten güçlü bir şeydir. Biz saklı şeyleri görmek istiyoruz, onları *gerçekten* görmek istiyoruz.



Tuvalet dikizcisi. *Mavi Kadife*'de (1986) Rengârenk Palyaço olarak Jeffrey (Kyle MacLachlan).

Yeni şeyleri. Bu istek sizi *çıldırtıyor!* Onlar da ne kadar yeni ve saklı olurlarsa, onları görme isteğiniz aynı derecede artıyor.

Seksin bu kadar ileri düzeyde olması önceden hep düşünülen bir şey miydi?

Hem öyle, hem öyle değil. Daima güzel bir çizgi vardır ve onun sansürle bir ilgisi yoktur; seksin ne kadar doğru olduğuna bakmak lazım hep. Bunu anlayabilmenin yolu bir parçacık değerlendirme yapmaktır. Bir provaya bakıyorsunuz ve o birkaç dakika içinde şöyle söylüyorsunuz: "Hayır, hayır, hayır. Bundan daha ötesine gitmemiz gerek", ya da "Hayır, hayır, hayır, bu kadarı da çok fazla. Geri dönmeliyiz", ya da "Hikâye açısından, karakterler açısından, bu mekânda, bu salonda ve bu ruh halinde doğrudur bu" diyorsunuz.

O filmden hiçbir sahneyi çıkarmanız gerekmese de, ilk başlardaki bir sahnede bazı şeyleri kendiniz karar vererek kaldırdığınızı anlıyorum. Silici Kafa*'daki iki kadının yatağa bağlı olduğu sahneye benzer bir sahne. Göğüslerinin uçlarına ışık tutan bir kadınla ilgili.*

Doğrudur. Benim en beğendiğim sahnelerden biridir; iyi bir yorumun çok çok fazlasıydı. O sahneyi geri almak istiyorum, fakat bunun mümkün olup olmadığını bilmiyorum. Onu yeniden eklemek istemiyorum, fakat o sahnenin kendi başına kısa bir parça olmasını istiyorum. İki ya da üç dakika uzunluğunda olabilirdi. Bütünüyle çıkarılmış. Ben'in evine eşlik eden bir parçaydı.

Gerçekte neler oluyor?

Frank, bazı adamları ve Jeffrey'i bara getiriyor ve dışarıda konuşuyorlar: "Ne birası içersiniz?" filan gibilerinden; sonra Ben'in yerine giriyorlar. Fakat barmenin Frank'ı görüp arka odaya doğru koşan birini işaret ettiği barın içinde geçen bir başka sahne vardı. Frank, "Yakalayın onu!" diye bağırıyor ve onlar Willard adındaki o adamı yakalıyorlar. Bu arka oda bardan bakıldığında görülebilmektedir, fakat bardan ayrı bir yerdir. Orada bir bilardo masası ve üzerinde 'Maden kömürü kazarım' yazılı şapkası olan bir adam göze çarpar. Bu yaşlı adam siyah blues bir gitar çalmaktadır; yanında da ona gitarıyla eşlik eden bir beyaz adam duruyordur. Şapkasında 'Maden kömürü kazarım' yazısı bulunan adam o inanılmaz şarkıları söyleyebilmektedir. Arka tarafta Willard'la birlikte olan çırılçıplak üç dört kız görülür. Onlar arka tarafta, Willard'ın Frank'ı görmesiyle kesintiye uğrayan bir şeyle meşguldürler. Fakat siz meselenin ne olduğunu bilmiyorsunuz.

Bu sırada Brad Dourif karakteri içeriye girer ve bir 'Past Blue Ribbon L-o-n-g Neck' siparişi verir. *(gülüyor)* Bunun üzerine Willard, Frank'ı tutup bilardo masasının üstüne fırlatır; adam Willard'ın onun cebini yırtması üzerine konuşmaya başlar ve kızlara dönüp, "Gelin, şu ölü adama bakın," der. Williard'ın durumu kötüdür: Frank zihinsel olarak tam da istediği yerdedir ve Willard, adamın bunun farkında olduğunu bilmektedir. Biraz zaman geçer. Frank yukarıya çıkar. Herkes yukarıya çıkarken bilardo masasının etrafını dolaşmaktadır ve Jack Nance, Willard'a, "Baksana, Winky," diye seslenir, onlar da kaybolup giderler. Bir süre bekliyorsunuz ve Winky oturduğu yerden doğruluyor. Kız orada oturmaktadır; bir kibrit yakıp göğüslerinin ucunu aydınlatırken, "Bu

kez hakikaten alevler içinde kalacaksın, ulan orospu çocuğu'" demektedir. *(gülüyor)* İşte böyle sona eriyor.

Kadının göğüslerinin uçlarına ışık tutması nasıl oldu?

Kâğıttan kibritler parçalara ayrıldı ve bu kâğıt parçalarının arkaları dille ıslatılarak göğüs uçlarının etrafına yapıştırıldı; kibrit çöplerinin uçları kâğıtlara dokunduğunda fark edilmiyordu. Kâğıt parçaları göğüs uçlarına çok yakın yerleştirilmişti, beş altı santim filandı, bir süre yandıktan sonra yerlerinden alınıyorlardı. Kurguya yeterli olacak kadar bir süre yanıyorlardı. Sahne çok güzel yürüyordu. Devam ediyor, bir duygu veriyordu.

Bu göğüs uçlarının yanması senaryoda var mıydı?

Hayır. Bu hileyi bana kadın oyuncu anlatmıştı, ben de ona, "Sen yap, ben sana yerini tarif ederim," demiştim.

Willard'ın rolü tamamen kayıp mı oldu?

Tamamen kayboldu. O bir referanstı... Jeffrey bir arazide kulak buluyor. Kulak daha önce Frank'ın cebindedir. Fakat Frank, Willard'la bir tartışmaya giriyor ve cebi yırtık olduğu için o kulağı ve uğurlu mavi kadife parçasını düşürüp kaybediyor. Dorothy'de iki parça vardır. Bunlardan biri o uğurlu parçayla -bardayken sahip olduğu- değiştirilmek için yapılmıştı. Her nasılsa, gerekli olmamıştı. Aslında o Ben'in evindeki merdiven sahnesinden çıkarıldı, daha önce de söylediğim gibi, "iyi bir şeyin çok çok fazlasıydı".

Silici Kafa'*ya cinsellik görüntüleri serpiştirilmesine rağmen, film çalışmalarınız* Mavi Kadife'*den bu yana daha bariz bir şekilde cinsellikle ilgili bir hal almış bulunmakta. Merak ediyorum...*

Bana ne oldu! *(gülüyor)* Cinsellik cezbedici bir şeydir. Aynen caz gibidir: Bir pop parçasını birçok kez dinlersiniz, oysa cazın bir sürü versiyonu vardır. Cinsellik de öyle olmalı Aynı tarz olabilir, fakat onun da bir sürü versiyonu bulunur. Ve siz oradan ayrılırken, öyle bir şeyin cinsellikle ilgili olabileceğini öğrenmek şoke edici olabilir. Tuhaf olacaktır. Fakat hayatın gerçeği de aynen

öyledir. *Mavi Kadife*'de seksin hiçbir şekilde gerçek açıklaması yoktur, çünkü cinsellik, kişide olan soyut bir şeydir.

Cinselliğin belli yanları sorun yaratıcı niteliktedir –örneğin, bir güç olarak kullanılması, ya da başka insanları istismar eden sapkınlıklar biçimini alması. Bunlar iyi şeyler değildir, sanırım pek çok insan bu yolları gerçek bir zevk ve doğru bir genel davranış olarak görmektedir.

Dorothy filmde Jeffrey'le ilgili olarak iki kez, "O bana hastalık bulaştırır," diyor. Bununla ne anlatılıyor?

Bunu söyleyebilirdim, fakat birisi onun ne olduğunu söylese, "Evet, evet, akla uygun" diyeceğiniz türden bir şeydir o. Siz Dorothy'nin neden öyle söylediğini biliyorsunuz. Dorothy'nin sözünü ettiği 'hastalık' soyut bir şeydir. AIDS'i ya da öyle bir şeyi kastetmiyor. Hatta senaryoda bu konuda daha fazla şey vardı. Dorothy'nin daha önce başına gelen bir dert vardı ve şimdi onu, o hastalığı anlamaktadır.

Jeffrey'nin tuvaletten onları gözetlediği, Frank'la Dorothy'nin arasındaki o ilk sahne can alıcı bir sahne, çünkü izleyicinin filmin geriye kalan kısmıyla olan ilişkideki konumunu ortaya koyuyor. Söz konusu sahnenin belli bir biçime kavuşması için çok prova yapıldı mı?

Çok prova yapıldı, çünkü sanırım Dennis'le çektiğimiz ilk sahneydi. İlk sahnelerde diğer bütün sahneler açısından önemli olan şeyler tartışılır daima. İlk doğru sahneyi elde ettiğinizde de bankada paranız oluyor demektir. Provasını yaptığınız başlangıç sahnelerinden birinde karakterin kilidini açacak anahtarı bulduğunuzda onu gerçekten anlamış oluyorsunuz. O sahnede daha bir sürü şey olmuştu, epeyce zaman harcamıştık. Sette sadece ihtiyacımız olan insanlar bulunuyordu. Oyuncular gerçekten her şeyde iyiydiler. Olabildiğince rahattılar ve birbirleriyle çok uyumluydular.

Filmin çekimi sırasında onun ortalıkta görünmemesi ve sizin de ileri derecede bir özgürlüğe sahip olmanız göz önünde bulundurulursa, sonunda filmi gören Dino Mavi Kadife*'yle ilgili ne yaptı?*

Dino belli bir anda gelip filmi görmek istedi. O sıralar Berkeley'de çalışıyorduk, dolayısıyla kurgu ekibi de Los Angeles'a uçmuştu ve filmi gösterim salonuna götürmüşlerdi. Dino gösterime gelmesi için şirketine çok sayıda insan davet etmişti. Dino istediği bir şeyi, orada kim olursa olsun, herkesin önünde söyleyen bir insandır. Ben öylece durmuş, berbat bir şey olacak diye *bekliyordum!* Filmin sonunda Dino "Bravo!" gibi bir şey söyledi. Filmi o kadar beğenmişti ki, *şoke olmuştu* ve filmi anlamıştı! *(gülüyor)* Harika bir ândı.

Fakat o kurgu aletinin başında hep onunla oturmak ve sizinle birlikte onu izlemek istemektedir, makara makara. Durum şundan ibarettir: "AH, DAVID! BUNU KESİP ÇIKARMAN GEREK! BU ÇOK YAVAŞ! DAVID! BUNU KESMEN GEREK" gibi. Fakat final kurgusu hakkı bende olduğu için kendisinin ne söylediğinin hiç önemi yoktu.

Sonra Dino, Avrupa'da onun gösterimini yapan satıcı yabancı adamı tanıyordu. Satıcı, Dino'ya, "İnsanlar bu filmi beğeniyorlar! Biz bu filmi satıyoruz!" demişti. Dino da bunun üzerine beni ofisine çağırıp bundan emin olamadığını, fakat *belki de* geniş bir izleyici kitlesinin bu filmi beğendiğini söylemek zorunda kaldı. "Denemeler yapıyoruz!'" demişti. Vadide *Top Gun*'ı gösteren bir sinema salonu vardı, Dino bir gece orada *Mavi Kadife*'nin gayri resmi bir gösterimini yaptırdı. Benim temsilcim Rick Nicita'yla CAA'dan diğer bazı temsilciler gösterime gitmiş ve filmi sonuna kadar izlemişlerdi. Hatta arabadan beni çağırıp filmin harika gittiğini söylemişlerdi. Dolayısıyla, ben epeyce havalanmış, gidip rahat bir uyku uyumuştum, çünkü araba telefonunda bas bas bağırıp duruyorlar, filan. Fakat Laura Dern'in annesi Diane Ladd ve bazı arkadaşları da aynı gösterime gelmişler ve onlar film hakkında daha çok sessiz kalmışlardı. Ben de, "Onlar bilmez, Rick bilir," demiştim. Sonra eve gidip yatmıştım.

Ertesi sabah erkenden kalktım (Dino işe çok erken giderdi). Dino'yu aradım, telefona bir sekreter çıktı. "Ben David Lynch. Dino orada mı?'" dedim. Sekreter *(resmi bir tonda)*, "Oh, David, evet burada," dedikten sonra beni birine bağladı. Telefondaki kişi dağıtım işinin başkanı olan adam. Ben *(keyifli bir biçimde)*, "Hey, Larry, ben David Lynch. Nasılsın? Dino orada mı?" *(trajik bir*

olay) diyorum. "Ah, David..." diyor. Ben, "Larry! Neler dönüyor? Harikaydı ama!" diyerek devam ediyorum. O da bana, "Hayır, hiç de harika değildi," diyor. "Sen neden söz ediyorsun, Larry?" dediğimde, "*Felaketti!*" şeklinde karşılık veriyor. "Larry, dalga geçme benimle! Anlat. *Harikaydı*, dalga geçme benimle. Hadi!" diyorum. "Dino'ya veriyorum," diyor. Dino konuşmaya başlıyor: "Ah! FELAKET! Ofise gel. Konuşuruz!"

Rick'le birlikte Dino'nun ofisine gittik, onlarda gösterimden alınmış kartlar vardı. Şöyle bir havadaydılar: "David Lynch tepelenmelidir!" Soru: "Filmin en sevdiğin yerleri nereleri?" "Köpek Sparky"; "Sonuç bölümü!"; "Bitiş zamanı!" Larry'nin -yıllardır bu işin içinde olan- *bugüne kadar* gördüğü en kötü özel gösterimdi. Kartlar onun şimdiye kadar, evet, *şimdiye kadar* gördüğü en kötü kartlardı. Dino değilse de, onlar filmi rafa kaldırabilirlerdi. Şaka yapmıyorum. Fakat Dino bana, "David, şansımız varmış ki, bunun herkese göre bir film olmadığını gördük. Bunu gördük ve yolumuza devam ediyoruz," dedi. Çalışma etkinliğini arttırmışlardı ve filmi izleyip *gerçekten* güzel şeyler söyleyen çok sayıda önemli eleştirmene sahiptiler. Film sinema salonlarına indiğinde kesinlikle büyük iş yapmadı, fakat sağlamdı. Yaklaşık altı ay sonra Larry beni arayıp, "David, sana bir şey söyleyeceğim," dedi. "Nedir?" diye sordum. "Özel gösterim yaptığımız sinema salonunu hatırlıyor musun? *Mavi Kadife* orada oynuyor ve sinemanın önünde kuyruk var! Sana bunu bildirmek istedim," dedi. Dolayısıyla, bu çok hoş bir sonuçtu.

Fakat özel gösterime katılan izleyicilerin yapısı nasıldı? Çoğu Top Gun *izleyicisi miydi? Öyleyse bu fazla bir anlam ifade etmezdi.*

Bir anlamı olmazdı, haklısın. Fakat Dino'nun daha önceden deneyimi vardı ve o deneyim sarsılmasına izin vermiyordu. Söz konusu olaydan sonra yüksek düzeyde beklentilere girmemesi gerçekten iyi bir şey. Sonucun şöyle ya da böyle olması moral bozucu olmuyordu. Kendisinin o yıl içindeki en başarılı filmlerinden biriydi. Sanırım Dino bir sıçrama kaydedecek bir film istiyor. Eleştiriler alan, para kazandıran bir film istiyor aslında. *Mavi Ka-*

dife'nin geniş bir izleyici kitlesine sahip olması konusuna kafa yormamıştım hiç. Potansiyel bir felaketi atlattığımızı düşünüyorum sadece. Temsilcimin dediği gibi: "O kartlara sahip olan çoğu yapımcı Dino'nun gösterdiği şekilde tepki göstermezdi." Dino'nun moralini gerçekten bozmamıştı o olay.

Fakat o kartların üzerindeki cevaplar kesinlikle filme uymuyor değildir. Bazı sinir uçlarına dokunduğu çok açık.

Aldatıcı bir şey bu. Bir film üzerine batırma ya da çıkarma özelliği taşıyan bir dedikodu yapılmasının -ilk hafta sonunun ardındansebebidir. Eleştirileri ve ilanların birdenbire içi boş ve sahte asılsız olduğu görülmektedir. Ya da onlar gerçek görünmektedir ve insanlar konuşurken onu şu ya da bu şekilde güçlendirmektedirler. *Mavi Kadife*'yle ilgili müthiş bir dedikodu vardı. Hakkında konuşulması o film açısından çok önemliydi. Sanırım bazı insanlar filmi küçümseyebilmişlerdi. Hikâyeyi ya da anlattıklarını beğenmezseniz her şeyden nefret etme sonucuna varırsınız. Herkese göre bir film değildir. Bazı insanlar gerçekten kazdılar işin dibini. Diğerleri de onu iğrenç ve keyif verici olmaktan uzak buldular. Elbette öyledir, ama iki yanı vardır. Zıt yönleriyle birlikte almanız gerekir. Filmlerin gücü vardır. İyinin gücü ve karanlığın gücü, dolayısıyla biraz heyecan alırsınız ve şeyleri birazcık sallarsınız. Eğer o şeyden uzaklaşırsanız bir yere varamazsınız.

Gücü çok az olduğunda herkes filmin kötü ya da iğrenç olduğunu düşünebilir. Aşırı uçlara vardığınız çoğu zamanda kendinizi ya da filmi gülünç duruma düşürebilirsiniz. Şeylere, onları doğru bir hale getirebileceğiniz kadar fazla güvenmeniz gerekir. Ben izleyiciyi manipüle etmeye çalışmıyorum. Ben konunun içine girmeye ve malzemeyi konuşturmaya çalışıyorum. Bir rüyanın içinde çalışmak. Eğer o gerçekse ve siz ona inanıyorsanız, hemen hemen her şeyi söyleyebilirsiniz.

Bazı insanlar -sadece kadınlar değil- kaçınılmaz olarak Dorothy'nin mazoşizmi ve Frank'ın sadizminden rahatsız oluyorlar. Filmin Londra'daki açılış gecesinde sinemanın önü çevrilmişti.



Mavi Kadife'de (1986) 'insani aile'de Frank Booth (Dennis Hopper) ile Dorothy Vallens (Isabella Rossellini).

Bunu kesinlikle anlayabiliyorum. Fakat o ilişki olmadan bir filmin sürmesi mümkün değil. Anlatabiliyor muyum? Aynen bir hikâyedeki gibi. O karakterler daracık bir yerde.

O tepki ister istemez bir sansür çağrısı, fakat aynı zamanda filmdeki kadınlarla ilgili değerlendirmenin bir eleştirisi. Filmlerde kadınların istismar edilmesi sıkça görülen bir durum; bu duruma ya aldırış edilmez ya da onunla ilgili herhangi bir şey yapılmaz.

Evet, fakat aile ortamında da durum böyledir. Dışarıdan birisi, "Aynen Dorothy gibi bir kız tanıyorum ve o kızın böyle bir saplantısı var. Gene aynen Frank'a benzeyen ve o durumundan yararlanan bir de adam tanıyorum," diyebilir. Bunların ikisi de birbirleri için bir anlam ifade ediyordu. İkisi de biraz dengesizdir. Birlikte olmalarının sebebi de budur. Bir ilişki ancak bu şekilde yürüyebilir. Ve bu eşi benzeri olmayan bir şey de değildir. Tartışılan bir durumdur sanıyorum.

Filme yönelik Frank'la Dorothy arasındaki sado-mazoşist ilişkiye dayalı olumsuz bir tepki farklı bir şeyden, bu imgeleri destekle-

meyen bir şeyden de kaynaklanıyor olabilirdi. Üstelik mazoşist olan da kadın.

Fakat doğru olmayan, her kadının Dorothy Vallens karakteri gibi olduğu şeklindeki varsayımdır. O zaman bu karakterler hakkında bir hikâye oluşturamazsınız. Karakter siyah bir adamsa, hemen, onun bütün siyah erkekleri temsil ettiği söylenecektir. Kadınsa, bütün kadınları temsil ettiği söylenecektir. Çocuksa, bütün çocukları temsil ettiği söylenecektir. Kayıtsız şartsız böyle kabul ederler bunu. Filmler özel karakterler, dünyanın bir durumu, küçücük bir köşesi hakkındadır. Rahat olun! Hayat devam edip gidiyor. Olay kesinlikle bu şekilde devam edemez; çok yakın bir zamanda film yapılamaz hale gelecek. Yapılan bir şey hakkında rahatsızlık duyan bir sürü farklı gruplar var.

Mavi Kadife*'nin içeriğiyle ilgili olumsuz eleştiriler hakkında ne düşünüyordunuz?*

Yıkıcı eleştiriler. Kendimizi aldatmayalım. Fakat o makalelerden birini yazan birisiyle karşılaştığınızda, onun, kadın ya da erkek, nasıl biri olduğunu görüyorsunuz. Eleştirenlerin kişiliklerini, düşünme tarzlarını, nasıl biri olduklarını görüyorsunuz. O zaman kendilerinin neden öyle söylediklerini, neden öyle yaptıklarını anlıyorsunuz, yaptıkları ettikleri canınızı pek fazla sıkmıyor artık. Durumun sizin onlara saygı duymamanızdan ibaret olmadığını, o kişilerin bunu istemediğini de anlayabiliyorsunuz. Fakat herkesle karşılaşmıyorsunuz, ancak olayları kafanızda canlandırabiliyorsunuz. Yapıcı eleştiriye ne oldu, bilmiyorum. Herkes rastgele konuşuyor, sonra başka bir şeye geçiyor.

Sansürle ilgili tartışmalarda kendinizi nerede konumlandırıyorsunuz? David Cronenberg, nasılsa eserlerine açıktan açığa sansür uygulayacak bir sürü insan -yapımcılar, finansörler, dağıtımcılar vb.- olduğundan, o daha işin başında kendi kendine sansür uygulamayı reddetmelidir, demişti.

Bana göre, ben bir hikâyeye, karakterlere ve bir ruh haline âşık olmuştum. Bütününe. Bir şey yapan herkesin, dışına çıkmayacağı bir çizgi vardır, nasıl bir çizgi olursa olsun. Ve o insanların bir hikâye anlatma, belli bir yere kadar devam ettirme tarzı vardır. Sadece kendi içinizde bilinen bir şeydir bu. Üzerinde kontrol sahibi olunan bir şey: Yapılan şey bu dünya ya da bu karakterler için doğru mudur? Film bittikten sonra -bittikten sonra kontrolünüz altında olmadığı için, kendi haline bırakırsınız onu- "Şurası bana göre çok sinir bozucu, onu çıkarmalısın" diyecek kimse olmaz. Gülünç bir hal. Üzerinde herkesin söz hakkı olsaydı, o film en kısa zamanda bir adet gökyüzü karesine dönüşürdü.

Bu aynı zamanda siyasal bir mesele. Siz tasarlayarak siyasal bir zeminde hareket etmemiş olsanız bile, bir kültürün içine bırakıldığında, eldeki eser ister istemez siyasal bir boyut kazanır.

Siyasal zeminde hareket eden ya da düşünen biriyseniz, her şeyi siyasal yolla ortaya çıkmış görürsünüz. Çok dindar biriyseniz, her şeyi dinle ilgili olarak ortaya çıkmış ya da dinsel şeyler olarak görürsünüz. Dolayısıyla, sadece çalışmanıza yoğunlaşıp onu ortaya koymanız gerekir. Sanırım siyaset bir düzeydedir, o düzeyin üstüne çıkmazsanız, şaşkınlık geçirir ve hayal kırıklığına uğrarsınız. Sonsuz bir çıkmaz, kazananı olmayan bir durum: iki taraflı; karşıt, açıkça ifade edilmiş, fakat kimsenin ötekini dinlemediği ve şeylerin asla değişmediği. Farklılık doğuran bir şey, bir şekilde onun dışında gerçekleşmektedir. *Korku* hikâyesine benzer bir şeydir!

Bir Sağ'ın icadı olduğunu düşündüğüm için, 'siyaseten doğruluk' ifadesini kullanmayı hiç sevmiyorum, fakat bu ifade sizin gözünüzde ne anlam taşıyor?

Ne ifade ettiğini anlatayım: Neredeyse bir şeytan, şeytanca bir plan! Acımasız bir şey. Kırıcı olmayan birinin sahte davranış tarzı. Siyaseten doğru olmak için kayıtsız kalmak ve hiçbir kötü davranışın sergilenmediği küçücük ilginç spotun altında olmak demektir. Saklanmak gibi bir şey.

Zor olmakla birlikte, değil mi? Çünkü dil siyaseti iletir, mesele aslında sanatçıların yaratıcılıklarını engellemekle ilgili değil, insanların saygınlıklarını devam ettirmelerine imkân tanıyacak bir dilin -ve imgelerin- bulunmasıyla ilgilidir.

Evet. Fakat biz *On the Air*'i -televizyon komedisi- yaparken karakterlerden biri olan 'Blinky' kördü. "Sen kör bir adamı kullanamazsın. Bu bir güldürü filmidir ve sen kör insanlarla alay ediyorsun" dediler. *It's a Gift*'i -bir W.C. Fields filmi- hatırlıyorum, orada bastonlu bir adam vardı ve film inanılmaz derecede eğlenceliydi. Şimdi kör insanların dernek sahibi olduğu ve onlara yönelik hakaret niteliği taşıdığı için körler hakkında şakaların yasaklandığı bir noktaya doğru gidiyoruz. Dolayısıyla, makaslanmış mizahın bir yolu var. Fakat kaba olan mizahla ilgili de bir şey var ve o insanları güldürüyor. Bunu tetikleyenin ne olduğunu bilmiyorum. Fakat böylesi şakalar kör insanları incitmek *anlamına gelmez* –milyonda bir bile!

Vahşi Duygular *'mağdur' insanlarla dolu. Herhalde sizin oradaki konumunuz 'o ucubelere bakmak ve gülünmesini sağlamak' değildir?*

Başka türlüsü mümkün değil! Onlar bu dünyanın insanları. Takma bacaklı Grace Zabriskie karakteri gibi. Nereden kaynaklandığını tam olarak bilmiyorum, fakat öyle bir sürü şey kazalar sonucu ortaya çıkıyor. Otelin yöneticisi rolünü oynamak isteyen adam gibi. Filmde yer alması için her şey hazırdı fakat Johanna Ray'i arayıp, "Özür dilerim! Fakat ben bu filmde oynayamayacağım," dedi. Johanna ona, "Neden?" diye sorduğunda, "Ayağım kırıldı ve şu an kocaman bir alçının içinde," şeklinde cevap vermiş. Bunun üzerine Johanna bana, "O adam filmde oynayamıyor," diye bildirdi. Ben de ona, "Sen ne diyorsun? Bu, harika bir haber. Filmde yer alacak o," dedim. İki bacağı da sağlam olduğu için istemiyordum ben onu! Sonra biz bu gerçekten yaşlı, bastonlu adamı oynattık. Onların hepsi fiziksel olarak yüzde yüz sağlam bir şekilde değildi. Sonra o sahnenin bir parçası haline geldiler. Nasıl olura olsun, sağlam olan herkesle eğlenme duygusuna sahipsiniz.

Ve bu harika bir şeydir. Bir başka şey daha var. Herkesin karşılama şekli. Bu da olması gereken bir şeydir.

Bağımsız film Living in Oblivon, *bir rüya sekansında bir cüce ortaya koyarak size laf çakıyordu –sanki otomatik bir biçimde garanti edilmiş bir 'acayiplik' gibi. Michael Anderson'un bedensel varlığını sadece 'acayip' ifade etmek için kullandığınızı söylediğiniz* Başka Bir Yerden Gelen Adam *hakkında size bir şey söyleyen oldu mu?*

Hayır. Hatırlamıyorum. Ben, 'Küçük Mike'la kimin bir sorunu olabilirdi?' diyorum. *(gülüyor)*

7
EVİM BİRDENBİRE BİR YARALAR AĞACI HALİNE GELDİ



BİR *İKİZ TEPELER* HİKÂYESİ

David Lynch'in Amerikan televizyonu için bir 'pembe dizi' yapma işine giriştiği yönündeki haber şok etkisi yaratmıştı. Silici Kafa *ve* Mavi Kadife'*yi yaratmış olan bir duyarlılığın, en muhafazakâr medya kurumlarında kendini ifade etmesini tahayyül etmek güçtü. Haftalık televizyon dramasının sınırları içinde çalışma konusunda önemli bir deneyime sahip olan Mark Frost'la girilen ortaklık,* İkiz Tepeler'*i gündeme getirmişti. Bu olayda, beğeni ve içerikle ilgili sınırlamalar* İkiz Tepeler'*in çok az sayıdaki gerçek problemini gözler önüne sermekle kalmamış, kimi yaratıcı çözümlerle de sonuçlanmıştı.*

Lynch, kendi televizyon ortamında çalışma pratiğinin olumsuz sonuçları konusunda çok açık ve nettir. Bunların asıl olarak görüntü ve ses niteliğiyle (ya da bunun olmamasıyla), rüyaları kesintiye uğ-

ratanların (reklamlar) ve kural tanımaz network programlamasının hâkim olduğu bir ortam aracılığıyla izleyicilerle doğrudan konuşmanın güçlükleriyle ilgili olduğunun not edilmesi ilginçtir.

Kimi yorumcular Lynch-Frost ortaklığında, Lynch'in sadece 'garip' faktörü üzerinde söz sahibi olduğunu, Frost'un ise dizilerin tasarlanıp üretilmesi açısından gerekli stratejiler geliştirme ve çalışma pratiklerinin ortaya konmasından sorumlu olduğu düşüncesini taşımaktadırlar. Fakat bu saptama Frost'un Hill Street Blues *gibi televizyon dizilerine olan ilginç katkılarını ve bu ortaklığın* One Saliva Bubble *(Bir Salya Köpüğü) başlıklı bambaşka bir film senaryosunu ortaya koymuş olmasını göz ardı etmektedir.* İkiz Tepeler'in *(hem televizyon dizisi hem filmdir) yazımına katkıda bulunan yazarlardan biri ve Frost'la Lynch'in de arkadaşı olan Robert Engels şöyle bir açıklamada bulunmaktadır: "Bu dizi, bir bilgisayarda şehrin üstüne yayılan ve insanların kişiliklerini değiştiren bir elektrik kabarcığıyla ilgilidir –görür görmez onların Çinli jimnastikçiler olduğunu düşünen o beş sığır çobanı gibi. Delice bir şey!"*

İronik biçimde, bu televizyon dizisinin şekli Lynch'e uzun süreli rüyasına yeniden dönüş için bir şans verebilirdi. İkiz Tepeler'in *devam eden hikâyesi -normal bir sinema filmi uzunluğundaki pilot bölüm ve yirmi dokuz bölümü kapsayan devamı- Lynch'e,* Silici Kafa'nınkine *benzer bir biçimde, televizyon dünyasına girme imkânı sağlamıştı. Sonuç olarak, bu dizinin Lynch'i sıkı sıkıya kavramış olması, hem o çevre hem de izleyici sadakatini çok açık biçimde uzun soluklu kıldı; Lynch daha sonra, dizinin giriş bölümü olan "İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürü"yle, şehre ve onun karakterlerine geri dönmek zorunda kaldı.*

Bunun yanında, devam eden dizinin formatı Lynch'e, filmlerdekinden daha etkili olan kilit öneme sahip belli uğraşı alanları geliştirme imkânı da tanıdı. Dizi formatının çok büyük sayılara ulaşan çeşitli karakterlerini birbirleriyle uyumlu hale getirme ve bu uyumu devam ettirme yetisi, Lynch'e, konuşma ritimlerine ve performansçıların seslerine olan ilgisini gösterme fırsatını sağlamıştı. Ormanın ve dilin (Lynch'in annesi) etkisi burada öncekinden daha güçlü bir şekilde hissediliyordu, tıpkı Lynch'in dayanılmaz duygular yaratma

yeteneğinde olduğu gibi; bu dizi sık sık da engel olunamayan hıçkıra hıçkıra ağlamalarla ifade edilen yalın, acılı ve çaresizlik durumlarının yer aldığı çok sayıda sahnesiyle dikkat çekmektedir.

İlk İkiz Tepeler dizisi dünya çapında muazzam bir izleyici kitlesine ulaşma başarısı gösterdi. Robert Engels'e göre, bu başarının sebebi şuydu: "Bu dizi çok yaygın bir suçla ilgili bir televizyon dizisiydi. İnsanların duygusal bakımdan tepki verdiği bir şey yakalandı orada. Bunun yanında, İkiz Tepeler'deki karakterler çok gerçekti. Diğer dizilerde bu yoktu. Kesinlikle Trekkie tipler şeklinde hayranlık duyan izleyicilerimiz yoktu: İkiz Tepeler'i izleyenler, General Motors'un en üst düzey lobicileri türünden insanlardı."

Abartılı bir reklam eşliğinde sunulmakla birlikte, eleştirel tepki de coşkuluydu ve (kuşku duyulan) dizinin sevgiyle anılan taraflarına saldırısı kaçınılmaz olarak şüpheci bir yaklaşıma yol açmıştı. Çok sayıda eleştirmen keyifli biçimde televizyonun ya da televizyon izleyicisinin buna hazır olup olmadığını soruyordu; diğerleriyse diziyi hiçbir yere varmayan bir postmodern tren şeklinde nitelendirerek suçlama getiriyorlardı. Televizyon melodramı konusundaki görüşlerden bazılarına göre, İkiz Tepeler'in gerçek etkisi sık sık, sadece çok çok akıllı ve bilgili olarak algılanma şeklinde -sapkın bir biçimde- gösteriyordu kendini. Lynch'in Vahşi Duygular'ı yapmak üzere ikinci diziden ayrılması da kâr etmemiş, bu dizi kısa bir süre sonra kaldırılmıştı.

Lynch 1982'de İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürü'nün örtüsünü kaldırdığında eleştirel tepkiler düşmanca bir hal aldı; film ancak şimdi tedbirli fakat kırıcı olmayan bir eleştirel yeniden değerlendirmeyle karşılaşmaktadır. Hiç kuşkusuz, Lynch'in en zalim, en kasvetli yöre görüşlerinden birisidir; hatta dizinin tutucu hayranlarını rahatsız etmeyi bile başarmıştır. Lynch açıklığı reddetmişti: Bu film, dizinin kaldığı yerden (Bob'ın özel ajan Dale Cooper'a karşı zafer kazanması şeklindeki heyecan verici sonu) başlamadığı gibi, işin kolayına kaçıp televizyon dizisini bu kadar popüler hale getiren altplanları, mizahı ve bilinen meşhur sözleri de kullanmıyordu. Bunun yerine, film ensest ilişki, cinsel taciz ve şiddete başvurma gibi parıltılı fakat ağır suçlamalar şeklindeki anlatım için gizli geçmişe -Laura Palmer'in hayatı-

nın son birkaç günü- tekrar dönmeyi seçmişti. Lynch televizyon dizisinin özünü ortaya koyarken, İkiz Tepeler kasabasına farklı biçimde tekrar döndüğünü kabul etmek zorunda kaldı.

* * *

Chris Rodley: İkiz Tepeler'*in tasarlanması ve yapımında ortağınız olan Mark Frost televizyondan gelmişti ve* Hill Street Blues *gibi başarılı polisiye dizilerle ilişkili olmanın getirdiği bir şöhrete sahipti. Görünürde, ikinizin biraraya gelmesi mümkün görünmüyordu. Bu ortaklık nasıl gerçekleşti?*

David Lynch: *(gülüyor)* Anlatmaya çalışacağım, fakat bir sürü şeyin neden gerçekleştiğini açıklamam mümkün değil. Konu, Marilyn Monroe'yla başladı. Mark'ın Monroe hakkında yazılmış *The Goddess* (Tanrıça) adlı kitaba karşı bir saplantısı vardı; Warner Brothers'taki yapımcılardan biri beni arayarak, o kitaba dayalı, Marilyn Monroe konusuna el atma hakkında benimle konuşmak istedi. Ben de konuyla ilgilendim. Bu dertli kadınla ilgili düşünce hoşuma gitti, fakat onun gerçek bir hikâye olmasının hoşuma gidip gitmeyeceğini bilmiyordum. Mark böyle bir projenin yazarı olmak istedi, ben de yönetmenliği üstlenecektim. Bu konuda rüzgârın hangi yöne estiğinden yüzde yüz emin olmadığımdan, "İyi," dedim. Mark'la biraraya gelip bu konuda konuştuk, sonra o gidip yazmaya başladı.

Fakat bu arada Mark'la birlikte Wilshire'daki bir yere öğle yemeğine gitmiştik; Carnation Dairy lokantasıydı. Masaya otururken ben ona, "Mark, komediye karşı ilgin var mı?" diye sordum. Mark, "Evet," şeklinde cevap verince, "Bana bir komedi yazar mısın?" dedim. "Olur," dedi. "Adı *Bir Salya Köpüğü," dedim.* O da, "Harika!" dedi. O zamanlar Dino'yla birlikteydim, Dino'nun oradaki daracık odayı kullanıyorduk, böylelikle yazmaya koyulduk. Kesinlikle aynı frekanstaydık. Gülmekten yerlere yıkılıyorduk. Bunun bir ayaklanma olduğunu düşünüyorduk! Bir yandan gülüyor, bir yandan yazıyorduk; bir yandan gülüyor, bir yandan yazıyorduk. *Bir Salya Köpüğü*'nü bitirdik ve hemen yapımını gerçek-

leştirdik. Neyin ters gittiğini hatırlamıyorum. Fakat *Tanrıça*'yı bitiremedik. Frank'la arkadaşlığımız devam ediyor hâlâ.

Bu iş ilişkisinin sizi İkiz Tepeler'*e götürmesi nasıl oldu?*

Temsilcim Tony Krantz *Mavi Kadife*'den beri televizyonda bir şeyler yapmaya takmıştı kafayı. Kendi kendimize, "Evet, olabilir," filan diyorduk. Bir gün Laurel Canyon'la Ventura'nın köşesindeki Du Pars adlı kafede Mark'la oturmuş konuşuyorduk, birdenbire gölün kıyısında yıkanan bir adamın görüntüsüyle karşılaştık.

Her şeyi bu görüntü mü tetikledi?

Evet. Böyle ortaya çıktı. *(gülüyor)* Asıl adı "Northwest Passage" (Kuzeybatı Geçidi) olan ve North Dakota'da küçük bir kasabada geçen bir hikâyeydi. Fakat biz bunun çok önemli olduğunu düşünmemiştik. Bir parça özgürlüğe sahip olmak gibi bir şeydi, diyelim, "Hey, neler oluyormuş, hadi bir görelim" gibilerinden. Fakat ben uzun zamandır devam eden bölümlerdeki hikâyenin fikrini sevmiştim.

İkiniz arasındaki yazma ilişkisi nasıl devam etti?

Özellikle de başlangıç aşamalarında olmak üzere ikimiz birlikte çalıştık. Sonra daha çok ayrı ayrı çalışmaya devam ettik. Mark gerçekten bilgisayarı beceriyle kullanan biri. Evindeki çalışma odasını kullanıyordu; bilgisayarları ve bilgisayar dünyası için tasarlanmış masaları vardı. Bir de benim gidip uzandığım psikiyatrist şezlonguna benzer bir şezlongu vardı. Mark harika bir daktilo kullanıcısıydı, ben daktilo kullanmasını bilmiyorum. Dolayısıyla onun evinde çalışıyorduk. Bir şey çıkarmıştık ortaya, daha sonra ben bir sebeple New York'a gittim, Isabella Rossellini'nin evinde kurulmuş bir modemimiz vardı. Telefonda ve bilgisayar başındaydık; Mark daktiloda yazdığı yazıyı bana gönderecek, yazı benim önümde olacaktı. Gerçekten eğlenceli bir şey! Sonra tekrar Los Angeles'a döndüm ve yine aynı odada çalışarak bitirdik. Metni alıp eve döndüm, oturup okumaya başladım; sonunda iyi bir şey çıkardığımızı gördüm! Mark'ı arayıp, "Bu gerçekten iyi

bir şey olmuş," dedim. Mark da, "Bence de öyle! Ben de şimdi onu okuyordum," şeklinde karşılık verdi. İkimiz açısından da sürpriz olmuştu. Epeyce uzun zaman sonra ABC'ye gidip anlaşma imzaladık.

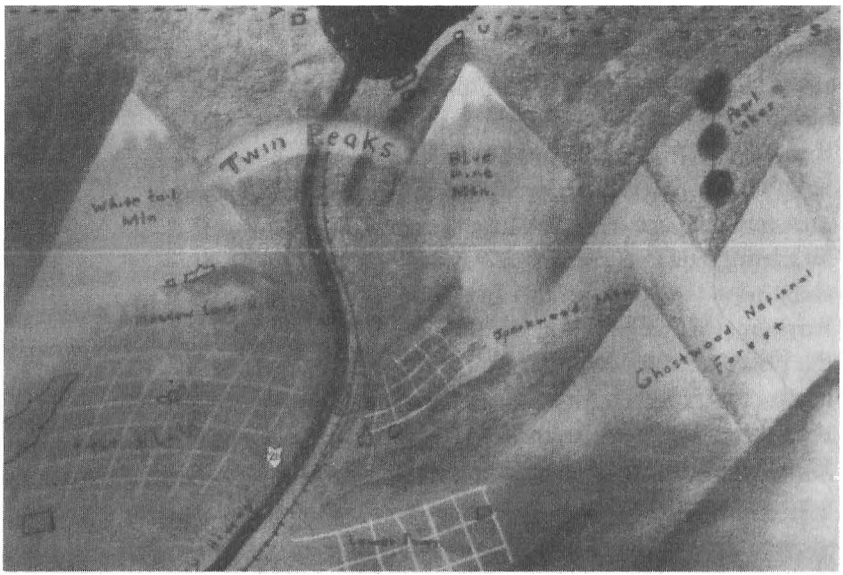
Aslında o zamanlar hiç televizyon deneyiminiz yoktu. Televizyondakilerin ilk başlardaki tepkisi nasıl oldu? Nasıl bir toplantı yaptınız?

Mark *İkiz Tepeler*'i sunmak için ABC'ye giderken beni de aldı ve birlikte Melrose'a gittik. Arabaların plakalarına bakmak gibi bir alışkanlığım vardır. *Silici Kafa*'dan önce alışmıştım buna. Sunset Boulevard'dan geçiyorduk. Önümde gerçekten külüstür bir Volkswagen vardı. Plakada benim adımın baş harfleriyle bazı rakamlar gördüm. Bunun iyiye işaret olacağını düşündüm. İnsanın adının baş harflerini sıralı olarak gördüğü bir yerde iyi bir şey vardır şeklinde düşünerek bu düşünceyi geliştirdim.(Bu şeyin kötü tarafı çok azdı!) Eğer rakamlar iyi bir sayıya eklenmişse, sizin açınızdan bu daha da iyidir! Arabanın kendisi gerçekten iyi bir arabaysa, bu daha da iyidir. Sonuçta adınızın baş harfleri doğru bir şekilde sıralanmış olacak, sevdiğiniz bir sayıya bir sayı eklenmiş olacak ve güzel bir araba var. Ne güzel!

Mark'la birlikte, Doheny'ye gitmeden önce Santa Monica Boulevard'a gittik; tam köşeye gelirken beyaz renkli yepyeni bir Mercedes'le karşılaştık. O arabada da benim adımın baş harfleri vardı ve plakadaki sayı güzel bir sayıydı! O zaman ben Mark'a dönüp, "Mark, bu işte hayır var!" dedim.

ABC'ye sunduğunuz şey tam olarak neydi?

Laura Palmer'ı öldüren kişinin gizemi ön plana çıkmıştı, fakat kasabadaki diğer insanlar tanınıp onların yaşadıkları problemler öğrenildikçe bir parça geri planda kalacaktı. Her hafta aynı planların yakın çekimleri yapılacaktı. Bu proje, bir polis araştırmasıyla karakterlerin günlük hayatlarının karışımını elde etme amacı taşıyordu. Kasabanın bir haritasını çıkarmıştık. Neyin nerede olduğunu biliyorduk; bu da kasabanın hâkim atmosferini ve orada neler yaşanabileceğini saptamamıza yardımcı ol-



Bir pembe dizinin haritasını çıkarmak.

muştu. Sanırım, *İkiz Tepeler*'i *İkiz Tepeler* yapan şeyin ne olduğu konusunda konuşmak çok zordur. Hatta *bizim* bile onun ne olduğunu bildiğimizi sanmıyorum. Fakat ABC, pilot bölümü yapmak istediğini söylemişti.

Pilot bölümün tamamlanmasıyla ilk dizinin yapımı arasında çok fazla boşluk olmuş muydu?

Evet. Siz pilot bölümü tamamladığınızda hemen bir karar veremiyorlar. Kendi başlarına bir karar vermeleri imkânsız. Bu insanlar *sahici olmayan* kimselerdir. Gördüklerinize inanamazsınız. Dolayısıyla, onu Philadelphia'ya gönderiyorlar; kadınlar, erkekler, çocuklar, büyükanneler –deneme grupları gelip filmi izliyorlar. Deneme grupları kartlar dolduruyorlar ve daha sonra televizyon yetkilileri bu kartlara tepki veriyorlar. Sonra ne yaptıklarını bilmiyorum –yazı tura atıyorlar filan. Bir şekilde diziyi yapmaya karar veriyorlar. Yedi bölüm daha. Sonra *Balboa*'nın dışındaki o devasa stüdyoyu bize verdiler ve setler yapmaya başladık. Pilot bölümden kalan filmlerimiz vardı; birisi tekrar gidip öteki malzemeleri aldı, fakat mekânı bırakıp sahne çekimine gittik.



İkiz Tepeler'de (1989) şerif Harry S. Truman (Michael Ontkean) ile özel ajan Dale Cooper (Kyle MacLachlan) güzel kahveyle çöreklerin tadını çıkarıyorlar.

Komedi hikâyesi başlangıçta var olan düşüncenin ayrılmaz bir parçası olan kahve ve çörekler hakkında mıydı?

Evet. Pilot bölümde öyle başlamıştı. Muhteşem bir şeydi. Pilot bölümü yapma özgürlüğünün verdiği duyguyu taşıyordum. "Muhtemelen bundan bir şey çıkmayacak, biz gene de yapalım" olayının verdiği mutluluk.

Böyle olmakla birlikte, çörekler ve kirazlı turta insanların o diziden hatırladığı şeyler.

Evet, biliyorum! Tabii bu çok ilginç. Kirazlı turta ve kahve senaryoda kesinlikle vardı, fakat önemi dizi boyunca vurgulandı.

Sizin bu kasabayla ilgili düşüncenizle eşleşecek bir mekân bulmanın güçlüğü nasıl bir şeydi?

Northwest olmasına karar verilir verilmez, oraya gidip bir sürü mekân araştırması yaptık ve harika, gerçekten harika yerler bulduk. Oradaki hızar gibi –çok güzel, eski bir hızar olduğu

için müthiş derecede inanılmaz bir aletti. Ağaçlar gelişip altmış santim çapına ulaşınca kesilip hızarda işlenmeye başlıyor. Fakat daha sonra yaşlı ve devasa ağaçları olan Old Stand'a sahip oluyorlar. Benim en sevdiğim ormanlardan biri de dikey damarlı Douglas Çamlığı'dır. Çok güzel bir yer. Gerçi şimdi çok farklı. Halkalar daha çok ayrılmış, çünkü ağaçlar daha çok yabani otlara benzerler. Belli bir noktaya kadar büyümelerine izin verilir ve *puf* –yok olup gider. Hatta onları taşımaya yarayan bir düzenekleri bile var: Ağaçları kesmeden taşıyorlar! Burada, bir şekilde, bizim için muhafaza ettikleri, içinde bir buçuk-iki metre çapında kütükler yüzen bir göletleri var. Ağaçları o kocaman zincirden taşıma bandının üzerine yatırıp devasa büyüklükteki dairesel testerelerle biçiyorlar. Sonra kasklı bir kadın, elindeki değnekle ortaya çıkıp kütüğe dokunuyor. Hızarda en yüksek ücreti alan kişidir o kadın.

Anlamıyorum. Gerçek bir 'kütük kadın' yani?

Kadın kütüğe dokunduktan sonra, elindeki deftere bir şeyler yazıyor ve iyi para alıyor. Tomruklar oradan alınıp bir yokuştan aşağıya yuvarlanıyor ve testereci adam onu devasa bir hidrolik alet vasıtasıyla yakalıyor. Adamın önünde sekiz on kaldıraç vardır; onlar aracılığıyla tomruğu alıp hızar bandına koyuyor. On iki metre aşağı inip yukarı çıkan, çeyrek inç kalındığındaki bu çelik ve o kütük -kim bilir ne irilikte bir kütük?- hızar bandının üstüne iniyor ve bantta en küçük bir sarsıntı bile olmuyor! Testere öylesine keskin ki, kütüğü peynir dilimler gibi çabucak kesiyor. Testereyi kullanan kişi kesim işlemini belli şekiller ve ölçülerde yapıyor; o kadının en yüksek ücreti almasının sebebi, testerecinin yapması gereken şeyi kesin olarak bilmesiydi ve kadın kesim ölçülerini kafasından hesaplıyordu.

Bu eski hızar biz oraya gittikten iki ay sonra kaldırıldı. Yerine küçük bir hızar kuruldu –ancak yirmi dört inç çapındaki kütükleri işleyebilen küçücük bir hızar. Fakat öylesine güzel bir hızardı ki, içini ve dışını kullanarak dört gün çekim yapabilmiştik ve hep o görüntüleri -testere ağızlarını filan- kullanıyorduk. Onları

çekmek istiyordum, fakat başlık sekansı için değil. Daha sonra başlık sekansının da bir parçası haline geldi.

Muhtemelen epeyce bir zaman kaldınız orada. Yöre halkıyla birlikte çalışmanız nasıldı?

Bizden çok mutlu oldular. Double R. Diner'la ilgili bir hikâye var. Kasabaya giden yol üzerinde bir lokanta görürsünüz. Kocaman bir otoban var ama orada kimse durmaz. Bu lokantanın sahibi -sanırım Peggy'ydi- biz oraya ilk geldiğimizde, günde sadece altı börek yapabiliyordu, onu da yapabilirse. *İkiz Tepeler*'den sonra günde altmış tane yapmaya başladı! Önünde arabalar duruyordu ve bu arabaların içi bu lokantada çilekli turta yiyip kahve içmek üzere dünyanın dört bir yanından gelen Alman ya da Japonlarla dolu olurdu. Bu yer haritalarda kalıcı bir yer edindi.

Snoqualmie'nin kasabası İkiz Tepeler*'de hâlâ ticaret mi yapıyor?*

Evet. Orada her yıl düzenlenen *İkiz Tepe* festivalleri var, fakat eminim Peggy'nin işi gene gerilemiştir. Umarım, insanlar hâlâ oraya gelmeye devam ediyorlardır. Harika bir kadındır Peggy. Enfes çörekler yapıyor. *İnanılmaz!*

Yapım aşamasına geçtiğinizde, Mark'la olan herkesin kendi gücünü elinde bulundurması şeklindeki ortaklığınız nasıl devam etti?

Mark gerçekten benim açımdan iyi bir tamamlayıcıdır; bunun nasıl olduğunu ben de tam bilmiyorum. Mark -beni de tamamlayan- çok zeki bir insandır. Benim bulunmadığım alanlarda eğitim görmüş birisi. Keza, benim ne söylediğimi daima anlayan birisi. Benim gerçek dünyanın içine daha çok girmeme yardımcı olmuştur.

İkiz Tepeler*'in hikâyesinin geliştirilmesi işinin çoğu önceden mi halledilmişti? Hikâyenin nereye doğru yol aldığı konusunda kapsamlı bir düşünceye sahip miydiniz?*

Evet. Televizyonda her şeyin ismi belirlenmişti. Hikâyenin 'kavis'i gibi: hikâyenin nereye doğru yol aldığı, kimlerin neyi yapa-

cağı, filan. İşte bu durum bir plana sahip olma duygusu da yaratmaktadır Dolayısıyla, biz kendi 'kavisimizi' kendimiz yazmıştık. Gerçi bu gerçekten genel bir özelliktir. Boşlukların doldurulması müthiş keyif verir. Kavisler ise yöneticileri memnun eder.

İkiz Tepeler'de bir yer duygusu yaratmayı başarıp başaramadığınızı merak ediyorum. Amerikan televizyon dizilerinin çoğunda hiçbir şekilde bir yer duygusu yoktur, çoğu isimlerini çok özel şehirler ve yerlerden alsalar da.

Doğrudur. Benim kafamda burası ormanlık alanla çevrili bir yerdi. Bu çok önemli. Çünkü ormanlar akıllarda hep gizemli bir yer olarak kalır. Dolayısıyla, karakterler de hazırdı kafamda. Daha sonra diğer karakterler aklıma geldi. Bu yerlere insanları yerleştirme işine giriştiğinizde bir ayrıntı bir başka ayrıntıya yol açıyor. Yol alıp giderken belli bir topluluk türüne sahip oluyorsunuz. Karakterlerin davranış şekillerini gördüğünüz için geçmişte neler olmuş olabileceği, ne gibi sorunlarla karşılaşmış olabilecekleri, peşlerini bırakmayan geçmişlerinin üzerlerindeki etkilerinin nasıl olabileceğine dair işaretler ediniyorsunuz. İşleyecek malzeme açısından bir sürü şeye sahip oluyorsunuz.

Eşi benzeri olmayan Northwest hakkında kimi şeyler var. Bana hep şaşırtıcı gelen, burasının nasıl olup da kendini bütün dünyaya tanıtabildiğidir. Orayla ilgili, insanların görür görmez anladıkları, değer verdikleri ve gerçekten sahip oldukları bir şey var.

Bunun Northwest'in çok özel bir yer olmasından kaynaklandığını düşünüyor musunuz?

Olabilirdi. Ya da çok özel bir yer olmayabilirdi ve hiç kimse orası hakkında bilgi sahibi olmak istemezdi! *(gülüyor)* Gizemli bir yer. Neden insanlar ta Japonya'dan kalkıp da *İkiz Tepeler*'e geliyorlar? Ya da Almanya'dan, Avustralya'dan? İnsanları çeken bir yanı var burasının.

Diziler, pek çok bakımdan, televizyonun standartlaştırılmasına bir meydan okuma görüntüsü veriyor.

Doğrudur, fakat hakkında konuştuğumuz bir şey değildi o. Bir şeyi sadece farklı olsun diye yaparsanız, daima sahicilikten uzak bir başlangıç olur. Pilot bölümünü ve yedi bölümü yapmayı başarmıştık ve hâlâ elimizde fazla bir şey yoktu.

Avrupa'da pilot bölümün film uzunluğunda bir versiyon olan videosu vardı; orada Katil Bob'un -dizinin üçüncü bölümüne kadar ortaya çıkmayan karakteri- yer aldığı ek sahneler vasıtasıyla Laura Palmer'ı kimin öldürdüğü konusunda daha fazla ipucu veriliyordu. Neden bir versiyondan fazlasını yaptınız? Çok kısa zamanda çok fazla şey açıklanabilirdi.

Bize o şekilde olması gerektiği söylenmişti. ABC, diyelim, bir pilot ya da normal bir bölüm yapılması için size belli bir miktar para veriyor, fakat -nedendir bilmiyorum- belli bir kurala dayalı olarak onun yapımını karşılayacak kadar para vermiyor. Dolayısıyla, bütçeniz eksik oluyor; bu da paranın hiç de fazla bir miktar olmayan kalan kısmını başka bir şirketin vermesi anlamına geliyor. Oysa bu bir oyun. Çok az bir miktar para vererek bütün dünyadaki haklarını alıyorlar. Eğer aklınız varsa bunu asla kabul etmez, sadece ABC'nin size verdiği parayla çekersiniz. Gerçekçi olmak gerekir! Fakat bize söylenen: "Bu iş böyledir, bu iş böyledir."

Daha sonra bana yarım ağız bir şeyler söylediler. Aslında daha önce söylemişlerdi, fakat ben dinlememiştim. İnsanlar, sonunda onlar, "Alternatif bir sonuç bölümü çekmeniz gerek. Dış piyasalar için bir sonuç bölümünün olması gerekiyor," deyinceye kadar yüksek sesle söylemeye devam ettiler bunu. Ben hep, "Unut gitsin onu!" demeyi düşündüm. Çoğu insan bir şeye bir etiket koyabilir –fakat nereye? Üzerinde sizin adınızı taşıyarak çıkacaksa, bir şey *olması* gerekir.

Fakat pilot bölümü çekmek için sadece yirmi dört saatimiz vardı. Hava soğuktu. Ne kadar soğuk olduğunu tahayyül edemezsiniz! Ben dağcılıkla ilgili eşyalar satan bir dükkâna girmiştim, orada bana, "Bu pantolon şöyle şöyle hesaplamalar yapılarak üretilmiştir: Bununla Everest Dağı'na bile çıkıp orada yaşayabilirsiniz," dediler. Yağmurlu havada giyilecek şeyler, botlar ve en son

moda ve en güzel şeylerden almıştım. Onları giydiğinizde güçlükle yürüyebiliyordunuz. Ben gene de bazı geceler soğuktan donuyordum. *İnanılmaz* bir soğuk vardı! Yorgunsunuz, dondurucu soğukta geceleri çekim yapıyorsunuz ve fazla hareket etmiyorsunuz. Hep oturuyorsunuz. Hava yağışlı ve soğuk: İnsanın içine işliyor, titremeye başlıyorsunuz. Sonunda hiçbirimiz delirmeden işimizi bitirmeyi başardık.

Katil Bob'un -Frank Silva'nın oynadığı- çekim yaptığınız sırada aklınıza gelen bir düşünce olduğu doğru mu? O, ilk başta ABC'ye sunulan taslakta yoktu, öyle mi?

Hayır. Frank Silva set kostümcüsüydü. Laura Palmer'ın odasında çekim yapıyorduk, Frank da orada bir şeylerle meşguldü. Mobilyaları, dolapları taşıyor, onları kapı eşiğine götürüyordu. Odanın içinde bir tek Frank kalmıştı, diğer herkes dışarıdaydı ve birisi -kim olduğunu bilmiyorum- "Frank, kendini odaya hapsetme," dedi. BİNGO! O ân aklıma geldi, "Frank, sen bir oyuncu musun?" dedim. O da, "Evet!" diye karşılık verdi. "Filmde yer almak ister misin?" diye sordum. Yine, "Evet!" dedi. "Tamam, filmde oynuyorsun!" dedim. "Filmde ben ne yapacağım?" diye sordu. "Bilmiyorum, ama sen bu filmdesin," dedim.

Tam olarak ne gelmişti aklınıza?

Gece vaktiydi, aşağı kattaki salonda çekim yapıyorduk. Palmer'ın odasının çekimini tamamen bitirmiştik. Grace Zabriskie kanepeye oturmuş sigara içiyordu ve o düşüncelere sahip olacaktı şimdi. Üzgündü, acı çekiyordu ve düşünceliydi. Bir şey görecekti. Biz de kolyeyi çekecektik, birisi buluyordu onu. Onun göreceği şeydi bu muhtemelen. Belli bir anda yerinden fırlayıp oturuyor. Artık, kameraman döşemenin üzerindedir ve çığlık attırmak için Grace'i sarsacaktır. Tak, işlem tamamdır! Kameraman görevini yapar ve Grace *muhteşem* bir çığlık atar, aynen Grace'in yapabildiği şekilde. "*Çok güzel!*" Kameraman, "Hiç de güzel değil!" dedi. "Sorun ne!" dedim. "Aynada birinin görüntüsü var," dedi. "Herkes olduğu yerde kalsın! Nerede?" diyerek merceğe

doğru baktım ve aynadaki kişi kim, dersiniz? Eski bir aynanın dibinde görülen kişi, Frank! "Bu, *harika!*" dedim. Fakat onun ne anlama geldiğini hâlâ bilmiyordum.

Katil Bob İkiz Tepeler*'in hem konusu -çok daha önemli olarak- hem de alışılmış korku dolu tonu açısından can alıcı öneme sahipti. Bu 'tesadüfler' nasıl oldu da sonunda sizin pilot bölümle ve daha sonra da diziyle bütünleştirmeyi başardığınız bir şeyle uyum içinde oldu?*

Olaylarla ilgili o sekansı tam hatırlamıyorum. Fakat pilot bölümde tek kollu bir adamımız vardı: Mike. *The Fugitive*'e *(Kaçak) sadakat* vardı. Yapacağı tek şey asansörde olmak ve oradan çıkmaktı. Hepsi bu! Fakat ben rol için bütün zamanların en muhteşem oyuncuları ve insanlarından birine sahip olmuştum. Tek kolu vardı ve dolayısıyla protezliydi, fakat muhteşem bir oyuncu haline geldi, aynı zamanda harika bir insandı! Bir gün işe giderken bir şey yazmıştım: "Geleceğin karanlığından büyücünün görmek istediği geçmiş. Birisi iki dünya arasında şarkı söylüyor, 'Ateş-benimle yürü'." Çekecek bir sürü sahnemizin bulunduğu o gün hastanedeydik. Yapmamız gereken sonuç bölümü için elimizdeki işi parlatıyorduk sadece. El yordamıyla ilerliyorduk. Cooper'la Truman geldi, Mike adındaki adam da oradaydı ve Mike o şeyleri neredeyse karanlıkta söylüyordu. O muhteşem sesiyle! Micky Mouse sesine sahip olabilirdi, fakat ben muhteşem bir ses elde ettim! Katil Bob'u ve onunla ilgili her şeyi yaratan odur.

Bunun yanında, dizinin sahip olduğu görünüm ve duygu açısından çok önemli hale gelen bir diğer dünyevi karakter de Başka Bir Yerden Gelen Adam'dır. Onun gizemli cinayetin işlendiği kereste işleri yapılan yerde ilk ortaya çıktığı ân tam bir şok ânı. Bu karakter ya da soyutlama nasıl ortaya çıktı?

Mike Anderson'la 1987'de tanışmışım –hep *Ronnie Rocket*'i geliştirmeyi düşünüyordum, bu da o ânlardan biriydi. Kısa bir filmini görmüştüm, bu yüzden *Ronnie Rocket* karakteri için tam aradığım adam olduğunu biliyordum. New York City merkezindeki

McGoo's'da karşılaşmıştım onunla, tepeden tırnağa altın rengine bürünmüştü: altın rengi ayakkabılar, altın rengi pantolon, altın rengi ceket. Bir şey çekiyordu, arabaydı sanırım. *(gülüyor)* Sık sık olduğu gibi, *Ronnie Rocket* durumu yaşanmazdı. *İkiz Tepeler*'in pilot bölümünü bitiriyordum. Birkaç yıl sonra Los Angeles'ın CFI laboratuarındaki bazı kurgu odalarında sonuç bölümünün yabancı versiyonun kurgusunu yapıyorduk –Seattle'da çektiğimiz alternatif sonuç bölümünün çekimleri üzerinde çalışıyorduk. Tatmin edici bir şekilde tamamen biraraya gelmiş değildi. Çok iyi hatırlıyorum, bir akşam vakti saat 6: 37'de hava çok sıcaktı. Duwayne Dunham, asistanı Brian Burdan ve ben bir günlüğüne ayrılmıştık. Bir açık otoparktaydık, ben arabaya yaslanmıştım. Yaslandığım ateş gibi yanan araba önümdeydi. Ellerim arabanın çatısındaydı ve metal malzeme soba gibi yanıyordu. Kırmızı Oda'nın senaryosu hemen o anda aklıma gelmişti. 'Little Mike' oradaydı ve geriye dönmüş konuşuyordu. Duwayne'e aklımda kendisinin çok hoşuna gidecek bir düşüncem olduğunu söyledim, fakat anlatmaya cesaret edemedim. O gecenin kalan kısmında ben hep Kırmızı Oda üzerine düşündüm.

Onun Dale Cooper'in rüyasında ilk defa görünmesi konusunda dikkat çeken şey, bütün sahnenin ters çekimle alınması. Bu fikir nasıl ortaya çıktı?

1971'de Alan Splet'e, ben "Kalemleri istiyorum" derken bu konuşmamı kaydetmesini söylemiştim. Alan'dan bu cümleyi tersine çevirmesini istedim. Bir cümleyi fonetik olarak geriye doğru konuşmayı öğrendim, sonra, önce geriye doğru versiyonunu konuştum ve Alan da onu kaydetti. Tersti, sesi ileri doğru yapılmıştı, fakat çok güzel, ilginç bir orijinal versiyondu. Bu tekniği *Silici Kafa*'da, kalem fabrikasında hiçbir zaman çekilmeyen bir sahnede kullanacaktım. Kırmızı Oda düşüncesi aklıma geldiğinde, yeniden düşünmüş olmalıyım. Görsel olanın da geriye doğru yapılması gerektiğini takip eden bir düşünceydi. Kırmızı Oda, şimdiye kadar çektiğim bir sahnenin en keyif verici olanıydı, sonuç da kendi adıma çok güzel olmuştu. Alternatif sonuç bölümü Avrupa



Ufak bir sır. Başka Bir Yerden Gelen Adam (Michael Anderson) *İkiz Tepeler*'de (1989) tersine dans ediyor.



Gözyaşlarım sel oldu. *İkiz Tepeler*'de (1989) Sarah Palmer (Grace Zabriskie) kızının öldüğünü öğreniyor.

versiyonu için yapılmıştı, fakat o sahnede *İkiz Tepeler* dizisi boyunca geri tepmeler vardı.

Eğer Katil Bob ve Başka Bir Yerden Gelen Adam daha sonra eklendiyse, siz o zaman ABC'e Leland Palmer'ın Laura'nın katili olduğunu mu söylemiştiniz sadece?

Biz katilin kim olduğunu kesinlikle kimseye söylemedik. Bob'la Little Mike da kimsenin aklına gelmiyordu –sadece biz biliyorduk.

Fakat film uzunluğundaki versiyon Bob'un diziden önceki yapıp ettikleri hakkında bilgi vermektedir, dolayısıyla bazı insanlar diğer versiyonu izledikleri için önceden daha fazla bilgi sahibi olmaktalar.

Evet, fakat bu, sonucun başka bir şeyle ilgili olabileceği ya da olmayabileceği duygusunu uyandırıyordu. Diğer versiyonu o kadar da uzun bir zaman önce görmemiştim. Her şey çok hızlı gelişmişti ve hiçbir şey önceden düşünülüp taşınılmamıştı, fakat bunlar geleceğe yönelik işaretlerden ibaretti.

Pilot bölümde bir sürü ağlama sahnesi görüyorduk. Polis Andy Brennan dosyaya koymak için Laura'nın cansız bedeninin fotoğrafını çekerken ağlamaktadır; Laura'nın annesi babası da acı içinde ve uzun uzun ağlamaktadırlar. Keza, okul müdürü ve Laura'nın okuldan arkadaşları da. Siz de ağlamaklı görünüyorsunuz. Doğru mu?

Evet, sanırım, o konuda fazla ileri gittim. Ağlayan kızlar, ağlayan erkekler, ağlayan kadınlar: Neredeyse herkes ağlıyor. Duygusal bakımdan gerçekten hissedebilmişlerse, güçlü bir şey ortaya çıkmış demektir. Esneme hali gibi bir şey: Başkasına geçiyor. Aynen Andy gibi. Erkektir ama ağlamaktadır. Bir polisin ağlaması çok nadir görülen bir şeydir. Sanırım, Roy Orbinson'dan kaynaklanıyor! Hayır. Bu örnekte, kimliğin pekiştirildiği bir zamandır ve ipler tamamen kopmuştur. Birisi bir cümlenin arkasını getiremediğinde, bir şekilde heyecanlanıp konuşamadığında, *bittiniz* demektir. O duyguyu biliyorsunuz ve o duygu sizi bitiriyor.

Sarah Palmer, Şerif Truman'ın yanına yaklaştığı ve kızının başına gelenleri anladığı o ilk başlarda kocası Leland'ı çağırıyor. Telefon konuşması boyunca acının karşılıklı olarak yaşandığı o sahne, acı çekilen süreyi uzatıp gerçekten dayanılmaz bir hale getirmekte. Bunun bir televizyon dizisi biçimi ortaya koymakla nasıl bir ilgisi vardı?

Bir şey ortaya koymakla ilgili değildi. Korkunç bir şeyi fark eden iki insan izleniyordu. Ve bu durum, zaman içinde, bir sekansta yaşanıyor. İzleyiciler onların yaptıklarından çok daha fazlasını bilmektedirler. Dolayısıyla, acı verici bir şey bu. İkisinin de farklı yerlerde olduklarını görmeniz mümkündür ve Şerif Truman'ın arabası gelirken siz onun gelişini görebiliyorsunuz.

O gene yaşanıyor, çok uzun zaman sonra da değil, Laura'nın sınıftaki boş koltuğunun zincir reaksiyonu efektine sahip olduğunuzda. Polis içeriye girer, sınıf arkadaşları birbirlerine bakarlar, kızlardan biri çığlık atarak dışarıya doğru koşar ve polis kendini kontrol edemeyerek ağlamaya başlar...

Doğru, kesinlikle. Fakat bunlar hayatta olan şeylerdir. Akıl yürütme, dedektiflik yapma ve parçalar biraraya geliyor ve bir sonuç ortaya çıkıyor. Sonuç sizin dikkatinizi çektiğinde, o bitmiştir. *Bitmiştir.* Gene burada, izleyiciler karakterlerin bildiğinden daha fazlasını bilmektedirler. İzleyici bir şeye baktığında, öğrendiği şeyi o görüntüye ilave eder. Aynen sınıftaki bir boş koltukla olan durum gibi.

Özel ajan karakteri bütün bir dizinin çekimi boyunca mı geliştirildi, yoksa daha önceden tamamen şekillenmiş miydi?

Tamamen şekillenmişti. Kyle sanki o role doğmuştu.

Kyle kendi rolünü geliştirmekle çok fazla mı ilgiliydi, ya da genel olarak diziye katkısı mı vardı?

Kyle âlet edavatı çok sever. Örneğin, özel bir çakmak, özel bir bıçak, ya da tornavidası şuyu buyu olan özel bir çok amaçlı bıçak gibi şeyleri. Bir zamanlar çakmaktaşı gibi bir şey vermişti bana,



Bir içeri bir dışarı. *İkiz Tepeler*'de (1989) şerif Harry S. Truman (Michael Ontkean) ile özel ajan Dale Cooper (Kyle MacLachlan) Laura Palmer'ın gizli hayatının bir yönünü daha ortaya çıkarmak üzereler.

bir yüzeye sürttüğünüzde ateş yanıyordu. Çocuk yüzüne benzer hayat dolu bir sürü yüzü olurdu onun –tek başına kaldığında. İşte bu özellikleri Cooper'a uygundu. Dolayısıyla, Kyle olmakla, Cooper'a zaten bir sürü şey katmıştı.

Fakat Kyle'nin Cooper'la mücadele halinde olan bir başka yanı vardır. Başka insanlar yönlendirdiğinde Cooper olmadığını söylemiyorum –fakat bazen onu başka bir vitese atmam gerekiyordu. Rolünün içindedir, fakat geri de çekilebiliyor, seriye de geçebiliyordu, ancak Cooper'ın sahip olduğu enerjiye ve hareketliliğe sahip değildi. Beyazperdede izlemeniz gerekir onu, çünkü Cooper'da olmayan fakat Kyle'de olan başka bir sürü şey vardır. Aynen bir heykelde olduğu gibi: Sadece bedene ait olmayan bütün parçaları yontuyorsunuz.

Düzgün bir başlangıç yapıyor -birazcık alışılmamış tarzda olabilir- fakat üçüncü bölümün sonunda, ne kadar manyak birisi olduğunun anlaşıldığı, ormanda bulunan Şerif'in makamına hitaben bir Zen vaazı verdiği âna kadar değil. Bu nereden kaynaklanıyor?

Hollywood'da Dalai Lama'yla görüşmüştüm. Tibetlilerin durumuyla ilgili bir şeyler yapmak için harekete geçmiştim. Mark'a, "Bir şeyler yapmalıyız," demiştim o zaman. Söz konusu sahne Dalai Lama'yla görüşmemizden çıkmıştı! Bu da Cooper'a bir başka katman ilave etmişti.

Cooper o zamanlar dedektif tarzında benzersiz olarak görünüyordu, çünkü aklını, bedenini ve en önemlisi sezgilerini kullanıyordu.

Sezgilerini, evet. Gerçekten çok sezgili bir dedektiftir.

Oynadığı rolün tamamen gerekli olduğu daha sonra açıklığa kavuşuyor.

Evet. Onun gelişip büyümesine bir bakıma imkân verilmiştir, fakat daha sonra cinayetin aydınlatılması nedeniyle daha başka gelişmeler olmaktadır. Bu gelişmeler yaşanırken zehirler toprağa karışmakta, bitkilerin yok edilmesi zaman meselesi haline gelmektedir.

Dizi sürekli olarak bir içeri ve dışarı karışıklığıyla oynuyor. İçerisi tamamen ahşap; bir masanın üstünde kocaman geyik başları duruyor; kırmızı perdeli Şerif'e ait bina ormanın derinliklerinde filan. Leland kendi kızının öldürülmesiyle ilgili itirafta bulunup açıklamalar yaparken odanın içine yağmur yağıyor. Bu sizin kafanızda olan bir şey miydi?

Gerçekten aklımda yoktu. İçerisi/dışarısı meselesi... Ben daha önce böyle bir şey söylemedim, fakat hayatın ve filmlerin benim açımdan ne ifade ettiği konusunda bir şeyler söyledim.

Üçüncü bölümün sonundaki, Cooper'a rüyasında, Laura'nın onu kimin öldürdüğünü söylediği sekansla ilgili neler söyleyebilirsiniz? Bu cevabı biz duymuyoruz fakat Cooper duyuyor. Sonra, dördüncü bölümün başında unutuyor!

Bir heyecan yaratma, bir hile söz konusu. Bununla birlikte, gece geç saatte bir şeyin etkisi altında konuşma gibi bir deneyimi

herkes yaşamıştır. Bir şey biliyor göründüğünüz bir noktaya ulaşıyorsunuz. Ertesi sabah o ya absürd bir şey haline geliyor ya da unutup gidiyorsunuz –ya da her ikisi birden! Bir şeyi akla uygun hale getirebiliyordum, hemen hemen. Fakat neden yaşandıklarını bilmiyorum. Gizemli ve boş yere umutlandıran bir şeye aralanan küçücük bir kapı gibiydi.

Bu dizi sürekli olarak, belki de onların tekrarı sayesinde çok çağrıştırıcı hale gelen iki çekimi kullanıyor: ağaçlardaki rüzgâr ve asılı duran bir trafik lambası. Bu lambanın aynı zamanda rüzgârda sallanıp durduğunu izliyoruz. Bahsettiğim görüntüler nasıl ortaya çıktı?

Sparkwood ve 21'in kesişme noktası, Laura'nın James'i son gördüğü -ya da James'in Laura'yı son gördüğü- yerdi. Bahsettiğiniz trafik ışıkları oradadır. Kar ve farklı sıcaklıklar değişken oldukları anlamına gelmektedir. Dolayısıyla, rüzgârda da patlıyorlar ve bütün o trafik ışıkları çok önemli hale geliyordu. Cooper'ın, "Bütün cinayetler gece vakti işlendi," dediği yerde tekrar kullanılıyorlardı. Dolayısıyla, kırmızı ışığı gördüğünüzde ya da bir ışık kırmızıya döndüğünde ve bir hareket söz konusu olduğunda, sizde bir duygu uyanmaktadır. Daha sonra, bu ışığın Laura'nın odasının dışındaki holde bulunan fan halini aldığını görüyoruz. Merakınızı çeliyor. Ve can sıkıntısı veriyor!

James bisiklete binmeye ilgi duyuyor ve bir bisiklet binicisi; bu kasabanın bütün bisikletlileri Roadhouse'da dolaşıp, tam bir melek olan Julee Cruise'un çok güzel melodik şarkılarını dinliyorlar –tavukların kafasını koparmanın tersine!

Doğrudur! Bakın, o düşünce, İkiz Tepeler'deki bisikletlilerin entelektüel olması şeklindeydi –aykırı tipler. Jock'lar dışarıdan kimselerdi, tamamen farklı bir şey dinliyorlardı. Bisikletlilerin entelektüel takımını oluşturuyorlardı daha çok! *(gülüyor)*

Artık, Angelo Badalamenti'yle ilişkinizin gerçekten tam kıvamında olduğu göze çarpıyor. İnsanların o diziyi, sizin Mark Frost'la bir-

likte yaratma işine soyunduğunuz dünyanın harcını oluşturan müziğin dinlenmesi olmadan düşünmesi mümkün değil.

Ah, ilişkimiz kıvamında, elbette. 'Laura Teması' için "Falling"i yazmıştık, Angelo'nun ofisine/stüdyosuna gittiğimde bana, "Benden ne istediğini söyler misin?" diye sormuştu. "Emin değilim," şeklinde cevap vermiştim. Angelo'yla konuşurken, o yazıp çalmaya başlamıştı. Pilot bölüm çekilmişti, dolayısıyla film için çalışıyorduk. Sekans tam olarak nasıldı, hatırlamıyorum, "Bu iş olacak!" dediğimi hatırlıyorum. O işi Angelo yapıyordu, bu da benim açımdan *harika* bir şeydi. Ağlamaya başlamıştım! Angelo bana bakıp, "N'oluyor sana, deli?" diye seslendi. '"Angelo, bu *harika* bir duygu! Ne kadar güzel bir şey olduğunu anlatamam!" diye karşılık verdim. Kafası karıştı. Sonra bana birkaç kez, "David, biliyorsun, ben sana güvenirim, fakat bu işin senin gözüne göründüğü kadar güzel bir şey olduğunu hiç sanmıyorum," dedi. Kesinlikle anlamayacağı bir şeydi. Hissettiğim duygunun insana müthiş derecede sıcak gelen bir şey olduğunu düşünemiyordu.

Bunun yanında, müzik de en az anlatım kadar önemlidir. Sıklıkla, diğer şeyler Julee Cruise şarkı söylerken gerçekleşmeye başlamaktadır. Olayları ya da kimi gerçeklikleri müzik meydana getiriyor sanki, Dev'in ortaya çıkıp Cooper'a, "Gene olmaya başladı," dediği zamanki gibi.

Şarkılar o sahneden önce vardı, orada birkaç şarkı var, bunun yanında bir sürü de olay var. Cooper orada Truman ve Kütük Kadın'la birlikteydi, Julee de şarkı söylüyordu. Bobby Briggs'in o gün çalışması gerekiyordu, fakat stüdyoya bir şey almaya gelmişti. Biz sahneyi çekmeye hazırlanırken, "Bobby, sen burada ol," dedim. Bobby de, "Güzel, harika. Ama ne yapacağım?" diye sordu. "Orada öylece oturacaksın," dedim. Birdenbire bu duygular ortaya çıktı ve kederli bir hava oluştu. Bir şey oluyordu. Neredeyse yüzde yüz hissedebiliyordunuz. Odanın her yerini kaplamıştı ve insanı perişan eden bir kederdi.

Derken, Donna ağlamaya başladı. Cooper da gördü bunu –hikâyenin bütününü gören tek kişiydi. Belki Kütük Kadın da. Sonra, Bobby de kendini tutamadı. Donna'nın onu hissettiği görülebiliyordu –soyut şey onu hareket ettiriyordu. Fakat Bobby üzüntüye kapılıp onun varlığını hissederken, ben mahvolmuştum. Bobby'nin orada bile olmaması gerekiyordu. En güzel şeylerden biriydi o, çünkü belli insanlar harekete geçer, karakterlerini tanırsa, o zaman gerçekten bir şey ortaya çıkmaktadır.

Dizide yer alan oyuncuların seçimi konusunda bir şeyler söyleyebilir misiniz? Aynen bir çocuğa bakılır gibi izlenen filmlerden akılda kalan çok özel şeylerden biri de oyuncuların varlığı: emeklilikten kurtarılan oyuncular, belli bir 'bagaj' birikimiyle gelen geçmişe ait yüzler, örneğin Russ Tamblyn.

Dennis Hopper benim için doğum günü partisinden vazgeçti, beni Russ Tamblyn'le tanıştırdı. Russ bana, "Birlikte bir şey yapalım," dedi, ben de ona, "Russ, ben seni gördüm ve yapacağım," şeklinde karşılık verdim. Dolayısıyla, Russ zaten aklımın bir köşesindeydi. Richard Beamer'in adı ortaya atıldı, çünkü rol dağıtan yönetmen, Johanna Ray'in arkadaşıydı. Birdenbire her şeye 'Evet' dendi. Tanımadığınız bir sürü insan var, fakat onlarla tanışıp konuşuyorsunuz ve çok kısa bir zaman sonra harika insanlar olduklarını görüyorsunuz. Sadece harika insanların olması meselesi değil, yüzlerini, konuşma tarzlarını gördüğünüzde, şekillendirmede değişikliğe gidiyorsunuz –onların getirdiklerine bağlı olarak.

İnsanların kariyerlerini ya da herhangi bir şeyi yeniden başlatmaya koyulmak değildir bu. İlginç bir süreçtir. Johanna bir sürü korkunç insan tanır, daha sonra bana onun sağduyusu olarak görünür bu, fakat ileri derecede hayati bir öneme sahiptir, o rol için doğru insana sahip oluyorsunuz. Rolün üstesinden gelebilecek birkaç kişi olabilirdi, fakat her sahnede görebildiğiniz birini bulduğunuz duygusunu taşıyıncaya kadar sürdürüyorsunuz araştırmayı ve bazıları rolün hakkını verdikleri için şükran duyuyorsunuz. Dolayısıyla, bir sürü isim ortaya atılıyor. İsimleri tek tek kafanızdan geçirerek o sahneleri canlandırıyorsunuz, bir şey dikka-

tinizi çekiyor ve "Hayır!", bu kişiyi çok beğeniyorsunuz, belki, fakat "Hayır", maalesef.

Muhtemelen, Laura Palmer'ın oyunculuğu can alıcı bir öneme sahipti. Oyuncunun kesinlikle doğru olması gerekiyordu, çünkü her şey onun etrafında dönmektedir. Bunun yanında, aslında o bir ceset! Olmayan bir merkez.

Doğru. Düşünce, bir fotoğraftan kaynaklandı. Seattle'da çekim yapacağımızı biliyorduk; bu kızın repliği bulunmadığı ve ölü olarak duracağı için Los Angeles'tan biriyle anlaşmadık; adayları çağırıp yevmiye verdik, sadece ölü bir kız canlandırılacaktı. Dolayısıyla, kızın Seattle'dan getirilmesi gerekti. Bir sürü resme baktım ve bingo! Doğru kişi olduğu duygusu veren elimdeki resim vardı. Bunun üzerine Sheryl Lee geldi, fakat o da resimdeki haline pek benzemiyordu. Bazı insanların resmine baktığınızda rüya gibi geliyor, daha sonra kendisini gördüğünüzde rüya kaybolup dağılıyor. Fakat o rüya hâlâ canlılığını koruyordu; kıza, kendisini gri renkli bir boyanın içine daldırmak istediğimi söyledim, böylelikle sahilde uzanan bir cesede dönüşecekti. "Güzel!" dedi kız. Daha sonra çok gergin olduğunu söyledi, parmağını kıpırdatacak hali yoktu. Fakat hiç kimse -Mark ve ben dahil, hiç kimse- onun rol yapabileceğine ve bir ölü rolünü oynayacak kadar güçlü olacağına inanmıyordu. Küçücük bir kararın alınması ne kadar önemliydi.

Kızın role karşı tepkisi nasıl oldu?

Biz çekim yaparken soğuktan donuyordu –çok soğuktu. Oraya öylece uzandı, sonra biz onu alıp uzaklaştırdık; dev kütüğün arkasına kurulu, battaniyeleri ve ısıtıcıların olduğu yere götürdük. Biraz koşup sıcacık küçük çadırın içine girdi, vücut ısısı yükseldi ve tekrar çekim yerine döndük. Rolünü ustalıkla oynamıştı. Bir gün oradaydı, ikinci gün yoktu. Fakat zihinsel bakımdan her sahnede yer alıyordu.

Onun, kuzeni Maddie rolünü de oynayabileceği konusu ne zaman netlik kazandı?



Bir diziyi başlatan görüntü. *İkiz Tepeler*'de (1989) plastiğe sarınmış, ölü Laura Palmer (Sherly Lee).

Bir başka sahneyi oynamıştı –Donna'nın piknikte olduğu video. Kendisini düşünmemizi sağlayan da o sahne olmuştu. Ben, "*Dostum!* Görüyorsunuz, bu kızın bir tavrı ve doğal bir yeteneği var," dedim. Kız oyuncu olmak istiyordu ve rolü canlandırmak için Seattle'a gelmişti. Fakat bütün yapacağı o sahneden ibaretti. Küçücük bir dans sahnesi.

Bir bakıma, o rolle 'markalaşmış' oldu. Belki de aynen Kyle'nin Ajan Cooper'la, ya da Frank Silva'nın Katil Bob'la markalaşması gibi.

Evet, çift taraflı bir kılıç bu. Eminim, kendi başına kimseye engel olmaz. Hem daha sonra gerçekleşen bir şey; eğer doğru bir şeyse. Yetenekle değil, kaderle ilgili.

Peki, nispeten tanınmayan diğer oyuncular için neler söyleyeceksiniz?

Her birinin ayrı hikâyesi var. Aynen Andy gibi. Roy Orbison için düzenlenen bir ödül törenine gidiyordum, Fox Theatre'daydı. Genellikle arabaya binmem, fakat, "Bir araba istiyorum, çünkü oraya kadar yürümek akıl kârı değil, binip gideyim," dedim. Araba geldi, şoförüm de Andy'ydi. Andy beni oraya götürdü, bana, "Siz arabadan ayrıldığınızda ben tam burada olacağım," dedi. Beni tekrar getirirken, sohbet sırasında kendisinin oyuncu olduğunu söyledi –Los Angeles'taki herkes gibi. Ben ona bakıyordum, fakat o arada pilot bölüme oyuncu arayışı içindeydik, düşünüp duruyordum. "Ah, Aman Tanrım! Johanna Ray'i arayacaksın," dedim. Ben de Johanna'yı arayıp ona, "Mark'ın bu adamı görmesini istiyorum, sen de gör bu adamı, Andy için kusursuz biri sanırım," dedim. Aradığınız kişinin bulunması harika bir şey.

Laura'nın cesedinin bulunmasıyla Tom Hunter'ın filmi River Edge *(Nehir Kenarı) arasındaki benzerlikler dikkatimi çekti. Ayrıca Hunter, dizinin yönetmenlerinden birisi olarak da karşımıza çıktı. Onun dizide yer alması nasıl gerçekleşti?*

Dünya küçük. Birlikte AFI'nin merkezine gitmiştik. Bana önceden yaptığı filmlerin hepsini gösterdi, harika filmlerdi. Shangrilas üzerine bir kurmacası vardı! Çok modern görünen filmler

yapmıştı ve ben Tim'in o filmleri gerçekten yapacak biri olduğunu düşünmüştüm. Tim'e hep hayranlık duydum.

Öteki yönetmenlere 'rol verme' işini nasıl gerçekleştirdiniz? Çok nadir bir şey, çok dikkatli olmanız gerekir.

Evet, onlar için de zor; çünkü gelip bu koyulan kurallara tabi olmaları gerekiyor. Mark'la ikimiz kuralları herkesten daha iyi biliyoruz. Ellerinde bir senaryo var, ikimizden biri ya da ikimizle konuşup gidiyorlar. Ben daha sonra onların ses birleştirme sırasındaki performanslarını görüyorum. Eğer tamamen yanlış giden bir şey varsa, düzeltmeye zaman olacaktı. Fakat bunun hep yaşanan bir durum olduğunu söyleyemem. Caleb Deschanel ve Tim'le okuldan arkadaşız. Diane Keston'u önceden tanıyordum, diğerlerinin bir kısmı tavsiye üzerine gelmişti ve biz onların çalışmalarını görüyorduk.

Pilot bölümü ve diğer bazı can alıcı bölümlerin yönetmenliğini yaptınız. Hangi bölümleri yapacağınız konusuna yaklaşımınız nasıl oldu?

Sadece yapmaya katlanamadıklarımı ayırdım. Leland/Bob'lı olanları yapmak istediğimi biliyorum. Birkaç tane de diğerlerinden vardı. En sonuncusunu *(gülüyor)* ve en baştakini yapmak istiyordum. Fakat hepsi ortalardan oldu! *(gülüyor)*

Televizyonun -hem bir form hem de kurum olarak- talepleri ve sınırları içinde çalışmak sizin açınızdan nasıl bir deneyimdi?

Çoğu filmlerin gücü imge, ses ve romanstan kaynaklanır. Televizyonda ses zarar görür, yaratılan etki zarar görür. Olduğunuz yerde gözünüzü hareket ettirerek, ya da başınızı çevirerek televizyon ekranını görürsünüz, yerdeki halıyı görürsünüz, üzerinde yazı bulunan küçücük bir kâğıt parçasını, ilginç bir tost makinesini filan görürsünüz. Bir saniye içinde filmin dışına çıkarsınız. Bir sinema salonunda perde büyüktür ve ses doğrudur, film çok güçlüdür, şikâyet edilse bile.

Örneğin, benim ses birleştirmeyle yapmaya çalıştığım şeyin hiç önemi yoktur, televizyonda kesinlikle iyi görünmez. Muhteşem ses birleştiricilerimiz vardı ve işleri yolunda götürmek için çok sıkı çalışıyorduk. Fakat reklam filmleri hep on desibel düzeyindedir, aynen *gungbusters* gibi gelirler! Üzerlerine kafa yorduğunuzda, diziyi kesintiye uğratır; on iki dakikalık kısacık bölümleri kullanıyorlar, ardından on iki dakikalık bir reklam, ardından bir başka reklam. Ayrıca, reklam filmlerinin sesi insanlara televizyonun sesini sonuna kadar kıstıracak düzeyde yüksektir. Ben bütün televizyonu kapatıyordum! Etki bu kadar yıkıcıyken, bir şeyin nasıl işlev görebileceğini bilmiyorum. Fakat siz o vahşilik içinde bir ses gibisiniz.

Çok kaliteli, eve kanalize edilebilecek çok güzel görüntülere sahip olmanın eşiğindeyiz ve korkarım birileri onu mahvedecektir. Kurduğunuz rüyanın içine girmeleri için evdeki insanlara daha iyi bir şans vermek gerekiyor, oysa televizyon bir ürün satma aracından ibarettir. Bu işe pek elverişli değildir. ABC'de çok sayıda iyi insan vardı, fakat ben karar almalarını sağlayan etkenin aslında diziyle bir ilgisinin bulunmadığını düşünüyorum hâlâ. İşte bu nokta, benim yanlış yolda olduklarını düşündüğüm bir noktadır. Televizyon dizisi, televizyoncuların planlarının pek önemli olmayan bir parçasıdır.

Diziyi 35 mm.'ye çekip film üzerinde kurgularken, nerede biteceğini gerçekten bilmiyor muydunuz?

Bu konuyu düşünmeniz gerekiyor, çünkü düşünmezseniz, sadece kendi canınızı yakmış olursunuz. Bölümleri büyük ekranda birleştirip, daha sonra küçük televizyon hoparlörleri kullanarak tekrar oynatacaktık. Sonra televizyonun sarstığını fark ediyorsunuz ve kalın seslerden bazılarını filtrelemek zorunda kalıyorsunuz. Sonunda televizyona göre birleştirme yapıyorsunuz, çünkü filmin gittiği yer orası. Eğer bunu yapmazsanız, insanların evlerine garip şeyler dolar ve olaylar sizin istediğiniz yönde gelişmez.

Yapımın diğer yönleri -görünüm ve renk gibi- uyumlu hale gelmiş miydi?

Hayır, fakat *İkiz Tepeler*'in oynadığı gibi 200 evi sihirli bir biçimde ziyaret edebilseydiniz, rengi iki yüz farklı şekilde görecektiniz. İşaret verildi ve herkes sıra sıra dizilmiş farklı bir renk setine ve parlaklığa sahip oldu. Bazıları parlaklığı, karanlık bir sahneye sahip olsanız bile, onu göremeyeceğiniz kadar düşürdü, ya da ekran bütünüyle bembeyaz olup görüntü dağılacak kadar yükselttiler. Berbat bir ortamdır ve olacakları önceden bilerek *yapıyorsunuz* yaptığınız şeyleri. 1:33 oranında olmayan, fakat farklı formatlar gösterebilen bir televizyonu bekliyorum; görüntü mektup kutulu şekilde olduğu zaman televizyon ekranı farklı biçim alıyor. Fiber optikler ve çok güzel bir niteliğe sahip olarak, daha büyük bir biçimde oluyor.

CinemaScope'a olan sevginiz bilindiğine göre, televizyona daha uygun oranda çekim yapma bir uzlaşma olmalı.

İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürü'yü ve *Silici Kafa*'yı 1: 85'e çektim. Fakat geriye kalanı CinemaScope'tur. CinemaScope'u daha çok seviyorum. Onda çekmek daha zordur, çünkü mercekler çok hızlı değildir, dolayısıyla çok az bir uzlaşma vardır, fakat bu muhteşem bir orandır. İnanılmaz. Bir dikdörtgenin oranı. Görüntüyü yaratırken bazı sürprizlerle karşılaşıyorsunuz. Bir kişinin yerde uzandığı, diğerinin ayakta olduğu sıkıntılı bir zaman aslında. Fakat iki kişinin yerde uzanıyor olması harika bir durum! Siz yolunuzda ilerlerken değişen bir orana sahip olmak çok hoşuma gidiyordu.

İkiz Tepeler*'in, sinemadaki bir filmle kıyaslandığında, çok sayıda insan tarafından izleniyor olduğunun bilinmesi merak uyandırıcı olmalı. Sizin gözünüzde önemli mi bu?*

Bakın, bu rakamlar doğru bir temele oturmaz, o yüzden bunun doğru olup olmadığını söylemek kesinlikle mümkün değil. İstediğinizi sorgulamak gerekir. Fakat benim filmlerimi izlemeye gidenlerden daha fazladır hâlâ. Çok sayıda insanın o diziyi izlemesi benim açımdan sürpriz olmuştu. Gerçekten hoş bir sürprizdi.

ABC dizinin pazarlamasını iyi yaptı mı?

Pazarlamanın önemli olduğuna inanıyorum, fakat ben daha ziyade kadere inanıyorum. İnsanlar pazarlama konusunda ellerinden gelenin en iyisini yapsalar da, muazzam kampanyalara rağmen filmler başarısız olabilmektedir. Filmin -bir program ya da başka bir şey- ona karşı belli bir kokusu vardır. Keza, sokakta dolaşan belli bir söylenti. Ne olduğunu bilmiyorum, fakat sanırım, daha büyük bir etkendir bu. Kaderle ilgili. Sizin bir tür parlama zamanınızdır. Yol açıktır ve siz o şeyleri planlayamazsınız. *İkiz Tepeler*'de zamanlama ve başka her şey doğruydu. Başlangıçta *çılgınca* gitmişti. Herkesi şaşırtmıştı.

Bu muazzam ve birden gelişen popülarite karşısındaki tepkiniz nasıl oldu?

İnsanların sizin yaptığınız bir şeyi beğendiklerini görmek gerçekten hoş bir duygu veriyor, fakat aşka da benziyor, insanların sizden bıkma noktasına gelip bir başka şeye düşkünlük göstermeleri kaçınılmaz görünmektedir. Bu süreci kontrol etme konusunda elinizden bir şey gelmiyor ve kaçınılmaz akıbetin bilincinde olmak insana müthiş bir acı veriyor. Keskin bir acı değil –birazcık aşk acısına benzeyen, *Home Alone* (Evde Tek Başına) çağında yaşıyor olmakla ilgili bir acı. Sanatevleri can çekişmekte. Onların yerine, on iki film gösteren alışveriş mağazalarındaki sinemalarımız var artık ve onlar da insanların izlediği filmler. Televizyon düzeyi düşürmüş ve belli bir şeyi popüler hale getirmiştir. Çok hızlı ilerleyen ve pek fazla öz taşımayan televizyon programlarının bir gülme efekti vardır, hepsi bu.

Sanırım bu problemin bir parçasını, televizyon izleyicilerinin soyut bir şey olması meydana getiriyor. Televizyon izleyicileri film yönetmenlerinin gözüne hiç görünmezler, oysa siz bir sinema salonuna gidip, bilet alıp filminizin karşısına geçip oturan bir sinema izleyicisini görebiliyorsunuz.

Kesinlikle doğru. Sinema salonları da geniş izleyici kitlelerine sahipti eskiden. AFI'ye gelip seminer veren adamı -sanırım Geor-

ge Seaton'du, Marx Brothers filmlerinden bazılarını yapmıştı- hatırlıyorum. The Marx Brothers, ülkeyi baştan başa dolaşıp sahne üzerinde geniş bir izleyici kitlesinin katılımıyla gerçekleştirilen rutin gösteriler düzenliyordu. Gülmelerin zamanlamasını yapıyor, gittikleri yerin hiç önemli olmadığını görüyorlardı; özel bir satır, dört saniyelik bir gülme zamanına sahipti, bin kişilik bir izleyici kitlesi vardı. Dört saniyelik gülme zamanı vermek için filmi kesiyorlar ve filmin temposunu etkiliyorlardı. Fakat bin kişilik bir izleyici kitlesi o boşluğu dolduruyordu. Sonunda videoya koyulup onu evinizde izlediğinizde, çok yavaş görünmektedir. İlginç ve acayip bir tarzdır.

Televizyonda çalışırken tamamen farklı kriterlerin varlığını göz önünde bulundurursak, diziyi yaparken kafanızı beğeni ve sansürle ilgili kurallarla meşgul ettiniz mi?

Tabii ki. Pilot bölümde karşılaşmıştık böyle bir durumla, Bobby'yle Mike sarhoş olup Doc Hayward'ı -Donna'nın babasıgörmeye giderken. Mike bir bira kutusunu fırlatıp attı, kutu sokakta bir yere düştü, sonra Mike arabadan dışarı çıkıp Bobby'ye, "Senin ta..." diye küfretti, fakat sansür görevlisi, "Bu sözü değiştirmeniz gerekir," dedi. Ben aslında konuyla ilgilenmiyordum, sadece o sahneyi çekerken birisi hatırlattı: "David, sen bu sözü kullanamazsın, bunu unutma." Ben de ona, "Ah," dedim, "Küçük domuzu vıyaklatıp durma" sözünün geçtiği yerdir o. Aptalca bir şey, fakat bir bakıma daha hoş bir hale getirdi. Normal bir sahne değildi.

Bazı küçük çitler, kullanılan çitlerden daha küçük olarak dikilmiştir. Yer daha dar bir alandır. O ağılda çok hoş hayvanlar vardı ve siz onlarla çalışıp güzel bir çalışma yapıyorsunuz. Bu ağılın *İkiz Tepeler*'le bizim açımızdan ne kadar büyük olduğunu, onunla ne yapabileceğimizi gördüğümde çok şaşırmıştım. Bize birisinin çıkıp, "Siz bunu yapamazsını" demesi çok ender görülmüştü. Çok özgürdük. Mark televizyonda popüler bir dizide çalışmıştı, dolayısıyla mevcut kombinasyona uygundu onlar ve birazcık güçle gidecek bir parçacık malzememiz vardı.

Bu dizi televizyon izleyicileri açısından kabul edilebilir bir şey olmak anlamında epeyce uzun soluklu oldu; örneğin, Leland Palmer'ın Meddie cinayeti –yönetmeyi tercih ettiğiniz özellikle şiddet içerikli bir bölüm.

Ah, evet, çok sıkı biriydi, çünkü sansürün standartları her ülkede farklıdır. Fakat burada şiddet zamanın onda dokuzunu geçecek gibi, oysa seks -cinsel içerikli küçücük bir şey- duvara çarpar. *İkiz Tepeler*'de adamakıllı ilginç ve şiddet içeren sahneler vardır ve onlar sansürden geçti. Eğer tam bir standart yoksa geçiyor, fakat 'tam standart olmayan' şeylerin durumu daha berbatlaştırıp rahatsız edici hale getirdiği de görülebiliyor: isimlendirmedikleri şeyler. Kuralları arasında yer almadığı için geçip gidiyorlar.

Mavi Kadife'*yle benzerlikler var, orada İkiz Tepeler kerestecilik yapılan bir kasabadır ve işler kapalı kapılar ardında yaşanmaktadır. Fakat burada yeni olan unsurun, kötünün bu dünyadan bile olmadığıdır. Tamamen başka bir yerden geliyor.*

Ya da insan şeklinde bir soyutlama. Bu yeni bir şey değil, Bob'un oradaki haliydi.

Bob'un ortaya çıkması sıklıkla tam bir gün ışığı atmosferinde gerçekleşiyor. Bana Jack Clayton'ın filmi The Innocents'*i (Masumlar) hatırlatıyor; orada ölü mürebbiye parlak gün ışığı altında gölün karşı tarafına geçerken görülüyor. Onunla ilgili çok korkunç bir şey var. Tedirginlik. Hayalet, yerini tam olarak öğrenememiştir!*

Doğrudur. Gerçekten korkunç. Sanırım bunun sebebi, gece vakti öyle bir şeyin yaşanabileceği düşüncesiyle hazırlıklı olunmasıdır. Gene de hâlâ korkunç bir şey olacaktı, fakat hayaletlerin -gündüz vakti, güneşin parlak ışığı altında- ortaya çıkmayacağını düşünüyorsunuz. Aynen *The Shining*'deki gibi; çocuk bisikletine binip köşeyi dönerken hayaletler oradadır! O vakitte orada olmalarının kendileri açısından uygun olmadığını biliyorsunuz.

Bob'un ortaya çıkmasının hikâyenin ensest bir hikâye olmasını engellediği kanısında mısınız? Kaygı duyulan bir konu muydu?

Hayır, değildi. Böyle şeylerde sizi kaygılandıran, bazı insanların daha sonra o konuda söyleyebileceği şeylere kafa yorduğunuz zamandır. Çünkü neler söyleyebileceğini tam olarak bilmiyorsunuz. Kaygılanmaya başladığınızda, hissettiğiniz kaygıya dayalı bazı ilginç kararlar alabiliyorsunuz. Bu kaygı sizinle konuşuyor. Ve büsbütün elden ayaktan kesiliyorsunuz. Dolayısıyla, gösterilmesi gereken beceri, kendinizi kahramanlaştırmamak ya da aptal konumuna düşürmemek ve o dünyanın içine girmeye çalışmaktır sadece. Şayet bunu yapabilirseniz aldığınız kararlarda kendinizi iyi hisseder, kopan fırtınayı şöyle ya da böyle atlatabilirsiniz

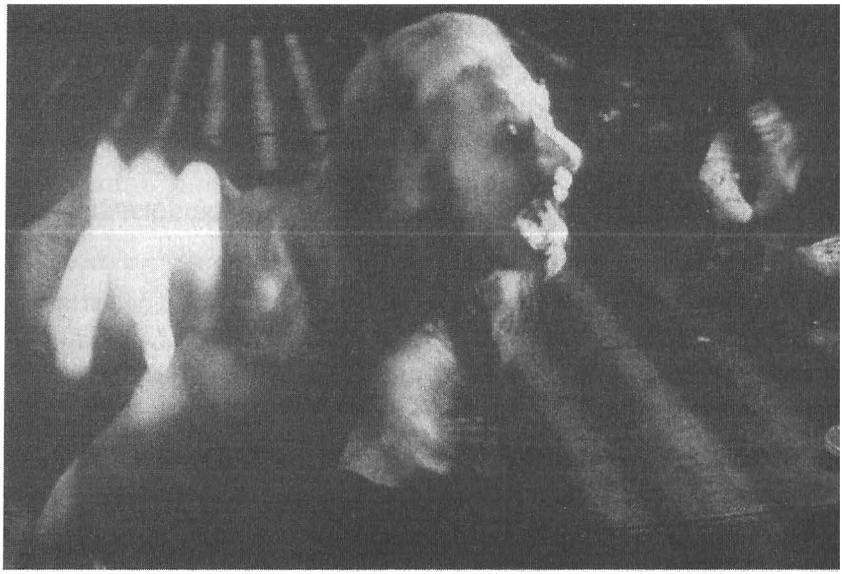
Bob'un mevcudiyetinin en güzel yanı, Leland'ın neredeyse hoş bir adam olarak kalabilmesi. Berbat birisi değil, takıntılı.

O bir kurban. Kötü şeyler yapan herkes kötü değildir. Biraz fazla büyümüş bir problemdir sadece. İnsanlar hep şöyle söylüyorlar: "O çok iyi bir komşudur. Onun çocuklara ve karısına bunu yapabileceğine inanamıyorum!" Bu hep böyledir.

Zaman içinde cevaba ulaşıyoruz, onun Bob olmadığı, artık bunun gerçekten önemli olmadığı görülüyor. Sonra şeytani bir gücün -Bob- bir şekilde 'ev sahibi' karakterin içinden çıkarak harekete geçtiği netlik kazanıyor. Dolayısıyla, Leland'ı işaret eden parmak aslında hiç de bir cevap değildir.

Bir cevap değildi. Meselenin özüydü. Mark'la bana ait bir düşünceydi. Teklif edilen şekli şöyleydi: Sır dolu bir cinayet vardı, fakat bu sır dolu cinayet sonunda fondaki hikâye haline gelecekti. Sonra, dizide birlikte kaldığımız karakterlerin hepsinin bir orta noktası olacaktı. Ön planda belli bir haftanın temel karakterleri görünecekti: Ayrıntılı bir şekilde ilişki sürdürdüğümüz. Cinayeti uzun bir süre çözmeyecektik.

Onların *istemedikleri* şeydi bu. Bunu *istemediler.* Bizi Laura'nın katiline ulaşmaya zorladılar. Gerçi bu tamamen onların hataları değildi. İnsanlar Laura Palmer'ı kimin öldürdüğünü merak ediyorlardı. Sonra bir ipucu bir başka ipucuna götürüyordu, baskı öylesine büyüktü ki, gizemli cinayet artık arka planda kalacak bir



İnsan şeklinde bir soyutlama. *İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürü*'de (1992) Bob (Frank Silva).

şey olamıyordu. Çözüme doğru ilerleyen, fakat asla çözüme varamayan süreç bizim İkiz Tepeler'deki bütün insanlara *bildirmemizi* sağlayan şeydi: Laura'nın etrafını nasıl da sarmışlar ve birbirlerine karışmışlardı. Bütün gizemler. Fakat çözüleceği anlamına gelmiyordu. O şekilde olmazdı. Bilme arzusu çok yoğundu. Fakat gizem sihirli bir şeydi. *İkiz Tepeler*'i daha uzun süre yaşatacak olan öğe buydu.

Öte yandan, izleyicilerin gizeme cevap bulma yönündeki yoğun arzusu dizinin etkisini ortaya koyuyor.

Evet, fakat bu, olayı öldürdü.

Asıl planınızda, Leland'ın maskesinin indirilmesi çok daha sonra mı gerçekleşecekti?

Sonra, daha sonra. Kim bilir nasıl gözler önüne serilecekti o zaman? Fakat gerçeğin bilinmesi yönünde bir arzu vardı –belki de bilinçaltında. *The Fugitive*'le (Kaçak; televizyon dizisi) olan da aynı şeydir: Tek kollu adam nerede? Her hafta onunla zar zor bir

ilişki sağlanıyor. Bu çok güzel bir şey. Merakınızı devam ettiriyorsunuz. "O adamı ne zaman bulacak ve her şeyi yoluna koyacak?" şekildeki meraklanmayı devam ettiriyorsunuz. Fakat bunun bir sonunun olacağını biliyorsunuz.

Fakat sizin dizideki, hikâyenin neredeyse sonsuza kadar devam etmesini sağlayabilecek kanlı canlı bir gerçek katil olarak, harika bir duygu yaratmıştı. Çözüme karşı çıkıyordu. Ben İkiz Tepeler*'in hâlâ orada olduğunu düşünüyorum, artık kimse ona kamera çevirmiyor.*

Doğru. Güzel bir düşünme şekli bu. Ben o dünyayı tanıyor ve çok seviyorum. Gerçek anlamıyla oraya tekrar gitme ve yeniden ziyaret etme çabasıdır bu. Bob, *İkiz Tepeler*'in orada yaşayabilen ve farklı biçimlerde ilişki geliştirebilen bir parçasıydı.

Fakat, size ve Mark'a kalsaydı, bu, hep işi götüren Leland mı olacaktı?

Biliyorduk, fakat birlikte çalışırken onu fısıldayarak bile söylemedik. Aklımıza getirmemeye çalıştık. Çünkü bizim hemen ilgilenmemiz gereken bir şey değildi. Diğer problemlere hoşgörüyle yaklaşmamızı sağlayacak kadar başka etkenler vardı. Orada duruyordu.

Bir sürü insan Laura'nın katilinin Benjamin Horne olduğunu düşünüyordu. Maddie'nin yer aldığı sekansı çekeceğimiz haftanın ilk günü Benjamin'le Leland'ı getirdik ve ilki Ben'le, ikincisi Leland'la olmak üzere aynı sahneyi çektik. Dolayısıyla, hangisinin asıl olduğunu hiç kimse -ekip bile- bilmiyordu, çünkü biz hakikaten çekim yapıyorduk –oradaki Katil Bob'la ve her şeyle birlikte. Richard Beamer'in gerçekten çok uyanık olduğunu söylemem gerek, çünkü o kişi olmadığını biliyordu. Biz kendisine, "O sahneyi çekeceğiz, fakat katil sen değilsin," demiştik. Dolayısıyla bunu gerçek olarak kabul etti, sanki o kişiymiş gibi, fakat kendisi olmadığını hep bilerek.

Bütün bunlar, cevabı insanlardan saklama arzusunun bir parçası mıydı?

İki saniye içinde sızardı; evet.

Fakat asıl bölümün yönetmenliğini Tom Hunter yapmıştı, değil mi?

Hayır. Benim bölümümde Leland'la Bob'un birlikte olduklarını, Maddie'nin ölümüyle birlikte açık bir şekilde öğreniyordunuz. Tim'in bölümü Leland yakalanıp öldüğü zamandı.

Leland'ı oynayan Ray Wisa başından beri bunu biliyor muydu?

Hayır. Biz ona, o gün ofiste Maddie'nin öldürülme sahnesinden hemen önce söyleyinceye kadar bilmiyordu.

O sırada Cooper, Leland'ı affederek neredeyse bir rahip olmuştu. Hiç de polise benzemiyordu. Gerçi, bir sonraki sezonda, daha 'normal' bir hale geldiğinde, tekrar değişecek.

İkinci sezonda Cooper benim için yüzde yüz Cooper'vari olmayı bıraktı. Gördüğünüz flanel gömlekleri filan giymeye başladı! Bu durum bazı insanların hoşuna da gitmiş olabilir. Şöyle de söyleyebilirsiniz: "Evet, bir bakıma memnun oldum, bir bakıma da, bana çok çok benzeyen bir adam o yoğun ilgiyi ya da rüyayı devam ettiremediği için gerçekten üzüldüm. Onun özel birisi olması gerekir. Cooper belli bir tarzdır. Olması gereken bir tarzdır." İngiltere Kraliçesi'ni bir Volkswagen'le filan dolaşırken görseniz, olmaz. Kraliçe'nin bineceği arabanın bir Rolls-Royce olması gerekir. Sizin istediğiniz budur.

Sonunda neden Cooper, Bob tarafından sahipleniliyor? Onu kaybetmiş gibi görünüyor.

Mesele Cooper'ın Bob'u sahiplenmesi değil. Tıpatıp aynısı gibi bir şeydir o – herkese karşı iki taraflı olmakla ilgili bir düşünce. Kendisine karşı da mücadele veriyor. Bob'un üstlendiği, bir kötü Cooper'la sona erdiği için insanlar gerçekten sinirlendiler. Fakat *bitiş* değildi bu. İnsanların birlikte olmaya devam ettikleri bir sondur sadece. İkinci sezonun finali. Eğer devam etseydi...

Vahşi Duygular'ı yapmaya gittiğiniz için ikinci dizide daha az yer aldığınız doğru mu?

Doğru. Başlamıştı... ikinci sezonda ondan ayrıldım. Devam eden bir hikâye düşüncesini çok sevmekle birlikte, o hikâyelerin yazılması gerekiyor, her hafta başka bir bölüm yapmak gerekiyor ve zaman çabucak geçiyor, gidip yapmanız gereken şeyi yapacak vaktinizin kalmadığını görüyorsunuz. Böylece o, gerçekten yapmak istemediğiniz bir şey haline geliyor.

Dönüp İkiz Tepeler'in yönetmenliğine baktığınızda kendinizi mutsuz hissettiniz mi?

Bakın, ben bu konuda bir değerlendirme yapmıyorum. Bu doğru olmaz... Eğer Mark'la ben birlikte çalışmış olsaydık, farklı bir şey olacaktı. Fakat onu yapan biz değildik, dolayısıyla öyle bir şey ortaya çıkmıştır. Yazarlarla birkaç toplantıya filan katılmıştım, fakat dizide bizzat yer almadıkça ve işin içinde bulunmadıkça... Televizyon konusunda hayal kırıklığı yaratan şeylerden biridir bu: Başka yönetmenler, başka yazarlar ve işin içine dahil olan başka kişiler vardır. Bu güzel de olabilir, fakat sizin yaptığınız şey olmaz. Hayal kırıklığı doğurur.

Siz döndüğünüzde son bölüm yazılmış mıydı?

Yazılmıştı, fakat Kırmızı Oda'ya gelindiğinde, benim düşünceme göre, o tamamen ve baştan sona yanlıştı. Tamamen ve baştan sona yanlış. Dolayısıyla ben o bölümü değiştirdim. Diğer bölümlerin de çoğu önceden başlamış ve belli bir yola girmiş şeylerdi, dolayısıyla devam etmesi gerekmişti. Fakat belli bir yön vermek hâlâ mümkündü. Ama ben o son bölümü gerçekten çok seviyorum.

Senaryoda, siz onu değiştirmeden önce, Bob, Cooper'ı bastırmış mıydı?

Hayır, fakat dediğiniz türden bir şey olmadı. Onun rolü öyleydi. Orada iki Coop var ve ortaya çıkanlardan biri Bob'la birlikteydi.

Siz o zamanlar dizinin devamını sağlamaya yönelik destek sağlamak amacıyla bir basın toplantısı düzenlememiş miydiniz?

Bu bölümün gösterildiği gece ABC'deki yöneticiler değişti. *İkiz Tepeler* başladığında, perşembe gecesiydi, kusursuz bir geceydi. Haftanın gecesi olacaktı, çünkü ertesi gün insanlar işyerlerinde ondan söz ediyorlardı. Tabii bu çok güzel bir şeydi. Sonra diziyi cumartesi gecesine aldılar, böyle olunca, üstünden zaman geçiyor ve pazartesi günü geldiğinde çok geride kalıyordu. Aynı şey değildi. Televizyon yöneticilerinin herhangi bir diziye diğer iletişim ağları karşısında başka bir programa gösterdikleri kadar sadakat gösterdiklerini sanmıyorum. Televizyoncuların yaptıkları ettikleri hakkında bir şey söyleyemem, çünkü benim gözümde zerre anlam ifade etmiyor. Tek bildiğim, gösterildiği geceleri değiştirmek suretiyle diziyi katlettikleri ve sonra da "Laura Palmer'ı kim öldürdü?" meselesinin çözümüne zorladıklarıdır. Basın toplantısının amacı, cumartesi gecesinin uygun olmadığı konusuna işaret etmek ve "Diziyi daha akla uygun bir zamana koymaları için onlar üzerinde baskı uygulamak mümkün müdür?" şeklinde bir soru sormaktı.

Neden bu değişikliği yaptılar? Rakamların düştüğünü görmek gibi basit bir meseleden mi ibaretti?

Evet. Öteki bütün mesele de budur. Televizyonların Nielson sistemine bağlı sadece bir x sayısı vardır ve onlar bunu, "Bozulmamışsa, değiştirmeye gerek yok" mantığıyla hiç değiştirmek istemezler. Dolayısıyla, gerçek bir temsil şart değildir, bunu herkes bilir. Fakat reklamcıların işine yarıyor, yöneticilerin işine yarıyor ve bu yüzden de onu çok önemli, çok değerli bir hazine olarak yerinde muhafaza ediyorlar. Fakat bütün olay bir saçmalık üzerine kurulu. Ve kötü olan rakamlardı. Onlar berbat değildi, Laura Palmer'ın katili bulunduğu için rakamlar kötüye gitmişti!

Oyuncuların sinirleri bozulmuş muydu, bu denli işin içinde olduklarına göre?

Hem öyleydi, hem değildi. Siz herkesin yüzde yüz işin içinde olmasını arzu ediyorsunuz. Fakat bazıları oradaydı. Bazıları da yoktu. İkinci sezonla birlikte insanların gerçekten nasıl olduklarını görmeye başlıyorsunuz. Açıkça görülen bir başka durum, oyuncuların çoğunun gözünün filmlerde olmasıydı. Akılları fikirleri orada. Sonra birdenbire bu televizyon dizisiyle aşırı meşgul olduklarını fark ediyorlar. Tabii oyuncuların hepsinin kafası her zaman burada değildir. Dolayısıyla hayal kırıklığına uğruyorlar ve altın yumurtlayacak kazı öldürmeye başlıyorlar. Oysa diğer işlerinin hepsini yapabilir, hâlâ sadık kalabilir ve işin içine yüzde yüz dahil olabilirlerdi. Gene de ben kimsenin canını sıkmak istemiyorum. İnsanların canını sıkmadan gerçeği söylemek zordur. Gerçeğin ne olduğunu kim bilir? Siz sadece hatırlamak istediğiniz şeyleri hatırlıyorsunuz. Gerçeği söylemek zordur.

İkiz Tepeler'*den bu yana, paranormal hikâyelere, UFO'lar gibi garip şeylere odaklanan dizilerde bariz bir artış var:* Wild Palms, American Gothic *ve* Gizli Dosyalar *gibi.* İkiz Tepeler'*in bir başlangıç yaptığı görülüyor.*

İnsanlar *Vahşi Palmiyeler*'in *İkiz Tepeler*'le bağıntılı olduğunu söylüyorlardı. Bana göre, söz konusu dizinin *İkizTepeler*'le *vızıltı* şeklinde bir ilişkisi vardı. *Vızzz!* Gene bana göre, bütün bu arkadan gelen aşırma şeyler *İkiz Tepeler*'in yanına bile yaklaşamadı. Ama başka insanlar benzerlikler görüyorlar.

İkiz Tepeler'*in hemen öncesinde, belli konular ya da hikâyeler televizyon programları içinde normal ya da popüler filmler değillerdi, fakat şimdi kesinlikle öyleler. Geriye dönüp bakıldığında,* İkiz Tepeler'*in böyle bir malzemeye yönelik iştah yaratmaya katkıda bulunduğu gözleniyor.*

Dediğiniz gibi olabilir.

İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürü'*yü uzun metrajlı film yaptığınızda, basının aşırı tepkisi, sizin adınıza başarılı bir televizyon dizisini istismar etme şeklinde kinik bir hareket olduğu yönündeydi. O filmi çekmenizin sebebi neydi?*

Dizinin sonunda kendimi kötü hissetmiştim. Kendimi *İkiz Tepeler*'in dünyasından ayıramıyordum. Laura Palmer karakterine ve çelişkilerine âşık olmuştum: yüzeyde ışık saçan fakat içeride can çekişen bir karakter. Dolayısıyla, Palmer'ı yaşarken, hareket ederken ve konuşurken görmek istiyordum. Ben o dünyaya âşık olmuştum ve onu bitirmemiştim. Fakat filmi çekmek ona bağlanıp kalmamayı gerektiriyordu: Yapılacak çok iş var gibi görünüyordu. Yine de gösteri bitmişti. Sona ermişti. Filmin yapımına harcanan bir yılda, her şey değişti. Bazen öyle oluyor. Sonra insanların ilgisini çekmek gibi bir dert var. Bir bakıma çok doğal. Çoğu insan açısından geçerli.

Ateş Benimle Yürü, *yapım şirketi CIBY-2000 için yapılan ilk filminizdi, onlarla üç filmlik bir anlaşma yapmıştınız. Dizinin popüler hale gelmesini göz önünde bulundursak, filme başlangıç yaptırmanın herhalde kolay olmuştur diye tahmin ediyorum.*

Evet. CIBY bize çok çabuk bir şekilde yeşil ışık yaktı ve hemen harekete geçtik. Cannes'daki gösterim için varılan anlaşmadan itibaren senaryonun yazımı, filmin çekimi, kurgusu, ses birleştirmesi ve final kurgusuna harcanan zaman bir yıldan daha az süreydi.

Bütün çekim boyunca mustarip olduğum fıtık belasını saymazsak, o filmi çekmek muhteşem bir deneyim olmuştu. Fıtığın patladığı zamanı hatırlıyorum. Yanımda Angelo vardı ve soundtrack şarkısı, "Real Indication"ın kaydını yapıyorduk. İlginç bir durum söz konusuydu, çünkü şarkının bütün enstrümantallerini yapmıştık, rap bir parçaydı. Angelo bana, "Bırak, ben deneyeyim," dedi; benden bazı şeyler konusunda açıklama yapmamı istediğinden bütün sözleri onunla birlikte yaptık. Angelo'yla biraz konuştum ve o kayıt kabinine girdi. Angelo muhteşem bir oyuncu yaratacaktı. Geniş kitleler karşısında şarkı söylemek, ya da o şeylerin ortaya konmasını sağlamak ve çekingenlikten uzak olmak, ustalık gerektiren bir yetenektir. Angelo o kabinin içinde hayat buldu. Ben mühendis Arty Polhemus'la birlikteydim ve patlayan bir şeye kahkaha atarak gülüyordum. Sanki midemde bir ampul patlamıştı ve mide duvarımın sonu olmuştu.

Basından ve izleyicilerden gelen filme yönelik olumsuz tepkiler kısmen, televizyon dizisinin içerdiği mizahın büyük bir bölümünün -kahve, çörek, vb.- düzeyinin düşük olmasından kaynaklanıyordu. Bütün ince ayrıntılar ve karakterlerin çoğu gitmişti. Geriye kalan tek şey o umutsuz...

İşkence. Evet, bu bir gerçek. Fakat filmin gösterim süresiyle ilgili gene bir kısıtlamayla karşı karşıya kalmıştım. Uygun bir şekilde ilerleyen asıl hikâyeyi korumak için ileri derecede teğet geçecek bir sürü sahne çektik –normal bir filme göre demek istiyorum. Biz onun içinde başka sahnelerin de yer aldığı daha uzun bir versiyonunu yapmak üzere iyi bir zaman olabileceğini düşünmüştük. Çünkü biten filmde yer almayan karakterlerin pek çoğunun çekimi yapılmıştı. Onlar, yalnızca asıl hikâyenin gerekli birer unsurları değil, filmin parçasıydılar.

Eğer bu diğer şeyler dahil edilmiş olsaydı, filmin tamamen kasvetli ya da sıkıcı olmayabileceğini mi kastediyorsunuz?

Böyle tamamen karanlık olmayacaktı. Bana göre, *İkiz Tepeler*'in kurallarına tabi kaldı. Fakat aptallığın birazı giderildi. Jack Nance ve Ed'in yer aldığı bir sahnenin -yaşlı adam bankada öldürülüyor- olduğu bir çekim vardı. Ed ikiye dört satın alıyor ve iki ince dört inç olmadığı için onu iade ediyordu. Bunun bir mantığı vardı ve Jack'in ona açıklama yapması gerekiyordu! Böyle şeyler. *(gülüyor)*

Belki de sorun Laura Palmer'ın son yedi gününe yoğunlaşmaktan kaynaklanan bir sorundu; o film insanlara İkiz Tepeler*'in merkezinde bir ensest ve evlat katilliği hikâyesinin yer aldığını hatırlatıyordu.*

Öyle olabilir. Ensest, çoğu insan açısından sorun yaratan bir konudur, çünkü muhtemelen evlerinde kendileri de yapıyorlar! *(gülüyor)* Üstelik hoş bir şey değildir. Laura çok sayıda insandan biridir. Film, Laura'nın o konu üzerine çekiminden ibarettir. Bütün konu budur –ensest kurbanının yalnızlığı, utancı, suçluluk duygusu, kafa karışıklığı ve yıkımı. Aynı zamanda bir babanın yaptığı eziyetle ilgilidir –adamın kendi içindeki savaş.

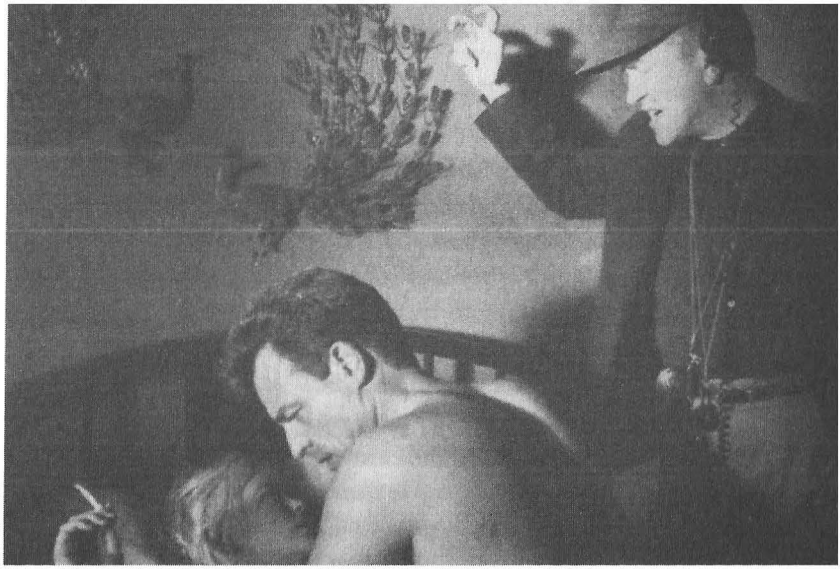
Palmer ailesinin işlerinin Laura'nın öldürülmeden önce nasıl gittiği konusuna kafa yormak, beni onun annesi Sarah hakkında düşünmeye zorladı –kadının kocasından şüphelenip şüphelenmediği meselesi. Aynen "Yorkshire Tecavüzcüsü" denen Peter Sutcliffe'in karısı gibi. Eminim, çoğu kimse bir yerde, kadının neler olduğunu anladığı fakat hiçbir şey söylemediği şüphesine kapılmıştır.

Kendinizi pekâlâ onun yerine koyabilirsiniz. Belki de evle ilişkilendirilmeyen bazı şeyler vardı, bir şeye yakından bakmak güç olduğu için örtbas etmişlerdi. Sonra, ev meselesinde bazı işaretler -sorun yaratan şeyler-, çıkarımlar, duygular da vardır. Gene, belki bulduğunuz ya da gördüğünüz bir şey vardır, bir şeylerin olduğunu biliyorsunuz. İşte bir yerde artık onları gizleyemez hale geliyorsunuz. Derken, o konuda bir şey yapıp yapamayacağınız sorusu akla geliyor. Bu gerçekten zor bir şeydir, çünkü eğer bu konuda bir adım atarsanız ve o da doğrulanmazsa -çünkü elde gerçekten hiçbir kanıt yoktur- o kişiyi üzebilirsiniz ve giden ikinci kişi de siz olursunuz! Ya da yanlışa düşebilirsiniz –o kişiye karşı sergilediğiniz davranış ne olacak? En iyisi beklemek -herhalde- ve konunun sonuçlanmasını, ya da o kişinin bir başkası tarafından yakalanmasını umut etmektir.

O film zaman mefhumuyla fazlaca oynuyor. Örneğin, bir sahnede Dale Cooper'dan söz edilmekte, fakat biz onu görememekteyiz.

Kesinlikle. Oradaki şeyler hakkında konuşmak istemesem de, söz konusu sahneyle ilgili olarak -Annie'nin birdenbire Laura'nın yatağında görüldüğü- şunu söyleyeceğim. Bu olay Laura'nın öldürülmesinden önce oluyor, Cooper'ın İkiz Tepeler'e gelmesinden de önce. Annie kana bulanmış olarak çıkar ortaya; üzerinde de, dizide, Kırmızı Oda'da Cooper'la birlikteyken giydiği aynı kıyafet vardır –gelecekte. Laura'ya şöyle söylemektedir: "Konak'taki iyi Dale. Günlüğüne yaz onu." Ben, Laura'nın onu günlüğüne yazdığını biliyorum, günlükte sayfanın kenarındaki küçücük bir boşluğa.

Eğer *İkiz Tepeler* dizisi devam etmiş olsaydı, onu bulmak mümkün olurdu. Birinin 1920'lerde 'Lee Harvey Oswald' filan gibi bir şey söylemesi ve sizin daha sonra onu görmeniz. Ondan bir



Her şeyi başlatan cinayet. Lynch, *İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürü*'de (1992) Ray Wise (Leland Palmer olarak) ve Pamela Gidley'i (Teresa Bank olarak) yönetiyor.

şey çıkacağı konusunda umutlarım vardı, zaman içinde ileri geri giden bir hikâye fikrinden hoşlanmıştım.

Ateş Benimle Yürü*'yü yapmak üzere geri döndüğünüzde oyuncuların tepkisi nasıl oldu? Hepsi coşkulu muydu?*

Hayır. Öyle olmasını dilerdim. Bazıları o duyguya sahipti. Bazıları da tam tersi bir duyguya sahipti. Dörtte üçü çok iyiydi. Fakat dörtte biri... Sadece şöyle söylüyorsunuz, "Neden böyle oluyor? Çok iyi olabilirdi" diyorsunuz. Davranışın önemi çok büyük.

İkiz Tepeler *sizin filmlerinizin çoğunun karakteristik özelliği olan belli bir 'teatral' görünüme sahipti. Çepeçevre saran bütün perdeleriyle, Kırmızı Oda bu anlamda, daha ziyade* Silici Kafa*'da yer alan radyatördeki sahneler gibi bir duygu yaratıyor.*

Doğru, kesinlikle. *(gülüyor)* Neden o? Kim bilir? Perdelerle ilgili sahip olduğum bir şey var ve sebebini bilmiyorum, çünkü ben



İşitilen ve duyulmayan. *İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürü*'de (1992) Jacques Renault (Walter Olkewicz) ile Laura Palmer (Sherly Lee), Pembe Oda diskosunda vahşice sevişirler.

hiç tiyatro yapmadım. Fakat perdeleri *çok seviyorum*, görünen ve sınırlı olan bir yeri. Bunun nereden kaynaklandığını bilmiyorum. Yanlarda perdeler olan bu suluboyalardan bir sürü yaptım şimdiye kadar ve ne olduğunu hakikaten bilmiyorum. Onunla ilgili bir şey var. Yedi örtü. Öyle bir şey.

En çarpıcı sahnelerden biri de, diskoda geçen. Bunun sebebi, sadece nihai bir 'kulüp' sahnesi -cehennemden kaynaklanan bir diskoolması değil, ses birleştirmenin de özellikle yaratıcı biçimde ortaya konması. Karakterler birbirlerine bağırıp duruyorlar, fakat siz onların söylediklerinden tek bir kelimeyi bile duyamıyorsunuz. Kesinlikle bir kulüpte birisiyle konuşmak istediğiniz zaman yaşanan durumu andırıyor. Fakat o sahnenin asıl gizemi diyaloglara altyazı koymak suretiyle zayıflatılmış. O sekansa altyazı konması sizin aklınızda hep var olan bir düşünce miydi?

Evet!

Oysa ben bunun akılsız bir dağıtımcının kafasından çıkmış bir düşünce olabileceğini düşünmüştüm.

Hayır, o bana ait aptalca bir düşünceydi! Onu altyazılı yapmak, benim ikinci en iyi fikrimdi. Duyulması ve anlaşılması gereken belli şeyler vardı. Müziği konuşmaları duyabileceğiniz şekilde korumaya da katlanamadım. Bir kulüp ortamında hiçbir şeyi duyamazsınız, fakat bir kişinin bağırmasını duyabilirsiniz, düşünce buydu. Müzik en yüksek düzeye getirildi ve insanlar birbirlerini duyabilmek için gerçekten çok yüksek sesle konuşuyorlardı, dolayısıyla işe yaramıştı. Müziğin düzeyi on tonda, konuşmanınki ikideydi, fakat siz onu dert etmiyordunuz, çünkü altyazıları kullanıyordunuz.

Diyalog tuhaf bir şekilde başlıyor fakat ikinci yarıda Jack Renault, Laura'nın babası hakkında konuşuyor. Laura onu duyamıyor aslında: Kelimeleri duyabiliyor fakat onlarla iletişim kuramıyor. Diğer adamların geldiği sırada onlarla ilişki kurma derdinden kurtuluyordu. Fakat, babasının karışmaması gereken bir olayın içinde yer aldığını anlayabiliyordu. Dolayısıyla o sahne, sonunda her şeyin bu küçük dünyada Laura açısından nasıl gelişeceği üzerineydi. Onun düşündüğü şekilde gelişiyordu. Bütün oyuncular oradaydı. Ben o düşünceyi çok seviyorum.

O sahnenin müziğini siz yazdınız. Nasıl ortaya çıktı?

Angelo, New Jersey'de olduğu için o grupla birlikte gitmiştim, orada kendimi deneysel bir sürecin içinde buldum. Onlarla tanışıklığımız, *Ronnie Rocket*'le ilgili bir şeyler yapmamızdan önceye rastlıyordu. Kayıt stüdyosuna girmek işin en harika yanıydı, fakat ne söyleyeceğinizi kesinlikle bilmiyorsunuz. Bu adamlar bir şey çalabiliyorlardı, bense bas bir şey düşüncesine sahiptim. Dolayısıyla basçıyla konuşuyordum ve biz tekrarlardan ibaret, bu aslında basit olan bas şey üzerinde çalışıyorduk. Güçlü bir etki. Sonra diğerleri onu fark ettiler ve bir şeye benzeyinceye kadar kafa sallayıp durduk.

Ben belli bir gitarcının gelmesini istemiştim, fakat ulaşmak mümkün olmadı. Bizim davulcu bana, adalardan henüz yeni gel-

miş olan Dave Jaurequi adında birinden söz etti. Onu çağırdı ve ben Dave'e, "O karanlık, üstünü 1950'lerin tonları kaplamış," dedim, fakat beni dinlemedi. Aslında o zaman beni dinlemediği için çok mutluyum şimdi, çünkü duyguyu hissetmeye başlamıştı ve bu şekilde inanılmaz bir parça geliştirdi. Harikaydı! Daha sonra bu parçanın adını "Pembe Oda" koyduk. "Blue Frank" adıyla başka bir parça daha yapmıştık. Resim yapmaya benziyordu: Eğer o odanın içinde duruyorsak, birlikte yaşayan on şey yapabiliyorduk.

1992'deki Cannes Film Festivali'nde Ateş Benimle Yürü*'nün dünya galası için düzenlenen basın toplantısı mutluluk verici bir deneyime benzemiyordu pek.*

Hayır, mutluluk verici değildi. Aslında, o günlerin çoğunu zihnimden uzaklaştırdım. Fakat asıl büyük haber, benim bu filmle sonunda *İkiz Tepeler*'i öldürdüğüm şeklindeydi. Orada düşmanca bir ortam vardı. Daha salona girer girmez insanların yüzündeki kızgınlık ifadesini görebiliyordunuz; gerçi ağızlarını açıp tek kelime etmiyorlardı, bunu hissedebiliyordunuz sadece. Oraya *ayak bastığımda* hissetmiştim bunu! *(gülüyor)* Gerçekten hastalanmıştım ve gecenin bir yarısı oteldeki odama doktor gelmişti, ertesi sabah da basın toplantım vardı. Salona vardığımda kırılıp parçalanmış bir bardak gibiydim. Bu durum hiç de komik değildi gerçekten.

Hiçbir şey düzgün gitmedi mi?

Eğlenceli kısımlarının bile keyfini süremedik. CIBY-2000'i kuran Bay Bouygues o devasa partiyi verdi, fakat bir sürü insan o kişiden hoşlanmadı. Bouygues'in çok ciddi bir hastalığı vardı. İnsanlar çarparak sarsmasınlar diye etrafında bir güvenlik çemberi oluşturulmak istenmişti. Biz de bunun üzerine, Bay Bouygues için sakin bir yer oluşturmak amacıyla o alanda bir güvenlik çemberi oluşturmuştuk. Alanın dışında kalan bir sürü insan kendilerine başka bir alan oluşturulduğu gerekçesiyle sinir küpüne dönmüştü. Herkesin hoşça vakit geçirmesi yerine, iş siyasal bir olaya çevrilmiş ve o önemli ân, arzu edilenin tam tersi sonuç vermişti.

Michael Anderson ve Julee Cruise sahne aldılar ve muhteşem bir performans oldu. Film başarılı olsaydı, harika olacaktı.

Çalışmalarınıza yönelik bir saldırı geldiğinde kendinizi nasıl koruyorsunuz?

En büyük koruma, hoşunuza giden bir şeyi yaptığınız duygusunu hissetmektir. Emin olun, böyle bir duygu size büyük bir koruma sağlar. Yaptığınız şeyi siz sevmezseniz ve başka insanlar da sevmezse, bu çifte felaket olur. Bu *çok* berbat bir haldir. Sıklıkla, insanların ortaya koyduğunuz çalışmayı olduğu şekliyle görmesini engelleyen bir hava hakim oluyor. Çalışmanın kendisinden çok, onların tepki gösterdikleri gerçek olamayan başka bir şey var. Üstünden biraz zaman geçtikten sonra aynı şeye tekrar baktıklarında bu kez dikkate değer hale geliyor. Bazen böyle oluyor.

Ateş Benimle Yürü iş yapmadığında ve çoğu insan ona nefretle yaklaştığında kendimi kötü hissediyorum. Ben o filmi gerçekten beğeniyorum. Yanında bir sürü bagaja sahipti. Uyması gereken kurallar çerçevesinde, olabildiğince bağımsız ve deneysel bir filmdi.

Bu deneyim film yönetmenliğiniz konusunda bazı şeyleri yeniden düşünmenizi sağladı mı?

Tek umudum, hata yapma özgürlüğüne sahip olarak film yapmak ve o sihirli etkileri bulma şansını elde etmektir. Gerisi umrumda bile değil. Filmlere yatırım yapan insanların bir miktar para kazanmalarını, mutlu bir hayat sürdürmelerini istiyorum.

8
KOCAMAN BİR HARİKA DÜNYA

VAHŞİ DUYGULAR VE ZİRVEDEKİ ACAYİPLİK

1990 yılı Lynch adına mükemmel bir yıl oldu. Vahşi Duygular *Cannes'da Altın Palmiye'yi kazandı, televizyon dizisi* İkiz Tepeler *de dünya çapında müthiş bir izleyici kitlesine kavuştu. Lynch'in Angelo Badalamenti'yle birlikte Brooklyn Müzik Akademisi'nde sahnelediği müzikal/performans parçası "Industrial Symphony No 1", beraberinde* Floating into the Night *albümünü getirdi ve şarkısı Julee Crusie'ı lanse etti. 1989 ile 1991 arasındaki beş ayrı tek kişilik sergileri Lynch'in resim sanatına kök saldığını gösterirken, (Michael Jackson'ın Dangerous turnesinin tanıtım filmlerini de kapsayan) bir dolu tanıtım filmi Lynch'e olan ihtiyacı doğrulamış oldu. Bunun üzerine onun hakkında 'Rönesans Adamı' gibi ifadeler duyulmaya baş-*

landı; Isabella Rossellini'yle ilişkisi fotoğrafçı Annie Liebowitz tarafından bir resimde donduruldu.

Lynch, Silici Kafa'nın yapımcısına çok uzak bir senaryoyla etkili ve marka bir isim haline geldi. 1991'de ağırlığı olan çağdaş bir sanat yayını olan Parkett Magazine, "David Lynch (Neden) Önemlidir?" başlığı altında bir 'Parkett Anketi' hazırlamıştı. Söz konusu araştırmanın on sayfalık sonucunda, aralarında Lynch'in önemi/önemsizliği üzerine düşüncelerini açıklayan Jeff Koons, Kathy Acker ve Andrew Ross'un yanı sıra, görüş bildiren otuz iki sanatçı, yazar, kültürel yorumcu ve teorisyen yer alıyordu.

İronik biçimde Lynch, moda tabirle ifade etmek gerekirse, daima huzursuzdu. Easy Rider'ın 1969'da Cannes'da En İyi İlk Film ödülünü kazanmasından sonra ve Amerikan film endüstrisi izleyiciler ve gene aynı şekilde endüstri üzerindeki etkisini hâlâ devam ettirirken, Lynch, David Hooper'ın Hollywood kafası üzerindeki etkisinden etkilenmeden ya da kayıtsız kalarak Silici Kafa'nın sığınağında bulunuyordu.

Peggy Reavey, Pennsylvania Akademisi'nde geçen günlerini şöyle hatırlamaktadır: "1960'larda acid'i kabul etmeyen öğrenciler sadece bizler olabiliriz! David o 'by George' alanında çalmayı seviyor; onun bir sürü cana yakın sözleri vardır. Bir tarzın parçaları içine sıkışıp kalmaktan nefret ederdi. Siyah balıkçı yakalarla dolaşmaz, şalvar giyer ve gömleğin yaka düğmelerini iliklerdi. Yapılan bir şey olduğu için kot giymezdi. David trendlerden nefret ederdi. Şimdi görülen şeyler, onun vakti zamanında yaptığı şeylerdir."

Lynch hiç vakit kaybetmeden Barry Gifford'ın bir romanından uyarladığı Vahşi Duygular yolculuğuna başlamıştı. Cannes'da elde ettiği başarı, Amerikan sinemasının festival ödülleri üzerinde tekrar hâkimiyet kurmaya başladığı -1960'ların sonuyla 1970'lerin başında yaptığı gibi- bir zamana denk gelmişti. Keza, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Altın Palmiye kazanan çoğu örnekte olduğu gibi Vahşi Duygular da kendini kurban etmenin kıyısındaki bir toplumu konu alan bir filmdi. Fakat romanın Lynch'in gerçekleştirdiği 'serbest' uyarlaması, Gifford'ın hikâyesini tuhaf ve sık sık da aşırı derecede şiddet içeren sahneler kataloğuna dönüştürmüş, gala öncesi özel gös-

terimde izleyiciler tarafından aşırıya kaçma olarak görülmüştü. Hatta Lynch, filmi etkisi altına alan saf coşkuyu azalttığı zamanlarda bile. Kimi bölgelerdeyse Lynch'i yaratan Lynch olarak selamlanıp saygı duyuluyordu: süpermarket sürrealizmi, ısmarlama tuhaflık.

Ne senaryoyla ne de filmle ilgisi olan Gifford onu farklı bir biçimde görmektedir. "Her türden gazeteci tartışma yaratmaya ve bana, 'Bunun kitapla hiçbir ilgisi yok' ya da 'Benim kitabımı mahvetmiş' gibilerinden bir şey söyletmeye çalışmaktadır. Bense 'Film harika olmuş; büyük, karanlık bir müzikal komediye benziyor' dediğim zaman Time Magazine'den What's on in London'a kadar herkes hayal kırıklığına uğramıştı."

Aslında, Vahşi Duygular'ın -sinema yönetmenliğinin ortaya koyduğu bir eser olarak karşı çıkılması neredeyse imkânsız- hedefi yakalama ve hedeften uzaklaşma derecesi aynıdır. Mr. Reindeer gibi aşırıya varan gariplikler, Sherilyn Fenn'in yer aldığı araba kazası sahnesi, ya da Bobby Peru'yla Lula arasındaki konuşmada "Sik beni" sözünün geçtiği türden sahnelerin korkunç duygusal yüküyle rahatsız edici bir şekilde birarada bulunmaktadır. Bu iki ân, Lynch'i, giriştiği etkileme çabasını en uç noktaya taşıdığı bir sırada ortaya koymakta, ikincisindeyse tam bir Lynchvari (dil düzeyinde gerçekleştirilen) tecavüz yaklaşımı gözler önüne serilmektedir. Bununla birlikte, film yönetmenin karanlıkla ışık; mizahla korkunun aşırılıklarından elde ettiği her zamanki kusursuz sentezini yaratma konusunda başarısızdır. Bunun yanında, Lynch'in sezgilere dayalı yönetmenliğine çok fazla güvenmesinin hedeften uzaklaşmaya yol açtığı gibi, bazen de en kusursuz ânları ortaya koyabildiğini göstermektedir. Vahşi Duygular'ın parlak bir biçimde renklendirilmesi, göz alıcı dış görünümü ve yarattığı görsel 'gürültü'sü, Lynch'in kendine has özelliklerinin bir istisnasıdır; filmin keyif verici olduğu bir 'sağlıklı' cinsellikten karakteristik olmayan bir şekilde uzaklaşılması gibi.

Amerikan bağımsız sineması daha önce doğal bir şiddet yuvası haline gelmemişti –devasa stüdyolara ev sahipliği yapan bir mekân olarak görülüyordu. Vahşi Duygular ise bağımsız sektörde Rezervuar Köpekleri'yle doruğa ulaşacak daha vahşi, içgüdüsel bir sinemaya doğru yol alınmakta olduğunun işaretlerini vermekteydi. Ülkede

kendisini hemen her yerde (Mayıs 1992'de Los Angeles'ta baş gösteren ayaklanmalarla birlikte Tinseltown'da) dramatik biçimde ortaya koyan bir duygunun belirtisinden ibaretti bütün bunlar. Eğer Vahşi Duygular *o zamanlar tehlikeli biçimde kaotik ve şoke edici göründüyse, bu sadece, radyo Lynch'in 1992'de kusursuz biçimde ayarlanmış olduğu ihtimalini öne çıkarır.*

* * *

Chris Rodley: İkiz Tepeler *dizisini bırakıp* Vahşi Duygular'ı *çekmeye tam olarak ne zaman başlamıştınız?*

David Lynch: *İkiz Tepeler*'in pilot bölümünü ve ilk sezonu -diğer yedi bölüm- çekmiştim. Lucas Ranch'ta *Vahşi Duygular*'ın ses birleştirmesini yaparken gece *İkiz Tepeler*'i izliyorduk. Dolayısıyla, *İkiz Tepeler* ABC'nin dizinin dördüncü bölümünü yayınladığı sıralarda bitmişti muhtemelen. İşte o aralar; bu da benim ikinci sezonun yapımıyla uzaktan bir bağa sahip olduğum anlamına geliyordu. Diziyi o zamanlar bırakmak insanın içini acıtan bir karardı, fakat ne yaparsınız ki, bir günde sadece yirmi dört saat var.

Dune *üzerine yaşadığınız kötü deneyimden sonra -buna önceden var olan bir çalışmayı uyarlamanın güçlüğü de dahil- kaynak malzeme olarak kendi düşüncelerinize tekrar dönmüştünüz. Neden* Vahşi Duygular*'la, bir ilham kitabına geri döndünüz?*

Bazı projelerimi Dino'nun şirketine kaptırmıştım ve içlerinden birini film yapma umuduyla, onları geri almaya çalışıyordum –birkaç yıl devam eden bir süreçti sözünü ettiğim. Dolayısıyla, bir sonraki filme bakıyordum; bir gün arkadaşım Monty Montgomery bana filme dönüştürüp yönetmenliğini yapmamı istediği bir kitap verdi. Sonra da başyapımcı gibi bir konumda çalışıp çalışamayacağımı sordu. Ben de ona, "Bu harika bir teklif, Monty, fakat ya ben onu okuduğumda âşık olup kendim yapmak istersem?" dedim. Aldığım cevap, "O durumda, kendin yapabilirsin," şeklinde oldu. "Peki o zaman. Âşık olmak için okuyacağım kitabı," dedim.

Sözünü ettiğimiz kitap, Barry Gifford'un *Vahşi Duygular* kitabıydı. Kitabı okudum; benim içim kesinlikle doğru zamanda gelmişti. Kafamda o kitapla Amerika'da yaşanan şiddet olayını birleştirince çok farklı sahneler hayal ettim. Hemen elim telefona gitti ve Monty'yi arayıp, "Ben bu kitaba *gerçekten* âşık oldum," dedim. Filmin öyküsü böyle başladı.

Kendi film düşüncelerinizin gerçekte yasal olarak başkalarına ait olmasını kabul etmek zor geliyor mu?

Bu çok berbat bir durum, Chris.

'Fikri mülkiyet'in korunması her zaman zor bir konu olmuştur.

Evet, ayrıca size ait olmadıklarından, düşünceler çok ilginçtir. Onlar bir yerlerde geziniyordu, sizin aklınıza geldi ve artık sizin oldular, fakat daha önce size ait değillerdi. Ancak, düşünceyi ele geçiren kişinin önüne düşenden aslan payını alması gerekir, ne ki bu günlerde tam tersi olmaktadır.

Gifford'un romanının size bu denli ilham veren yanı neresiydi?

Sailor ve Lula muhteşem karakterlerdi. Sailor çok erkeksi birisiydi ve böyle olmakla birlikte Lula'ya saygı duyuyor, güçlü kalabiliyordu. Ayrıca Lula'yı, kendi kafasında, kendisiyle eşit görüyordu. Bu ilginç dünyada yan yanaydılar, herkes kendisiydi ve herkesin kendi hayatını yaşadığı bir birliktelikte mutluydular. Dolayısıyla ben şiddet dolu bu dünyada, hikâyeyi gerçekten modern bir romans olarak gördüm –cehennemde aşkı bulmakla ilgili bir film.

Filmlerinizin pek çoğunda olduğu gibi, bu da türler arası bir çalışma, değil mi? Eleştirmenler ve izleyiciler açısından hep sorunlara yol açan bir durum.

Evet. *Vahşi Duygular* bir yol filmidir, bir aşk hikâyesidir, psikolojik bir dramadır ve bir şiddet komedisidir. Bütün bunların ilginç bir karışımıdır.

O kitabı beyazperdeye uyarlarken bir sürü değişiklik yaptınız ve Gifford senaryo yazımında hiç yer almadı. Gifford'un sizin versiyonunuza tepkisi nasıl oldu?

Kitaba belli parçalar ekleyeceğim için kaygılarım vardı. Barry'nin çalışmasından çok ilham aldım. Bu konularda bana heyecan kazandırdı. Bu türden değişiklikler bazı yazarları mahveder ve hemen silahlarını kuşanmaya başlarlar. Fakat Barry bana şöyle söyledi: "Bak, hem benim versiyonum olacak, hem senin *Vahşi Duygular* versiyonun olacak ve bu harika bir durum. Şimdi geç başına ve senaryo üstünde çalışmaya başla." Bana göre, gene, bir düşünceler derlemesi vardır ortada –daha koyu tonlar, daha açık tonlar, mizahi olanlar, bütün bunlar biraraya gelip ortak bir çalışma üretmiştir.

Siz sadece senaryoyu süratli biçimde yazmakla kalmayıp, filmi de hiç vakit kaybetmeden yapıma gönderdiniz. Çok iyi giden bir şey olmalı.

Doğru. Steve Golin, Monty Montgomery ve Jony Sighvatson'un -yapımcılar- senaryoyu okumalarını hatırlıyorum. Hepsinin koltuklarını kabartmaya yetmişti. Ben onlara bazı yerleri yeniden kaleme almak istediğimi söyledim, fakat ben bu düşünceyi taşırken, muhtemelen onlar da metin üzerinde çalışmaya başlamak istiyorlardı; böylece hep birlikte işe koyulduk. Çalışmaya başladığımızda, el yakan bir şey olduğu da görülmüştü. Sonra birdenbire ortaya çıktı.

Oz Büyücüsü*'nün hayaleti daha önceki filmlerinizin -örneğin, isim vermek gerekirse, Rossellini'nin* Mavi Kadife*'deki Dorothy karakteri- görünümlerinde kendini belli ederken,* Vahşi Duygular *çok açık referanslarla* dolu. *Neden böyle?*

Oz Büyücüsü'nü çok beğeniyorum; bir yerde, Sailor ve Lula'nın peri masalını kabullenebilecek insanlar oldukları ve o masalı kusursuz hale getirecekleri düşüncesi geldi aklıma. Filmde yer alan dünya çok korkunç olmakla birlikte, Sailor'ın bir asi, fakat Oz Bü-

yücüsü'nün rüyasına sahip bir asi olması gibi çok güzel bir ayrıntı vardı. Sailor ve Lula karakteri kendi aralarında çok hoş olan bu rüyayı görmüşlerdi.

Sonra o her yere sızmaya başladı. Jack Nance'in karakteri köpek O.O. Spool'la ilgili yazdığım bir cümleyi hatırlıyorum: "Sen *Oz Büyücüsü*'nün Toto'sunu bile resmedebilirsin." Sailor ve Lula'nın kendi aralarında gizli gizli paylaştığı bir şey hakkında konuşan başka birinin çifte sorun olduğu şeklinde bir düşünce. Konuya uyuyor, fakat aynı zamanda korku veren bir şey. *Oz Büyücüsü*'nün *Vahşi Duygular*'a sinsi sinsi girip çıkmasını seviyorum: Marietta'nın sonunda kaybolan resmiyle birlikte; Bobby Peru'nun Lula'yla birlikte olduğu ve Lula'nın kırmızı ayakkabılarının topuklarıyla tak tak sesler çıkardığı sırada; sonunda İyilik Perisi geliyor.

Oz Büyücüsü'*nü bu denli sevmenizin sebebi tam olarak ne?*

Rüyası görülen şeyler ve filmde yer alan, belli bir orandaki korkudur. Dolayısıyla, bazı bakımlardan gerçekçi görünüyor. İlk izlediğimde beni içine çekmiş olmalı, milyonlarca insan gibi ben de çok beğenmiştim.

O film çoğu insanın zihninde 'Ev Gibisi Yok' şeklindeki rahatlatıcı bir ifadeyi çağrıştırmış olmalı. Ev bizi bütün kaygılar ve korkulardan koruyan nihai bir sığınak olarak görülür –sizin filmlerinizdeki evlerin tam tersi!

(gülüyor) Doğru. Fakat *Oz Büyücüsü*'ndeki aile bireyleri Dorothy'nin gerçek anne babası değillerdi. Dolayısıyla, her yanıyla çok ilginçtir. İnsanı çıldırtır! *(gülüyor)*

Lula sizin kadın karakterleriniz arasında istisnai bir yerde duruyor; mazoşist değil, ölü değil, tehditkâr ya da açıklanamayacak kadar gizemli değil. Aslında Lula müthiş bir kadın rolü.

Evet. Barry'nin kitabında beni içine çeken şey de bu. Barry'nin kitabının bir başka ilginç yanı, gerçekten çok güçlü ve akıllı bir kadını yakalamış olmasıydı. Üstelik o hâlâ eğlence düşkünü bir bebek!

Laura Dern'i Mavi Kadife*'de naif ve neredeyse tamamen masum Sandy olarak gördüğümüz için, ona* Vahşi Duygular*'da ateşli Lula rolü vermeniz beni çok şaşırttı. O zamanlar radikal bir oyuncu seçimi gibi görünüyordu galiba.*

Hayır. Bana göre, o baştan sona Laura'ydı. Bir sürü insan onu anlaşılmaz buldu. Çalışmasını biliyor ve saygı duyuyorlardı, fakat Lula'yı oynamasını anlayamıyorlardı. Fakat her karakter bir sürü küçük küçük altbaşlıklardan, ilginç tercihlerden, sözlerin biraz tuhaf bir şekilde söylenmesinden meydana gelir. Lula ele avuca gelmeyen bir karakterdi; balonlu sakız onun yolunda yürümesini sağlamakla ilgili bir şeydi daha çok! Ben Laura'yı Lula, Nicolas Cage'i de Sailor olarak oynattım. İkisi birarada mükemmel görünüyorlardı.

Onları hemen yemeğe götürdüm, daha önceden birbirlerini hiç tanımazken; Cinemateque'teki Beverly Boulevard'da büyük bir yangın vardı. Çok garip bir durumdu, ilk karşılaşmalarında bir yangını gördüler.

Film boyunca tekrarlanan bir yangın motifi ve çakan kibritler var. Bu imge sizin açınızdan neden bu kadar önemli?

Lula'nın babası bir yangında ölmüştü. Benim versiyonumda, Sailor yangın çıktığında bir arabanın yanında duruyordu. Bunun yanında, Lula'nın annesi de ölüm olayının içinde yer almıştı. Daha bir sürü yükselip giden dumanlar vardır. Dolayısıyla, ateş Sailor'la Lula'nın ilişkisinde önemli bir rol oynar ve kibrit çöpleri de onları birarada tutan fakat aynı zamanda ilişkilerini yok etme tehdidinde bulunan unsurlardan biri haline gelmişti. İşte bütün bunlardan dolayı birbirlerine kilitlenmiş olarak kaldılar –bunun farkında oldular ve garip bir biçimde sorun etmediler. Modern *aşk*, dostum, harika bir şeydir! Âşıklar insandır ve her türden insan arzularına tabidirler, fakat mevcut konumları sebebiyle birbirlerini bağışlarlar da. Ancak bütün bunları bir diyalogla ifade etmek sorun yaratır. Çok fazla yüzeyde kalırsınız o zaman.



Eğlence seven bebek. *Vahşi Duygular*'da (1990) Lula (Laura Dern) otel cehenneminde.



Ev seven bebek. *Oz Büyücüsü*'nde (1939) alıcı aile ile Dorothy (Judy Garland).

Sigara içmekten söz ediyordunuz. Filmin neredeyse baştan sona nikotine övgüler düzüyor gibi bir havası var!

Kitaptan kaynaklanan bir durum, fakat ben de konuyu işledim biraz. Lula, Sailor'a, "Sigara içmeye kaç yaşında başladın?" diye soruyor. Kitapta, Sailor, "Altı," diye cevap veriyor, fakat biz onu 'dört' şeklinde değiştirdik, çünkü o iki yıl meseleyi absürd bir hale getirmekte, eğlenceli bir fark yaratmaktadır!

Sadece 'dört' demekle de yetinilmiyordu, değil mi? "Dört, annem akciğer kanserinden öldükten hemen sonra!" deniyordu.

Evet, bir de, Lula, "Ah, özür dilerim!" diyordu. Sailor, "Önemli değil. Onları tanıma şansım olmadı; pek ortalıkta görünmezlerdi!" şeklinde karşılık veriyordu. *(gülüyor)* Peş peşe sıralanmış gibiler! O zavallı serserinin de milyonlarca insanınkinden pek farklı olmayan bir hayatı vardı. Bu da o hikâyenin sevdiğim bir başka yanıdır: 'Vahşi' kelimesini hak ediyordu. Benim hissettiğim şekildeydi. Şimdi yüz kez daha fazla hissediyorum aynı duyguyu. Artık 'vahşi' olmayı geride bırakıp 'cinnet' geçirme noktasına geliyoruz. Bu dünya kendini kaybediyor.

Vahşi Duygular *sizin filmlerinizin çoğundan tamamen farklı, yüzeysel daha çok; çok renkli, çok hızlı ve çok yoğun. Bu, cinnet duygusunu yansıtmak için bilerek ortaya konmuş bir tarz mıydı?*

Evet. Şimdi dünyanın çılgın bir hal almasına alışıyoruz, fakat size yeminle söylüyorum, 1988 ya da 1989 olsa gerek, o kitabı ilk okuduğum tarihte genel atmosfer pek böyle değildi. Dünya hep aynı, fakat biz daha da kötüleştiği *düşüncesini* taşıyoruz hep. Belki de, bir gün daha iyiye gittiğini düşünmeye başlayacağız. Fakat o zamanlar bana çıldırtan bir hal alıyormuş gibi geliyordu. Kitabın en sevdiğim yanlarından biriydi bu. İki insanın etrafında yaşananların cinnet şeklini alması hayli heyecan verici olabiliyordu.

Bu cinnet daha ilk sahnede inanılmaz bir şiddet ve insanı şoke eden bir cinayet olayıyla birlikte ortaya konuyor. İzleyicileri en baş-

tan başlayarak sarsma düşüncesi aklınızda hep var olan bir düşünce miydi?

Evet, fakat bu çok özel sahne senaryoda filmin sonunda yer alıyordu. Filmin başında gerçekten, ama gerçekten süratle giden devasa bir motosikletin yer aldığı aynı güce sahip başka bir sahne yer alacaktı. Ancak yolda sürati engelleyen kasisler bulunmaktadır. Dolayısıyla, karşınızda kontrolünü kaybetmiş bir adam ve kasisler vardır –istenmeyen bir durum! Biz bir sebeple -gene kaderine karşı gelerek- o sahneyi çekmedik. Elimizde o sahne olmayınca, kurgucu Duwayne Dunham, filme aynı başlangıç etkisini kazandırmak için öteki sahneyi devreye sokma düşüncesiyle geldi.

Fakat o sahne aksiyonun geri kalanını tetikliyor. Nasıl sona erdi?

Nasıl olduğunu tam hatırlamıyorum. O sahnede filmin başındaki aksiyon belli bir noktaya kadar götürülüp, sonra flashback yöntemiyle daha tam geri dönmüş olabilir. Filmin belli bir biçimde olmasını gerektirdiği olaya geri döner.

Yol filmlerinde, tanım gereği, sıklıkla dramatik bir problem gözlenir. Dramatik gerilimi korumak adına flashback üzerinde çok fazla oynamak istediniz mi?

Onları uzaklaştırmak çok kolaydı, fakat kaybetmek istemedim. Bir yerden bir başka yere gitme ve garipliklerle dolu bölgeleri asıl yönümüzde ilerleme gücünü kaybetmeden geçme problemini çözmek için çok sıkı çalıştık.

Romanın mutsuz biten sonuyla ilgili de değişiklikler yapmıştınız, değil mi?

Barry'nin kitabı Sailor'ın Lulu'dan yürüyerek uzaklaşmasıyla bitiyordu, bu da beni sinir ediyordu. Dürüstçe söylemek gerekirse, birbirlerine karşı hissettikleri duyguya bakıldığında gerçekçi görünmüyordu bu final. *Bir parçacık* bile gerçekçi görünmüyordu! Belli bir soğukluk vardı, fakat ben görememiştim. Sam Goldwyn

senaryonun ilk taslağını gördüğünde, "Bu sondan nefret ediyorum," demişti. Ben de ona, "Al benden de o kadar," şeklinde karşılık vermiştim –ağzımdan kaçmıştı. *(gülüyor)* Bunun üzerine Sam, "Neden değiştirmiyorsun, o halde?" diye müdahale etti. Ben de, "Değiştireceğim, *lanet olsun!* Sen bunun dağıtımını yapmayacak olsan bile değiştireceğim!" şeklinde karşılık verdim.

Dolayısıyla, siz filmin sonunu filme daha ticari bir potansiyel kazandırmak amacıyla mı mutlu sona dönüştürmediniz?

Çaresi yoktu. Fakat benim böyle bir problemim vardı. Mutlu bir son yapmak daha ticari olmakla birlikte, eğer insanlar benim ticari olmaya çalıştığımı söylemesinler diye değişiklik yapmasaydım, malzemenin kendi mantığına uygun hareket etmemiş olacaktım. Sailor ile Lulu'nun birlikte olması gerekiyordu: Problemin çözümü birlikte olmalarının bir yolunu bulmaktan geçiyordu ve ayrıldıkları sahne varlığını hâlâ korumaktadır. Sonunda problemin çözümüne *Oz Büyücüsü* yardımcı oldu. Dolayısıyla, problem devam ediyor ve insanların "David kendini sattı" demeleri sorun olmuyordu.

Bu film de aynı Mavi Kadife *gibi aşırı derecede vahşilik, mizah ve belki de daha fazlasını içeren çok sert bir içkiye benziyor.*

İnsanlar filmde yer alan bölümlerin acayip ya da grotesk olduğunu söylediklerinde neyi kastettiklerini anlıyorum. Gerçeğin kurmacadan daha güçlü olduğunu söylüyorlar. Filmde yer alan bütün acayip şeyleri tetikleyen bu dünyadır, dolayısıyla bütünüyle acayip olması mümkün değildir. Benim en beğendiğim şey, absürdlük. Ben gerçek mizahı cehaletle mücadelede buluyorum. Kan revan içinde kalıncaya kadar koşup tekrar tekrar kendini duvara çarpan birini görseniz, bir süre sonra kahkahalarla gülmeye başlarsınız, çünkü ortada absürd bir durum vardır. Fakat ben mizahı mutsuzlukta görmüyorum sadece –insanların sık sık hissettikleri mutsuzluğa rağmen onu yaratma biçimlerini çok kahramanca bir şey sayıyorum.

Filmdeki eğlence ve korkunun aşırıya kaçan doğası onu, diyelim, Mavi Kadife'*den daha abartılı biçimde gerçeküstü hale getirmektedir. Bazı eleştirmenler, bu anlamda burada bir David Lynch yaratan David Lynch olduğunu söylediler.*

Fakat sanırım Amerikan halkı fazla gerçeküstü ve gerçeküstücülüğü anlıyorlar. Onların anlamadıkları düşünce fazla absürddür. İşte asıl bu konudan anlamadıkları söylenir. Nereye giderseniz gidin, orada eski zaman adamları ilginç mizah içeren çok gerçeküstü hikâyeler anlatacaklardır size. Hem herkesin tamamen gerçeküstü bir arkadaşı vardır.

Bu benim her yerde gördüğüm bir şeydir –dünyaya bakıyorum ve dört bir yanımda absürdlük görüyorum. İnsanlar çoğunlukla, devamlı olarak acayip şeyler yapıyorlar, o derece ki, göremiyoruz. Bu yüzden kafeleri ve halka açık alanları seviyorum –herkesi orada görmenin mümkün olduğunu söylemek bakımından.

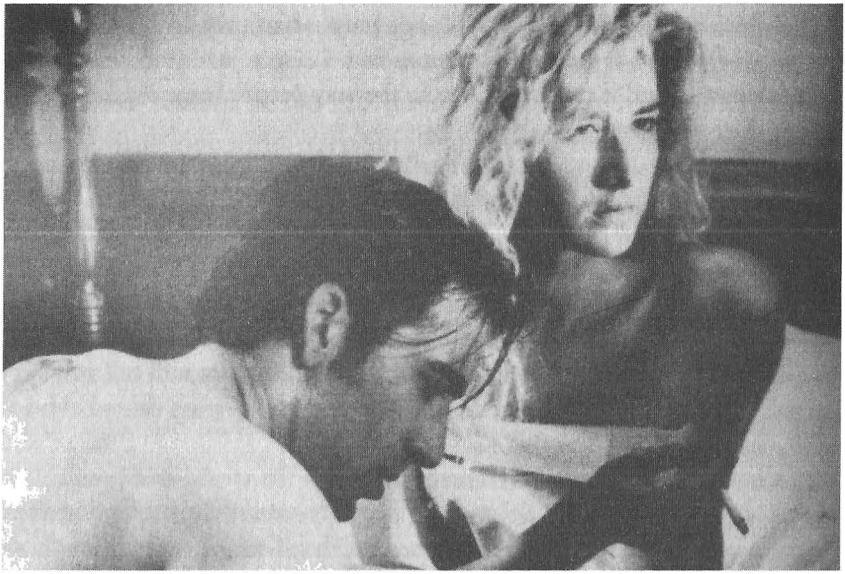
Filmde şiddetin yanında bir sürü de cinsiyet türü var. Fakat, Mavi Kadife'*deki yozlaşmış birliktelikten çok daha eğlenceli.*

Barry'nin kitabındaki en beğendiğim yanlardan biri de Sailor'la Lula'nın cinsellik konusunda son derece rahat davranmalarıydı. Mükemmel bir dünyada kadınlar ve erkekler farklı, fakat eşit olacaklardı. O ilişkide çok fazla özgürlük, çok fazla mutluluk ve çok fazla eşitlik vardı, insanlar onlar kadar çılgın olacaklardı. Nick Cage'le, Laura Dern de aynı kafa yapısına sahipti. Gerçek hayatta hikâyenin bazı yönleri Sailor ve Lula'ya yakındı, dolayısıyla cinsellikle ilgili sahneler gerçekten vahşi ve komikti. Birbirleriyle bir şeyler yapabiliyorlardı ve bu sapıkça değildi. Aynen *The Joy of Sex* (Seksin Sevinci) adlı kitapta olduğu gibi. *(gülüyor)* Çok hoştu.

Orson Welles'in "Sinemada gerçekten yapamayacağınız iki şey vardır –seks ve ibadet" şeklinde bir sözünün olduğu söylenir.

O söze katılmıyorum, fakat sanırım ikisi de ustalık gerektiriyor!

Bir yol filminin yönetmenliğini yapmak neye benziyor?



Eşit ama farklı. *Vahşi Duygular*'da (1990) Sailor (Nicholas Cage) ile Lula (Laura Dern) sık sık yatak odasındaki saate bakıyorlar.

Yol filmi çekmenin özelliklerinden birisi, kamera arabalarından nefret ettiğimdir –sanılır ki, bizlerin muhteşem, gerçekten muhteşem kamera arabaları ve onları çok çabuk ve güvenli şekilde kullanabilen elemanları vardır. Muhteşem bir sahnemiz vardı ve biz yüzde doksan dokuzunu kullanmadık. Araba kullanma sahnelerini çektiğimiz günlerden biriydi. Sabah altıda çekim yerinde olmak gerekiyor. Hava hâlâ karanlık. Dışarıdayız ve adamlar arabayı hazırlıyorlar. Tamam, güzel. Ben şimdi çöreklerimi ve kahvemi aldım, bütün gün planlanmış durumda.

Saat sekiz olmuş; onlar hâlâ arabayı hazırlamakla meşguller. Bunun kötü bir tarafı yok: iki saat. Onu çeyrek geçe Steve Golin'le konuşmaya başlıyorum. Artık şöyle söylüyorum: "Steve, beni arabaya *bağla*; bu sahneyi çekiyoruz!" Aldığım cevap şöyle: "David, seni arabaya bağlayamayız. Öleceksin ve bizim sigortacılar çıldıracaklar, senin bu söylediğin şey yasalara büsbütün aykırı, sorumlusu ben olacağım. Git birinci yönetmen yardımcısıyla konuş, o sana, seni arabaya bağlamanın mümkün olmadığını anlatır." Ben de ona, "Steve, eğer işlerini on bir otuza kadar bitirmez-

lerse ben arabaya gideceğim," diyorum. Karşımdaki hâlâ, "Arabaya gitmeyeceksin, David," diyor.

Artık öğleden sonrasıdır –*uzun* bir öğlen molası verilmiştir. Hâlâ arabayı hazırlamakla meşguldürler. Öğleden sonranın üç otuzunda biz nihayet o sahneyi çekmeye başlıyoruz, derken güneş batmaya yüz tutmuş ve ışığı kaybediyoruz. Bütün günümüz gitmiş.

Vahşi Duygular'*da böyle sahne çok.*

Evet. Dolayısıyla ne zaman bir imkân bulsam çekebildiğim kadar sahne çekiyorum, büsbütün yanlış bir mekân bile olsa, anlatabiliyor muyum?

Mekân üzerine bir yazı okumuştum; orada Willem Dafoe o filmi yapmanın ne kadar eğlenceli bir şey olduğunu söylüyor, çünkü "Mekânlar size öneri yapacak, siz de her seferinde 'Deneyelim' diyeceksiniz," diyordu. Performansın görünümleriyle oynamaktan hoşlanıyorsunuz.

Öncelikle, Willem'in en başından sonuna kadar kusursuz bir performans sergilediğini söylemem gerek. Bobby Peru kendine özgü bir karakterdi ve Willem onu hiç kimsenin yapamayacağı bir şekilde ortaya koydu! Ancak başka hikâyeler de vardır. *Mavi Kadife*'deki Kyle gibi: Kyle aylak aylak dolaşırken sergilediği genç kız yürüyüşünü ta lise yıllarında alışkanlık edinmiş. Bana *kafayı yedirdi!* Sonunda filmdeki Sandy'li yürüyüş şekline alıştırdık. Bir kızla yapılan aptalca bir şeyden ibaret. Aptalca bir şey yapıyorsunuz fakat beğeniliyor! Canlandırılan karakterin kendini göstermesini sağlıyorsunuz bunu yapmakla. Oyuncular her zaman böyle şeyler yapıyorlar fakat siz onların vahşileşmesine izin vermek istemiyorsunuz. *(gülüyor)*

İngiliz oyuncu Freddie Jones sizin çalışmalarınızda düzenli yer alıyor.

Freddie'yi seviyorum. Yeryüzünün en muhteşem insanlarından biridir! Freddie Jones. *Âşığım* ben o adama! *(gülüyor)*

George Kovich adında bir meyhane karakteri olarak kısacık fakat çok garip bir görünümü var. Neden böyle garip ve kısacık bir rol?

Aslında onun Barry'nin kitabından kaynaklanan güvercinler -kanatlı fareler- üzerine upuzun bir monologu vardı. Freddie de harika birisiydi! Çok *komik* bir şeydi, neredeyse öldürüyordu beni! Kovboy şapkası ve siyah gözlükler takıp ağzımı mendille bağlamam gerekiyordu –gülmeme engel olamıyordum! Yaptığımız şeyin yanlış olduğunu biliyordum. Onu ben kaybetmesem, Laura kaybedecekti. Bir seferinde de Nick kaybetmişti. Zaman zaman da Freddie kaybediyordu. Kötü giden, hep kötü giden şeylerden biriydi *(gülüyor)* çünkü meyhanedeki her oyuncu -Freddie ve Laura- daha çok kendi karakterleri oluyordu!

Bu yüzden mi çıkarıldı?

Hayır. Çok, çok fazla iyi şeyler olduğu için çıkarıldı. Devam edip durdu. Sonra kesmeye başladık ve farklı bölümleriyle olan deneyimleri koruduk, derken şu anki halini aldı. Bir seferinde Duwayne Kem'deki sahneyi çekiyordu ve çok hızlı ilerliyordu; ben Freddie'nin konuşmasının çabuklaştığını fark ettim. Neredeyse *baygın* haldeydim! "Halledeceğim!" dedim. Londra'da bulunan Freddie'yi aradım ve ona şöyle söyledim: "Freddie, sana şunu söyleyeceğim; ben o sahnenin büyük kısmını çıkardım ve senin sesinin tonunu yükseltmek istiyorum." O da bana, "David, ne istiyorsan yap. Eminim, güzel olacaktır," şeklinde karşılık verdi. "Teşekkür ederim! *Teşekkürler,* dostum!" dedim. Dolayısıyla, bugünkü halini alması bu şekilde oldu. *(gülüyor)*

Muhteşem bir oyuncudur. *Fil Adam*'da çok ciddi, sorunlu bir adamı oynamıştı. Kendine göre bir mizah anlayışı vardır, hassas birisi ve onun bir şey anlatma tarzı beni *deli* ediyor. Konuşma şekline, kaygıları ve dürtülerine hayranım. Aktörlerin aktörüdür. Bütün hayatı budur.

Daha önce Sherilyn Fenn'li çok güçlü bir araba kazası sahnesi hakkında konuşmuştuk. Özellikle akılda kalıcı ve rahatsız edici kar-

şılaşmalardan biri de, Lula'yla Bobby arasında geçen "Hadi 'Sik beni' de" sahnesidir. Bu sahne nasıl ortaya çıktı?

Tam nasıl olduğunu bilmiyorum. Kitapta her şeyi pişiren Sailor'la Bobby Peru'ydu. Lula olayın dışındaydı. Fakat eşit olsalardı, Bobby Peru'nun -Kara Melek- ikisini de ayartacağı görülüyordu. Hangisinin önce geldiğini bilmiyorum, sahne mi yoksa o düşünce mi, fakat kendiliğinden yazıldı. *Vahşi Duygular*'da zaman zaman böyle şeyler oldu. Araba kazasının yer aldığı sahnede olduğu gibi. Sherilyn Fenn bana daima bir porselen bebeği hatırlatmıştır. Kırılan bir porselen bebeği görmek... bundan söz edip durdum ona ve o sahne ortaya çıktı.

İlk baştaki deneme gösterimlerinde filme karşı bazı olumsuz tepkileriniz yer alıyordu. Tam olarak neler oluyordu ve neden?

O sahnelerden bazıları tamamen şiddet içerikliydi. Deneme gösterimlerinden birinde 350 kişiden 300'ü çekip gitmişti! *(gülüyor)* Özellikle de sahnelerden birinde çok fazla ileri gidilmişti. O sahne insanları filmden uzaklaştıran bir sahne olmakla kalmayıp, aynı zamanda öfkelendiriyordu. Filme bakıyor, sonra da salonu fiilen terk ediyorlardı. Gösterimler sırasında ders çıkarılan yerlerden birisiydi. İnsanların çekip gitmelerine engel olmak için bazı şeyleri değiştirmeye yönelik bir uzlaşma olarak adlandırabilirsiniz bunu, fakat ben o sahnede çok ileri gidildiği kanısındayım.

Probleme yol açan sahne hangisiydi?

Harry Dean Stanton'ın oynadığı Johnnie Farragut'ın işkenceyle öldürülmesi.

Bununla birlikte, deneme gösterilerinin izleyicileri Bobby Peru'yu kendi kafasını tüfekle uçuran birisi olarak kabul edebilmişlerdi.

Evet. O da güçlü bir sahneydi, fakat sona yakındı, görünürde Johnnie karşılaştığı şeyleri hak etmiyordu aslında. Bobby hak ediyordu. Artı, Johnnie'li olan yerler dışında filmde baştan sona mizah havası vardı; üstelik bu, yerini bulan bir mizahtı. Sözünü et-

tiğimiz karışım insanların kalkıp gitmesine yol açıyordu. Fakat daha sonra bir parça değişiklik yapınca izleyiciler filmde kalmaya devam ettiler. Sanırım üzerine gidebileceğiniz sihirli bir çizgi var, fakat o çizgiyi geçtiğinizde büyük bir sorun yaşıyorsunuz.

Filme yönelik olumsuz tepkiler sizi şaşırttı mı?

Biraz. Herkesin ötesine geçmeyeceği bir çizgi vardır, fakat kişiden kişiye değişir. Ben onu insanların filme sırt çevirecekleri bir noktaya götürdüğümü sanmıyorum. Ancak, geriye dönüp baktığımda, sanırım o noktaya epeyce yakındı. Fakat, *Vahşi Duygular*'ın konusunun da bir parçasıydı: devam eden şey gerçekten delice, hastalıklı ve sapkın. Aynen gerçek hayattaki gibi, anlatabiliyor muyum?

Oturup berbat şeylere kafa yoran bir kimse izlenimi vermek istemiyorum. Ben her türden farklı duyguları ve düşünceleri alıyorum. Şansım yaver giderse, onlar kendi aralarında organize olup bir hikâyeye dönüşüyorlar –bunun yanında çok korkunç, aşırı derecede şiddet içeren, ya da çok komik bazı düşünceler de ortaya çıkıyor ve onlar hikâyeye uymuyorlar. Dolayısıyla, onları kâğıda döküp iki ya da üç proje için hazır bekletiyorsunuz. Bir filmde gidemeyeceğiniz yer yoktur –üzerine kafa yorarsanız gidersiniz.

Bazı eleştirmenler geriye dönerek Vahşi Duygular'*da yer alan şiddet sahneleri üzerine yorumlar yaptılar –Amerikan bağımsız yapımında yaygın bir yöntem değildi o zamanlar; şimdi, Los Angeles'ın filmin gösteriminden hemen sonra oluşan iklimine çok uymaktadır.*

Vahşi Duygular'ı ilk okumam ayaklanmalardan epeyce önceydi ve filmden hemen sonra takibe geçilmiyordu. Fakat bir çılgınlık havası vardı; insanlar onun üzerinde duruyorlardı. Sanki akıl denen şey bir kafadan ibarettir: Hızlandıkça hızlanıp dönüyor, sonra sendelemeye başladığında *vahşi bir şekilde* kontrolden çıkıyor. Bu duyguyu herkes hisseder. Örneğin, trafikte yaşanır –kendinizi kaybedersiniz. Eve vardığınızda bile rahatlayamazsınız: Televizyon daha çok şey sunuyor ve yayınlanan şeylerin miktarı gi-



Hadi söyle: "'Sik beni' de." *Vahşi Duygular*'da (1990) Lula (Laura Dern), Bobby Peru'nun (Willem Dafoe) nefesini hissediyor.



Otururken korkunç şeyler düşünmek. *Vahşi Duygular*'ın (1990) bir mekânında Harry Dean Stanton (Johnnie Farragut rolünde), Lynch'le bir sahneyi tartışıyor.

derek artıyor. 947'ye binmek gibi bir şey; yanlış giden bir şey olsa, kontrolü kaybediyorsunuz. Dolayısıyla, insanlar kontrollerini kaybetmiş durumda ve korku doludurlar.

Ayaklanma zamanında Los Angeles'taki durum nasıldı?

Dağların tepelerine doğru dumanlar yükseliyordu: Hollywood Boulevard'ı ateşe vermişlerdi. Bir şeyin sert biçimde kontrolden çıktığı duygusu vardı ve kimsenin elinden bir şey gelmiyordu. İnsanlarda bir şey olacağı duygusu uyanmıştı. Umutsuzluk veren bir durumdu. Beş bin ayrı yerin birden yandığını görmek gerçeküstüdür; yağmalama olayları ve gariplikler yaşanırken televizyonda çalışan insanlar haber kameraları adına hareket ediyorlardı. Herkes garipleşmişti.

Öfke ve çılgınlık o olaydan sonra yatıştı mı?

Elbette, çünkü bir sürü şey ortaya kondu. Daha sonra insanlar biraraya gelmeye başladılar: İnsanlar müdahil oldular ve yardım etme çabası içine girdiler. Tam bir fırtına sonrası sessizliği vardı; çok hoş bir atmosferdi. Dolayısıyla, o olaylardan güzel şeylerin de çıktığını söylemek mümkündür. Fakat insanların geçmişten dersler çıkarıp çıkarmadıklarını bilmiyorum; herhalde geçmişi tekrar tekrar yaşamaya mahkûm olmuşlardır. Bu aptalca olsa da gerçek böyle.

Er ya da geç bir şeyin patlak vermesinin kaçınılmaz olduğu kanısında mısınız?

Ah, evet. Geriye dönüp baktığınızda, olayların yaşanma sebebini kesinlikle görüyorsunuz. Yanlış anlamalar ancak bir yere kadar gidebilir.

Eğer 1990'ların başında dünyayı "vahşi duyguların ve garipliğin zirvede olduğu" bir dünya olarak gördüyseniz, ve durumun daha da kötüye gittiğini düşünüyorsanız, buna yol açan şeyin ne olduğunu düşünüyorsunuz?

Ne olduğunu söyleyeceğim size. Biz her yıl insanların daha fazla şeyi alıp götürmelerine izin veriyoruz. Biz onu örgütlenmeden, li-

derlikten uzak bir şekilde, yeteri kadar süratli kararlar almadan ve başlangıç yerindeki şeylere sadık kalmadan yapıyoruz. Sonra daha fazlasını vermek kolaylaşıyor. Dağıtma işine ne zaman başladığımızı bilmiyorum, fakat bana *Dune*'ü hatırlatıyor: İlk zamanlarda bir şey vermeye başlamıştım –sadece küçücük bir şey. Sonra biraz daha fazlasını verdim. Çok kısa bir süre sonra sorun sahibi oluyorsunuz.

Bunun sağcılıkla ya da solculukla ilgisi yoktur. Mutlaka karşımıza çıkar. Bir şekilde, daha anlayışlı filan olduğumuzu düşünüp gerçekten önemli şeylerimizi dağıtıyoruz; insanları inciten, kendimizi inciten hareketleri yapmalarına izin veriyoruz. Ben bu işin iyi sonuç verdiği bir zamanı hatırlamıyorum, fakat daha iyi olabilirdi. Yeni bir plan sahibi oluncaya kadar her şeyi elimizde tutmamız gerekir ve bu plan her sese kulak vermelidir. Belki de bu, biz her şeyi biraraya getirip işleri düzeltirken, sadece yaşanan kötü şeyleri önlemek amacıyla, beş yıl boyunca her sokakta polis olması anlamına gelmektedir. Fakat biz bunu yapmıyoruz ve bir şey kaybolup gidiyor.

Aynen Los Angeles'ın merkezi gibi; orası bir zamanlar güzel, hem de çok güzel bir şehirdi: Los Angeles'taki binaların kalitesi ve onları daha yararlı kılmak için, fakat yararlılığın ötesinde, hiç de yapmak zorunda olmadıkları bir güzellik eşliğinde fazladan yapılan şeyler. Bu binalar artık yerle bir edilmesi gereken bir hale gelmiş durumdalar: Onarılmaları mümkün değil. Eğer birileri çıkıp bunları on yıl önceden onarmaya başlamış olsaydı, bugün bütün yapılar kurtarılmış olur ve güzel bir şekilde korunurdu.

Fakat bunun size göre, Demokratlarla ya da Cumhuriyetçi partilerin yönetimleriyle hiçbir ilgisi yok mu?

Hayır. Maalesef, bunun ötesinde düşünmek gerekir ve herkesin bunun arkasında yer alan bir şeye kafa yormaya başlaması lazım. Eğer bir lider doğru şekilde doğru bir şey söylerse, insanlara gecenin bir yarısında ilham verebilir. Fakat şimdi kelimeler yerli yerinde olsa bile, etkisi kayboluyor. Politikacılar sözlerini bitirir bitirmez, başkaları onları insafsızca eleştirmekte ve konuşma unutulup gitmekte, hiçbir işe yaramamaktadır.

Fakat bu, başarılı olmanın neredeyse imkânsız olduğu bir iş.

Evet, fakat ben aslında politikacıların söyledikleri şeyi değil, söyleme tarzlarını, içlerindeki şeyin söyledikleriyle aynı olup olmadığını merak ediyorum. Kafanın kesilip koparılması, bedenden kan akması gibi bir şey.

Clinton başkan seçildiğinde herhangi bir farklılık gördünüz mü?

Bana göre, bir şeye yeterince sahip olduğunuzda sarkaç sallanmaya başlıyor. Aşırıya kaçan bir şeyin ancak bir süre daha devam edebileceğini ve sonra sarkacın yerine geri döneceğini hissediyorsunuz. Bu doğal bir durumdur, aynen okyanustaki dalgalar gibi. Hep böyledir –imkânsız bir şey olan o harika denge noktası bulunmaya çalışılır. Bu dünyada dengeye bağlı kalmak mümkün değildir.

Şimdi bu denge eksikliğinin en kaygı verici göstergeleri neler?

Atmosfer daha da garip bir hal almaya başlıyor ve siz atmosfer üzerine düşünmeye başlıyorsunuz. Fiziksel, duygusal, zihinsel ve ruhsal varlıklar bu durumdan etkilendiler, farkına varsanız da varmasanız da. Bir gerginlik havası var ve dağılmıyor: Kalıcı bir hal alıyor. Geleceğinizi planlayamayacağınız şeklinde bir duyguya sahip oluyorsunuz. Daha kısa vadeli düşünüyorsunuz: Elinizde fırsat varken alın, çünkü olaylar böyle seyrederse, bir süre sonra yerinde bulamayacaksınız onu. Dolayısıyla, kendinizden sonrasını düşünmüyorsunuz. Güzel şeyler inşa etmiyorsunuz, alelacele bir şeyler yapıyorsunuz; ev inşa etmek varken çadır kurmak gibi bir tercihte bulunuyorsunuz. Her şey döküntü halinde. Bir şey inşa etmenin cazibesi kalmamış. Şu modern yerlere bakın: Önlerinden geçerken içiniz rahatlamıyor, tam tersine, mideniz bulanıyor, kusmak istiyorsunuz! Halılardan, kilimlerden kanserojen madde yayılıyor, dört bir taraf zehirli atık bokuyla dolu. *(gülüyor)* Sokak ortasında vuruluyorsunuz, bisikletle, motosikletle dolaşamıyorsunuz! Otoyolda giderken korkudan öleceğim neredeyse. Hız limiti elli beş mil olduğu halde, insanlar saatte yetmiş beş mil sürat yaparak bir karış mesafeden yanınızdan geçiyorlar. O yolun kenarını kullanmak herkesin hakkı.

Manyak bir adamla aynı evin içine hapsedilmek gibi bir durum. Bir yerlerde bir kapının olduğunu, caddenin karşısında da



Elinizden geldiğince keyfinize bakın. *Vahşi Duygular*'da (1990) bir benzin istasyonunda duran Sailor (Nicolas Cage) ile Lula (Laura Dern).

sizi korumak üzere kurulmuş bir polis karakolunun bulunduğunu biliyorsunuz, fakat siz hâlâ o evin içindesiniz. Siz o evin içinde olduktan sonra başka yerlerde olup bitenlerle ilgili bilgi sahibi olmanızın hiç önemi yoktur.

İkiz Tepeler'*in televizyonda büyük sıçrama yaptığı bir sırada,* Vahşi Duygular'*la Cannes'da Altın Palmiye'yi kazandınız. Bir yönetmen için nadir görülen bir çifte nazar bu.*

Biliyorum. Cannes'da kazanmak başıma gelen en kötü şeydi. *(gülüyor)* Fakat aslında çok güzeldi, çünkü Cannes'a gittiğimizde ben her zaman çok sevdiğim bir festivale gelmiştim. Fellini oradaydı ve tebeşir mavisi sularıyla toprak sarısı tepeleri olan Güney Fransa'ydı orası. *İnanılmazdı.* İçimde müthiş bir rahatlık vardı. İşte gelmiştim ve oranın havasını *soluyordum.* Kazanma olayıyla birlikte her şeyin sona ermesi *inanılmazdı!* Fakat 1992'de *Ateş Benimle Yürü*'yle Cannes'a tekrar dönerek tam tersi bir deneyim yaşadım, dengelenmiş oldu.

O zaman çok başarılı bir televizyon dizisinin yaratıcısı ve Cannes'da ödül kazanan birisi olarak bir sürü başka iş de yapıyordunuz. Chris Isaak'ın Wicked Games*'iyle bir reklam filminin* -Vahşi Duygular*'da yer alan- yapımına, ardından Michael Jackson'ın* Dangerous *albümünün tanıtımı işine giriştiniz. Fakat daha sonra bu işleri bir kenara bıraktınız. Neden?*

Bir şarkıya kilitlenip kalmak gibi bir durum vardır, sanırım çok özel imgeler gerektiren bir şey olursa, onu yapma isteği duyuyorum. Bir müzik videosunda -en azından şimdiye kadar- diyalog yer almamıştır, başka hiçbir ara ses efekti ya da sessizlik yoktur. Sadece şarkıdan ibarettir, siz onu bir sürü saniyelik kurgularla ambalajlıyorsunuz. Bazıları süper yaratıcıdır, bazıları da şarkıyı gerçekten destekler niteliktedir. Fakat pek çok insanın eleştirisi, siz o şarkıyı dinlerken, sadece o görüntüleri görebildikleri şeklindedir; ondan öncesinde o şarkı size gerçekten rüya gördürmüştü.

Fakat sonunda kendi tutkulu pop müzik/performans parçanızı Angelo Badalamenti ve Julee Cruise'le birlikte New York'ta, Industriel Symphony No. I: Dream of the Broken Hearted *adıyla sahnelediniz. Tiyatroyu yaşamaya yönelik bu davranışınızı tetikleyen şey neydi?*

Brooklyn Akademisi her yıl düzenliyor bu etkinliği ve Angelo'yla benden de artık böyle bir şey yapılmayan o en güzel tiyatroda -gerçek bir McCoy- kendileri için kırk beş dakikalık iki temsil hazırlamamızı istediler. Sahne altı düzeyler vardı, sahne yetmiş beş fit yukarıdaydı ve devasa kanatları bulunuyordu. Aklınıza gelen her şeyi yapmak mümkündü.

Hazırlanacak şey için bize iki hafta hazırlık süresi verildi. Ben bu düşünceyi benimsedim ve bir dizi plan yaptım. *İkiz Tepeler*'deki Little Mike ve daha pek çok insan vardı içinde. *Vahşi Duygular*'ı bitirmek üzereydim, filmdeki o telefon konuşmasını gerçekleştirmek için Nick Cage'le Laura Dern'i çağırdım; orada, oğlan kıza onu bırakacağını söylüyor ve gösteri böyle başlıyordu. Bir koreograf geldi ve bizim bu parçada tanıttığımız o inanılmaz

adamla kadını ortaya çıkardı. Filmin star oyuncusu Julee Cruise'du; Angelo'yla benim yazdığım o şarkıları söylüyordu. İçine daha fazla öğe koymak istiyordum, fakat çok eğlenceli bir şeydi, çünkü işleri hızlandırıyordunuz.

Bir sinema yönetmeninin böyle bir olayı sahnelemesi karşısında müzikal/tiyatronun yerleşik kadrosunun tepkisi nasıl oldu?

Kulağıma olumsuz bazı yorumlar geldi. Kızım Jeniffer izleyicilerin arasındaydı ve hemen arkasında bulunan birisi, "David Lynch bundan sonra asla insan içine çıkamaz!" demiş. *(gülüyor)* Ondan fazla bir şey çıktığını zannetmiyorum. Fakat sanırım videosu çok iyi iş yapmış. Hakkında yazılı bir eleştiri olup olmadığını bile bilmiyorum. Geldi geçti.

O gece Edna Teyze gelmişti ve gösteri sonrasının yıldızı olmuştu. Biz birbirimizi arıyorduk; benimle birlikte çalışan çok sayıda insan da Edna Teyze'yi arıyordu. Derken, kapılar açıldı ve Edna Teyze ortaya çıktı, aynen mavi saçlı Roy Orbinson gibiydi! O *harika* saç şekline sahipti! Ve o siyah gözlükler. Muhteşemdi Edna Teyze! İnanılmaz derecede güzeldi! Gösteriyi çalmıştı.

Cruise'ın söylediklerini hatırlıyorum; senin ona karşı ortaya koyduğun yönetmenlik baştan sona şöyleydi: "Sen sahnedesin, ortam karanlık ve sen evi göremiyorsun. Yalnız başınasın." Bu da gösteri için belli bir ton yaratmaya yönelik dikkatin varlığını göstermekte.

Evet, belli bir tonu vardı, kuşkusuz. Fakat bu benim ilk canlı gösterimdi ve ben ondan bir sürü, bir sürü şeyin yanlış gittiğini, *daha* bir sürü şeyin de *hemen hemen* yanlış gittiğini öğrendim. Propaganda filmleri bunun yaratılmasına yardımcı oluyor ve kamera ekibi geldiğinde ben onların Steve Golin ve Monty Montgomery'yle konuştuklarını görebiliyordum. Fısıldaşırken bir yandan da çaktırmadan bana bakıyorlardı. Ben işime devam ediyordum –öğleden sonra prova yapmaya çalışıyorduk ve *hiç* zamanımız yok gibi bir şeydi. Ben daha çok film provası yapar gibi yapıyordum: Start vererek başlatıyorum ve her şey benimle birlikte yürüyor. Bu arada saattin kolları fır fır dönüyor, zaman su gibi akıp gidiyor.

Sonunda, bu adamların yapımcılarla ne konuştuklarını anlamaya başladım: Biri gelip bana, "Işıkların yoğunluğunu arttırabilir misin, çünkü hiç görüntü alamıyoruz?" dedi. Ben de ona, "Bunun çaresi *yok*. Bu canlı gösterim izleyicileri içindir: Film sonra gelir. Ve belli bir tarzda olması gerekir. Eğer böyle yaparsak film de harika görünür, fakat burada çok fazla parlak görünecektir" şeklinde cevap verdim. Bunun üzerine Monty dönüp şöyle söyledi: "David, sen bize tam 50 bin dolar kaybettirdin." Dolayısıyla müthiş bir gerginlik vardı. Fakat ben daha sonra filmin çekimiyle ilgili probleminin onların sandıkları kadar kötü olmadığını fark ettim, ışıkları birazcık ayarladık ve çok memnun oldular.

Provalar sinema yönetmenliğinde önemli bir yer tutar, fakat tiyatro için temel niteliktedir. Yeniden yapma şansınız yoktur! Bu zaman yokluğunda nasıl çalışıyorsunuz?

Onlar gelip bana prova zamanımın neredeyse dolduğunu söylediler. "Prova zamanı bitti artık" demediler, ertesi gün de biraz çalışabilmiştik –prova zamanı *bitmişti*. Sıra gösterinin sahnelenmesine gelmişti, tiyatroda iki bin kişi olacaktı! Dolayısıyla, bu durumda olan birisi için işe yarayacağını düşündüğüm şu düşünce geldi aklıma. İşin içindeki herkese git, omuzlarından yakalayarak çek kendine ve gözlerinin içine bak. Sonra repliklerinin nasıl ifade edileceğini, yapacakları her bir şeyi; bunları yaptıkları sırada karşılaşabilecekleri durumları; akıllarında bulundurmaları gerekenleri ve ne zaman bitireceklerini tam olarak anlat. Kendi rollerini bilmelerini sağla. Sonra da çekil kenara, dua et. Başkalarının ne yaptığını bilmesinler: Sadece *kendi* yaptıklarını bilsinler. O zaman bir şansınız olur. Hiç kimse bütün olayı birarada görmedi ve bütünün ne ifade ettiğini kimse öğrenemedi! Ve rejisör ondan sonra kral haline gelmektedir.

Sesin tamamı dijitaldi, VHS kasetteydi ve o VHS kasetteki sesleri kocaman hoparlörlerin kablolarına gönderecek kocaman bir kutu almıştık. Fakat bu alet provalar sırasında bozuldu! Onu getiren kişiler problemin sebebini bilmediklerini söylediler. Verilecek cevap değildi! Hem bu sorunun tekrar yaşanabileceği anlamı-

na geliyordu o cevap. Dolayısıyla, hemen kurtulduk o cihazdan. Elimizde topu topu iki DAT makinesi vardı. O minicik DAT kasetlerini tek tek bunların içine koyduk. Bu düşünce onların ikisini de aynı anda çalıştırmayı, fakat sadece biriyle yayın yapmayı amaçlıyordu, eğer DAT'lardan biri sorun çıkarırsa, diğerini devreye sokacaktık. Dolayısıyla, bu *minicik* DAT'lar bütün gösteriye sorun yaşatmaya yetmişti –ve bazı yerlerde ses bir hayli yüksekti. Sonuçta işimizi gördü, şansımıza.

Yaklaşık on dört feet boyundaki bacaklar üzerinde bir geyik derimiz vardı. İki hastane sedyesini yan yana getirip geyik derisini onun içine yatırmıştık. Belli bir ân geldiğinde canlanacaktı, fakat adam bacaklar üzerinde havaya fırlatılıncaya kadar oradadır – ışıklar adamın üzerindedir ve adam gezinmeye başlıyor – kafasından kan fışkırıyor. Kalkıp gitmeye başladığı için neler olduğunu anlatamamaktadır... *(gülüyor)* Ben geliyorum, o mikrofonlar için elimden bir şey gelmiyor. Yardım etmeniz gereken bir kazayı uzaktan seyreder gibi bir durum var, bu da bir insanın hissedebileceği *en kötü* duygu. Adam yürümeye başlıyor, *(gülüyor)* sonra giderek hızlanıyor, fakat artık yürümüyor –düşmek üzeredir. Orkestranın olduğu yere doğru gidiyor! Şükür ki o adam var orada: Fuji, trampetçi. Trampetini bırakıyor ve kendi kendini öldürmeden önce adamı yakalıyor. Yere yığılmak üzere olan deriyi yakalayıveriyor. *(gülüyor)* Düşmesine gerçekten engel oluyor. İzleyiciler onun gösterinin bir parçası olduğunu düşünüyorlar. Benim söylediğim bütün şey şudur: "Geyiği sahneden uzaklaştırın!" *(gülüyor)*

Fakat geyik derisinden kıyafetin içinde bulunan adam bir sonraki gösteriye gitmiyordu. Ben soyunma odasına gidiyordum ve o bana hiçbir şey söylemiyordu. Sadece oturuyordu orada. Onunla konuşup bir başka şeyi anlatmam gerekiyordu ve gözüne ışık gelmeyeceğine dair vaatte bulunacaktım. Little Mike çıkıp dolaşıyor, tam tepesinde bir ışık parlıyor ve gözünü kör ediyordu. Bu adam bacakları biliyordu, dolayısıyla, ona eğer gerçekleştirirsek, sahne üzerine yerleştireceğimiz devasa bir su tankına tutunabileceğini söyledim. İkinci gösteride ona gerçekten tutundu. Tamamen ay-

nı şey değildi, fakat ne olduğunun farkında değildi neredeyse ve aynı şeyin tekrar yaşanmasına izin vermeyecekti.

Bu zaman zarfında bir sürü de reklam filmi yapmaya başladınız, çoğu da harika, pahalı kokular için yapıldı. Yves Saint Laurent'in Opium'*u, Calvin Clein'ın* Obession'*u ve Giorgio Armani'nin* Gio'su *gibi.*

Doğru. Onlardan biri benim en sevdiğim parfüm. Giorgio beni bizzat çağırıp yeni bir koku ürettiklerini ve bir kampanyayla birlikte piyasaya sürüleceğini söyledi. Bunun üzerine ben neredeyse kısacık bir şiir gibi olan o metni kaleme alıp kendisine gönderdim. Giorgio para gönderdi, biz de çektik! Anlaşılan, Giorgio yaptığımız işi çok beğendi ve bizim çektiğimiz film o ürünün iyi iş yapmasını sağladı.

Reklam filmi yapmanın hangi kısmını seviyorsunuz?

Reklam filmleri minicik filmlerdir ve ben onları yaparken her zaman çok şey öğreniyorum. Avrupa tarzında reklam çekmeyi daha çok seviyorum: Orada size daha çok serbestlik tanıyorlar. Daha kaygısızlar ve filmlerden yararlanıyorlar. Amerikan şirketleri çok daha gergindir: İşleri tehlike sınırındadır ve gerçekten kaygılıdırlar. Bu da onları birazcık sevimsiz kılıyor. Fakat ben onlara karşı değilim. Burada ben aslında kendi işimi yapmaya çalışmıyorum, sadece bir ürünün satılması için doğru olduğunu düşündüğüm bir şeyi yapmaya çalışıyorum. Fakat böyle filmlerin yapılma sürecinde yer almayı seviyorum: olaylar dizisi, onların akış şekli. Sanırım, "Gio Kimdir?" konusunda en geniş serbestliğe sahiptim.

Altmış saniyelik tutkulu bir parçaydı o, değil mi?

Evet, müzisyenler, kulüp ve Los Angeles'taki ayaklanmaların patlak verdiği gecenin dahil olduğu büyük bir sahnenin çekimini yapıyorduk. O kulübün içinde her ırktan, her dinden insan vardı ve kusursuz biçimde geçiniyorduk birbirimizle, fakat kulübün dışında dünya dağılıyor, parçalanıyordu!

Beni en çok şaşırtan reklam filmleri Georgia Coffee adına yapılanlardı, çünkü konusu İkiz Tepeler*'de geçiyordu ve orada gene* İkiz Tepeler*'de olduğu anlaşılan, kaybolan karısının peşine düşmüş Ken adındaki bir Japon'la ilgili devam eden bir hikâyede oyuncuların çoğuna rol verilmişti...*

...Naomi. Evet. Karısını kaybetmişti. Yaparken gerçekten keyif aldığımız şeylerdi. Her biri sadece otuz iki saniye süren -dördü bölümlerdi ve *gerçekten* süratli olması gerekiyordu.

Onun İkiz Tepeler*'e benzemesi ve dizinin ciddiyetini ya da büyüsünü zayıflatıcı bir reklam çekiminin yapılması tamamen bir merak konusu muydu?*

Evet. İlke olarak karşıyım aslında. Fakat yapması çok keyifli şeylerdi, konusu sadece Japonya'da geçiyordu ve dolayısıyla gerçek olabilecekmiş duygusu veriyordu.

Yani, Amerikan piyasası için olsaydı, yapamayacaktınız onları?

Hayır, sanmıyorum.

İkiz Tepeler*'le peş peşe mi çekiliyorlardı?*

Ya ikinci sezon döneminde yapılmışlardı ya da o bittikten sonra, fakat Japonya'da hâlâ devam etmektedir.

Muhtemelen, filmlerini yapmanız için kahve şirketinden size gelenler olmuştur, çünkü o dizi kahvenin genel 'profili' açısından çok işe yaramıştı.

Oh, evet, kesinlikle. Georgia Coffee kutulanmış bir kahvedir. 150 bin civarında kutulanmış farklı içecek var Japonya'da ve her hafta yenileri çıkıyor. Devasa bir iş sahası. Fakat Georgia Coffee kutulanmış kahvelerin en popüler olanı ve her türü var. Yine de onlar bizim yaptığımız reklamları sevmediler. Daha geleneksel tarzda olmasını istediler, devam etmemelerinin sebebi de bu. Biz ikinci yıl da yapmaya devam edeceğimizi ve otuz saniyelik dört spot daha yapacağımızı düşünüyorduk, fakat istemediler.



Vahşi Duygular'ın (1990) setinde Nicolas Cage (Sailor) ve Lynch'in kendisi.

1990'larda her yerde görülmeye başladınız. Başarılı bir televizyon diziniz vardı, Cannes ödülünü kazanmıştınız, her hafta yayınlanan bir çizgi romanınız, sahne gösteriniz ve Julee Cruise'la birlikte gerçekleştirdiğiniz bir albümünüz ve bunun yanında bir sürü reklam filmi çalışmanız vardı. O zamanlar muazzam bir yaratıcı enerji patlamasına mı sahiptiniz?

Bir kader patlamasıydı! Hep bir sürü iş yapıyordum ya da hep çalışmaya gitmek için hazır bir haldeydim. Fakat kader bazen o kapıyı açmıyor. Yanan ışığın rengi *kırmızı* oluyor. Ancak, size bir şeyi, sonra başka bir şeyi, sonra bir başka şeyi yapmak için imkân verilir verilmez, o işi yapıyorsunuz. Öte yandan, büyük bir düşüşe doğru yol alıyorsunuz. Herkes gelişmelerin onlara sırt çevirmeye başladığı bu noktaya geliyor.

Bunun kaçınılmaz bir şey olduğunu mu düşünüyorsunuz?

Bu insan doğası. Bir tek istisnası var, o da böyle bir şeyin sizin başınıza gelemeyeceğini düşünmeniz. Ölümü andırıyor. Fakat ba-

şınıza gelir ve siz yeniden doğarsınız. Bir bakıma güzel bir şeydir, acılı da olduğu gibi, çünkü en azından bir başka yöne gitme özgürlüğüne sahip olduğunuz bir yere yerleştirir sizi.

O zamanlar Isabella Rossellini'yle de, 'medyanın sevgilisi David Lynch' imajına ek katkı sağlayan bir ilişkiniz vardı. Bu konu o zamanlar sizi rahatsız ediyor muydu?

Başarı, aldatıcı bir şeytandır ve siz başarının ne anlama geldiğini bilecek kadar akıllı olmazsanız; bir ân gelir, bir tarafınız silahların doldurulduğunu, kemendin hazırlandığını görür...

9
EVİMDEKİ KARINCALAR



KAYIP OTOBAN

İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürü*'nün 1991'de yapım aşamasına ulaşırken kazandığı hızın tam tersine, diğer filminin bitirilmesi David Lynch'in dört yılını alacaktı. Bu kısmen, doğru bir proje -Lynch'in âşık olabileceği bir şey- bulma probleminden ve bunun yanında hem eleştirmenler hem de izleyicilerden gelen* İkiz Tepeler*'e yönelik cılız tepkiden kaynaklanıyordu. Lynch artık kaçınılmaz biçimde çok yüksek maliyetli ve 'zor' olabilecek bir projenin yaratacağı riski göz önünde bulundurmaya başlamıştı.*

Finansman açısından çekim merkezi olma konusunda başarısız projeler arasında uzun metrajlı bir film olan Dream of the Bovine *(Sığırın Rüyası) da bulunuyordu. Lynch bu filmin senaryosunu* İkiz

Tepeler *adlı televizyon dizisinin bölümlerini kaleme alan ve onun film versiyonunun senaryosunu da Lynch'le birlikte ortaya çıkaran Robert Engels'le birlikte yazmıştı. Bundan sonra onların ortaya koydukları işbirlikleri bütünüyle komedi temelli olmuştu. Engels'e göre;* "Sığırın Rüyası *bir zamanlar inek olan üç kişi hakkındadır. İnekler Van Nuys'ta yaşayarak hayatlarını benimsemeye çalışmaktadırlar. Görünüşte insanlara benziyorlardır, fakat inektir onlar; inek davranışı sergiliyorlardır. Evlerin yakınlarından geçen arabaları filan seyretmekten hoşlanıyorlardır!"*

Sığırın Rüyası *ile bir Lynch/Frost senaryosu olan* One Salve Bubble'*ın reddedilmesi, izleyicileri David Lynch'in komedi özelliğinden yoksun bırakıyordu. Oysa, komedi David Lynch kişiliğinin bir köşe taşıdır. Belki de denklik açısından buna en yakını, uluslararası film yapımcılarının "...tarafından Görülen Fransa" teması üzerine yaptıkları bir dizinin parçası olarak* Figaro Magazine/*Erato Films'in 1988'de sipariş ettiği yirmi iki dakikalık bir video çalışması olan* The Cowboy and the Frenchman'*dir (Kovboy ve Fransız). Lynch'in Western tarzına giren -çok az ilgisi olan ya da hiç ilgisi olmayan- tek çalışmasını temsil eden bu yapımın kökleri, çok sevdiği komedi türüne uzanıyordu. Karakteristik biçimde, bu da sıklıkla yanlış anlamalara ve dil yanlışlarına dayanmaktadır: "Çok absürttür ve gerçekten aptalcadır. Ben bu kombinasyonu seviyorum, fakat göründüğü kadarıyla benden başka kimse sevmiyor!"*

İkiz Tepeler *televizyon dizisinin yazımı üzerine konuşmak amacıyla gerçekleştirilen ilk toplantının sonucunda ortaya çıkan şey, Lynch'in Bob Engels'in şahsında bir müttefik, bir dosta sahip olmasıdır. "İki otuzda tekrar biraraya gelecektik ve ben, 'Çinlilerin dişçiye gitme zamanı!' demiştim. Hatırladığım ilk şakadır bu; çok aptalca. David kahkahayla güldü ve şöyle söyledi: 'Harika bir şaka!' Ondan sonra 'Ike and Mike' gibi devam ettik."*

1990'ların başında David'in Mark Frost'la ortaklığı hâlâ devam ediyordu, çünkü giderek artan biçimde televizyon çalışmasına girmişlerdi. On the Air *1957'de ortaya koyulan bir sitcom'du ve Nevyork'taki Zoblotnik Television Network'e temelleniyor, güzel bir oyuncu kadrosuna sahip bulunuyordu (aralarında* İkiz Tepeler'*de*

yer alan bazı isimler de bulunmaktaydı) ve çok parlak biçimde eğimli bir yazıma sahipti (bu yazımda Engels gene yer alıyordu ve aynı zamanda ortak başyapımcıydı).

Fakat, onun 'absürdlük ve aptallık', basit güldürü ve tutarsız düşünme şeklinden meydana gelen çok sert karışımı felaket bir sonuç ortaya koyuyordu. Yedi gösteri sipariş edilmesine rağmen, On the Air sadece üç tanesi yayınlandıktan sonra gösterilmedi. Lynch'in kabul ettiği gibi: "O zamanlar her şey İkiz Tepeler'le birlikte iflas ediyordu. Bu gösteri için ABC'den hiç destek yoktu. Gerçekten nefret ediyorlardı."

New York City'deki Railroad Hotel'in 603 numaralı odasında geçen kısa hikâyelerden meydana gelen bir üçleme olan Hotel Room (Otel Odası), HBO adına yapılmıştı. Gene, bunların ya kayıtsızlıkla ya da panik havasıyla karşılandığı görülüyordu. Kitaptan uyarlanan bu iki gösterinin ikisi de -Tricks (Hileler; konusu 1959'da geçiyordu) ve Blackout (Karartma; konusu 1936'da geçiyordu)- ilgi uyandıran çalışmalardı, Barry Gifford tarafından yazılmıştı ve yönetmenliğini Lynch yapmıştı. Getting Rid of Harry (Harry'den Kurtulmak) -Jay Mclnerney tarafından yazılmıştı ve yönetmenliğini James Signorelli yapmıştı- tuhaf bir şeydi: Belki de Gifford'la Lynch'in karanlık, gizemli ve oda hizmeti konusunda umudunu tamamen yitirmiş dar bir bakış açısına sahip sıkıcı karakterini bir parça sevimli gösteren hafif, mizahi bir çalışma.

Hileler -Freddie Jones, Harry Dean Stanton ve Glenne Headly'nin oynadığı üç kişilik rahatsız edici bir oyun- ve Karartma -Crispin Giover ve Alica Witt'in oynadığı iki kişilik büyüleyici bir oyun- Gifford'un yazımının göze çarpan bir temel zayıflığını, Lynch'in o metne gösterdiği saygıyı (iki kişilik bir kamera ekibi yaratmaktan ziyade, aksiyonu izlemektedir) ve oyunculuğun gücünü ortaya koymaktadır. Basitlikleri, zaman zaman görülen korku vericiliği ve çok güzel biçimde yansıtılan panik duygularıyla, her ikisi de Lynch'in bir sonraki filmi Kayıp Otoban'ın nasıl bir şey olacağının ilk işaretlerini veriyordu. Gifford'un bir ifadesinden esinlenme sonucu ortaya çıkan Kayıp Otoban, ortak yazı çalışmasında sergiledikleri ilk işbirliği örneğiydi. Özellikle de Hileler, kar-

maşık kimlik yapısı ve kadın katilliğiyle olan ilişkisi içinde filmin uzak yansımalarını içermektedir.

Booklist *bir zamanlar Gifford'ın yazıları konusunda şöyle söylüyordu: "[Onun] gece insanları tam bir tuhaflık ve sarsılmaz bir insanlık, alıp başını giden bir acayiplik ve tam bir bireyselliğin ilginç bir karışımından ibarettir. Hayattaki bazı şeyler analiz kaldırmaz ve Barry Gifford onlardan birisidir." O halde Gifford'la Lynch'in, sonunda, anlatımsal bakımdan tutkulu bir film olan* Kayıp Otoban'*la çok başarılı biçimde kaynaşacakları konusunda kuşkuya gerek yoktur; Gifford'a göre, bu film* Silici Kafa'*ya Lynch'in başardığı herhangi bir şey kadar yakındır: "Sanırım* Kayıp Otoban *çok ciddi bir film ve benim şahsen onu* Silici Kafa'*yla daha çok ilişkilendirmemin sebebi de bu. Galiba, etkileyici bir portre. Ayrıntıları izlemeye başlayıncaya kadar anlamamıştım bunu. Sonra, orada yaşanan olaylar dikkatimi çekti."*

Kayıp Otoban'*ın anlatım yapısı ve bir sürü gizemini kolaylıkla açığa çıkarmayı reddeden paralel dünyalar ve kimliklerle ilgili karmaşık çapraz dokusu hakkında çok şey söylendi. Bu durum eleştirel bir karışıklık ve düşmanca tutumlar sergilenmesine yol açtı. Aynen Lynch gibi, Gifford da o filmi sahip olduğu gizemleri meşrulaştıracak şekilde tanımlama konusunda isteksizdi: "Sanırım kendisini çok zor durumda bulan ve bir tür panik atağı olan bir adam hakkında olduğunu söylemek doğru olacaktır. Adam, eylemlerinin sonuçlarıyla boğuşarak zor günler geçirmekte, bu durum da onu bazı bakımlardan parçalara ayırmaktadır.* Kayıp Otoban *işlerin ters gitmesi karşısında kaybolan bir insanla ilgili çok gerçekçi, çok doğru bir durum analizidir. Fakat daha bir sürü şey vardır orada. Yapılacak her türlü açıklama yetersiz kalacaktır, çünkü bir film, izlensin diye yapılır."*

* * *

Chris Rodley: İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürü'*yle* Kayıp Otoban'*ın yapımı arasında dört yıllık bir ara var. Yeni bir film projenizi gerçekleştirmek için neden bu kadar uzun süre beklediniz?*

David Lynch: Bazı şeyleri yoluna koymaya çalışıyordum, fakat şu ya da bu sebeple hiçbirisini gerçekleştiremedim. Âşık ola-

cağınız bir şey bulma meselesidir bu. Bir materyale âşık olma, onunla ilgili heyecan duyma dışında, para için ya da bir başka sebeple film yapamazsınız. Aksi takdirde, o yolculuğu asla devam ettiremezsiniz.

Fakat siz araya giren bu dört yıl içerisinde pek çok düşünceye âşık olmuşsunuzdur muhtemelen.

Evet, fakat görsel tasarımlarımın çoğuna karşılık gelen sembolik şeyi kelimelere dökmek mümkün olabilseydi, benim filmlerimi hiç kimse yapmak istemezdi muhtemelen! Bir sürü şeyin ne anlama geldiğini bilmiyorum; doğru olup olmadıkları duygusunu taşıyorum sadece. Kaderle ilgili bir başka şey daha var. Bazen kader yüzünüze güler ve bazı şeyler gerçekleşmez. *Sığırın Rüyası*'nı yapmak istiyordum, fakat onun, hep olmasını istememe rağmen, *Ateş Benimle Yürü*'den sonraki filmim olmaması gerekiyordu. Zaten olmadı. Gerçekleşmesine izin verilen ve verilmeyen bazı şeyler vardır. *Kayıp Otoban* doğru bir film olduğu duygusu uyandırmaktadır, sadece bende değil, film yapabilme yeteneğine sahip olan önemli kimselerde de.

Değerini uzun zamandır koruyan projelerinizden biri de Kafka'nın Değişim*'inden yapılan bir uyarlama, değil mi?*

Evet, o filmin senaryosu hazır. Üzerinde bir parça çalışmak gerekiyordu. Fakat ben çok beğeniyorum. Maalesef, maliyeti çok yüksek ve para getirmez.

Neden öyle düşünüyorsunuz?

Yapabileceğimi sanıyordum, fakat çok fazla söze dayalı. Bir sürü diyalog ve bunun yanında altyazıyla çözmem gereken bir yığın *anlaşılmaz* diyalog var. Neredeyse kitap okumak gibi bir şey. *(gülüyor)*

Sizin gözünüzde Değişim *romanı nerede duruyor?*

Kafamda kitabı yapmak şeklinde bir düşünce vardı, fakat ben onu 1950'lere -'55 ya da '56'ya- taşıdım. Konusu Amerika'da geç-

mekle birlikte, 1956 yılını anlatan bir Doğu Avrupa versiyonudur aslında. Ayrıca, içine kenardan giren rock 'n' roll'üm var. Kafka'nınki başka bir şeye benziyor: Aynı hikâyeyi on kişiyle birlikte yaptığınızda ona yönelik tamamen farklı on açı elde ediyorsunuz. Benim açım doğru açıdır. *(gülüyor)*

Resim yapmaya devam ettiğiniz ve fotoğraf çalışmalarınızı birkaç yeni doğrultuda genişlettiğiniz bilinen bir şey. Angelo Badalementi ve Julee Cruise'la birlikte yaptığınız ikinci albümünüzün kapağında yer alan renkli bir fotoğraf şeklindeki Clay Head with Turkey, Cheese and Ants *(Hindili Hamur Kafa, Peynir ve Karıncalar) benim kafamı karıştırdı. O resimde neler vardı?*

Mutfakta karıncalarım vardı: Şeker karıncalarıydı onlar, fakat su için geliyorlardı. Peynirden ve hindi etinden yararlanarak küçük bir insan kafası yaptım, sonra onu bir hamurun içine koydum, daha sonra da küçük bir elbise askısının üstüne yerleştirdim. Ağzın içinde, gözlerin içinde ve kulakların içinde hindi vardı. Karıncaların bu şeye geleceğini biliyordum ve ertesi gün gelip onu buldular gerçekten, gözlerin ve ağzın içine giden bir otoban inşa etmişlerdi. Bir parçacık hindi ve peynir taşıya taşıya kafanın etrafında bir *yarış* başlamıştı.

Karıncalar her gün yirmi dört saat benim için çalışıyorlardı ve kafanın içinde en küçük bir şey bırakmadan tertemiz etmişlerdi! Bilindiği üzere, karıncalar yorulmak bilmeyen işçilerdir, dolayısıyla onların yapabileceği bir projeye sahip olabilirsiniz, tek bir soru sormadan gerçekleştirirler.

Düşünen Adam *adlı diğer fotoğrafınız küçük bir oyuncak figür ortaya koymakta, fakat bu kez onun kafası ezilmektedir.*

Sözünü ettiğiniz, sakızdan yapılmış bir kafa. Sakızla ilgili çok organik -et gibi- bir şey vardır. Hayal gücünüzü kullanarak ondan bir şey yaratabilirsiniz. Dolaysıyla, ben elimdeki bir figürün üstüne biraz sakız koydum. Fotoğrafçılık minyatürleriyle ilgili bir şey vardır; oraya indiğinizde odak derinliği çeyrek inç civarındadır. Bilinçaltınız size farklı ölçüde bir dünyada olduğunuzu söyler, do-

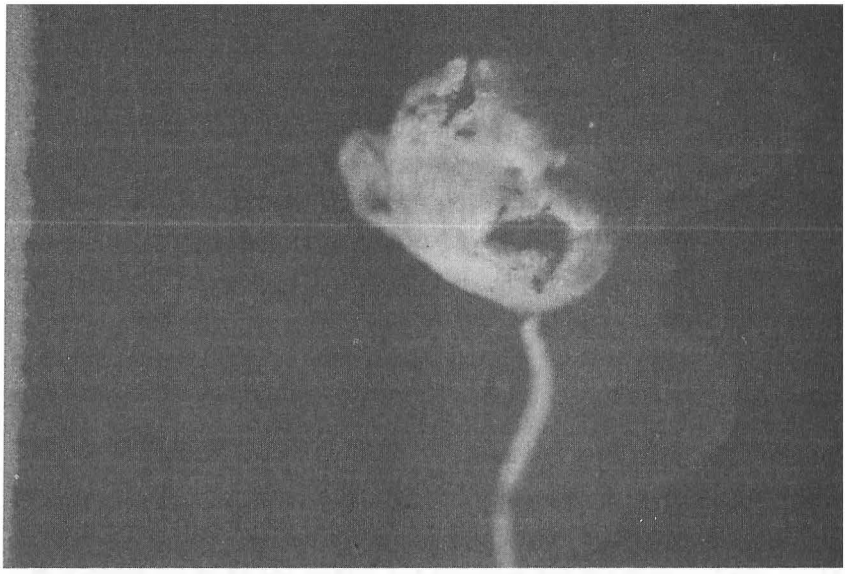
layısıyla ona bakışı ilginç bir hale getirir. Ve odak derinliği problemiminden dolayı, ben bina gibi bir şeyin fotoğrafını alacağım, figürü onun içine koyacağım, sizse neler olduğunu tam olarak bilemeyeceksiniz. Ben o iki malzemeyi biraraya getirmeyi seviyorum.

1993'te çektiğiniz Idaho, Boise'deki kardan adamlarla ilgili bir dizi fotoğraf benim zihnimde bir sürü şeyi çağrıştırdı. Gene burada söz konusu olan, güneş nedeniyle çürümeye maruz kalmış garip bir görüntüye sahip yaratıklardır. Bunun yanında, o evlerde yaşayan insanların yaratıcılıklarını temsil ederler. İnsan onların orada yaşayanlara benzeyip benzemediklerini merak ediyor, o civardaki evlere ait bahçelerin önünde neredeyse nöbet tutuyorlarmış gibi beklediklerini görünce. Çok yansıtıcı bir özelliğe sahipler.

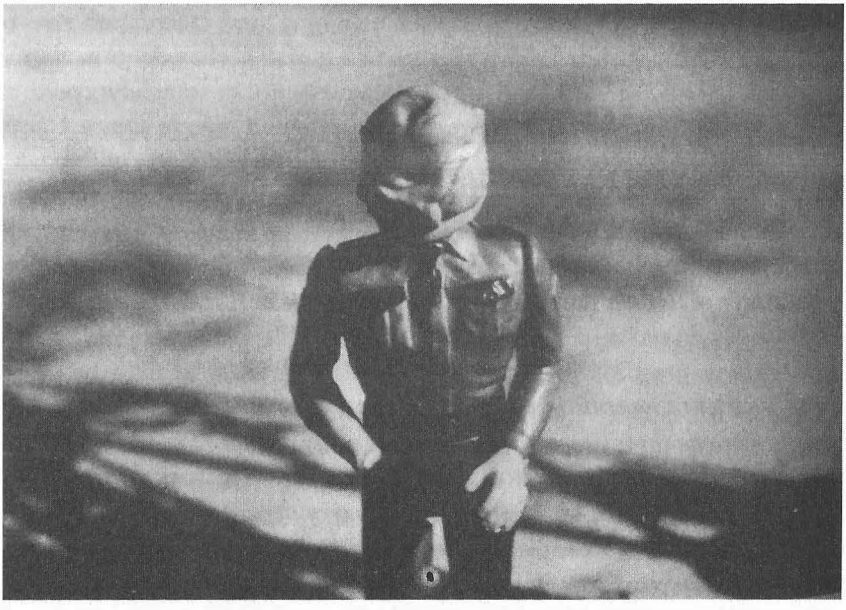
Boise'de kışın çok fazla kar yağar. Hava çok nadiren güzel ve kar seviyesi yüksek olur, insanlar evlerinin önüne bu kardan adamları yaparlar. Tabii, bunu yapmanın belli bir standardı vardır. Fakat beni şaşırtan şey temalarının çeşitliliğiydi. İlk kardan adamı kimin yaptığını bilmiyorum, fakat onların göz yerine kullanacakları kömürleri hiç eksik olmaz; bir çubuk yerleştirirler ve etrafına kaşkol sararlar. Sıra gelmiştir pencereden izlemeye. İnsanlar çok tuhaf kardan adamlar yapıyorlar. Daha sonra siz şöyle söylüyorsunuz: "Dostum! Bunlar gerçekten ilginç." Çünkü kardan yapılmışlar; her istediğinizde bulabileceğiniz bir malzeme değildir. Ayrıca, insan bedeni fantastik bir şekle sokulmaktadır. Daha fazla fotoğraf çekmek istiyordum, çünkü kardan adamların *arkasındaki* evler de gerçekten ilginçti. Kardan adamların kendileri de uzaylılara benziyorlardı. Gerçekten hayal gücüne dayalı imgeler.

Bir diğer fotoğraf serisi de -karakteristik olmayan- renkli Nudes and Smoke *(Çıplaklar ve Duman). Neredeyse düpedüz çıplak kadın fotoğrafları onlar, fakat duman unsurundan dolayı çok gizemliler. Neredeyse dumanı kadınlar kendi bedenlerinin içinde yaratıp dışarı veriyorlarmış gibi, için için yanıyorlar gibi.*

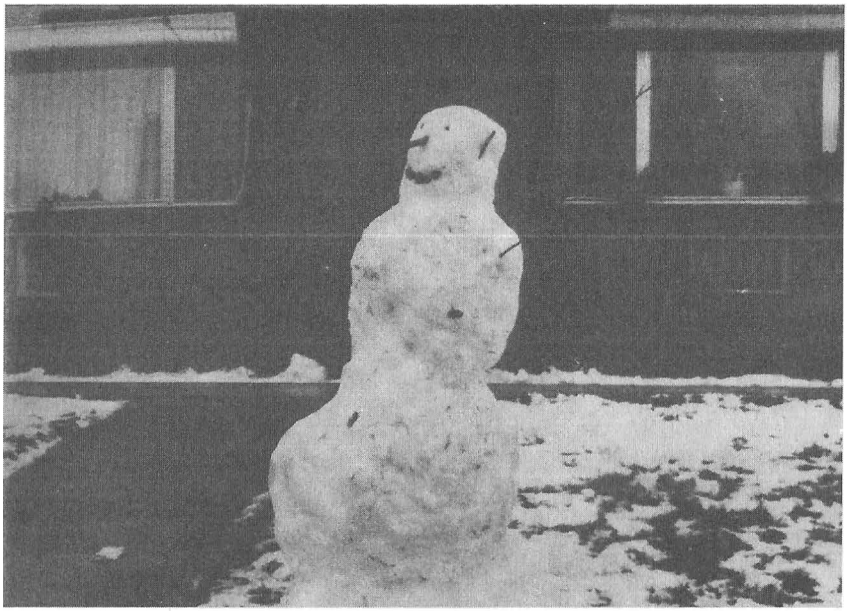
O duman sigaralardan geliyordu. Fakat daha sonra bir adım öteye gitti: Neden salt duman değil? Duman, nesnelerin görüntü-



Hindili Hamur Kafa, Peynir ve Karıncalar (1991; fotoğraf: David Lynch).



Düşünen Adam (1988; fotoğraf: David Lynch).



Boise'in Kardan Adamları (1993; fotoğraf: David Lynch).

sünü muğlaklaştırır. Bir başka dokudur. Güzel bir kombinasyona benziyordu; arkadaşımın birinden, özel efektler uzmanı Gary D'Amico'dan bir duman makinesi almıştım. Neredeyse birbirinden farklı yüzün üstünde duman makinesi vardır onun. Siyah dumanı seviyorum, fakat artık böyle bir şey kalmadı. Siyah duman elde etmenin tek yolu araba lastiği yakmaktır, fakat o da çok zehirli madde içerdiği için *eğlenceli* olmuyor.

Nü fotoğrafçılık -erkek ve kadın- artık anlam verilemeyecek kadar abartılı. Siz farklı bir şey yapmak mı istemiştiniz?

Yanlış bir düşünme şekli bu. İyi olan tek yol, bir düşünceyle birlikte heyecan duymak ve sonra onu yapmaktır. Yaptığınız işin nasıl kabul göreceğine kafa yormaya başladığınızda, ya da yeni bir şey yapmayı başardığınızda, yanlış bir şey konusunda kaygı duyuyorsunuz demektir.

Karartılmış bir evin merdivenlerinden yükselen azıcık bir duman kümesinin yer aldığı Kayıp Otoban*'da çok korkunç ve gizemli bir*



Çıplaklar ve Duman (1994; fotoğraf: David Lynch).

imge vardır. O duman bu fotoğraflardan birinden de gelebilirdi. Sizi dumana çeken şey nedir?

Duman çok aktiftir; asla hareketsiz kalmaz ve birazcık rüzgârın etkisine girdiğinde şekilden şekle girer. Fakat kamera onu donduruyor. Hareket eden şeyleri bir fotoğrafta görmek gerçekten ilginç, çünkü onlar artık hareket edemez durumdalar. Bir miktar dumanın bir milyon fotoğrafını çekebilirsiniz ve her biri heyecan verici olur. Bazıları çok daha ilginç ya da daha güzel görünecektir.

Kayıp Otoban *sizin CIBY-2000'le anlaşması olan üç filminizin ikincisi. Şurası çok açık ki, bunlar devam edilecek bir sonraki filmin bu olacağı tahminiyle düşünülmüşlerdi. Bu senaryoyu kaleme alıp daha sonra da onlara, "Benim yapmak istediğim budur" dediniz mi, ya da proje hakkında kendileriyle önceden konuştunuz mu? Anlaşmanın uygulaması nasıl oluyor?*

Barry Gifford'la birlikte yazmaya başlamadan önce yetkililerle film hakkında konuştum, fakat nasıl bir şey olacağını bilmiyorlardı, çünkü ne olduğunu *biz* de bilmiyorduk. Sanırım önce bir tretman yazmıştık, fakat projeyi onaylatmak uzun zaman aldığından CIBY biraz kuşkuluydu. "Peki" dedikleri ân rahatlıyorlar, fakat biz senaryoyu Mart 1995'te bitirdik ve Kasım ayına kadar çekimlere başlamadık. Bu geçen süre, karar vermek, bütçe oluşturmak ve görüşmeler yapmak açısından çok uzun bir süreydi. Ben onu yaz aylarında çekmek istiyordum aslında, fakat kışın çektik ve çorak bir yerde donuyorduk!

Kayıp Otoban'*ın düşüncesi nasıl ortaya çıktı?*

Barry Gifford *Night People* (Gece İnsanları) adında bir kitap yazmıştı ve oradaki karakterlerden biri 'kayıp otoban' şeklinde bir ifade kullanıyordu. Barry'ye "Kayıp Otoban" şeklindeki bu başlığı çok *beğendiğimi* söyledim, zaten birlikte yazacaktık. O da, "Yapalım o zaman," dedi. Senaryo üzerinde çalışmaya başla-

madan önceki bir yılımız böyle geçmişti. Fakat kıvılcımı çakan o ifade olmuştu.

O ifadenin sizin hayal gücünüzü harekete geçiren yanı neydi?

Harika bir şeydir, "Kayıp Otoban". Kafanızdaki her şeyi harekete geçiriyor. Daha sonra Hank Williams'ın "Kayıp Otoban" adında bir şarkı yazdığını öğrendim.

İkinizin de yola çıkmak için iki kelimeden başka bir şeyiniz olmadığını göz önünde bulundurursak, ilk başlarda bir nokta etrafında toplamak kolay oldu mu?

Hayır. *Kayıp Otoban*'ın nasıl bir şey olabileceği konusunda ikimizin de kendi düşünceleri vardı. Kahve içmek için biraraya geldiğimiz bir gün ben Barry'ye kafamdaki bazı düşüncelerden söz ettim, o da kendi düşüncelerini söyledi. Aslında birbirimizin düşüncelerinden nefret ediyorduk! Ondan sonra kendi düşüncelerimizden de nefret etmeye başladık! Sonra Barry'ye bir gece aklıma gelen o bir dizi şeyi anlattım. *Ateş Benimle Yürü*'nün çekiminin tam da son gecesi aklıma gelmişti bazı şeyler. Arabada Mary Sweeney'le birlikte eve giderken yolda konuştuk; anlattıklarım korkutmuştu, beni de. Bunları Barry'ye anlattığımda, "Vay be, gerçekten hoşuma gitti bu" dedi ve bu yepyeni bir yöne yönelimimizin başlangıcı oldu.

Aklınıza gelen şey tam olarak neydi?

Filmin üçte birini oluşturuyordu, final senaryosunda yer almayan bazı sahneler olabilir. Evde bir çift yaşamaktadır ve bir gün bu eve bir video kaset gelir. Kaseti izlediklerinde kendi evlerinin önünde gerçekleşen bir olayla ilgili olduğunu görürler. Akıllarına bir şey gelmez; daha sonra bir başka kaset gelir, bu kez olay evlerinin içinde geçmektedir; yataklarında uyudukları sırada çekilmiştir. Ben bu kasetlere Fred'in polis karakolunda yumruk yediği âna kadar devam ettim –birdenbire bir başka yerde olmak ve oraya nasıl geldiğini ya da yanlış gidenin ne olduğunu bilmemek.

Bu sahnelerin sizin aklınıza gelmesi daha önce sözünü ettiğiniz şekilde mi gerçekleşti: bir yerde sessiz sedasız otururken ve kafanız düşüncelere ve görüntülere odaklanmışken?

Evet. Dünya giderek daha gürültülü ve daha çılgın bir hal almaktadır, sessiz sedasız otururken bile problem yaşanmaktadır. Arkadaşım Bushnell Keeler hep şöyle derdi: "İyi bir resim yapmak için kesintisiz bir dört saatlik zamana ihtiyaç duyuyorsun." Koşmuş olsaydın düşünüp yapamazdın onu. Düşünceleri yakalayacağın yere gitmek için gerçekten derinlere inmen gerekiyor. Fakat bu da sessizce oturmayı gerektiriyor.

Bunu asimetrik olarak mı yoksa ayinsel biçimde mi yapıyorsunuz? Bir meditasyon şeklinde mi?

Hayır. Meditasyon tamamen farklı bir şeydir. Bu daha düşünsel bir olay. Düşünmeye başlıyorsunuz, bir şey bir başka şeye yol açıyor ve sonra nereden başladığınızı unutuyorsunuz. Bir süredir düşünmekte olduğunuzu bile unutuyorsunuz. Kayboluyorsunuz, kendinizi birdenbire kocaman bir düşünce yığınının içinde bulduğunuzda, elinizde gerçekleşen bir olay kalıyor.

Sonra, bir filmin açılışı: "Dick Laurant öldü." Bir sabah uyandım ve dahili telefon çaldı, adam bana "Dave!" dedi. "Evet," dedim. "'Dick Laurant öldü," dedi. "Ne?" dedim. Fakat orada kimse yoktu. Öteki uca kadar gidip büyük pencereden bakmadığım sürece evin önünü göremiyordum. Ve orada kimse yoktu. Dick Laurant'ın kim olduğunu bilmiyorum. Bildiğim tek şey onun öldüğü!

Bu hikâyeye kimse inanmayacaktır.

Bu gerçek bir hikâye! Gerçek bir hikâye! Yemin ederim.

Silici Kafa, Mavi Kadife *ve* Vahşi Duygular'*ın senaryoları size aitti. Başkalarıyla birlikte yazmayı seviyor musunuz?*

Chris de Vore ve Eric Bergren'le *Fil Adam*, Mark Frost'la *İkiz Tepeler*, Bob Engels'le de *Ateş Benimle Yürü* üzerine yazmıştık, şimdi de Barry'yle yeni proje üzerine çalışıyoruz. Emin olun, bunlar güzel şeyler, çünkü bu şekilde birbirinizi kontrol edebiliyorsunuz.

Serbest düşünceyi engellemediği sürece çok iyi, çünkü iki kişiyle birlikte daha hızlı yol alınıyor –eğer kimyanız da tutuyorsa. Mark Frost'la *Kayıp Otoban* üzerine çalışmış olsaydım, farklı bir sonuca ulaşacaktı. Diğer insanların her biri kendine özgü bir şey getirir. Barry, Barry'ye özgü bir şey getirir. Ve kombinezon bir şey ortaya koyar. Ortaya çıkan şey bizim ikimizin doğasından ibarettir.

Barry Gifford'la en azından bir ortak yana sahip olduğunuz görülüyor: Ne biriniz ne de diğeriniz çalışmanızın 'anlamı' konusunda fazla konuşmayı seviyor, kişisel yorumlardan kaçınıyorsunuz. Doğru mu?

Evet. Biz *Kayıp Otoban*'da anlamlar ya da bu tür şeyler hakkında kesinlikle konuşmadık. Uyum içinde yolumuza devam ediyorduk, konuşulmadan kalan bir sürü şey vardı. Konuşsak, tehlikeli olabilirdi. İşler çok özgül bir hal aldığında rüya sona eriyor. Bazen gerçekleşen bir şey size bir kapı açıyor ve daha büyük bir şeyin varlığını hissetmenize imkân sağlıyor.

Senaryo ve film daha ziyade bir aysbergin ucu şeklinde bir duygu uyandırıyor. Bunların ikisi de ipuçları ve imkânlarla dolu, fakat bazı olaylar var ki, onlar sadece dolaylı yolla işaret eder. İkiniz de neyin ortaya çıkacağı -ya da neyin ortaya çıkmayacağı- konusunda mı konuşurdunuz aranızda?

Hayır. Barry'yle ilgili bildiğim bir şey yok. Fakat bana göre, her bir şey bir duyguyla birlikte gelir. Ve bir düşünce tam olarak gelir, o zaman siz filmin yapım süreci boyunca ona sadık kalırsınız sadece. Senaryoda söylenmeyen bir sürü şey vardır, çünkü Barry'yle ikimiz o filmin yönetmenliğini benim yapacağımı biliyorduk, her ne kadar senaryonun harika bir iş göreceğini düşünsem de. Fakat bu final demek değildir. Eğer öyle olsaydı, sadece senaryoyu yayınlardınız, olur biterdi!

Gifford'un çalışmasında sizin dikkatinizi çeken yan nedir?

Barry'nin genelde belli bir hassasiyeti var, ben onu seviyorum. O böyle bir dünyayı anlıyor –ve onu seviyor da. Barry'nin yazdığı karakterleri ben gerçekten seviyorum. O karakterlerin söyledikleri şeyleri seviyorum; bir samimiyet var, modern bir tarafları

var. Bir de dürüstlükleri var. Barry'nin kendisi de ender bulunan yazarlardan biri; benim gideceğim bir sürü yer var: Onun çalışmaları bana bir sürü şey öneriyor. *Vahşi Duygular*'da Barry'nin daha önce aklına gelmeyen bir sürü konu işlemiştim, fakat oradaki düşünceler benim gözümde birer tohum şeklindeydi.

Gifford ikiniz arasında var olan dengenin, sizin sıradan bir şeyi olağanüstü hale getirmek, onunsa olağanüstü bir şeyi sıradan hale getirmek şeklinde olabileceğini söylemişti. Bu düşünceye katılıyor musunuz?

Evet, arkadaşı Vinnie Deserio o kıyaslamayla gelmişti. Bunlar anlaşılan iyi görünüyor, fakat benim bir fikrim yok.

Gifford Vahşi Duygular*'ın senaryosunda yer almadı; daha sonra siz, onun, sizin HBO diziniz* Otel Odası *için yazdığı iki kısa televizyon oyununda tek başınıza yönetmen ve başyapımcı olarak yer aldınız. Daha önce ekip olarak hiç yazmadınız.* Kayıp Otoban*'ın birlikte yaratılmasında ve yazılmasında senaryonun beyazperdeye nasıl aktarılacağı konusunda çok fazla tartışma olmuş muydu?*

Hayır. Barry bir senaryonun taslaktan ibaret olduğunu bilen biridir; sıra oyuncuları seçmeye, mekân bulmaya ve çekim yapmaya geldiğinde, film ilk başta düşündüklerinden farklı bir hal almaya başlar.

Filmdeki farklı tarzlar hakkında bir şeyler söyleyebilir misiniz? Filmin üçte biri çok zayıf, yavaş ve korku dolu, fakat biz Fred'le Renée'nin evinden ayrılıp Pete Dayton'un evine gittikten sonra filmin görüntüsü, duygusu ve temposunda köklü bir değişim oluyor.

Aslında bir tarz değişikliği yok, insanlar ve mekân konusunda bir değişiklik var. Farklı kesimler bulunuyor; gene, bunların her birinin belli bir tarzda olması gerekiyor. Sanırım, bir tarz değişikliği söz konusuysa, ya da öyle bir şey ortaya çıktıysa, onu her kesimin kendisi sağlamıştır.

Film bir piramide benzer. Başlangıçta yavaş yavaş gidebilirsiniz, fakat yol alırken yavaşlık dereceniz kesinlikle aynı olmaz. Yol

alırken hızınız artar ve yavaşlık dereceniz aynı *görünür*, fakat gerçekte daha hızlıdır, bunun asıl sebebi bir süre yol almış olmanızdır. Bu duygular, eğer onlara kulak verirseniz, sizi piramit şekline götürür. Kurgu sırasında göremezsiniz onu, çünkü siz parçalar halinde kurguluyorsunuz ve yavaş hızla yol alabildiğini düşünüyorsunuz. Sonra, hepsini birarada gördüğünüzde, *ölüyorsunuz*. Derken, yontmaya başlıyorsunuz. Yontma işleminin çoğu son üçte birlik bölümdedir. Film *uçuyor* artık!

Filmin birinci bölümü -Fred ve Renée'yle birlikte evde- bir düdüklü tencerede, ya da başka birisinin kötü bir rüyasının içinde yer almak gibi bir şey. Amaçlanan bu muydu?

Evet. Filmin duygusu bu. Bilinç eşiğinde kötü, çok kötü problemlerin varlığını hisseden bir çiftle ilgili. Çift artık gerçek dünyaya ulaşmayı ve ilişki kurmayı başaramamaktadır. Dolayısıyla bu berbat duygu yer edinmekte ve problemler onları soyutlamakta, hatta başka şeyler haline getirmektedir. Kötü bir rüyaya dönmektedir. İnsanların başına gelen talihsiz olaylar vardır, bu hikâye de onunla ilgilidir. Talihsiz bir olayı anlatmakta ve size sorunlar yaşayan bir insan duygusu vermektedir. Problemler yaşarken düşünen bir adam.

Bu bölüm tekrar tekrar açığa çıkma ve kaybolmaları -karanlıktan çıkma ve karanlığa karışma- kullanıyor. Hikâyenin özellikle gergin olan bir bölümü için neden bu yönteme başvurdunuz?

Kaybolmaları ve ortaya çıkmaları her zaman sevmişimdir, fakat gene, bunun sebebini bilmiyorum. Size palavra anlatacaktım. Fakat olaylar adım adım ilerliyor. Ortaya çıkmaları, gerçekleşmeleri ve kaybolup gitmeleri gerekiyor, birazcık zamana, birazcık rüzgâra ihtiyaç duyuluyor, derken bir başka şey ortaya çıkıyor. Küçük küçük düşünceler gibi. İşte bunlar sizi sorunların, o düşüncelerin içine sokmaya yetebiliyor. *(gülüyor)*

Fred'le Renée'nin evinin belirgin olmayan bir coğrafyası var. Uçsuz bucaksız bir yermiş gibi görünüyor: İçeri girer girmez potansiyel



Düdüklü tencere tehlike sinyali veriyordu. *Kayıp Otoban*'da (1997) Fred (Bill Pullman) ve Renée (Patricia Arquette).

olarak geniş, karanlık bir labirentin içinde buluyorsunuz kendinizi. Dorothy Vallens'in Mavi Kadife*'deki evi kadar küçük bir ev.*

Doğrudur. İlişkilerde bazen öyledir. İlişkilerin nereye varacağını, bir sonlarının olup olmadığını ya da daha çok sorun yaşanıp yaşanmadığını bilmiyorsunuz. Önünüzde bir sürü seçenek var; bir şeyi kurarken, doğru duygusu hissedilinceye kadar çalışmaya devam ediyorsunuz. Duygu olarak eşleşir eşleşmez, bütün hareketler, görünüm ve ses bütünüyle destekliyorsa, doğru yolda oluyorsunuz.

Evin iç tasarımının gerçekleştirilmesi çok ender rastlanır nitelikte ve amaca uygun. Sonuçta, her şey kendini gösteriyor –yeşil alevden bir duvar görüntüsü veren kaynanadili bitkileri gibi.

Yapım tasarımı bir ruh halidir. Ben o bitkileri seviyorum; sizi fazla meşgul etmezler ve başka şeylere uyum sağlıyorlar gibi bir görüntüleri vardır. Ben aslında ev içinde bitkileri sevmiyorum. Çiçekler, tamam, fakat aslında onları da sevmiyorum. Dı-

şarıda, çok güzel. Fakat içeride, olmuyor, bana göre. Ben *yosun* seviyorum. Yosunu çok seviyorum. Çok yavaş hareket eder, fakat organik bir güzelliği vardır. Yeşil et görüntüsüne sahiptir ve çok güzeldir.

Çalışmalarınızın çoğunda olduğu gibi, Kayıp Otoban *da eve odaklanır: dar bir çevredeki ev haline. Ve bu evde ses çok önemlidir. Filmde sesi nasıl kullandığınız konusunda bir şeyler söyleyebilir misiniz?*

O ev her şeyin yanlış gidebileceği bir yerdir; ses de bu düşünceden kaynaklanır. Bir odanız var ve bu odada sessizlik hâkimse, ya da hiç ses yoksa, bu odaya bir bakarsınız. Belli bir ruh haline sahip olmak istiyorsanız, sessizliğin içine yerleşen bir ses bulursunuz: size bir duygu vermeye başlayan. Bunun yanında, ruh halini öldüren sesler vardır. Dolayısıyla, istemediğiniz her şeyden kurtulacak, o ruh halini destekleyecek ve onu bir bütün haline getirecek şeyleri yaratacaksınız. Zaman içinde yolculuk yapan birisiyle ilgili bir sekans nedeniyle, buradaki bu düşünce, oradaki o ses; buradaki bir söz ve daha sonra müziğin başladığı sırada ortaya çıkan görüntü nedeniyle insanlar çığlık atmaya başlıyorlar. Histerik biçimde gülmeye başlıyorlar, ya da çok korkuyorlar. Nasıl oluyor bu işleyiş? Bu *inanılmaz* bir şeydir, sinemanın gücüdür.

Fakat buradaki her öğenin doğru değerlendirilmesi gerekiyor. Aynen bir senfoni gibi. Sürekli yaratıyorsunuz. Bir yere doğru gidiyorsunuz, fakat alınacak sonuç, önceden yaşananlar sebebiyle gerçekleşecektir ancak. Bu duyguları hiç yoktan elde edemezsiniz. Belli bir biçimde ortaya çıkan o şeylere yol açan, bütün o önceden yaşananlardır, artık evde gözyaşı dökmeyen kimse yoktur –insanlar duygusallıktan *çıldırıyorlardır*.

Fred ve Renée'nin evi derin gürültülere gebe, eli kulağında olan Los Angeles depremi gibi –problem gezegenin tam göbeğinden doğmaktadır.

Doğru. Derin bas hoparlöre giden altı hatlı bir kanal vardır. Orada çok fazla enerji bulunur ve bütün o ıvır zıvır şeylere hâ-

kimdir. Bir zorlanma söz konusu. Bastırmaya çalışıyorsunuz, fakat başarılı olamıyorsunuz.

Ayrıca, filmin o bölümü, hem Patricia Arquette hem de Bill Pullman'ın yavaş ve kararlı hareket tarzıyla, Silici Kafa*'dakine benzer bir duygu da veriyor. Onlarla, Jack Nance'le* Silici Kafa*'da olduğu kadar çok prova yaptınız mı?*

Evet. Yönetmenlerin çoğu benim hoşuma gidenden daha hızlı hareket etmeyi sever. Fakat kendi adıma bu bilinçli bir tercih değildir. Çok fazla hızlı gidildiğinde bir şeyler kayboluyor. Yavaşlatmak için öyle ya da böyle gitmesinin *sebebi,* nereye gittiği, nasıl bir duygu yarattığı konusunda konuşmaya başlıyorsunuz: içsel düşünme. Eğer içeriden başlarsanız, hareketleriniz yavaşlayacaktır. Oyuncu buna kulak vermeye başladığında, hareketlerini otomatik biçimde doğru yerine getirecektir.

Oyunculara yardımcı olacak fazla diyalog yok, değil mi?

Hayır, fakat her kelimenin belli bir biçimde söylenmesi gerekiyor. Her hareketin belli bir biçimde olması gerekiyor. Bu demek değildir ki, ben onlara cümlelerin nasıl söyleneceğini anlatacağım –bunu kesinlikle yapmam. Sadece konuşmaya başlarım ve çok kısa bir süre sonra da fazla konuşmaya gerek kalmaz.

Hikâyeyi geliştirme anlamında sizin en sıkı filmlerinizden biri: Gerçekten ne olmuştu ve ne hayal etmiştiniz? İzleyicilerin beklentilerini boşa çıkarmak istemiş miydiniz?

Hayır. Hayır. Belli bir biçimde olması ve karışıklık yaratılmaması, gizemin hissedilmesi gerekiyordu. Gizem iyidir, karışıklık kötüdür ve ikisinin arasında çok büyük fark vardır. Şeyler hakkında pek fazla konuşmak istemiyorum, çünkü bir şair değilseniz, hakkında konuştuğunuzda, kocaman olan bir şey küçücük hale geliyor. Fakat doğru bir açıklamanın bütün ipuçları oradadır ve ben, pek çok bakımdan, doğru bir hikâye olduğunu söylüyorum. Saç baş yolduracak şey çok azdır.

Hayattaki bazı şeyler anlaşılmaktan uzaktır, fakat filmdeki olaylar bu şekilde gelişince insanlar kaygılanmaya başlıyorlar. Öte yandan, *bir* bakıma da anlaşılabilirdir. Filmlerin çoğu özellikle, çok, çok, çok sayıda insan tarafından anlaşılsın diye tasarlanmaktadır. Dolayısıyla, rüyası görülecek ya da merak edilecek pek fazla yer yoktur. CIBY senaryoyu okuduğunda, bazı sorular sormuşlardı. Fakat daha sonra filmdeki o sahneleri görüp, filmin okurken olduğundan daha anlaşılır olduğunu söylemişlerdi.

O hikâye, en azından bir düzeyde, sadakatsizlik yüzünden karısını öldürebilen -ya da öldüremeyen- bir adam hakkındadır, fakat gerek senaryoda gerekse filmde kadının 'suç'unun açık bir kanıtı sunulmaz.

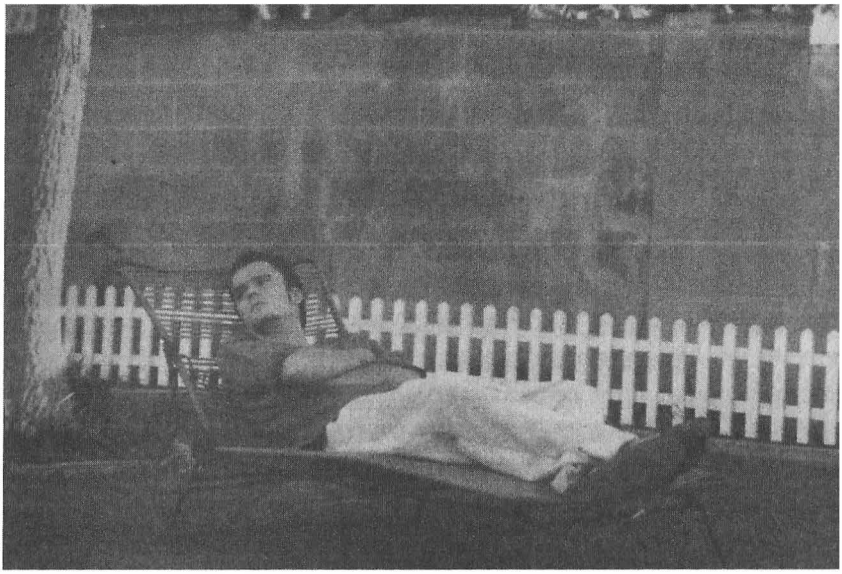
Doğru, fakat bu neredeyse hep böyledir: Kesin kanıttan önce her zaman kuşkular dolanır. Tam bir paranoyak olmadığınız sürece, hatta o zaman bile, olay yaşandığı oranda gerçektir, zavallı insanın kafasında. Dolayısıyla kesin kanıta ihtiyaç duymazsınız aslında. Fred de tamamen duygusaldır. *(gülüyor)*

Senaryo Renée'nin ölümü konusunda açık değil, fakat film bize Renée'nin muhtemelen parçalanmış cesedinin ne olduğuna ilişkin sadece bir anlık bir görüntü yakalamamıza izin vermek suretiyle olaya daha dolaylı yaklaşıyor. Neden öyle?

Fred için daha az açık. Onu başka alanlara zorlamak için böyle tasarlandı.

Sizin çalışmalarınızda sık sık bildik bir durumun içine tehditkâr ya da 'yabancı' bir öğe sokuluyor. Bu konuda bir şeyler söyleyebilir misiniz?

Böyle durumlar sık sık yaşanır. Bir yerdesinizdir, hoş vakit geçiriyorsunuzdur ve biri gelip birdenbire korkmanıza yol açan bir şey söylüyor. Ya da ceplerinde bir silahın ucunu görüyorsunuz ve bu her şeyi değiştiriyor. Şeylerin bir şekilde seyrettiğini düşünüyorsunuz, sonra bir şey gerçekleşiyor ve durumun başka bir şekilde olduğunu görüyorsunuz, ilgilenmek zorunda kalıyorsunuz. Bunlar benim gerçekten sevdiğim şeyler.



Kayıp Otoban'da (1997) paralel bir kimlik krizinin ortasında uzanmış haldeki Pete Dayton (Balthazar Getty).

Açık ki, Fred Madison saplantılı bir karakter, kıskançlık ve sadakatsizlik duygularıyla hareket ediyor. Siz bu duyguları hiç yaşadınız mı?

Neredeyse bütün insan davranışlarıyla bir bağımızın olması mümkündür, bunların ne kadar tuhaf olduğunun hiçbir önemi yoktur. Nasıl gerçekleştiğini bilmiyorum, fakat bu insan davranışları kutusunun içindedir. Bunu hepimiz biliyoruz.

Filmin ikinci bölümü Balthazar Getty'in Pete Dayton olarak çok güzel bir çekimiyle -bahçedeki bir şezlongda uzanırken- duyuruluyor. Her şey -müzik, renk, bahçe çiti, köpek ve kamera hareketinin güzelliği- onun Mavi Kadife'*yi hatırlatmasını sağlıyor. Klasik bir 'Lynch' çekimi, herhalde.*

Yeni bir hayatın başlangıcına benziyor. Pete'in yeni hayatı –çıkıp dolaşmak, çocukları görmek ve gelişmeleri merak etmek. Bu çekimler benim Washington, Spokane'de geçen çocukluğumdan kaynaklanmaktadır. *(gülüyor)* İki ya da üç yaşındayken yaşadığım bir şeydir: küçücük bir şezlongda. Ne güzel günlerdi! O bahçe çi-



"Bir soyutlama şekli." *Kayıp Otoban*'da (1997) Gizemli Adam (Robert Blake) işini tamamlamak üzere.

tini de filmi çekerken oraya biz koymadık. Önceden vardı, fakat insanların bizim onu oraya sonradan ilave ettiğimizi düşüneceklerini biliyorum.

Fred'le Pete'in hayatları arasındaki sınırı geçip merak uyandıran bir diğer karakter de Gizemli Adam. O bana İkiz Tepeler*'deki Bir Başka Yerden Gelen Adam'ı hatırlatıyor –başka bir yerden gelme ifadesi. Başka bir dünya, belki.*

Evet, öyle. Bunun benim gözümde ne ifade ettiğini söylemek istemiyorum, fakat bir soyutlama şeklidir.

Bana kalırsa, size ait öğelerden biri, Gifford'a ait değil.

Bunu söylemek doğru olmaz, çünkü senaryoyu bir başkasıyla birlikte kaleme aldığınızda, ortaya çıkan metin artık bizimdir. Barry beni etkiliyor, ben Barry'yi etkiliyorum. Aslında, bütün düşünceler benimdi! Esas olarak! *(gülüyor)*

Gizemli Adam nasıl ortaya çıktı?

İlginç bir karakter. Kafamda bir düşünce vardı ve birlikte senaryo yazarken bu düşüncemi Barry'ye anlattım. Adam partidedir. Toy, masum bir tiptir. Partide, dışarıda, oradaki hiç kimseyi tanımayan, fakat bir sürü tanıdığı olan bir kızla birlikte gelen, kendisinden daha genç birisi vardır. Bu kız masum genci garip bir şeyin içine çekmekte, fakat o bunu bilmemektedir. Masum kişi, kendisine ilginç şeyler, Gizemli Adam'ın Fred Madison'a anlattıklarına benzer hikâyeler anlatan gençle konuşmaya başlıyor. Barry bunun anlamını fark etti. *Kayıp Otoban*'daki Gizemli Adam böyle başladı.

Senaryoda yer alan bir başka gizem de 'o gece'yle ilgili. Karakterler, Pete Dayton'ın hayatındaki o kesinlikle açıklanmayan önemli ve son zamanlarda yaşanan bir olaya atıfta bulunuyorlar. Bunun filmin bitmiş halinde de yer aldığı görülmekte. Nedir o olay?

Senaryoda bir şey okuduğunuz zaman, o bir şeydir. Bir şeyi usul usul okuyup geride bırakabiliyorsunuz, ya da atlayıp geçebiliyor yahut kaygı konusu yapabiliyorsunuz, fakat büyük ekranda söylendiğinde çok gerçek bir şey olmakta ve yanlış bir duygu verebilmektedir. Belki bin tane film yaparsanız, insan ve izleyici doğasını gerçekten anlarsanız ve film... Fakat her aşamada o şeyleri kontrol etme şansına sahipsiniz, buyrun: Bu çok fazladır. Şimdi, filmde, vermek istediğiniz duygu hissedilmektedir, fakat senaryodaki kadar fazla atıfta bulunulmamaktadır.

Çekimden hemen önce gördüğüm senaryonun ön sayfasında siz Kayıp Otoban'ı *'yirmi birinci yüzyılın noir korku film'i olarak tanımlıyordunuz.*

Evet. Ama palavra. Bir filmin ne olduğunu söylemek tehlikeli bir şey. Sadece bir tarzdan ibaret olan filmleri sevmiyorum, dolayısıyla bu film şeylerin bir kombinezonudur. Bir korku filmidir, bir gerilim filmidir, fakat asıl olarak bir gizemdir. Budur. Bir gizemdir.

Bana göre, gizem mıknatısı andırır. Ne zaman bilinmeyen bir şey olsa, ona karşı bir çekim vardır. Eğer bir odanın içindeyseniz ve bir kapı boşluğu, aşağıya inen merdivenler, aşağıya sarkan bir

lamba varsa, hemen oradan aşağıya inmek isterdiniz. Bir şeyin sadece bir parçasını gördüğünüzde, tamamını görmekten daha güçlü bir etki uyandırır. Bütünün bir mantığı olabilir, fakat bağlamının dışında, parça muazzam bir soyutlama değeri taşır. Bir saplantı haline gelebilir.

Yine de büyük bir problemdir. Stüdyolarda, bu günlerde olmadığı kadar sık bir şekilde, kararları bir tek kişi almıyordu: Bir komite vardı. Para riski söz konusuysa, işleri de riske girmiş demektir ve bu yüzden korkuyorlar. Dolayısıyla, yapacakları şeyin ne olduğunu bilmek istiyorlar. Bu da soyutlamaların şansını azaltıyor. Soyutlamalar para akıtılacak şeyler değildir.

Renée ve Alice'i oynayan Patricia Arquette, bir konuda kafasının çok karıştığını söylemişti bana. İki farklı kadını oynayabileceğini düşünmüş, fakat daha sonra siz onların aynı kadın olduğunu söylemişsiniz. Bu konuda senaryoda da kadınlardan birinin öldüğü belirtiliyor!

(gülüyor) Bir oyuncu olarak kendinizden vazgeçip bir başkası olmanız enteresandır. Belli bir kafa yapısına sahip olmanız ve o belli bir kafa yapısının soyutlamalarla garipliklerden keyif alması ve haz duyması gerekiyor. Bunun için gerekli olan sadece bir parça güven, bir parça ipucudur ve bu birdenbire bir gizem halini alır. Bir oyuncu açısından çok güzel bir şeydir. Öte yandan, her oyuncu kendi içinde yapacağı şeyi destekleyecek bir hikâye yaratır. Onların yarattıkları hikâyeleri görmek ilginç olur. Fakat doğrusunu söylemek gerekirse, güven verecek biçimde ortaya konacak bir söz ve bir görünüm yaratacak içsel bir şey yaratmaları gerekir. Böylelikle, oraya varmak için birbirinize yardımcı olursunuz. Fakat ben şeylerin anlamlarıyla ilgili asla fazla laf etmedim. Biz daha çok olayın doğru olmasını sağlayabilecek düşünce parçacıkları hakkında konuştuk.

Arquette, Kayıp Otoban*'la ilgili şöyle bir mantıksal temel ortaya koymaktadır: Bir adam karısını sadakat göstermediği için öldürür. Adam eylemlerinin sonuçlarıyla ilgilenmez. Bir çöküş yaşar. Bu çö-*

küş hali içerisinde, kafasında kendisi adına daha iyi bir hayat tasarlar, fakat bu hayali hayat bile yanlış gittiğinden adam büsbütün berbat bir haldedir. Adamın bu güvensizliği ve deliliği öylesine derindir ki, kurduğu hayaller bile kâbusa dönüşür.

Ama niye? Bu kişi yüzünden. O kadın. Yürüyüşe nereden başladığınızın hiç önemi yok, sonuçta bir problemin içine doğru yol alıyorsunuz –yanlış kişilerle birlikte de yürüseniz.

Arquette'in karakterinin ifade ettiği anlam?

Evet.

Şurası çok açık ki, Arquette karakterinin kendisi için ifade ettiği anlam kadının işine yaramaktadır: Bu adam kendisini daha genç, canlı biri, dışlamak yerine her zaman için kendisini isteyen bir kadınla karşılaşmıştır, fakat bu hayal de gerçekleşmemektedir.

Bu kesinlikle doğru.

Bana bu rol için bir sürü çalışma yaptığını söylemişti, çok tuhaf kulüplere gitmek gibi.

Evet, çok tuhaf kulüplere gitmişti! Renée ve/veya Alice, hayatları bir pornografi dünyasına uzandığından, bunun nasıl bir şey olduğunu merak ediyor, o duyguyu yaşamak istiyordu. Dolayısıyla, o alanda bir araştırma yapmıştı. Patricia'nın filmde yer alan, zor olduğu görülen ve büyük cesaret gerektiren hareketleri yapması gerekmişti. Mevcut olan en iyi genç aktristir o. Onunla çalışmanın en sevdiğim yanı gönlünün genç olmasıdır, müthiş bir moderniteye ve enerjiye sahiptir ve geniş bir yüreği vardır. Fakat aynı zamanda ayakları yere basan ve çok olgun birisidir. Sanırım bunun sebebi kısmen, bir çocuğunun olmasıdır. Hayat ona çok sağlam bir deneyim zemini sunmuş ve onu *tam* bir insan haline getirmiştir. Çok *akıllıdır* ve yaşadığı yılların birikimine sahiptir. Performansını izlediğinizde *sihirli* bir şeylerin -ustalık gerektiren- gerçekleştiğini görürsünüz. Her zaman güven veren. Performan-

sının ne kadar muhteşem olduğunu ancak neredeyse elli kez izledikten sonra fark etmiştim.

Oyuncular konusunu senaryoyu yazarken mi düşünüyorsunuz?

Sıklıkla yanılıyorum, fakat ben hep Madison'ı Bill Pullman'ın oynamasını istedim. Düzenli bir adam ve akıllı birisi. Sanırım Barry'yle ikimiz senaryoyu yazarken Bill hakkında konuşmuştuk. Birinin kafada canlandırılmasına yardımcı olabiliyor. Bir şekilde, kafanızda birisi beliriyor, fakat kafanızda bir oyuncu belirince, bu çok özel bir şey oluyor, siz onları konuşturabiliyorsunuz ve "Ama bunu söyleyemezler" durumu oluyor. Ya da söyleyecekler, fakat doğru olmayacak.

Birlikte okumalar yapmak canınızı sıkıyor mu?

Kesinlikle. Nefret ediyorum, şimdiye kadar bir oyuncuyu okuduğumu sanmıyorum. Onlarla konuşuyorum sadece, sonra bir duygu ediniyorum ve bunu anlatabiliyorum. Okumanın mantığı yok, çünkü sonra prova yapmaya başlamak istiyorum! Hem onlar açısından da haksızlık: Garip biçimde bir mahcubiyet. Her okuma sadece bir kopuş noktasıdır. Oradan ayrılıp başka bir yere gider, dolayısıyla kuru kuruya bir okumanın ne faydası olabilir?

Şimdiye kadar senaryoya yönelik olarak bir oyuncudan gelen özellikle olumsuz bir tepki aldınız mı?

Bir kez. Frank Booth için senaryoyu bir oyuncuya göndermiştim. Adını şimdi hatırlamıyorum, fakat gelen cevap çok *sertti.* Sanırım film gösterime girdikten sonra bile hakkında çok olumsuz şeyler söylemişti. İnsanlar yanlış anlıyorlar. Filmlerinizde şiddete yer verdiğinizde, sizin onu hoş gördüğünüzü ve yaygınlaştırdığınızı düşünüyorlar, oysa durum öyle değil. Herkesin kısa kısa çok hoş hikâyeler anlatıp örgüler ördüğü bir filmi çıkaramıyorsunuz. Fakat oyuncularla ilgili muhteşem bir durum, bize sorular yöneltmeleridir. Onların karakterle ilgili yaşadıkları problemler size geniş ölçüde yardımcı olabilmektedir.



Yanlış kişiyle yürümek. *Kayıp Otoban*'da (1997) Alice (Patricia Arquette), Andy'nin (Michael Manssee) öldürüldüğü masanın başında.

Bay Eddy, çok kötü adamlarla ilgili çok hoş bir Lynch geleneği içinde görünüyor. Filmdeki, o öndeki arabanın dibinden gitme sahnesi Vahşi Duygular*'daki belli sahneleri akla getirmekte –uygun olmayan ve çok aşırı derecedeki bir şiddetin yer aldığı sahneleri.*

Evet. Ayrıca, Robert Loggia da muhteşemdi. *Muhteşemdi*. Genellikle, oyuncular 'aşırı' gidişler konusunda kaygı duyarlar, doğru mu? Robert, o sahne sırasında kendisiyle nasıl uğraştığımı anlatıyor, diyelim: "Robert, ben seni duyamıyorum, fısıldayarak konuşuyorsun, fısıldıyorsun." O da şöyle söylüyor: "Ben *fısıldamıyorum*!" Ben yine, "Robert, fısıldıyorsun," diyorum. Bunun üzerine Robert kendi içinde çılgına *dönüyor*. Şöyle diyor: "Bu adam benden ne istiyor?" Sonra bu özel çekimin gerçekleşmesini sağlıyor. Bu 'aşırılık' dünyasının içine düşüyor ve öfkesi dışa vuruyor. Fakat onun içinde hep vardı bu. İnanılmaz birisidir. Ben ne zaman Robert Loggia'yı görsem, bir öfke ve güç görürüm karşımda.

Robert *Mavi Kadife*'de Frank Booth'u oynamak istemişti. Ayrıntıları hatırlamıyorum, fakat biz o sırada Avusturalyalı aktrisi muhtemel bir Dorothy olarak deniyorduk. Elimde bu genç oyun-

cu vardı ve ben ona, "Ben senin Jeffrey olmanı istiyorum, çünkü deneme yapıyoruz, fakat filmdeki o rolü sen oynamıyorsun," dedim. Robert da bana, "Bunu biliyorum. Sorun değil, onu oynamak beni mutlu eder. Daha sonra bir şey yaparız," dedi. Robert Loggia, kendisinin *oynayacağını,* fakat bunun gerçekleşmeme ihtimalinin de bulunduğunu bilerek, Frank'ı oynamak üzere gelmeyi kabul etmişti. İnsanların bu konuda net bir bilgiye sahip olmalarını sağlamak için oyuncu temsilcim Johanna'yla konuştum. Maalesef, ben Jeffrey karakterini denemeye başladım ve provalarla filan uğraşmaya koyuldum. Zamanım kalmamıştı, bizi perişan ediyorlardı, bu yüzden gidip Robert'a bu işin olmayacağını söyledim. Bunu duyunca sinirleri alt üst oldu, hiç de *hoş* bir durum değildi. Robert bu olayı unutmamıştır.

Dolayısıyla, her ikisi de *Independent Day*'in (Bağımsızlık Günü) çekimindeyken, Bill Pullman, Robert Loggia'yla konuşmuş ve ona *Kayıp Otoban*'ın senaryosunu vermiş; çünkü Bill, Robert'ın Eddy karakteri için mükemmel birisi olacağı düşüncesini taşıyormuş. Robert bu rolü çok beğenmiş fakat oynamasının mümkün olmadığını söylemiş, çünkü ben onun bana ne kadar öfkelendiğini hatırlıyordum.

Senaryoda nihai filme katkı sağlamayacak bir sürü sahne var. Onların çıkarılmasıyla ilgili kararı etkileyen ne oldu?

Bitti o. Sonuna kadar devam eden bir çalışma sürecidir her zaman için. Dolayısıyla, senaryolara âşık olmak tehlikelidir. Fakat henüz işin başındayken bir şeyi kesin olarak çıkarma meselesi çok önemlidir. Çünkü daha sonra aynı bölüme gerçekten ihtiyaç duyabilirsiniz. İçeride kalan ve dışarıda kalan şeyler konusunda şaşkınlık yaşayabilirsiniz.

Hapishanedeki infaz sahnemiz vardı. Fred Madison hücresindeydi ve infaz yerine götürülmesine karşı çıkarak Sammy G.'ye direniyordu, ayrıca rahip, birkaç avukat ve çok az sayıdaki yürekli insan onun hücresinin açıldığı koridora doğru yürüyordu. İnfazın gerçekleşme süreciyle ilgili gözünde beliren bazı anların tepki çekimleri vardı. İnfaz sahnesinden vazgeçilmekle birlikte,

Fred'in gösterdiği tepkiye ilişkin çekimler onun Pete Dayton'a dönüşmesi açısından kusursuzdu. Dolayısıyla, siz gelişmelerin nasıl sona ereceğini kesinlikle bilmiyorsunuz. Yüzde doksan dokuzu çıkarılan bir sahneyle ilgili çekim filmde yer alabilir ve her şeyi yine de anlatabilir.

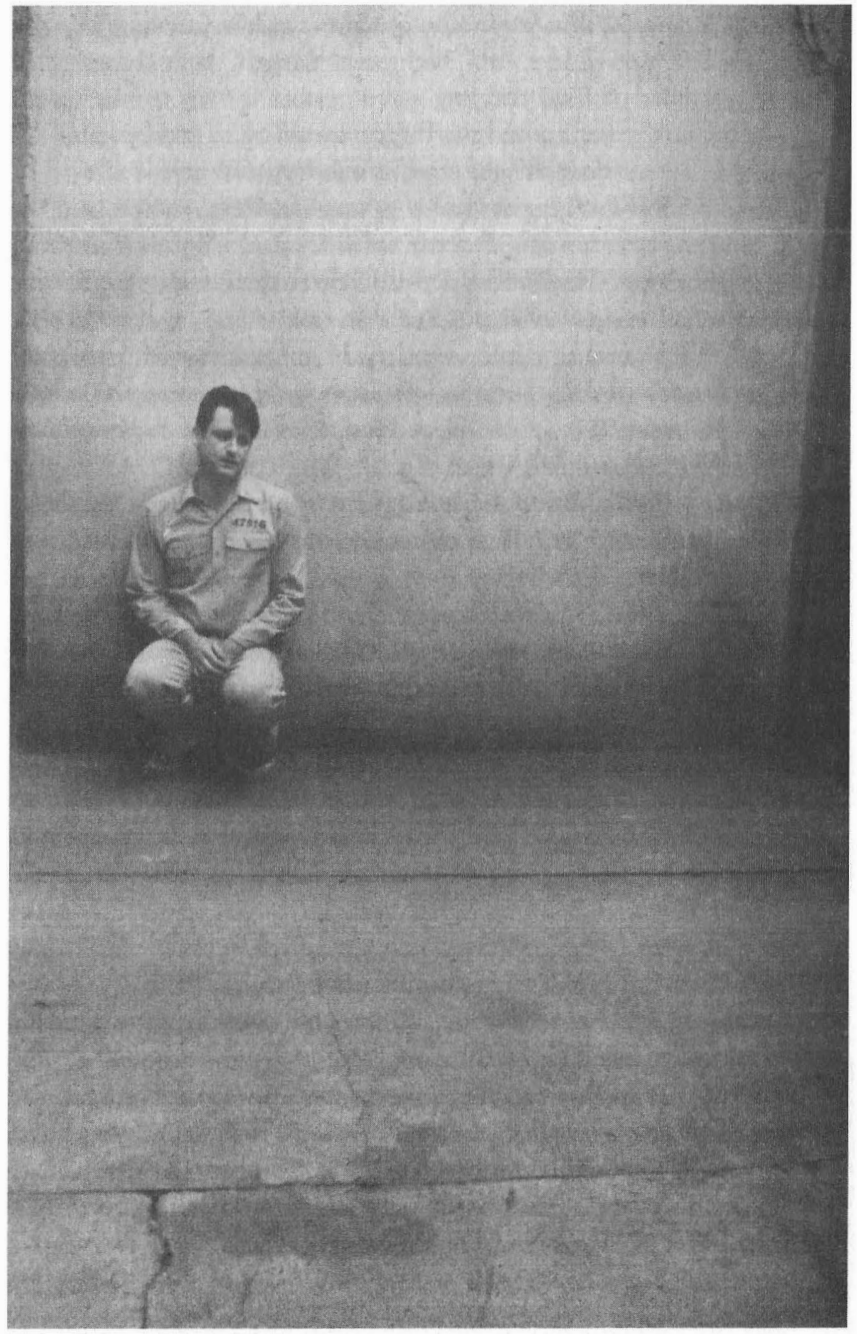
Bir de, Peter'ın annesi ve babasının gelişiyle ilgili hapishane müdürünün odasında geçen bir sahne vardı; hapishane müdürü, Doktor Smordin ve Luneau hep birlikte konuşuyorlardı –beş sayfa. O bölüm üç ya da dört plana indirildi ve hiç kimsenin sesi çıkmıyordu.

Fakat Peter Dayton'un ailesiyle ilgili bu tartışma bir izleyicinin gördüğünü düşündüğü şeyi doğrulamaktaydı: Fred Madison'ın çok açık biçimde hücresinde Pete Dayton'a dönüştüğü.

Hem öyleydi hem öyle değildi! Fakat siz onu zaten biliyorsunuz. Filmde var. Hücredeki kişi yanlış adam. O sahnedeki tartışma açıklanamaz olan şeyi açıklamaya çalışıyordu. Cevaplandırdığından daha çok soru attı ortaya. Dolayısıyla, orada olmaması gerekirdi. Aslında, orada olması kendisine zarar vermiştir. Barry'yle ben senaryoyu yazarken kaçırmışız.

Filmi belli bir film zamanına indirmek için bazı sahneleri çıkardınız mı, Ateş Benimle Yürü*'de olduğu gibi?*

Hayır. Filmin iki saat on beş dakika sürmesi şeklinde bir anlaşmamız vardı. Çok uzun bir ilk kurgumuz bulunduğundan ben paniğe kapılmıştım. Mesele filmin çok mükemmel şekilde akması değil, iki saat on beş dakikaya indirmek için neleri kaybedeceğimiz sorusuydu. *Çıldırıyordum.* Bir zaman kısıtlaması olmasının her şeyi berbat edeceği kanısındaydım, fakat hesaplandığında -ki sık sık hesaplıyorduk- iki saate yaklaştırmıştık ve sonradan bazı şeyleri tekrar eklemeye başladık –sadece, bunu yapma serbestliği olduğundan değil, zaman sınırının altında kaldığımız için gerçekten tamamen özgür biçimde reaksiyon gösterebildiğimiz, düşünebildiğimiz ve hissedebildiğimiz için.



Hayat aynı yönde köklü bir dönüş yapmaya benzer. *Kayıp Otoban*'da (1997) infaz sırasını bekleyen Fred Madison (Bill Pullman).

Zaman sınırlaması sizi zor kararlar almaya zorladığından aslında iyi bir işlev görür, fakat daha sonra belli bir noktada işinize yaramaz olur. Ancak bir parçacık daha özgürlüğe sahip olduğunuzda tehlikeli bir hale gelebilir. Gevşeklik gösterip filme kulak vermezsiniz. Dolayısıyla, zaman sınırlamasıyla filmin sizinle konuşmasının birleşiminin iyi bir yanı vardır.

Filmin Barry Gifford sunumuyla gerçekleştirilen ilk gösterimini izlediğinizi ve tepkinizin çok olumsuz olduğunu anlıyorum.

Benim tepkim onun hiç kimseye gösterilmemesini arzu etmek yönünde olmuştu. Fakat o gösterimler çok önemlidir. Aksi takdirde filme âşık olursunuz ve filmin tamamlandığını sanırsınız. Etrafta sizi o filmi görmeye zorlayan insanlara sahip olmak iyi bir şey değildir; etrafınızdaki insanlar sizi filmle ilgili bir şey yapmaya zorlarlar. Dolayısıyla, Mary'yle ben tekrar işin başına geçip her şeyi mümkün olduğunca en iyi şekle sokabiliyoruz. Aslında bu gerçekten çok tehlikelidir, çünkü bir şeyi çıkardığınızda, neyi çıkardığınızı hatırlıyorsunuz, fakat izleyiciler daha önce o kısmın nerede yer aldığını kesinlikle bilmiyorlar. Fakat bir izleyici topluluğu filmi izlerken, siz bir bilginin ya da bölümün yerini hissedebiliyorsunuz. Mary'nin bir gösterimi vardı ve daha sonra izleyicilere bir sürü soru sordu. Filmi nasıl yaptığınızı kontrol edebilmenin bir yoludur bu. Ben daima, eğer yeterince insanın bir şeyle bir problemi varsa, şansın da o problemde yattığını söylerim. Galiba kurtulmak istediğim şeyleri ifade ettiğimde Barry benimle aynı görüşteydi. Şurası çok açık: Onlar insanı canından bezdiren bir sürü şey haline geliyor. Dolayısıyla tekmeyi vurup kurtuluyorsunuz.

Bu filmde final kurgusu size mi aitti?

Dune'den beri ben her zaman final kurgusu hakkı bende. Bir seferinde yapımcının biri bana şöyle söylemişti: "Biz final kurgusunu yönetmenlere vermeyi çok seviyoruz, çünkü onların bizim önerilerimizi dinleme ihtimalleri çok yüksektir. Onu üstlenmek zorunda kalmayacaklarını biliyorlar, fakat dinlemeye açıklar." Herhalde başkalarının önerilerine açık olmak gerçekten önemli-

dir. Önerilerden bazıları çok önemli olabilir. Siz de daima "Hayır" diyebilirsiniz. Kendinizi frenleyip, "Ben işimi kendim yapacağım ve sizi dinlemeyeceğim" diyeceğinizi sanmıyorum.

Bugünlerde pek çok uzun metrajlı film Avid ya da Lightwork gibi doğrusal olmayan bilgisayar sistemleriyle kurgulanıyor, ama siz Kayıp Otoban'ı *geleneksel yöntemle kurgulamayı tercih ettiniz –Kem'li bir film. Neden?*

Ben şahsen Avid'den nefret ediyorum. Görüntüden nefret ediyorum, televizyon ekranından nefret ediyorum ve böyle bir çıkarıp atma işine girişmekten nefret ediyorum. Filmi *hissedemiyorsunuz*. Yapay, ucuz, berbat bir görüntü çıkıyor. Fakat nasıl işlediğiyle ilgili bir *ipucu* yok elimde. On altı katmanı olan bir reklam filmini kurgulamak açısından güzel bir şey. Fakat yüzde doksan dokuzu düz kesme olan bir kurgu için Kem ve görüntü kalitesi gibisi yoktur.

Çektiğiniz şeylerle ilgili ilk izlenimlerinizin, kurgu süreci boyunca onları hatırlamak ve dinlemek açısından çok önemli olduğunu düşündüğünüzü biliyorum. Ayrıca bu ilk izlenimler o filmi sadece bir kez görecek olan izleyicilerinkine de yakındır. İzleme günlüklerine yaklaşımınız nasıldır?

Bana göre, gözünüzün önünde olan bir şey; kameranın, filmin, ve laboratuar sürecinin size gösterdiğiyse başka bir şeydir. Bir hafta boyunca günlük tuttuktan sonra, beyniniz, çekimler sırasında önünüzde gördüğünüz şeyi, onun filmde alacağı şekle dönüştürebilmektedir. Filmin gördüğünüz bir şeye nasıl bir hal aldırdığını görmek gerçekten önemlidir. Kamera hâlâ çalışıyorsa, kapanıncaya kadar, istediğiniz bir şeyi orada görebilirsiniz. Görüyorsunuz, yaşanan kazalar oluyor ve onlar da size ilham verebiliyor. Herb Cardwell, "Günlükleri gördüğünüzde şaşırmamanız gerekir," derken bir bakıma haklıydı, fakat aynı zamanda yanılıyordu. Filmin ortaya koyduğu bazı şaşırtıcı yanlar vardır.

Biz *Kayıp Otoban*'da belli sahneleri çekmek için farklı filtreler ve farklı kamera hızları kullanarak bir sürü deneme çekimleri

yaptık ve bu denemelerimizin karşılığını gördük. Dolayısıyla, ev ödevinizi erken yapıyor ve bütün bu şeylerin yarattığı duyguyu elde ediyorsunuz. Aynı zamanda, size çeşitli fikirler veriyor.

Senaryoda Fred Madison Pete Dayton'a 'dönüşürken' anlatım büsbütün karmaşıktır; oysa filmde yer alan, kameradaki hali komple dijital efektle olandan daha basit. Filmini çekerken gerçekleştiğini görebilmek için yapmayı tercih ettiğiniz bir şey midir bu?

Kesinlikle. Morphing ile Computer Generated Imaging ve benzeri şeylerin artık benim gözümde Avid'den farkı yok. Süper pahalı, tamamen zaman tüketen bir şeydir; final yapımını kabul etmeye kilitlenmeden önce ne kadarının görülebildiğinden emin olmadığım bir şey. Bir dijital efektin girmesini engellediğinizde bir kapıyı kapatıyorsunuz. Ben farklı bir tarz bulmak istiyorum. Gerçekten de bu dönüşümde bir sürü öğe vardır, fakat onlar bütünüyle organiktir: kamerada.

Ben bu olayı Michael Jackson için düşünmüştüm; *Dangerous* albümü için bilgisayarda üretilmiş otuz iki saniyelik bir reklamdı. Kendine özgü iyi bir görünümü vardı, fakat filme benzemiyordu. Dolayısıyla bir CGI sekansı geri döndüğünde ve sizin uzun metrajlı filminize dahil edildiğinde nasıl görünecektir? Çok güzel bir ahşabın yanına konmuş plastik gibi. Bilmiyorum. Yaptığınız her küçük kare konusunda kaygı duyacaksınız ve eğer paranız yoksa, uzlaşmayacağınız tam o aynı hedefi elde etmenin başka bir yolunu bulmanız gerekir. Bir yolunu bulursunuz.

Ben teknolojinin henüz o aşamaya geldiğini sanmıyorum aslında. *Terminator II*'yle birlikte çok güzel kullanılmaya başlamış ve filmde işe yaramıştı, fakat şimdi yeni bir teknik olduğundan çok sayıda insanın başvurduğu da açık. Filmin tema öğelerini desteklemesi ve onlara yer vermesi gerekir.

CIBY-2000'in filmle ilgili tanıtım bülteni bütün sinopsisi üç kelimeyle özetlemekte: 'bir psikojenik füg'. Akıl sağlığıyla ilgili böyle bir durumun, gerçeklikten uzaklaşma şeklindeki bir hafıza kaybı biçiminin varlığından haberdar mıydınız?

Hayır. Biz, Barry'le ikimiz meselenin ne olduğunu biliyorduk. Filmin tanıtım sorumlusu Debra Wuliger sağlıkla ilgili bir gazetede görmüş. Getirip bize gösterdi, *Kayıp Otoban*'a benziyordu. Tamamen aynı şey değildi, fakat içsel bir yönüyle çok benzerlik taşıyor olabilirdi. Bir ruhsal rahatsızlık. Fakat çok güzel bir şey olarak görünüyordu –psikojenik füg. Bir müziği, belli bir *gücü* ve rüya gibi bir niteliği vardı. Sanırım güzeldir, bir anlam ifade etmese de.

Asıl olarak 'zihinsel kaynaklı' anlamına gelen 'psikojenik'ten daha açıklayıcı bir tanımdır. Esasen müzikal bir ifade olmakla birlikte, filmi tamamen anlatabiliyor: Bir tema başlıyor ve sonra cevap şeklindeki ikinci bir temayla devam ettiriliyor. Fakat birincisi, eşlik eden ya da bir karşı tema sağlamak için devam etmektedir. Fred'le Pete arasındaki karmaşık ilişkiyi kusursuz bir şekilde tanımlamıyor mu bu?

Kesinlikle. Sanırım 'psikojenik *füg*' olarak adlandırılmasının sebebi budur, çünkü bir şeyden yola çıkıp bir başka yere geçiş yapmakta ve sanırım sonra geri dönmektedir. Dolayısıyla, o *Kayıp Otoban*'dır. Bu hastalığa sahip olan insanların geri dönüp dönmediklerini, ya da bu füg'ün nasıl devam ettiğini bilmiyorum. Fakat sarsıcı iki temayla adamakıllı çılgın bir hal almakta, ayrılıp sonra geri dönmenin bir yolunu bulmaktadır.

Senaryo üzerine çalışırken üzerine bir şeyler okumuş muydunuz?

Hayır, hayır, hayır. Belli şeyler gerçekleşir, fikirler ortaya çıkar ve onlar kendiliklerinden biraraya gelip bir bütün oluştururlar; sonra bir tema, bir şey ortaya çıkar, görünür bir hal alır –eğer aradığınız oysa. Eğer bu fikirlere sadakat gösterirseniz, bilme ihtiyacı duymazsınız. Bir temayla yola çıkar ve "biz bu temayı genişletmek istiyoruz, yetişkin olmayan kimselere tecavüz konusunda bir hikâye oluşturacağız" derseniz, bu benim için, tamamen geriye dönüştür. Sonra parçaları birbiriyle uyumlu hale getirmeye çalışırsınız. Diğer yol, bilmediğiniz bir yoldur. Fakat bu arada ona âşık olursunuz. Kendi açınızdan doğru olan yeri bilirsiniz.

Bu yüzden Kayıp Otoban'ı *benzersiz biçimde. müzikal bir terimi doğru yansıtan bir film olarak tanımlayabilirsiniz. Gerçek bir müzikal! Siz ve Angelo Badalamenti bu müziği bir füg olarak ele alıp tartışmış mıydınız?*

Aslında o konuya hiç girmedik. Füg'ler beni gerçekten deli ediyor. Füg'leri ancak belli bir yere kadar dinleyebiliyorum, sonra içim dışıma çıkacakmış gibi geliyor.

Angelo'yla birlikte Kayıp Otoban'*la devam etmeye nasıl karar verdiniz?*

Mary Sweeney'in o konuda büyük rolü oldu, çünkü kendisi orkestrayı çok seviyor, senteze karşı olarak. İnsanlar uzun zamandır yaylı sazları sentezle yapmaya çalışmaktadır. Çok hoş bir sound'dur, fakat yaylı saz değildir. Angelo, giderek senteze doğru kaymaktadır, fakat bir orkestra soyutlamaları inanılmaz biçimde çalabilir ve müziği sound'a götürebilir. Benim en sevdiğim insanlardan biri de gerçekten bazı avangard parçalar yazan Pendereki'dir. Bu adam çok önemli birisidir. Ben Angelo'nun orkestrayı bazı modern alanlara taşımasını ve hâlâ bir ruh haline sahip olmasını sağlamak istiyorum.

Gerçek bir orkestra gibisi yoktur. Prag orkestrası gibisi de yoktur! Doğu Avrupa'nın müzik sayesinde patlama gerçekleştiren şeyleriyle ilgili bir yanı vardır. Stephan Konicek bizim bestecimiz, Jiri Zobach da mühendisti; ikisi de muhteşem adamlardı. Şimdi bir hayat yaşıyorlar, ne demek istediğimi anlıyor musunuz? Gerçekten çok mutlular. Biz 1985'te *Mavi Kadife* için oradayken dükkânlarda hiçbir şey yoktu. Gerçekten iç karartıcıydı; bu iç karartıcı durum müziğin içine işliyordu.

Her halükarda, Prag'a geri dönüp modern bir orkestra yapmanın -soyutlamalar filan şeklinde- harika bir şey olduğunu düşünmüştük. Filmin belli bölümleri karanlık ve noir benzeriydi; ben Angelo'yla filmin gerektirdiği duygu üzerine konuşmaya başladığımda, aklımıza hemen belli enstrümanlar seti geldi. Angelo yazmaya başladı ve biz bir orkestranın belli bir modern kullanımına

ulaştık. Bu iş uzun zaman aldı, Angelo belli sound'lar ve farklı türden şeyler çalıyordu, fakat sonuçta bazı şeylere kilitlenmiştik. Sonra, yakalar yakalamaz, akıp gelmeye başlamıştı. Angelo bu filmde kendisini çok baskı altında hissetmeye başlamıştı, çünkü her şeyin son dakikada gerçekleştiği bir film olmuştu –biz Prag'a gitmeden önceki son üç haftada çığlık çığlığa bağırıyordu Angelo. *Mavi Kadife* için yaptığı müzik daha gelenekseldi, fakat Angelo o zamandan beri, benim yakacak odun diye adlandırdığım, filmdeki herhangi bir yer için tasarlanması gerekmeyen çok uzun parçalar yazmaktadır; ben daha sonra onu 'görmüş' ve onlara bir yer bulmuştum. Dijital teknolojiyle çok süratli gitmek, bazı şeyleri deneyebilmek, onları tabakalar halinde yerleştirmek mümkündü ve bu da Angelo'yla beni çok mutlu ediyor!

Toby Keeler'in Prag'da sizi müzik kaydederken çektiği bazı görüntülere bakıldığında, tüpler ve çeşitli ev yapımı aletleri denediğiniz ve bunlar vasıtasıyla kayıt yaptığınız anlaşılmaktadır. Neler oluyordu orada?

İlk başlardaki görüntülerden birisi için bir zaman karışımı yapmak istemiştim. O yüzden, her birisi iki müzik parçasına sahip üç Kem hazırlamıştım, böylelikle, devam eden altı soundrack'imiz olmuştu. Üzerinde de bir müzik setimiz vardı. Koşup giden Kem'lerin sesini en aza indirmeye ve bu sesleri hoparlörden vermeye çalışıyordum; atölyeme gittim ve dört inç uzunluğunda talaşı emen bir vakum tüp aldım. Tüpün ucuna bir mikrofon yerleştirdim ve onu tüpün diğer ucuna, hoparlörlere doğru ittim. Müzik seti üzerinde çalışmaya başladıktan sonra Kem'lerden birine geçtim ve oraya giden bir ses sağladım. Sesi kapatabiliyor ve arttırabiliyordum, diğer Kem'e geçmesini sağlayabiliyordum, sonra eski yerime dönerek tekrar en başa, müziğin üzerinde bulunduğu Kem'imin başına geldim. Hepsi işaret alıyordu: Başlıyor, duruyor ve harmanlanıyordu.

Gerçekten ilginç bir zaman birleşimi çıkmıştı ortaya, tüpün biçimi sesi değiştirmişti. Prag'dayken aklıma gelmişti bu tüple ilgi-

li fikir. Caddenin tam karşısında bir şantiye vardı; tüpleri oradan almıştık. Bir de kocaman su şişesi almak istemiştim, kuşkusuz, biliyorsunuz, Prag'da aynı türden su şişeleri kullanılmıyor. Fakat Jiri kocaman bir şarap şişesi getirmişti ve biz mikrofonları şarap şişesinin içine yatırmıştık; tüplerin ucuna başka mikrofonlar da yerleştirmiştik, hepsinin ölçüleri farklıydı. Bu düşünce, tüpün ucuna gelen sesin değişmesi ve toplanması şeklindedir. Bir efekten ibarettir, fakat bir sürü organik efekt çok ilginçtir, çünkü bu özel sesi çok sofistike değişikliğe uğratmak aletlerle bile mümkün değildir. Farklı zamanlara ait müziğe uygun sesleri tüplerden birinin içinde karıştırdık. Şarap şişesi sesi çok uhreviydi ve çok hoş değişiklikler gerçekleştirmiştik. Yapılan müzik gerçekten dinlemeye değerdi, fakat hiçbiri filmde yer almadı. Onun açısından modern bir duygu *noire*'ına sahipti. İlginç tarzları çalan çok ilginç bir enstrümanlar kombinasyonumuz vardı.

Kayıp Otoban'*da yer alan 'pop' müzik neydi? Ben özellikle açılıştaki David Bowie şarkısı "I'm Deranged"i hatırlıyorum. Neredeyse o film için yazılmış.*

Öyleydi! *(gülüyor)* Bowie'nin son albümündeki on altı numaralı parçaydı. Albümü dinliyordum ve gerçekten çok beğenmiştim. On altıncı parça dikkatimi çekti ve filmin başlangıcı kafamda beliriverdi. Aynen sizin gördüğünüz gibi. Pek çok bakımdan mevcut ruh hali içinde ve hikâyeyle birlikte işlev görmektedir.

Ayrıca, Alman grubu Rammstein de bana parça gönderip duruyordu, fakat onların gönderdiklerini dinlememiştim. Sonra -bir kez daha kader- senaryo tamamlanmıştı, oturup dinledim ve *bom!* Filmde görmek için sabırsızlanıyordum. Rammstein bize elli kaset göndermişti, çünkü ekip çıldırmaya başlamıştı, bayılıyordu bu müziğe. Ortada duran bu elli CD'yle, Rammstein'in bir parçasıyla anılmayan bir tek çekim günü yoktu. Gerçekten, ama gerçekten ekiple birlikte muazzam bir haleye kavuşmuştu.

Daha sonra ben, Nine Inch Nails'den Trent Ressner'le tanıştım ve birlikte bazı denemeler üzerine çalışmaya başladık. Trent iki

şark yapmıştı ve birisi filme yarıyordu –müzik ve ses açısından muhteşem bir beyni vardı.

Ressner'in, diğer ses efektlerini olduğu gibi, sizin müzik anlayışınızı paylaştığı da çok açık.

Kesinlikle doğru; bir sürü şey bu şekilde gider. Ses efektleriyle müzik arasındaki sınır boyu en *güzel* bölgedir.

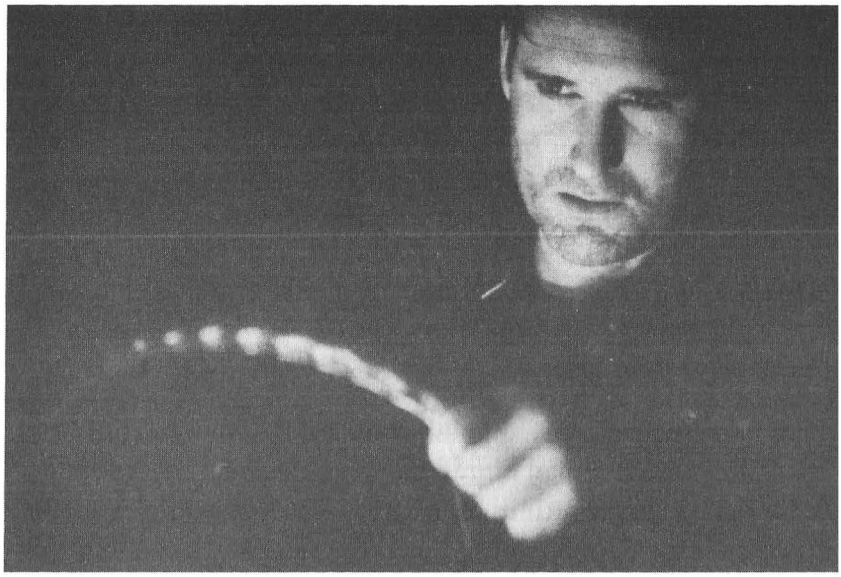
Derken, Barry beni Doc Pomus'un hit parçalarına döndürdü. Dock Pomus'un cover'larını bir dizi grup ve sanatçı söylüyordu. Lou Reed'in "This Magic Moment"ı söylediğini duyduğumda onu çok beğenmiş ve gerçekten kullanmak istemiştim. *Mavi Kadife*'den on yıl sonra This Mortal Coil'in "Song for Siren"i alabilecek güce kavuşmuştum. Her zaman benim en beğendiğim şarkılardan biri olmuştur.

Yeni bir filmi gösterime sokarken yaşadığınız korku ve endişe zaman içinde azalıyor mu?

Hayır, azalmıyor. Aslında daha da kötüleşiyorum. İnsanların beklentileri var ve siz daha da batıyorsunuz. İzleyiciler sizin çalışmalarınızı biliyorlar ya da bir şekilde haberdardırlar. Dolayısıyla, bunu idare etmek daha çok ustalık istiyor. Sahneye yeni çıkmış bir insan değilsiniz. O sadece bir kez yaşanır. Artık bir sonraki filmimi gösterime hazır hale getirmekten ve işime devam etmekten zevk almaya başladım –fakat ne iş olursa olsun onunla uğraşmaktan değil. İyi ya da kötü. Film bir şeydir. Ben filmler hakkında konuşma ihtiyacı duymuyorum. Herhangi bir şey yapma ihtiyacı duymuyorum. Bu saçmalık olur. Saçmalama Sanatı.

İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürü*'den -ciddi bir fiyasko- bu yana film yapmadığınızı göz önünde bulundurursak,* Kayıp Otoban *konusunda bile çok fazla beklenti ya da umut olduğunu düşünüyor musunuz?*

Orada neler olduğunu bilmiyorum. *Ateş Benimle Yürü* bir bakıma çok güzel bir deneyimdi. *Yere yığılmış*, sokak ortasında tek-



Fred Madison'ın (Bill Pullman) kayıp otobanda dehşetle gidişi.

melenirken, ağzınız burnunuz dağılıncaya kadar tekmelenirken, kalkıp gitmek üzere ayağa kalkıyorsunuz. Orada, yerde olmak gerçekten çok güzel bir şey.

Siz bu deneyimi Dune*'den önce bir kez yaşadınız.*

Evet, *Dune*'den sonra batmıştım. Neredeyse ölüydüm! Beni ayağa kaldıran *Fil Adam* oldu. Bu yüzden eleştirmenler beni büsbütün yıpratamazlar. Eğer ben *Silici Kafa*'yı ve *Dune*'ü yaptıysam, pişmişim demektir.

Kendinizi en çok korkmuş bir adam olan, Silici Kafa*'daki Henry'ye yakın hissettiğinizi söylediniz. Fred Madison çok farklı değil herhalde?*

Hayır, değil. O, korkunun şoför koltuğunda olduğu kafa karışıklığında ve karanlıkta kayboldu!

Sinema yapmak sizin adınıza bir bakıma terapi işlevi mi görüyor? Kişisel, yani içsel hayatınızın daha iyiye gitmesine katkısı oluyor mu?

Hayır, benim için öyle bir işlev gördüğünü sanmıyorum. Fakat çocukluğunuzda çok sevdiğiniz bütün oyuncaklara sahipseniz, onlar da sizin gözünüzde aynı şeyi ifade etmezdi. Dolayısıyla, yolunuza devam ederken bir parça değişiklik yaparsınız. Oysa ben bir ömür içerisinde fazla bir değişiklik yapacak kadar vaktimizin olduğunu sanmıyorum.

Pek çok insan açısından, ölümün son olmadığı şeklindeki inancın sonucu olan temel nitelikteki dinsel rahatlama önemli bir etken. Siz buna katılıyor musunuz?

Bu konuya girmek istediğimden emin değilim, bilmiyorum fakat... Öldüğümüz zaman bunun bir son *olmadığını* biliyorum. Fakat bu benim, başka birinin sözü karşısında söyleyeceğim sözümdür! Benim inancım böyle. Uykuya dalmak gibi: Sabah kalkıyorsunuz ve yeni bir güne başlıyorsunuz. O, daha büyük bir resmin simgesi de olabilirdi: Ölüyorsunuz ve bir rüya görmek için çok az zamanınız var, *o da ne*, geri dönüyorsunuz!

Fakat biz şu anda bu rüya kısmını işgal ediyor olabiliriz . Bunun bir araf olmadığını, gerçek hayatın arkamızda ya da önümüzde olduğunu kim söyleyebilir?

Söylediklerinizin çoğu, ipi yılan sanma şeklindeki yanılgıya benzemektedir. Nihai gerçekliği denemiyoruz: 'Gerçek' bütün hayatı gizlemekte, fakat biz onu görmüyoruz. Bir şeyleri başka şeylerle karıştırma hatası yapıyoruz. Korku, olayların bütününü görmeme üzerine temellenmiştir; oraya varıp şeylerin bütününü gördüğünüzde korku kaybolup gider.

10
YENİDEN KAVUŞULAN KOCAMAN BİR HARİKA DÜNYA



DÜZ HİKÂYE

Mayıs 1999'daki Cannes Film Festivali'nden gelen bir haber şoke ediciydi: David Lynch'in yeni filmi ne rahatsızlık yarattı, ne kimseyi gücendirdi, ne de şaşkınlık yarattı. Gizemli Adam Dwarves, tuhaf saç şekilleri, çörekler, uyuşturucular ve ölü mezuniyet balosu kraliçelerin yoklukları hissediliyordu. Lynch'in gerek eleştirmenleri gerekse izleyicileri şaşırtabilme yeteneğine hâlâ sahip olduğu çok açıktı, fakat bu kez onları Düz Hikâye'nin *mutlak basitliği ve -zaman zaman da- yüreklere dokunan insan sevgisiyle şaşırtacaktı.*

İlk defa 1994'te Amerikan basınında gün yüzüne çıkan gerçek olaylara dayalı film, Laurens Lowa'da yaşayan seksen üç yaşındaki

Alvin Straight'i konu almaktadır. Araları açıldığı için kendisinden uzakta yaşayan ağabeyinin hasta olduğunu duyan Alvin Straight, onu ziyaret etmek için saatte 300 mil sürat yaparak Wisconsin, Mount Zion'a gitmeye karar verir. Fakat Alvin'in oraya gitme problemine bulduğu benzersiz çözüm, saatte en fazla 5 mil yapabilen John Deer marka bir çim biçme makinesine çarpmakla sonuçlanır. Altı hafta sonra Straight kardeşlerin yeniden biraraya gelmeleri nihayet gerçekleşir.

Düz Hikâye'de takip edilmesi güç bir yan yoktur; filmle ilgili haberler yayılırken, bu gerçeğin çok sayıda eleştirmen ve gazeteci arasında neredeyse çok belirgin bir rahatlama duygusu yarattığı görülmektedir. Oysa Kayıp Otoban bir filme Möbius şeridi yaklaşımından ibaretti –doğrusal bir anlatım bir halka içinde gerçekleştirilmiş, fakat halkanın uçları birleştirilmeyip kıvrılmıştı. Sonuç olarak, izleyici film boyunca yol alırken ve sık sık da hikâyenin başlangıç ve bitiş noktasını kaybederken, bir yandan diğer yana ya da bir ruh halinden diğerine döndürülüyordu. Bir anda iki boyutlu ve üç boyutlu çalışma parçasıydı; daha çok Fred Madison'ın kendiliğinden ruhsal çöküntü görüntüsü şeklindeki çarpık zihinsel durumu hakkında olmayan yaratıcı bir anlatım deneyimi.

Düz Hikâye'ye gösterilen kinik tepki, Lynch'in onu Kayıp Otoban'ın gişe başarısızlığından sonra ticari bir zemine tekrar kavuşma çabası olarak görme şeklindeydi. Saptırmaya yönelik bir diğer tepki de, bu filmi, sonunda Lynch'in kendisini bir film yapımcısı haline getirmesinin bir kanıtı olarak yorumlama biçimindeydi. Lynch'in sıkıntıları, kâbusları ve eli kolu bağlanmış bir yetişkinin hayallerini bir kenara bıraktığı, bunun yanında film yönetmenliğiyle ilgili önemli yeteneklerini olgun bir çalışmaya -sıradan insanlarla ilgili sıradan bir hikâye- yöneltmiş görünüyordu. Dolayısıyla, bütün o karanlığın ve kafa karışıklığının öncülük ettiği yer burasıdır; şöyle düşünülüyordu: Lynch çocukça korkuları bir yana bırakmış, aydınlığa doğru adım atmış ve genele, ticari olana ve duyguya teslim olmuş.

Kinikler, akıllı düşünürler ve Amerikan sinemasının anaakım cankileri o zamanlar bir kez daha Lynch'in yeni televizyon dizisi Mulholland Çıkmazı'na fırsat verilip verilmeyeceğini düşünüyor

olabilirlerdi. Fakat tam da Düz Hikâye Fransa'nın güneşli güneyine gelirken, ABC, dizinin pilot bölümünü birdenbire reddetti. Bu da Mulholland Çıkmazı'nın tekrar gün yüzüne çıkması açısından iki yılın daha geçmesi demekti; artık uzun metrajlı bir filme dönüşmüştü ve Cannes'da galası yapılacaktı. Açıklanması mümkün olmayan korkunun çeşitli biçimlerini hissettiren -huzursuz edici karakterler, acayip soyutlamalar ve rahatsız edici görüntülerle ortaya konan- bu film Kayıp Otoban'ın Möbius şeridi yaklaşımını daha uç noktalara götürüyordu. Bu film, dünya standartlarında bir kafa karıştırıcı bir eser olarak telaffuz ediliyordu ve Lynch'e 2001'de festival jürisi tarafından verilen En İyi Yönetmen ödülünü kazandırmıştı. Ayrıca, ileriye yönelik daha bir sürü şey.

Düz Hikâye 'daha akıllı', 'daha mutlu', ya da 'daha olgun' David Lynch demek değildir. Fakat saf David Lynch demektir. Onun sık sık denemediğimiz bir versiyonudur bu. Düz Hikâye'deki diğer David Lynch'in varlığı, can alıcı biçimde, bu filmin Lynch'in 'sevgilisi' Mary Sweeney tarafından geliştirilmesi ve senaryosunun yazımına onun da katılması sayesindedir. May Sweeney bunun yanında, filmin kurgusunu ve yapımını da gerçekleştirmişti –David'in bütün çalışmalarında olduğu gibi. "Bana göre, Fil Adam'la Düz Hikâye arasında gerçek bir süreklilik vardır. Bu da David'in diğer yanıdır –duygusal olmadan duygulu olan, nazik İrlandalı, lirik, şiirsel bir yan gibi."

Sweeney bir süredir Lynch'in mevcut hikâyelerinin -çok kişisel bir biçimde kökleri karanlığa ve kafa karışıklığına uzanmayan hikâyeler- yönetmenliğiyle ilgili hakları almanın yollarını arıyordu. "David ya da Woody Allen gibi sanatçılar her özel tarzda film üstüne film yaparlar ve insanlar yorgun düşerler. Onlar bu sinemacıların ne kadar yetenekli olduklarını değerlendiremezler. Bu bizim Kayıp Otoban'dan sonra kesinlikle duyduğumuz bir tepkiydi. David bu tür şeylerin bilincinde değildir, fakat ben onun arkadaşı ve yapımcısıyım. David'in bütün yanlarını görüyorum; tamamen farklı ve insanların beklentilerini ortadan kaldıracak bir şeyle ilgilenmeye başladığını görmekten gerçekten mutluluk duyuyorum. Bu benim çok beğendiğim bir hikâyeydi, fakat ben de filmin yönetmenliğini David

Lynch'e yaptırma şansına sahip bir yazar ve yapımcı olduğumu bilecek kadar akıllı bir kızdım. Sanırım hiç beklenmedik bir şeyi yapması düşüncesi onu eğlendiriyordu ve birazcık da bir tür meydan okumaydı."

Lynch karanlığı görme çabasını ve karışıklığın altında kıvranmayı geçici olarak bırakmıştı, fakat daha önceki çözüm yöntemi kesinlikle daha güzel görünmüyordu. Düz Hikâye'nin *açılış çekimlerine bakarak, Lynchland'in kırsal bir versiyonunun tam kalbinde bulunduğunuzu biliyorsunuz. Filmin dokusuna sabırlı bir şekilde baktığınızda, renk ve kompozisyonun kusursuz olduğunu görmektesiniz. Alvin'in çim biçme makinesinin izlerini takip eden Lynch, Amerikan peyzajına şimdiye kadar olandan daha fazla ve daha iyi bir bakış gerçekleştirmeyi başarmaktadır. Avrupalı bir yönetmenin bile -bu efsanevi ülke tarafından başı döndürülmüş- Lynch'in bu hissedilebilir merak duygusunu yansıtması mümkün değildi. Alvin Straight'in olduğu gibi, Richard Farnsworth'ın yüzü de o peyzajın jeolojik bir özelliği haline -haşin, havadan etkilenmiş ve sonsuz büyüleyici haliyle- gelmektedir. Lynch tarz sineması yapmakla ilgilenmese de, bu klasik Western'lerle ilgili bir şeydir –John Wayne'in aşındırdığı Anıt Vadisi'nin kumlarla kaplı kaya heykellerinin bir diğeri olan totemvari kafanın milenyumun sonuna ait bir versiyonu. Sweeney şu gözlemde bulunmaktadır: "David, ruhunun bir bölümünde çok sınırlarda gezinen bir adamdır."*

İnsan hareketinin küçük ayrıntılarına yönelik Muybridge'vari bir büyülenmeye sahip birisi olan Lynch'in, Alvin'in, Laurens'den Mount Zion'a gidiş süreciyle ilgili yavaş adımlarla da ilgilenmesi gerekir. Bize Silici Kafa'*da Jack Nance'in sergilediği uyurgezer davranışlarla çok ayrıntılı hareketler ya da* İkiz Tepeler'*in kıyılarında sık sık gözümüze ilişen, komik biçimde yavaş olan yaşlı insanlar hatırlatılmaktadır. Alvin'in hikâyesi olan Çim Biçme Makinesi Sürücüsü, Lynch'in çok fazla çağdaş Amerikan sinemasının sık sık sergilediği akıldışı hızına karşı çıkmasına imkân tanımaktadır. Aslında o, dünyanın kendisini ifade edilmesi mümkün olmayan bir korku, akılsal ve ahlâki dağılma atmosferi içinde bu şekilde dönmesine engel olmaya yardımcı oluyordu.*

Bu durum Sweeney'in çıkardığı şu sonuçta da görülebilir: "Sanırım, Düz Hikâye, Kayıp Otoban'*la* Mulholand Çıkmazı *arasında kusursuz bir tat giderici işlevi görüyordu. Birbirimize verdiğimiz bir hediyeydi."*

* * *

Chris Rodley: Düz Hikâye *'tam olarak'tı,* Kayıp Otoban *ise 'fakat'. Bir sonraki filminizin basit, daha anlaşılır olmasını mı istemiştiniz?*

David Lynch: Hayır, zerre değil. İkincisi, âşık olduğum filmdi. Anlaşılması *Kayıp Otoban*'dan daha *zor* bir şey olabilirdi. Belki *Düz Hikâye*'ye âşık olmamın bazı sebepleri vardır. Fakat ben onların neler olduklarını öğrenmeye gerçekten aldırış etmiyorum, çünkü, sanırım nelerin ortaya çıktığını görmeniz ve size neler hissetireceğini kendinizin yaşaması gerekiyor. Filmler arasında, bir sonraki projeyi ararken ben hep bütün kapıların açık tutulması gerektiğini söylüyordum. Eğer bir kısmını kapatırsanız ve asla, diyelim, genel izleyici kategorisinde film yapmayacağınızı düşünürseniz, işte o zaman bir şeyleri gerçekten kaybedebilirsiniz.

Doğrusunu söylemek gerekirse, ben sizin Amerika Sinema Filmleri Derneği'nin Genel İzleyici kategorisine soktuğu bir filminizin olduğu günü göreceğim hiç aklıma gelmemişti.

Yapımcı Mary, Amerika Sinema Filmleri Derneği'nin (MPAA) çağrısını gayet normal bir şekilde kabul etmişti. Fakat o günün öğleden sonrasında beni bulup, filmi almayı düşünüp düşünmediğimi sormuştu. O sırada birisi arayıp, "Sizin Genel İzleyici'niz var," demişti. Ben de ona, "Bunu bana bir kez daha söyleyin!" diye karşılık vermiştim.

Bazıları hâlâ filmde kötü bir şeyin olmasını bekliyorlar. Kimileri de ön gösterim kuyruğunda bekliyorlardı ve arka sıralarda bir kadın şöyle söylüyordu: "David Lynch adında iki yönetmenin olması garip değil mi?" *(gülüyor)*



Düz Hikâye'nin (1999) mekânlarından birinde 'öteki' David Lynch.

Fred Madison gibi karakterlerin karanlık ve kafa karışıklığından kopuş olabilecek bir şey arıyor muydunuz?

Hayır, hayır, hayır. Film çekmenin ikinci bir sağlıksız sebebi olurdu bu! O konuda size gelen bir şey olması gerekir. "Ben bu tür film yapmaktan yoruldum" derseniz, bu bir adımdır, fakat başka bir şeye gene âşık olursunuz. Dolayısıyla, o makine şimdi birazcık değişmiştir ve başka bir şey aramaktadır. Kendi kızından bıkıp başka kız arayan bir adama benzer. Fakat aradığı kızın tipi şaşırtıcı gelebilir. Sonunda ne yapacağınıza karar verdiğinizde ilginç bir şey yaşanır. O kızla karşılaşma ânı gibidir ve havada başka bir şey olabilir. Sizin ikinizi tam tepeden alan ve dünyada nasıl durduğunuzu gösteren bir fotoğraf.

Ben hep aynı hayal kırıklıklarını ve çalkantıları yaşıyorum, dolayısıyla *Düz Hikâye*'nin benim ruh halimin bir barometresi olarak yorumlanması yanlış olurdu. Filmden ilginç sonuçlar çıkarmak mümkündü!

Fakat bir sürü eleştiri yazısında, "David Lynch nihayet olgunlaştı" gibi şeyler söyleniyor ve "İyi ki, adi seks görüntülerine yer veren

ve şiddet içeren konulardan vazgeçti" diye vurgulanıyor. Bu türden tepkiler sizi öfkelendiriyor mu?

Bir film yapılıp bütün dünyanın gözleri önüne serildiğinde insanlar her şeyi söyler. Her şey deliğin içindedir ve sizin eseriniz bir çörektir. "Gözün delikte *değil*, çörekte olsun," derler. Ben gözümü çöreğin üstünde tutmaya çalışıyorum.

Şurası çok açık ki, *Vahşi Duygular*'ı çok seviyorum ve *Düz Hikâye*'ye de âşığım. Kim açıklayabilir bunu? Dünyanın *Vahşi Duygular*'ın yapıldığı zamanla kıyaslanması farklıdır. *Vahşi Duygular*'ın yapılmasını gerektiren bir şey vardı. Fakat şimdi şiddet artık hissetmediğiniz absürd bir aşamaya geldi. Artık filmlerde küfretmenin bir yolu yok. Orada duvara benzer bir şey var –duygusuz bir şey.

Ayrıca, çok sayıda eleştirmen de Düz Hikâye*'nin sizin en olgun çalışmanız olduğunu söylemektedir. Neden böyle olduğunu düşünüyorsunuz?*

Bilmiyorum! Buna en çok benzeyen *Fil Adam* benim sadece ikinci filmimdi, dolayısıyla önemli olduğunu sanmıyorum. Hikâyenin içine girip onu hissettiğinizde, hangi yaşta olduğunuzun hiç önemi yoktur.

Zamanı geldiğinde Mary size Düz Hikâye*'nin senaryosunun bitmiş halini vermedi mi?*

Evet. O noktaya kadar ben hikâye konusunda sadece yüzeysel olarak anlatılan şeyleri duyuyordum ve benimle ilgili olduğunu düşünmüyordum. Açıkçası, kulağıma bir şeyler çalınıyordu, fakat bunlar senaryoda gerçekten yer alacak sahneler değildi. Ben asıl olarak yaşlı bir adamın bir çim biçme makinesi hakkında görüşmek üzere kardeşini ziyarete gitmesi fikrinden hareket ederek yaklaşmıştım senaryoya. Dolayısıyla bana sürpriz oldu, oysa daha önce, "Bunun yönetmenliğini yapacağımı sanmıyorum" diye düşünüyordum, fikrimi değiştirdim.

Fil Adam'dan beri filmlerinizin senaryosunu hep kendiniz yazıyorsunuz ya da yazımında yer alıyorsunuz. Bu sizin yapamayacağınız ya da yapmamanız gereken bir şey miydi?

Yazabildiğimi bilmiyorum. Fakat, daha önce de söylediğim gibi, bir düşünce her halükârda sizin değildir. O başka bir yerden geliyor, sizin kafanıza giriyor ve siz bütün olayı görüyorsunuz. Bir senaryo ya da kitap okurken, zihninizde canlanıyor. Zihninizde, kafanızda canlanan, âşık olduğunuz ve sizin peşinde olduğunuz şeyleri yazdıran ilk izlenimlerinizdir. Dolayısıyla, düşüncelerin nereden geldiğinin hiç önemi yoktur. Bir noktada siz onları kendinize ait düşünceler haline getiriyorsunuz.

Siz hep bir hikâyeye âşık olmak gerektiğini söylüyorsunuz. Bunun sizi hiç bırakmayan yanı neresidir?

Beni saran, senaryodan kaynaklanan bir duyguydu. Asıl önemlisi buydu, bir de senaryonun basitliği. O iki şeye âşık olmuştum –kesinlikle bir meydan okuma şeklinde değil, fakat doğrusal bir hikâyede birlikte yol alan daha az sayıda unsur olduğunu görmüştüm, dolayısıyla bana göre gerçek bir deneyimdi. Her film bir deneyimdir, fakat *Düz Hikâye*'de devam eden çok az unsur vardı; o unsurlar BÜYÜKTÜ. Dolayısıyla, onları *çok* yakından izlemek gerekiyordu.

Düz Hikâye'nin soundtrack albümünde, "Duyarlılık çılgınlık kadar soyut olabilir" şeklinde bir alıntı var. Ne anlama geliyor bu?

Bu bir düz hikâyedir –çok geleneksel bir hikâye, fakat ben hikâyenin soyutlamalarla ilgilenmeyi gerektiren doğru duyguları barındırdığını hissetim. Filmin beni çeken yanı buydu –ondan yansıyan duygular ve duyguların filme aktarılma şekli.

Fil Adam'ın ne kadar etkileyici olduğunu göz önünde bulundurursak, Düz Hikâye'nin gerçek duyarlılığının pek çok eleştirmeni de şaşırtması çok ilginçtir. Sanki neredeyse sizin böylesi duygulara sahip olacağınızı beklemiyorlarmış -siz başka bir gezegenden gelmişsiniz- gibi bir durum vardır.



İşleri düzeltmek. *Düz Hikâye*'nin (1999) mekânlarından birinde Richard Farnsworth (Alvin) ile Harry Dean Stanton (Lyle).

Evet, fakat insanlar bu farklı duyguların hepsini yaşarlar. *Düz Hikâye* sırasında ve *Fil Adam*'ı yaparken ben bu duyguların çoğunu hissettim. Röportajlarımdan bazıları da beni ağlattı! Fakat bazen de kurgu odasında oturup ağladım. Duygu, sinemanın gerçekten devam ettirebildiği bir şeydir, fakat ustalık gerektirir. İçinde yer alan unsurların dengeli olması hayati öneme sahiptir. Bir şeyin oranı çok fazla olursa o duyguyu öldürür; başka bir şeyin oranı çok az olursa o duygu gerçekleşmez. *Düz Hikâye*'de mesele o hassas denge noktasını bulmaya çalışmakla ilgiliydi.

Senaryo geniş bir araştırmaya mı dayanıyordu?

Evet. Mary ve John Roach, Alvin gezisini gerçekleştirmişlerdi. Straight ailesiyle ve oraya giderken yol üzerindeki çok sayıda insanla konuşmuşlardı; bu insanlar o hikâyeyi bilen ve Alvin'i tanıyan, onunla konuşmuş insanlardı; o aile çim biçme makinesi bozulduğunda Alvin'e sahip çıkan bir aileydi. Senaryoyu yazmadan önce ellerinden geldiğince malzeme topladılar.

Gerçek bir kişiyle ilgili -başka bir sürü insanın, hâlâ hayatta oldukları için tamamlanan filmi seyredebilecek çok sayıda insanın tanıdığı bir adam hakkında- bir film yapmak sizin için önemli miydi?

Hem evet, hem hayır. İnsanlar iki Alvin'in olduğunu söylüyorlar –gerçek Alvin ile filmdeki Alvin. Ben Gerçek Alvin'i kesinlikle tanımıyorum; hikâyenin belli detayları bir parça değişti, dolayısıyla tam bir belgesele uygun davranmama özgürlüğü vardı.

O film Alvin yolculuğuyla ilgili gerçek olaylara ne ölçüde yakın ve bu önemli midir?

Yakın, fakat bunun önemi yok. *(gülüyor)*

Alvin'in filmdeki bir sürü insanla karşılaşmaları konusunda ne diyeceksiniz? Gerçek tanışıklıklara mı dayanıyordu?

Çoğu öyleydi, bir kısmıyla tanışıklığı yoktu. Kimileri de açılan diğer gerçek hikâyeye dayanıyordu, Geyikçi Kadın gibi. Alvin onunla tanışmıyordu, fakat Geyikçi Kadın gerçek hayatta *vardır* –bazı sebeplerden dolayı tanınmayan, on üç geyiğe çarpan. *(gülüyor)* Alvin acayip insan tipleriyle kolaylıkla karşılaşabiliyordu, fakat insanların çoğunun oturup kendisiyle konuşmaktan hoşlandığı bir gerçekti. Midwest çiftliğindeki topluluk, içinde yaşanması zor bir topluluktu ve sanırım çoğu yerden daha zordu; burada insanların birbirine güvenmesi ve yardımcı olması gerekiyordu.

Bunun yanında, Alvin'in yaşlanmasına rağmen, aslında kendi içinde hiç değişmediği şeklinde de bir düşünce vardı. Bu düşünce benim inançlarımı çok büyük ölçüde yansıtmaktadır –değişen ve dağılan bedendir sadece. İçimizde, küçükken hangi yaştaysak gene o yaştayız; öldüğümüz zaman da işlevini durduran, bedendir. Diğer şeyler varlıklarını devam ettirir. Ben pek çok şeyin var olduğuna ve sadece bizim farkında olmadığımıza inanıyorum. Frank Capra'nın *It's a Wonderful Life*'ında George Bailey şehirden ayrılmak istiyordu, fakat kalsa bile hiçbir şey değişmeyecekti. Alvin açısından da durum kesinlikle aynıydı. Hiç değişmiyordu; fil-



Düz Hikâye'de (1999) yaşlanmakta olan Dean Alvin Straight (Richard Farnsworth) küçük yeşil John Deere marka çim biçme makinesinin gazına sonuna kadar basıyor.

min başında neyse, sonunda da aynı kişiydi. Bu yaş meselesi bende merak uyandırıyor, hele de günümüzde yapılan şeylerin çoğunun çocuklara yönelik olması göz önünde bulundurulunca.

Hepsi de parayla ve kültürün içine işleyen ölüm korkusuyla bağlantılı. Alvin yaşlı bir adam, fakat büsbütün asi birisi. Yaşlı olmasını bir kenara bırakırsak, aynen bir James Dean. Bunun yanında, diğer bir milyon yaşlı insan gibi. Hiçbirimizin içimizde yaşımız yoktur, çünkü konuştuğumuz benliğin yaşı yoktur.

Alvin o filmde yaşlılıktaki en kötü halin, bir zamanlar genç olduğunuzu hatırlamak olduğunu söyler. Yaşlanmak sizi bunalıma sokuyor mu?

Hayır. Beni ölüm korkutuyor, fakat bunun sebebi de ölümün *büyük* bir değişim olmasıdır. Ancak yaşlanmak ilginç bir deneyim. Yaşlılıktaki en kötü halin ne olduğunu bilmiyorum. O aşamaya geldiğimde söyleyeceğim size!

O muhteşem yaşlı yüzleri ve filmin oyuncularını nereden buldunuz?

Çoğu Chicago ve Minneapolis'ten. Asıl olarak tiyatroda çalışıyorlar ve belki de ek olarak reklam filmlerinde yer alıyorlar, fakat filmlerde hiç oynamadıklarını söyleyebiliriz. Harry Dean Stanton Los Angeles'tan gelen tek adamdı. Evedrett McGill Arizona'dan, Sissy Virginia'dan ve Richard da New Mexico'dan geliyordu. Diğerlerinin hepsi ya Chicago'dan ya da Minneapolis'tendi. Seçimlerin sebebi, çok iyi oyuncular olmalarıydı. Ben bu yeni durumu, benimle kasete konuşan insanlarla geliştirdim. Önce resimleri seçtim, ardından bana, kasette benimle konuşan insanların videolarını gönderdiler ve ben o şekilde Minneapolis ve Chicago'dan olan herkesi aldım. Onlarla *ilk kez* sette karşılaştım; geldiklerinde beklentilerim boşa ÇIKMAMIŞTI. O çevreyi biliyorlardı, çiftçileri tanıyorlardı; yaşanan olayları filan, her şeyden haberdarlardı.

Bazı sahneler yürek parçalayıcı. Alvin'in barda öteki yaşlı adamlarla birlikte otururken birbirlerine İkinci Dünya Savaşı'na ilişkin trajik hikâyeler anlatmaları gibi. Çok gerçekçi görünüyordu –sanki o iki oyuncunun geçek hayat hikâyeleriymiş. O ânları filme çekmek zor oldu mu?

Bunlar çok hassas konulardı. O konuşmaların tamamı gerçek hikâyelere dayanıyordu, fakat o oyuncuların gösterdiği bir sağduyudur –ben onları korudum; tam bir anormal sessizlik içinde değil, fakat herkes huzurlu bir durum olacağını biliyordu. Biz seti hazırlarken barda oturup kahve içmeleri için zaman tanıdım ve ardından yakın çekimlere başladık. Her biri bir yakın çekim yapan iki kamera vardı ve prova *yoktu. Hiçbir şey.* Dolayısıyla, tamamen acemiceydi. Herkesin kendi işinde hissettiğinden daha fazla duygu *hissetmesi* gerekiyordu, özellikle de bazı sahnelerde, yoksa ruh halini mahvedeceklerdi. Dolayısıyla, başarabilmeleri için etraflarında iyi insanların olması gerekiyordu.

Richard Farnsworth'un Alvin'i oynamasıyla ilgili düşüncelerinizi anlatabilir misiniz?

Richard Farnsworth'un adı ortaya atıldığında çanlar çalmaya başladı –keyif veren çanlar! Çoğu zaman insanlar birinden söz

ederken, belli bir rolü oynamak için yaratılmış olduğunu söylerler. Eğer bunun bir örneği yaşandıysa, öyledir. O film kişinin performansına bağlıdır. Rolü onun gibi oynayacak başka kimse yoktur. Daha önce oynadığı filmlerden kazandığı niteliği sizin bu adamı hemen sevmenizi sağlamaktadır. Ve siz onun Alvin'e çok çok benzediğini biliyorsunuz. Bir şapka giyişi var, aynen Alvin gibi ve ikisi de rodeodan.

Richard tehlikeli sahnelerde oynayan bir dublördü ve kendisini oyuncu saymıyordu; rolü gerçekten canlandırdığı için de bana tamamen absürd geliyordu. Oyuncu tanımına -bir şeyi gerçekleştiren kişi- uyuyor o. Richard'ın yakınındayken aklınız duruyor, dalıp gidiyorsunuz, içiniz bir hoş oluyor ve karşılıklı bir etkileşim başlıyor. Dolayısıyla bu adamın her sözünden, her bakışından bir sürü şey çıkıyor. Açık bir adam, tıpkı bir çocuk gibi. Çok şaşırtıcı şeyler yapıyor.

Siz daha önce, babanızdan ve çocukluğunuzda babanızın Tarım Bakanlığı'nda çalışırken giydiği kovboy şapkasından söz etmiştiniz. Richard'la çekim yaparken aklınızda hep o şapka mı vardı?

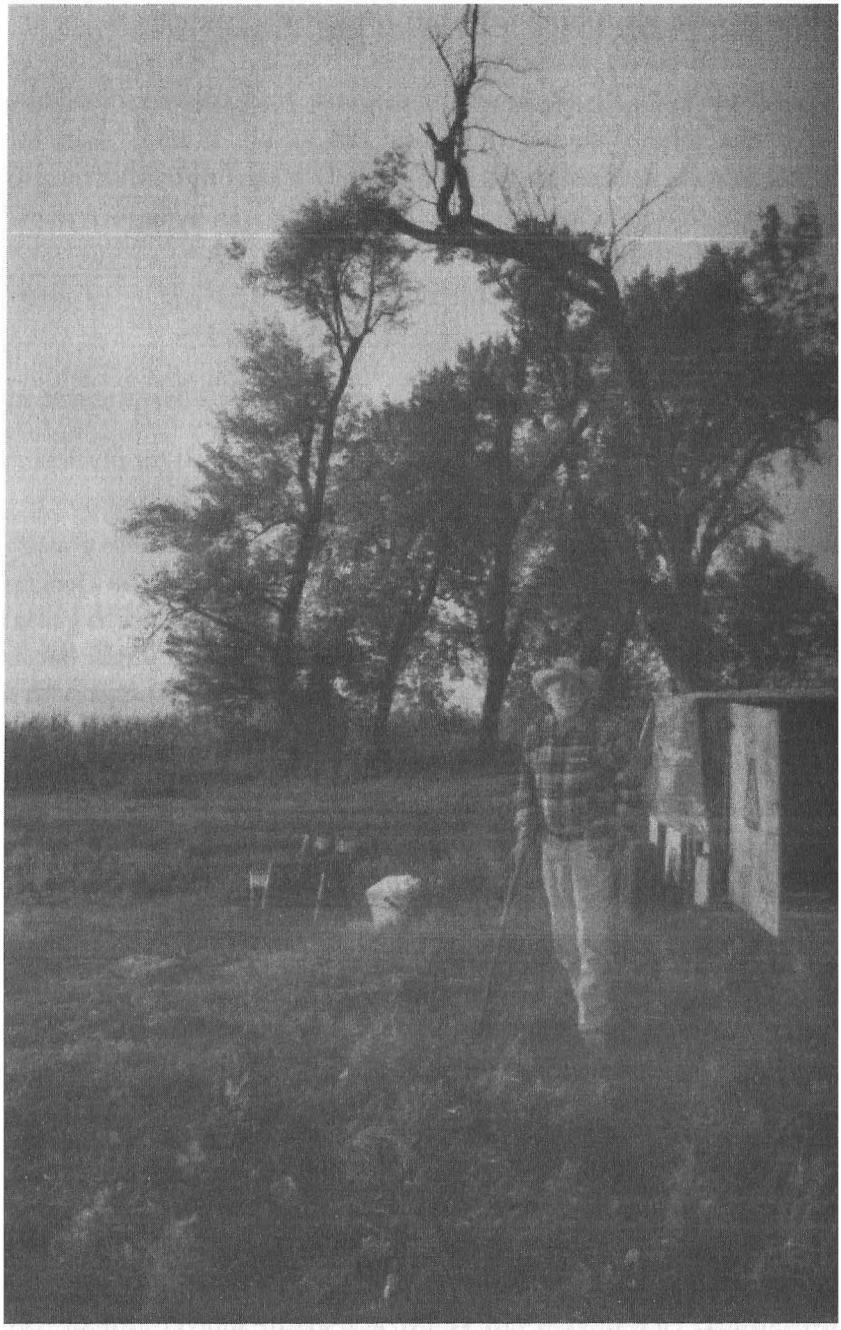
Richard bana bazen babamı hatırlatır, bazen de hatırlatmaz. Çekim yaparken hep aklımda olan bir düşünce değil bu.

Richard o filmde oynamayı kabul etmeseydi ne olurdu?

Öyle *düşünemezsin, Chris!* Öyle *düşünemezsin.* Richard onu *kabul etti.* Neredeyse etmiyordu ama etti, çünkü bunu yapacağı *anlamına geliyordu.*

Anlaşıldığı kadarıyla, kemik kanseriydi. Kendisi bunu biliyor muydu, galiba filmde oynamayı kabul ettiği zaman da ölümcül bir şekilde hastaydı?

Evet, fakat *ne kadar* hasta olduğunu belli etmiyordu. Fiziksel bakımdan çok çaba gerektiren zor bir işti, fakat o bir kovboy, biliyorsunuz. Hep devam etti ve bir kez olsun şikâyet etmedi. Biz çalışmaya devam ederken daha gençti; sonlara doğru sandalye-



Düz Hikâye'nin (1999) mekânında ömür boyu rolünü oynamış olan Richard Farnsworth (Alvin Straight rolünde).



Toplamda 130 yıl. *Düz Hikâye*'nin (1999) mekânında görüntü yönetmeni Freddie Francis ile David Lynch bir mola sırasında.

den, öncekine göre, çok daha rahat kalkabiliyordu. İşiyle gurur duyuyordu, yapabilmenin gururunu yaşıyordu ve mutluydu.

Henry Silici Kafa'*da, Jeffrey* Mavi Kadife'*de, Fred de* Kayıp Oto-ban'*da -bütün bu adamlar, aynen sizin söylemeye pek düşkün olduğunuz o sözde olduğu gibi- karanlıkta ve kafa karışıklığı'nda kayboldular. Peki, umutsuz bir karakter izlenim vermeyen Alvin'in sizi kendine çeken yanı neresi?*

Ben bütün o adamları seviyorum, fakat Alvin'i de seviyorum. Alvin karanlıkta ve kafa karışıklığında *kaybolmuştu.* Bir geçmişi var –bir kısmında kendisini mutlu, diğer bir kısmında mutsuz hissettiği. Herkes gibi. Fakat şimdi kendisi ve kardeşi adına bir şey yapıyor.

Dune'*ü yapmanın acı verici deneyiminden bu yana görüntü yönetmeni Freddie Francis'le çalışmadınız.* Düz Hikâye'*de onu tercih etmenizin sebebi neydi?*

Freddie dünyanın en büyük görüntü yönetmenlerinden biridir ve şu an seksenlerindedir! *Düz Hikâye* yaşlı bir adam hakkında,

dolayısıyla bu filmde Freddie'yle çalışma düşüncesi çok doğruydu. Sanırım, kameranın arkasında daha genç birisi olsaydı çok farklı olurdu. O duyguyu yansıtmak açısından doğru bir tercihti. Ayrıca ekiptekiler yirmili yaşlarda olduğu ve Richard Farnsworth sandalyeden kalkamadığı zaman da yanlış bir şey vardı!

Freddie günde sadece sekiz saat çalışmak istediğini söylemişti, fakat biz günü on ya da on iki saat çalışarak bitirdiğimizde o toparlanmaya başlıyordu! Ayrıca, Richard daha da gençleşiyor, birbirlerini kameranın her iki tarafından da görüyorlardı, bu da gerçekten güzel bir şeydi. Freddie'nin kafasında, çıkıp çekim yapmak eğlenceli bir iş olmalıydı. İşi bırakamaz ve insanı mutsuz eden bir deneyime sahip olamaz. Bunu hiç kimse istemez. Dolayısıyla, sanırım o artık eşyalarını çok dikkatli bir şekilde toplar.

Sizin hep kamera arkasında çok az sayıda insanla çalışmayı tercih ettiğinizi biliyorum –Silici Kafa*'daki ekibiniz ideal bir şekilde beş kişilikti!* Düz Hikâye *aile boyunun da mı ötesinde bir film miydi?*

Biraz daha küçüktü, sayı benim istediğim kadar az değildi. Çok fazlaydı. Aynı zamanda, en iyi arkadaşım olan yapım tasarımcısı Jack Fisk'le ilk defa çalışıyorduk. Sissy'yle de ilk defa çalışıyordum ve onunla çalışmayı hep düşünürdüm. Richard'la çalışmak babanızla ya da büyükannenizin hatıralarıyla birlikte oturmanıza benziyor. Ayrıca, Richard kamera arkasına bakıp Freddie'yi görebilirdi, ondan daha yaşlıydı ve bütün yolu birlikte kat edeceklerdi!

Wim Wenders Kings of the Road *(Yolların Kralı) gibi yol filmlerini yaptığı zaman her şeyi kronolojik bir sırayla çekmişti, aynen senaryoda ya da -kendi ifadesiyle -'yolculuk programı'nda olduğu gibi. Siz bu filmi o şekilde mi yaptınız?*

Evet. Filmi çekmeye Laurens'da başladık. Yolculuğumuza, aynen Alvin'in başladığı şekilde, yılın aynı döneminde çıkmıştık. Sanırım gerçekten yaşanan şeyler olarak kesinlikle aynı sekansta çekmiştik ve harika bir şekilde yürümüştü. Richard çekimin başında daha sabit bir hedefe bakıyordu; yolda olma deneyimine her gün giderek daha fazla alışmaktaydı.

Bir de, yazın sonuydu ve renk değiştiren yapraklara basa basa yol alıyorduk. O bölgede olmak için müthiş bir fırsattı o günler. Yaz mevsimi sonbahara dönüyordu ve bu da hasat zamanı demekti. Yaz sıcakları vardı; biz yolumuza devam ederken bu dümdüz ovada hasat kaldırılıyordu. Tepeler görünmeye başladığındaysa sonbahar kendini hissettiriyordu. Tek düşündüğümüz, kış bastırmadan işimizi tamamlamaktı, çünkü sıcaklık iyice düşmekteydi. Çok zorlu bir ortamdı.

Fakat işin sonuna geldiğimizde, *harika* bir çalışma ortaya çıkmıştı. Kusursuzdu. Daha iyisi olamazdı. Yaklaşık bir hafta sonra o güzel havalar geçip gitmişti. Kader gerçekten gülmüştü bize. Örneğin, rahiple Alvin'in yer aldığı sahneyi gece çekmiştik; çok hoş bir geceydi. Hava rüzgârlıydı ama çok soğuk değildi. Richard için zorlu bir sahneydi, bir sürü diyalog filan vardı, küçücük bir sandalyeye oturmuştu. Sanırım epeyce de acı çekmişti. Şöyle ya da böyle gecenin ikisinde sahnenin çekimini bitirdik, tam malzemeleri arabalara doldurup döneceğimiz sırada birdenbire bir gök gürlemesi oldu ve şimşekler çakmaya başladı. Bardaktan boşanırcasına yağmur yağıyor, ORTALIĞI SEL GÖTÜRÜYORDU. Mükemmel bir zamanlamaydı!

O filmde bir sürü parlak rengin yer aldığı kompozisyonlar var –bütün o yeşil ve sarı renkli John Deere makineler, parlak kırmızı ahşap binalar, vs. Bunun ne kadarı 'bulunmuş', ne kadarı yönetmenin eseriydi?

Nasıl oldukları ortada! Onları biz boyamadık! İçinden seçim yapmak için bir sürü şeye sahipsiniz ve size sunulmuş bir sürü şey var. Ortada duruyor. Bu film bir belgesel değil fakat güneş sizin tek ışığınız, bu sizin peyzajınız ve uğraşıp duracağınız bir sürü şey yok. Yine de onunla birlikte çalışabilirsiniz. Ne zaman böyle bir film yapsanız, yapım tasarımcısının işine karışılmamalıdır. Jack Fisk bir sürü şey yaptı, fakat hep doğru tercihlerde bulundu. O film yüz farklı biçimde görünmektedir. Gerçekçi biçimde ortaya konmuş harika bir filmdir. Ben doğayı, insanların birlikte çalışmasını seviyorum. Dolayısıyla ateşi, tutkalı ve üçüncü bir şey



Doğa ve insanın birlikte çalışması. *Düz Hikâye*'de (1999) Jack Fisk (prodüksiyon tasarımcısı, sağda) mekânda gerçekliğin daha muhteşem görünmesi için çalışıyor.

ortaya çıkaran kazaları seviyorum. Kazalardan ya da kontrollü kazalardan bir sürü şey çıkmaktadır ortaya –hatta bir atomun bölünmesi gibi bir şey.

Filmin çok açık ve önemli yanlarından birisi de temposu. Aynen bir hız aralığında olan Vahşi Duygular*'a benziyor. Her şeyin çok belirgin yavaşlığı konusunda bir şeyler söyleyebilir misiniz?*

Benim kafamda, Alvin daha kolay yollarda yolculuk yapmıştır fakat bunlar kardeşinin gözünde aynı anlama gelmiyordu. Onun yolculuğu, bağışlayıcılık ve doğru bir şey yapmayla ilgiliydi. Dolayısıyla, bir koşucunun filmi değildi! Hikâyenizde seksen üç yaşında bir adam ve yetmiş dokuz yaşında bir oyuncu olunca, o hikâyeden çıkıyor. Bir Corvette ya da Dodge Charger sürmüyor; en fazla saatte beş mil gidebilen bir çim biçme makinesi kullanıyor. Dolayısıyla, başka bir bütün dünyaya açılıyor. İlk yolculuğu bir ön araştırma amacıyla gerçekleştirmiştik. Bazen yol kenarında kağnı arabası gibi gittik, fakat o arabayla bu yavaşlıkta gitmek mümkün olmuyordu. Ayağınızı gazdan çekseniz

de, vitesi boşa alsanız da, gene en az saatte on beş mil hızla gidiyordu. Hız göstergesi hiç beşin üstünde gezinmeyecek; o bölgeyi BİLMİYOR! Yani, sürekli fren pedalına basacaksınız. Yavaşladığınız zaman, şeyleri farklı bir biçimde görüyorsunuz. Biz de Mount Zion'dan Alvin'in yaptığı aynı hızı yaparak geçtik. O, saatte dört mil yaparak gitmişti –yolun yapısını görebileceğiniz bir yavaşlıkta. *İnanılmaz* bir şey!

Sette üç farklı çim biçme makinemiz vardı ve ben üçüne de biniyordum. Onları sürmek çok eğlenceliydi. Çok sayıda çiftçi eski traktörleri ve çim biçme makinelerini toplayıp sergiliyorlardı –klasik araba rallileri gibi. İnsanlar onları çok seviyorlar ve ben bunun sebebini anlıyorum.

Kayıp Otoban'*ın açılışını duyuran keyif verici otoyol çekimi -hiçbir şeyi kesinlikle doğru yapmayacak, çılgınca bir yolculuk bölümüve sürat açısından çok farklı.*

Bahse var mısınız? Çok özel çekimi nasıl elde ettiğimizi hatırlıyorum, Steadicam Dam kamera arabasındaydı ve gece zifiri karanlık oluyordu. Sıcaklık on derece civarındaydı, saatte otuz beş mil yapmamız gerekiyordu. En az yirmi beş dakika kadar bu hızda gittik ve çekim perdede gösterildiği zaman dört ya da beş dakika sürsün diye saniyede altı kareyle çekiyorduk. Gece Nevada'da, çift şeritli yoldaydık, dolayısıyla yol BOŞ olacaktı ve hızımızı koruyacaktık. Steadicam Dan'ın dokuz inçlik kamerasını asfalta indirdi! Yirmi beş dakika boyunca *hareket* edemiyordu, *dondurucu* bir soğuk vardı. Biz rüzgârın onun üzerindeki etkisini kestirebiliyorduk ve önünde HİÇBİR ŞEY yoktu. Çekim bittiğinde, *istediği* halde hareket edemiyordu. Büsbütün *donmuştu* –bir BURGER gibiydi! Kahramandı.

Düz Hikâye'yle gelip geçici bir duyguya sahip bir film yapmak istemiştim. Ben özellikle o hava çekimlerindeki niteliğe yakalamak istemiştim ve helikopter pilotları, peşinde olduğum görüntüyü elde edecek kadar yavaş bir şekilde alçalsınlar diye bir sürü açıklama yapmak gerekmişti.

Bir sahneyi çekerken müzik yapmayı ne kadar istediğinizi biliyoruz -oyuncuların belli bir ruh halini 'yakalamaları'na yardımcı olmak için-, her zaman yollarda olmak müzikle film arasında geliştirmek istediğiniz ilişkiyi nasıl etkiledi?

Post-prodüksiyon aşamasına gelinceye kadar müziğe başlamadık. Çekimler sırasında pek fazla playback yapmadık. Gerçi bazen yapıyordum, ama hangisi olduğunu şu an hatırlamıyorum. Fakat dışarıda müzik var. Gerçekten harika bir durum. Arabanıza binip yola çıkarsınız ve motoru durdurup arabadan inerek böcekleri dinlerseniz, al sana müzik. O iki şey dışında müthiş bir sessizlik.

Angelo Badalamenti'nin filme yaptığı müzik harika, fakat, bu örnekte beklentisine girilmiş olabileceği gibi, geçmişte size yaptığı müziklerden çok farklı. Bu film için farklı bir çalışma tarzı mı geliştirdiniz?

Hayır. Biraraya gelerek oturup konuştuk –çünkü o benim bir ruh hali üzerine konuşmamı istemektedir. Kendisi de benim konuştuğum gibi müzik yapıyor. Onu durdurmam gerekiyor devamlı. Ellerini tuşlardan kaldırıyor ve ben "Angelo..." diyorum. "Ben sözümü değiştireceğim," diyorum, sonra o gene devam ediyor. Ben bu kez, "Hayır, hayır, hayır, şöyle..." diyorum ve farklı şeyler söylüyorum. Çünkü bu sözler bize o müziği vermektedir. Sonra başka bir şeyi çalmaya başlıyor ve harekete geçiyoruz. Tamamı üç ya da dört denemedir, çünkü sözleri yorumlamaktadır, biz sıfıra yaklaşmaya başladığımızda o da işini bitirmek üzeredir. *Düz Hikâye*'nin bütün müziklerini benim stüdyomda kaydetmiştik. Angelo on dört büyük müzisyeni yönetiyordu. Belli bir süremiz olduğu için zamanla yarışıyorduk, fakat bunu bilme özgürlüğüne sahiptik, insanlar yorgunluktan düşüp kalmadığı sürece şansımız var demekti.

Hep aynı film müzikleriydi yürürlükte olan, fakat bu daha kısıtlıydı ve takip edilecek yol sayısı çok fazla değildi. Haliyle bu da işi zorlaştırıyordu, çünkü saklanacak hiçbir yer yoktu. Yürütül-



Rüzgârın ve böceklerin sesi. David Lynch *Düz Hikâye*'nin (1999) çekildiği yerde.

mesi gereken birkaç şey olduğu için yoldan ayrılmak mümkün değildi.

Dolayısıyla, birleştirirken sadece müziğin *nereye* geldiğini değil, *nasıl* geldiğini sağlama aldım. Bütünüyle ustalık gerektiren bir işti; nesnelliği kaybettiğiniz için hissetmek giderek zorlaşıyordu. Sabah geliyorsunuz ve adamakıllı dinçsiniz, yeni bir sahne çekilecektir ve siz hissediyorsunuz, kısacık da olsa, çok uzun da olsa, müthiş eğlenceli ve birden o duygu kaybolup gidiyor. Can alıcı bir öneme sahip. Bir duygu birden ortaya çıkabilir fakat her şey yolunda değilse, siz o duyguyu hissedemezsiniz!

Bu dünyada hiçbir şey mükemmel değildir, fakat siz bir şekilde deniyorsunuz, yine bütünün kendisi parçalarının toplamından daha büyüktür. Bazen, her öğe doğru yerleştirildiğinde sihirli bir birleşim gerçekleşmektedir ve bu sizin başarmak istediğiniz şeydir. Bana göre sinema, sekans içinde gerçekleşen şeylerle ilişkisi bakımından müziğe benzer. Filme işlev gördürmesi için, belli olayların belli bir şekilde diğerlerinin önünde olması gerekir.

Bu film için her şeyi yavaşlatılması bana, sizin geçmişte, derin sulara dalıp iyi fikirler bulabilmek için bütün dünyayı yavaşlatmanın

gerekliliğiyle ilgili söylediğiniz sözleri hatırlatıyor. Meditasyon amacıyla kullandığınız şey değil mi bu?

Meditasyonun pek çok bölümde yaptığı çok güzel bir şey bu. Derin ve basit. İlginçtir ama, seksle de paralelliği vardır.

Ne demek istiyorsunuz?

Açıklayabilirim! Şöyle bir şey: Siz bir ağaçsınız ve pek de güzel bir şekle sahip değilsiniz, yapraklarınızın bir kısmı sararmaya yüz tutmuş. Bazılarında çürüme baş göstermiş ve dallar aşağıya sarkmış. Sağlığı da pek iyi *değil*. Gövde bile güven vermiyor. Çoğumuzun durumu böyle. Sonra köklerin besleyici *olmadığını* fark ediyorsunuz. Eğer kökler besleyici olursa, ağacın dört bir yanı otomatikman gelişecek ve mükemmel bir hal alacaktır.

Beslenme 'birleşik bir alan'dır. Modern bilim bu birleşik alanı keşfetmiştir. Onu göstermiştir. Elbette bir sürü farklı isimle bilinmektedir –'mutlak', 'açık olmayan', 'saf mutluluk bilinci', 'aşkın bilinç', vs. O bir birliktir. Asla bir başlangıcı olmamıştır, asla da sonu olmayacak bir şeydir. Zekiliktir. Saf bir yaratıcı düşüncedir. Bir ve tek şeydir. Evrendir ve hepimizdir, o bütün tezahürün içine işler. Beslenme denen şeydir.

Transandantal meditasyonda mantra zihni göreliliğin bütün katmanlarına götürür ve sizin göreliliğin kıyılarına gitmenize izin verir ve *-vınnn diye-* içine giriverirsiniz. Mutlak olana geçersiniz. Kalmak istersiniz, fakat gene birden çıkarsınız.

İki farklı 'kabul' türü vardır. Bir aydınlanma olan büyük 'kabul' –siz her zaman oradasınız, bir de küçük 'kabul'. Benim sözünü ettiğim şey küçük kabuldür. Küüt, içindesiniz. Sonra gene dışındasınız. Böyle yaparak gerginlikten kurtuluyor, sinir sisteminizi arındırıyorsunuz. O makineyi temizlemeniz ve besin vererek beslemeniz gerek. Her gün, azar azar, sabahları ve akşamları yirmişer dakika, bu süreç siz "Ben *o*'yum" dediğiniz noktaya ulaşıncaya kadar gerçekleşmektedir. Siz zaten öylesiniz, fakat onun farkında değilsiniz. Artık tam desteyle ve güzel olan şeylerle ilgileniyorsunuz.

Bütün insanlar bu potansiyele sahiptir, fakat bir şey yapmanız gerekir. Hayatın yüzeyinde yer alıp rol yapamazsınız. Böylesi bir durum, susamış bir adamın susamamış gibi görünmeye çalışmasına benzer. O suyu içeceksiniz.

Siz bunu nasıl öğrendiniz?

Herhangi bir TM (Transantantal Meditasyon) hocasından öğrenebilirsiniz. Bir Rolls-Royce aldığınızda, satıcısının kim olduğu önemli değildir, siz Rolls-Royce'a binersiniz! Bu iş de öyle.

Sözünü ettiğiniz bu şeylerin varlığını nasıl kanıtlıyorsunuz?

Yapılan şey ortada. Böyle bir şeyi kimse kanıtlamaz, çünkü bu bir subjektif deneyim. Belki anlatırım hikâyeyi size. Olayın içinde yer alan kişinin adını söylemeyeceğim –önemli bir isim fakat her neyse... Bu kişinin adı Dick olsun. Ben Dick diyeceğim ona. Bu Dick denen adam *gerçek* bir olgun adama benziyordu. Altıncı derecedeydi ve kendisini çok olgun gösteren bir *sakalı* vardı. Neyse, oradakilerden biri bana Dick'in erkekler tuvaletinde penisini okşayıp sertleştirdiğini ve boşaldığını söyledi. Bana böyle söyledi. Ben de, "Dalga geçiyorsun! Ne biçim iş *bu*!" dedim. *İmkânsız* bir şey. Bu adamla ilgili yanlış bir şey yok mu, olamaz mı? Nasıl *iş* bu? Fakat aynı zamanda bir parçacık doğruluk payı vardı. Bir anlam ifade etmiyordu ama, benim düşündüğüm şekilde olması da mümkündü, gerçek de olabilirdi. Dolayısıyla ben bunu denemiştim ve onun gerçek olduğuna İNANAMIYORDUM, fakat olay *gerçekti.*

Meditasyonun bir bakıma seksle aynı şey olduğunu söylememin sebebi budur. Olay tamamen gerçektir, fakat *sizinle* ilgilidir. Sizden onun bir şekilde kanıtlanması istenecek bir şey değildir. "Ben buna inanmıyorum ve onu istemiyorum" da diyebilirdiniz. Orada olan her insan arayan bir kimse haline geldiğinde belli bir noktaya gelir ve siz '"Orada daha büyük bir başka şey var" dersiniz. Gizemi andırır ve ben onun orada olduğunu biliyorum, daha sonra meditasyonla ilgili başka bir şey duyar, "Ben *bunu* deneyimlemeliyim" dersiniz. Ardından tinsel yola girersiniz. Pek çok insan bunu içinde taşır, fakat duymaz.

Bunun yanında, siz hâlâ karanlıkta ve kafa karışıklığında kayboluşunuzu devam ettiriyorsunuz. Film yapmak için, bazı bakımlardan, o yerde kalmaya ihtiyaç mı duyuyorsunuz?

Hayır. Burada bir tip anlaşma söz konusu. Gece hava karanlıktır, sonra sabaha bir geçiş vardır. Ben geçiş aşamasında olan bir sürü insan bulunduğunu söylüyorum. Hava daha da aydınlanıyor, onlar daha fazla şeyleri görebiliyorlar, fakat öğle güneşi yoktur henüz. Karanlık ve karışıklık adamakıllı yoğundur. Fakat meditasyon kesinlikle dünyanın yüzünü güneşe çevirir. Dünyanın daha hızlı dönmesini sağlar.

Sizi karanlığa çeken nedir?

Tıpkı bir film gibi. Harika bir filmdir. Gerçekte *yaşamak* istediğiniz bir şey değildir fakat onu filmde yaşamak istiyorsunuz. Ne olduğunu, ne hakkında olduğunu bilmiyorum. O aynen... Nasıl bir şey olduğunu BİLMİYORUM. *(gülüyor)* Bir başka dünyada tam bir deneyim sahibi olmak harika bir şey –sihirli bir yanı var.

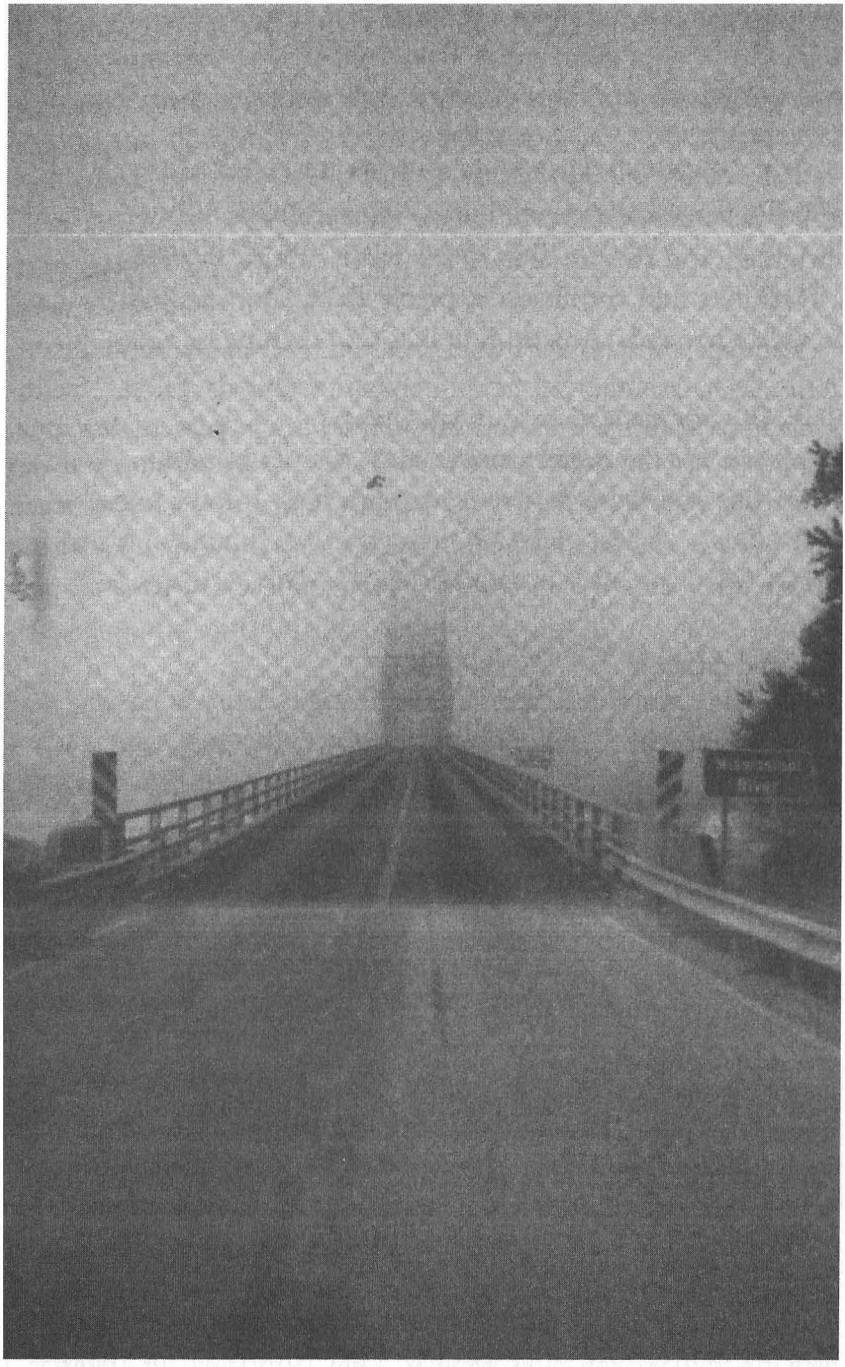
Bunun Düz Hikâye*'yle bağıntısı ne?*

Her hikâye farklı olduğunu gösterir. *Düz Hikâye, Kayıp Otoban*'ın geçtiği aynı makineyi çalıştırmaktadır. Fakat her şeyin kendi başına görülmesi gerekir. Eğer ben filmin üstüne adımı yazmamış olsaydım, eminim bir sürü insan onun bana ait olduğunu bilmezdi. Teorik olarak, *Düz Hikâye* benim ilk filmim olabilir!

Tercihlere bakıldığında, karanlık şeylerin sizi daha çok çektiği doğru değil mi?

Bu aslında bir tercih değil. Yol boyunca yürüyüp bir köşeyi dönersiniz ve oradaki tekel bayiinde bir kız görürsünüz. Kız, hiç de âşık olmayı düşündüğünüz kız değildir, ama kendinize engel olamazsınız. O kıza âşık olursunuz.

Filmin senaryosunu siz de yazsanız, yazımında da yer alsanız, gidişat o filmin daha karanlık, daha yabanıl olması yönünde olacaktır.



Sabaha geçiş. *Düz Hikâye* (1999) için Mount Zion yolunda.

Makineden dolayı böyle bu. Belli şeylere başka şeylerden daha kolay âşık olunur. Anahtar konumunda olan, sizin âşık olmanızdır. Yol çok uzun ve eğer âşık olmazsanız uğraşacak çok şey var.

Düz Hikâye'nin dağıtımının Amerika Birleşik Devletleri'nde Disney tarafından yapılmasının filme yarar sağladığını biliyoruz. Bu muazzam bir eleştirel başarıydı, 'hayatı olumlayan' bir hikâyeydi. Yine de ben filmin çok iyi gişe başarısı elde edememesine çok şaşırdım.

Ben hep yaptığım her filmin anaakım bir film olacağını düşündüm. Başkalarından çok kendinizi kandırsanız da, bir şeyi istediğinizde başkaları da isteyecekmiş gibi bir duygu hissediyorsunuz. Benim filmlerin büyük stüdyoların radarlarında görülecek kadar para kazanmıyor. Onları ayağa kaldırıp kafa yormaya başlatacak olan şey paradır. Para ne kadar büyük olursa onlar da o kadar dik oturuyorlar. Ben hep gerçekten hoşuma gidecek ve bana da para kazandıracak bir hikâye olabileceğini düşünürüm. Şimdiye kadar karşıma çıkmadı.

11
BILL EVİNİN ARKA BAHÇESİNDE BİR BULMACA KİTABI BULUYOR



MULHOLLAND ÇIKMAZI

'Muhtemelen'. 'herhalde', 'belki': Bu üç kelime tadına doyulmaz bir bulmaca olan Mulholland Çıkmazı'*nı tanımlamaya yönelik her girişimde kaçınılmaz biçimde tekrar tekrar ortaya çıkmaktadır. Bu üç kelime, iş filmi açıklamaya geldiğinde Lynch'in kendisinin sunacağından çok daha fazla şey ifade etmektedir. Bu isteksizlikle ilgili bir fikir edinmek için sinopsisinden öteye bakmaya gerek yoktur: "Birinci bölüm: O kendini tam bir gizem içinde buldu. Bölüm iki: Üzücü bir yanılsama. Bölüm üç: aşk." Bir başka üç kelimeyle, "Hiç soru sorma"*

"Baş Dönmesi İlacı", Alice Harikalar Diyarında'*daki Raymond Chandler: Bu hatırlatıcı fakat muğlak olan gazeteciliğe ait kısa*

ifadeler sık sık bu film için kullanılıyor; imkânsız bir şey olan bütün işlemleri, anlam ve ayrıntılarına ilişkin 'doğru' bir anlatımın yazılmasından bu yana. Mulholland Çıkmazı'*nın mantık uyandırmaya karşı koyduğu görülmektedir, oysa o bir parçanın bütününü görmekte ve hissetmektedir –sizin düşünme gücünüzün yanından geçip gitse, parmaklarınızın arasından kaysa bile, çok garip biçimde, eksiksiz ve kusursuzdur.*

Lynch bu filmi analiz edememekte ve bu konuda isteksizlik göstermektedir (ancak tahmin yürütülebilecek bir oranda), çünkü 'gerçek' gözler önüne serilirse Mulholland Çıkmazı'*nın öleceğini bilir. Filmin düşmanı bu saygı ifadelerindedir –Lynch'in kendi sözleri potansiyel bakımdan hepsinden acımasızdır. Ayrıca Lynch,* Mulholland Çıkmazı'*nın tasarlanan bir televizyon dizisinin pilot bölümü olmasına -önceki bir hayatta- karşı da hassasiyet göstermektedir. Sonuç olarak, ABC'nin reddettiği versiyon genişletilmiş olanla kıyaslandığında, uzun metrajlı filmin de (eklenenlere, çıkarılanlara vs. dikkatlice bakıldığında) bir yasak bölge olduğu anlaşılır. Filmin bu şekilde çözülmesi, bir kurtarma operasyonu şeklinde görülmesine yol açıyordu ve bu da gerçekten çok uzaklaşılması demektir.*

Lynch'e göre, 2001'de Cannes'da galası yapılan tek film Mulholland Çıkmazı'*dır. Bize göre de. Filmle ilgili göze çarpan bir başka ayrıntı, televizyonda bir iki sezon yer almak anlamına gelen bazı öğelerin, nasıl da kendilerini iki saatlik bir filmde kurtarmayla ilgili akla yatkın bir anlatım sunmak için yapıldıklarıdır. Çalışırken ortaya çıkan çarpıcı bir gelişme örneğidir bu,* sanki *Lynch* İkiz Tepeler'*in televizyon için yapılan pilot bölümünden* İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürü'*ye doğrudan atlamaya zorlanmış gibi –bütün o aradaki karışık konu ve karakter gelişiminin sağladığı yararlar olmaksızın.* Mulholland Çıkmazı *(genel olarak) yeniden kurgulanmış bir televizyon pilot bölümüyle, yaklaşık iki yıl sonra çekilmiş elli dakikalık filan ek bazı malzemelerden yapılmıştı. Ancak bu,* Mulholland Çıkmazı'*nın yeniden tasarlanması şeklinde olmuştu: bir kapanış ölçüsü sunan bir şeye yönelme şeklinde açık uçlu bir hikâyeye sahip olma. Lynch bu çalışmanın, her nasılsa, kendisinin en çılgın radikal çalışması olduğunu 'keşfetmişti'.*

İkiz Tepeler'in *tehditkâr mantrası 'Ateş Benimle Yürü' idiyse,* Mulholland Çımazı'nın *unutulmaz nakaratı da 'Bu Kızdır' şeklindeki sözdür –kimin söylediğine ve ne zaman söylendiğine bağlı olarak filmde farklı anlamlar biriktiren bir ifade. İlk duyulduğunda belli belirsiz bir korku salan ifade, sonunda, filmin giderek artan karmaşık açıklamalarıyla ortaya konduğunda açık fakat öldürücü bir talimata dönüşmektedir.*

Lynch Mulholland Çıkmazı'*yla,* Kayıp Otoban'ın *anlatıma yönelik Möbius şeridi yaklaşımını kabul etmekte, fakat hikâyeyi daha ziyade bir spiralin içine sokmaktadır. Filmin üçte ikilik ilk bölümü (Hollywood'un saf kızı Betty Elms'in hafıza kaybına uğramış Rita'nın gerçek kimliğine kavuşması konusunda yardımcı olmaya çalıştığı) bir 'rüya' mıdır? Final olan üçte biri (Betty'nin intihar eden ve uyuşturucu bağımlısı Diane Selweyn'ne dönüştüğü ve Rita'nın ihanet eden lezbiyen sevgilisi Camilla Rhodes haline geldiği bölüm) 'gerçek' midir? Yoksa tam tersine, bir ihtimal mi?*

Bu üç sorunun da cevabı aynı ölçüde 'evet' ve 'hayır' olabilirdi. Mulholland Çıkmazı'*nın ilk üçte ikilik bölümünde -Diane'ın 'rüya'yı gerçekleştirmeye yönelik arzusu- anlatım hem uyumlu hem de akıcıdır, bunlardan hiçbirisi özellikle rüya gibi nitelikler değildir. Ne de bu başkalaşım 'rüyası'nın onun hayatının özel bir ânında gerçekleştiği görülmektedir, filmlerde görülen böylesi fanteziler gibi. Fred Madison'ın* Kayıp Otoban'*daki 'psikojenik füg'ü bile bu geleneğe boyun eğmektedir (onun hapishane hücresinde gerçekleşmektedir). Oysa, Diane'ın muhtemel iğrenç 'gerçeklik'i -filmin son üçte ikilik bölümü- bir rüya (ya da kâbus) gibi sunulur: kesintili, soyutlanmış ve hararetli. Filmin her bölümünü, aslında diğerinin gerçekliği olarak okumak mümkündü. Bölümler birbirlerinin ne olduğunu ifşa etme tehdidinde bulunmanın yanı sıra, hep eşit partnerlermiş gibi konuşmaktadırlar.*

Öyle görünmektedir ki, Lynch Mulholland Çıkmazı'*yla'gerçeklik'e karşı yersiz bir karşılık şeklinde tam bir 'rüya kavramı geliştirmiştir. Sonuç olarak, bu iki durum arasındaki sınır çizgisi, hiç kimsenin pasaportuna mühür bastırmadığı, çok kötü bir şekilde beklenen bir kontrol noktasına indirgenmiştir. Bu, Lynch'in adını sır gibi sakladığı malzemelerini hiç beklenmedik ölçülerde kullan-*

dığı yeni bir yemek tarifinin tadına benzer. Tadının üçte ikisi, üçte birlik bir 'gerçeklik' gibi bir şey, üçte ikilik kısmıysa 'kaçınılan gerçeklik' ile 'gelecekteki gerçeklik'in eseridir. Fakat zaman zaman da acı bir tat vermektedir –daha ziyade bir yanılsama içinde, bir parçacık arzuyla tatlandırılmış ve bir önseziyle garnitürlenmiş bir rüyaya benzemektedir.

Hollywood 'rüya faktörü'nün yuvası olan Los Angeles pek çok bakımdan denetleyici bir akıldır ve Mulholland Çıkmazı'*ndaki asıl karakterdir. Herkesin başka birisi -ya da başka bir şey- olmanın rüyasını gördüğü yerdir orası. Hollywood'un bu rüyalardan birkaçını gerçekleştirmesi mümkündür, fakat geriye kalanları paramparça edecektir: Çoğu kimsemin iki isme sahip olduğu bir şehirdir; bu isimlerden biri doğduğunda verilir, diğeri başarılı bir biçimde yarattıkları öteki kişilikler için özellikle yaratılır. Hayaletlerle ve perili köşklerle dolu bir şehirdir ayrıca –küçük küçük her ev ve kapısı olan her bina, orada olmak için yanıp tutuşan ve sonunda ünlü olan, ya da Billy Wilders'in* Sunset Bulvarı'*ndaki bilinmezliğe karışan Norma Desmond gibi birisi tarafından bir kez işgal edilmiştir.*

Aynı anda değişken, kırılgan ve sahte olan Los Angeles, artık Mojava Çölü'nün bir köşesinde ileri düzeyde üretilmiş bir kabuk olmaktan öteye gitmez. Eğer şehrin bütün fıskiyeleri kapatılsa, sonunda çöle dönerdi. Fakat Mulholland Çıkmazı'*nda onun yaratıcılık suyunun bir kısmının tekrar serpiştirmeye başladığı ve ortaya konan çabanın rüya peşinde koşan sakinlerinin aşırılıklarını karşılamaya harcandığı görülmektedir. Tarihi öylesine kısadır ki, geçmiş ve şimdi neredeyse birlikte var olmaktadır. Küçük rollerde oynayan Peg Entwistle'ın, bir stüdyo sözleşmesi yaptıramayınca Hollywood tabelasına kendisini asması daha dün gibidir (1932). Bu, zalim mühendis William Mulholland'ın Los Angeles'ta su ve enerjinin başına geçmesinden kısa bir süre önceydi. Şimdi onun adını alan yol, kendimizi üstünde bulduğumuz yol hâlâ A, B ve Z şeklinde listelenen oyuncuların çılgın, kederli ve kötü ruhlarınca ziyaret edilmekte, onların cinayete kurban gittikleri, intihar ettikleri, çılgınca eğlendikleri yerler tekrar tekrar ziyaret edilmekte –hâlâ kameralara gülünmekte, final yakın çekimleri özlenmektedir.*

Yere uyum gösteren bu güçlü kişilik elbette Lynch'in çalışmaları açısından tipik bir özelliktir. Tıpkı bu filmin şehrin bakış açısından kaynaklanıyor görünmesi gibi -sanki karakterleri ve hikâyeleri kendi arka bahçesinde yaratıyormuş gibi- kendi içinde ve o küçücük İkiz Tepeler civarında yaşanan tuhaf ve şiddet içeren olaylar, bu özel peyzajda yer edinen gizemli güçlerin doğrudan bir ifadesiydi. Mekânlar burasıydı ve burası gösterinin yıldızıydı. Dizinin adı "Laura Palmer'ın Hayatı ve Ölümü" değildi, tıpkı Mulholland Çıkmazı'nın *adının "Diana Selwyn'in Hikâyesi" olmaması gibi. Bu özel film, hayali yönetmenler olan Adam Kesher ve Bob Booker tarafından,* Mulholland Çıkmazı'nın *kendisine ilişkin karmaşık bir anlatımla, "Sylvia North'ın Hikâyesi" başlığı altında yapılmıştır. Muhtemelen.*

Bu film hepimizi dedektif haline getirmektedir; fakat bizim için çalışan Mulholland Çıkmazı'nın *mantıksal özünü 'hissetmek' amacıyla, özel ajan Dale Cooper gibi -sadece aklımızı değil, ruhsal ve sezgisel gücümüzü de kullanmaya hazır- olmamız gerekir. Benim dedektifim not defterini doldurdu. Kanıtların çoğu ikinci derecedendir ve 'kanıtlanması' zor hükümlerdir. Geçenlerde bu notlar arasında bir kenara çalakalem yazılmış birkaç bilgi ilişti gözüme. Bunlardan birisi, Billy Wilders'in* Sunset Bulvarı'nın *senaryosunun Los Angeles'taki bir havuzun yüzeyinde yüzüstü duran bir ceset tarafından yazıldığı hatırlatılmaktadır. Diğeriyse, bu kitabın ilk sayfalarında yer alan, Lynch tarafından yapılmış bir yoruma atıfta bulunur. Bir kere o, kendi* İkiz Tepeler'inin, *ortağı Mark Frost tarafından Anthony Summers'ın kitabı* Tanrıça: Marilyn Monroe'dan *uyarlanarak yazılmasını kabul etmişti. Tabii bu kesinlikle gerçekleşmedi: "Ben ıstırap içinde yaşayan bu kadınla ilgili düşünceyi çok beğendim," diyor Lynch, "fakat onun gerçek bir hikâye olmasını isteyip istemediğimi bilmiyorum"*

Marilyn elbette şüphe uyandıracak bir biçimde ölü bulunmuştu –yatağında yarı cenin pozisyonunda yatarken. Marilyn mutsuz bir çocukluk geçirmişti ve görünüşe bakılırsa, genetik olarak delirmeye eğilimli olmasından korkuyordu. Bir seferinde -Gemini olarak- kendisinin 'Jekyll ve Hyde' olduğunu yazmıştı. İkisi birlikte. 'Sınırda' bir kişiliğe sahip olduğu teşhisi konmuştu. 'Sınırda olanlar' duygusal olarak

istikrarsızdırlar, davranışları aşırı derecede dürtüseldir ve devamlı dışarıdan onaylamaya gerek duyarlar. Beğenilmek isterler ve başkaları tarafından reddedildiklerinde aşırı derecede bunalıma girerler. Marilyn'in hayat boyu arkadaşı olan şair Norman Rosten, Tanrıça'nın *ilk sayfalarından alıntı yaparsak şöyle diyordu: "Hollywood, rüya faktörü, bir rüya kız yaratmıştı. O, gerçekliği uyandırabilir miydi? Peki, ya gerçeklik neydi? Onun adına rüya dışında bir hayat var mıydı?"*

Bu, o kızdır –muhtemelen, herhalde, belki.

* * *

Chris Rodley: Vahşi Duygular, Düz Hikâye, Kayıp Otoban *ve şimdi de* Mulholland Çıkmazı*'nı göz önünde bulundurduğumuzda, sizin filmlerinizde yolların hep baskın bir motif olduğu görülüyor.*

David Lynch: Fellini'nin *La Strada*'sı (Sonsuz Sokaklar) benim en beğendiğim filmlerden birisidir! Bir yol, hep düşünüyorum, bilinmeyene doğru gidiyor ve beni zorluyor. Bu aynı zamanda filmlerin ne olduğunu gösterir –ışıklar sönüyor, perde açılıyor ve biz gitmeye başlıyoruz, fakat nereye gittiğimizi bilmiyoruz.

Siz Mulholland Çıkmazı*'nın sağladığı imkânlardan yararlanıyorsunuz. Kendi muhitinizin bir parçası. Ayrıca, onu* Kayıp Otoban*'daki Mr Eddy/araba kullanma sahnesi için mekân olarak da kullandınız. Burasının sizi özellikle çeken bir yanı var mı?*

Evet. Santa Monica dağlarının doruklarına doğru giden ve bir yandan vadiye doğru bakış açısı sunup, diğer yandan Hollywood'u seyretme imkânı sağlayan güzel bir yoldur. Bir sürü dönemeçleri bulunan gizemli bir yol. Geceleri gerçekten kapkaranlıktır ve Los Angeles'taki başka bir sürü yere benzememekte, yıllardır aynı şeyi hatırlatmaktadır.

Mulholland Çıkmazı*'ndan farklı, bir sürü değişikliğe uğrayan bir film oldu.*

Bir tarih var. *İkiz Tepeler*'den sonra, ya da *İkiz Tepeler*'in içinde ayrı bir bölüm olarak *Mulholland Çıkmazı* adında bir bölüm

çekme düşüncesi vardı. Mark Frost'la birlikte yapacaktık, ancak bu düşünce kesinlikle bir sonuca bağlanmadı. Fakat o isim kaldı. Onunla ilgili tek kelime yazılmadı ve hiçbir tartışma olmadı. Eldeki tek şey buydu –isim. Mark hâlâ *Mulholland Çıkmazı*'yla bağlantılıdır, çünkü aramızda, eğer biz bu ismi kullanırsak onun bir şeyler alacağı şeklinde bir anlaşma vardı. Umarım almıştır!

Sonra, 1990'ların ortasında ben bu düşünceyi tekrar ısıtmaya çalıştım ve yazar Bob Engels'le birlikte biraz kafa yorduk, fakat ortaya somut bir şey çıkmadı. Umudun devam ettiği görülmüştü sadece, sonra o da büsbütün kayboldu.

Sonunda başlama işaretini verdiren ne oldu?

Eski temsilcim Tony Krantz bir gün bana, "Neden *Mulholland Çıkmazı* adıyla yeni bir televizyon dizisi yapmıyorsun?" dedi. Eğer Tony'den bunu duymamış olsaydım, kesinlikle o konuda bir şey yapmayacaktım, dolayısıyla güzel bir fırsata dönüştü.

Aynen 'kayıp otoban' ifadesinde olduğu gibi, özel bir şey hakkında düşünmeye başlamanızı mı sağladı?

Kesinlikle. 'Mulholland Çıkmazı'nın kelimeleri olmuştu onu sağlayan. Bazı kelimeleri söylediğinizde, görüntüler şekillenir kafanızda ve bu örnekte şekillenen, filmin başlangıcında gördüğünüz şeydi –gecenin karanlığında bir işaret, o işaretin üstünde farlar ve yol boyunca yolculuk. Benim rüyamı gerçekleştiriyor; bu imgeler mıknatıs gibidir, başka düşünceleri kendilerine çekerler.

Bu düşünceyi ABC'e muhtemel bir televizyon dizisi olarak nasıl sundunuz?

O zaman kanaldakilerin okuduğu iki sayfam vardı elimde; daha sonra bir ruh hali kattım ve daha fazla izlenim uyandırması için bazı bölümler daha yazıp götürdüm. İşte bu noktada, "Sesler harika. Çekelim bunu," dediler.

O iki sayfada neler vardı ki?



Kendini kusursuz bir gizemin içinde buldu. *Mulholland Çıkmazı*'nda (2001) Betty Elms (Naomi Watts), Vertigo grisi elbise giymiş sarışın, femme fatale tarzına sahip kırklarındaki Rita'yla (Laura Elena Harring).

Birkaç şey: Hollywood'da yıldız olmaya çalışan ve aynı zamanda kendisini dedektif olarak gören bir kadın vardı, muhtemelen tehlikeli bir dünyanın içine girecekti.

Kafanızda bu düşünce gelişirken, Mulholland'*ın sizi kendine 'âşık eden yanı neresiydi?*

Birisi çıkıp "O kızın seni kendisine âşık eden yanı neresidir?" diye sorsaydı, sadece bir tek şey söylemezdiniz. Söylenecek bir sürü yan vardır. Her şeydir onun sebebi. Bu konuda da öyle. Kafanızda bir düşünce vardır. Biraz önce yoktu aslında. Ve ÇOK HIZLI bir biçimde gelmektedir! Siz o düşünceye sahip olduğunuzda, sizi yakıp kavuran bir ilhamla, bir enerjiyle birlikte gelir. Belki de aşk bu düşüncenin *içindedir*, size gelende. Bilmiyorum. Fakat bu düşünce ilk geldiğinde gerçekten ufacıktır ve siz onu bütünüyle göresiniz diye gelişip kendini göstermektedir. Sonra size kendisini biraz daha inceletme imkânı tanımak için bellek yuvasına gidecektir. Çok kusursuz bir halde. Aynen bir tohum gibi.

Ağaç oradadır, fakat bir ağaç haline gelmemiştir henüz. Bir ağaç olmak istiyor, fakat tohumdan ibaret.

Bazen bir düşünce kendini size gösterir ve siz de başka biri kadar şaşırırsınız. Ben *Mulholland Çıkmazı*'nın senaryosunu yazarken Kovboy karakteri bir gece yürüye yürüye gelmişti. Ben de oturup bu kovboy hakkında konuşmaya başladım. Bütün olup biten budur –bir şey ortaya çıkmaya başlıyordur, fakat az önce izi bile yoktur.

Bu düşüncenin diğer her şeye nasıl uyum sağlayacağı konusunda kaygı duyuyor musunuz?

Hayır, çünkü bu dünyanın içinde sadece siz kendiniz varsınız. Sadece siz yol alıyorsunuz. Henüz film yok ortada. Süreç tamamlanıncaya kadar onu siz devam ettireceksiniz. Yol alırken bir ân gelip bazı yerleri şekillenmeye başladığında, görüntülerin o şekle uyum sağlayıp sağlayamayacağını anlayabilmeniz için düşüncelerin geriye kalanı hep birlikte yardıma gelir. Belki de ortaya çıkan şeyin bir işe yaramayacağını göreceksiniz; onu daha sonrası için bir kutu içinde beklemeye bırakacaksınız.

Bu yolculuğun çoğu bölümünde bir izleyici konumunda olmanız gerekir. Sizin o düşünce ve görüntülerin daha sonra işe yarayıp yaramayacağını kestirmeniz mümkün değildir. Eğer bunu zorlarsanız, kendinizi kendinizden uzaklaştırırsınız. Sonra da gerçekten o tehlikeli bölgeye ayak basar, sürekli değişen soyut bir küme için bir şey yaratmaya çalışırsınız. Sanırım başarısız olursunuz. Onu ilkin içinizden yapıp en iyisini umut etmeniz gerekir.

Bana Naomi Watts'ın her ikisini de oynadığı iki farklı isimdeki karakter Diane'i -ya da Betty- anlatın. Hangi isimle çağıracağız onu?

O çok özel bir kızdır; Diane istediği şeyleri görür fakat onları elde edemez. Oradadır -partide- fakat davet edilmemiştir. Bir şey onu oraya götürür. Siz ona Kader diyebilirdiniz –eğer kader yüzünüze gülmüyorsa, yapacak *hiçbir şey* yoktur. En büyük yetene-

ğe ve en büyük düşüncelere sahip olabilirsiniz, fakat o kapı açılmıyorsa, şansınız yok demektir. Sonunda onu yapabilmek için bir sürü unsurun biraraya gelmesi *ve* o kapının açılması gerekir.

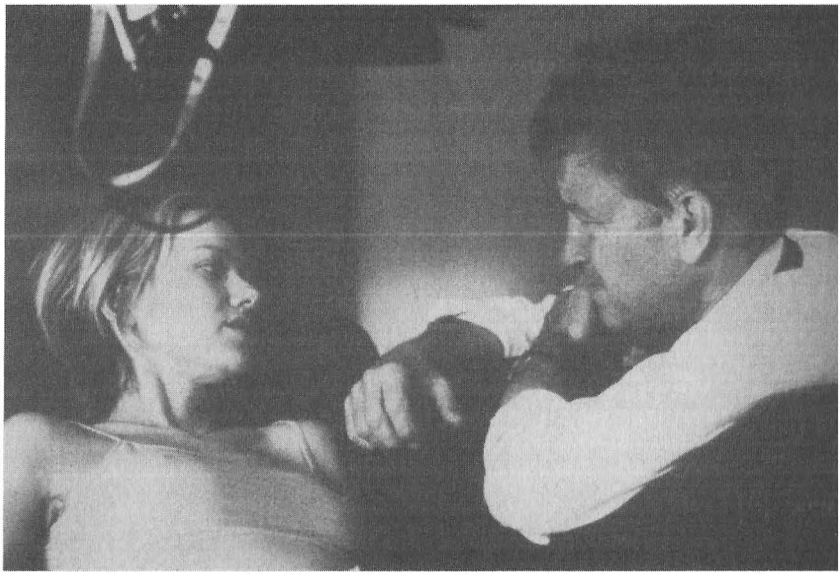
Los Angeles'ta herkesin nasıl senaryo yazdığı ve nasıl bir özgeçmişe ve fotoğrafa sahip olduğu konusunda anlatılan fıkralar duyarsınız. Herkesin kendini ifade etme şansı yakalamaya yönelik bir *özlemi* var –havada gezen bir yaratıcılık. Herkes her yola başvurup bir şans yakalamak istiyor. Böyle bir modern şehirdir orası. Las Vegas'a gidip bir doları bir milyon dolar yapmayı istemeye benziyor. *Sunset Bulvarı* bana Hollywood rüyası denen şey hakkında çok fikir veriyor.

Bu şehir konusunda aynı duyguyu siz de yaşadınız mı; kariyerinizi bir film yönetmeni olarak yapacağınız bir yer miydi?

Hayır. Ben çok garip bir kapıdan girdim ve ne olduğunu da tam bilmiyorum. Ben buraya 1970 yılının Ağustos ayında bir gece vakti geldim ve sabah uyandığımda ışığı kesinlikle çok parlak görmüyordum. Bu ışıkla birlikte bir duygu gelir –yaratıcı özgürlük duygusu. Dolayısıyla, benim için, o ândan itibaren neredeyse yıldırım aşkı olmuştu. Neyse ki, herkes kendisini iyi hissedeceği bir yer -kendileri açısından anlam taşıyan bir yer- buluyor. Benim açımdan Los Angeles böyle bir yerdir.

Bu şehir ve özellikle Hollywood hakkında bir sürü harika film yapıldı. Daha öncekilerden önemli ölçüde farklı birinin yapımını tasarlamak çok mu zor?

Sanırım, "Ben bu şehirle ilgili bir film yapacağım" diyerek yola çıkmak mümkün değildir. *Mulholland Çıkmazı*'yla ilgili fikirler kendilerini dayatmışlardı ve anlatılan, bu şehrin sadece bir dilimi hakkındaydı; bu da yapabileceğinizin en iyisidir. Birinin çıkıp her şeyi anlatabilmesi mümkün değildir. Anlatılan daima bir dilimdir, fakat adamakıllı iyi hissetmeyi sağlayan bu dilim armoniklere sahip olabilir. Ancak bu resmin tamamı değildir. O resim de her halükarda devamlı değişir.

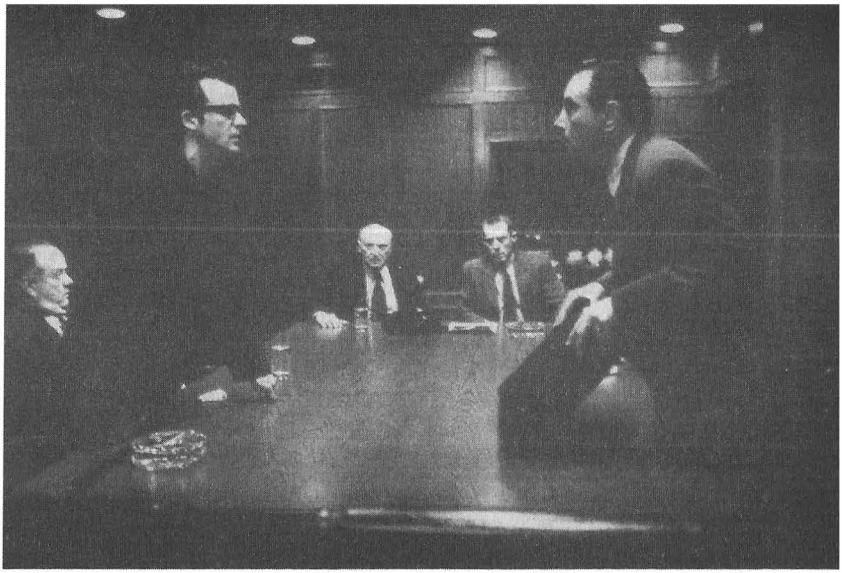


Kim olduğumuzu bildiğimizi sanıyoruz, oysa bilmiyoruz. *Mulholland Çıkmazı*'nın (2001) setinde Naomi Watts (Diane Selwyn/Betty Elms rollerinde) David Lynch'le kimlik bunalımı hakkında konuşuyor.

Billy Wilders'in Sunset Bulvarı*'ndan söz etmiştiniz.* Mulholland Çıkmazı*'nın senaryosunu yazarken ya da çekerken o film aklınızda mıydı?*

Hayır. Eminim, hepimizin içimizde yüzen, âşık olduğumuz şeyler vardır. Biz onlara âşık olabiliriz, çünkü makinemiz onlarla başlangıç yapma konusunda belli bir tarza sahiptir; fakat hangilerinin önce geldiğini söylemek zordur. Ben Hollywood'u ve Altın Çağ ile *Sunset Bulvarı*'nın çok güzel bir şekilde yakaladığı her şeyi çok seviyorum. O dünyayı çok seviyorum. Seviyorum. William Holden'la Nancy Olsen'ın gece vakti stüdyonun arkasındaki boşlukta yürüyüşe çıktıkları anı seviyorum. Gördüğümüz muhtemelen tam o şekilde yaşanmamıştır, fakat orada öyle *olması gerekmiş. Tam bu anda* olması gerekmiş! Yazarların odalarında gece geç saatlerde çalışmak. *Tam şimdi* olması gerekmiş! Çok çok *güzel* –her parçası. Daima canlı, fakat ben o konuda öyle düşünmüyorum aslında.

Los Angeles, Hollywood'dan çok daha fazla anlam taşıyor, ancak Hollywood'un onda çok büyük bir rolü vardır. Konusu Los



Yaratıcı hüsran. Yönetmen Adam Kesher (Justin Theroux), *Mulholland Çıkmazı*'nda (2001) Vincenzo Castigliane'yle (Dan Hedaya) yönetim kurulu kavgası yapıyor.

Angeles'ta geçen bir sürü film var, çünkü insanlar burada çalışıyorlar, ama çoğu pekâlâ başka bir yerde de yaşanabilirdi. *Sunset Bulvarı*'nın burada yaşanmış olması gerek.

Kendi filminizde Wilders'in filmine özel referanslar ya da imalara yer veriyorsunuz.

Mulholland Çıkmazı'nda, üzerinde 'Sunset Bulvarı' yazısı bulunan bir yol levhasıyla ilgili bir çekim var. Oraya kısacık bir orijinal müzik parçası koyma düşüncesi çok hoşuma gitmişti. Ayrıca, Paramount Gates'le ilgili de bir çekim vardı, fakat Paramount, logosunun kullanılmasına izin vermiyor artık. Sadece alttan kapının bir kısmını gösterebiliyorsunuz. Bu onların kurallarından biri ve sanırım çok da aptalca bir kural. Fakat *Mulholland Çıkmazı*'ndaki çekimde gördüğünüz araba gerçek bir *Sunset Bulvarı* arabasıdır. Sanırım Vegas'ta bulunmuştu.

Wilder'in filmi Hollywood'a ve o zamanlar tanımlanan stüdyo sistemine karşı çok açık bir saldırıydı –zaman zaman sevgiyle yakla-

şan yanları bulunsa da. Mulholland Çıkmazı*'nda bu endüstriyi herhangi bir anlamda hicvetme niyeti var mıydı?*

Mulholland Çıkmazı, Hollywood'dan çok daha fazla şey hakkındadır, fakat Hollywood'un da bir yönüne dokunur. Bazı insanlar filmde yer alan hicivsel unsurları fark etmişler. Benim o konudaki düşüncem bu şekilde değildi, fakat ses birleştirme sırasında dolaşıp duran bir hiciv vardı. Hiçbirine yer verme girişiminde bulunmadım, düşünceler bir sürü adımla birlikte geliyorlar. Tıpkı hayatın kendisi gibi, bazen sabahları kahkahalarla gülüyor, öğleden sonra gözyaşı döküyorsunuz –ne olacağını bilemiyorsunuz. Gelmeye devam eden düşüncelere bağlı olarak farklı ruh halleriyle duyguların içine doğru yol almak çok güzel bir deneyimdir.

Filmdeki Ryan Entertaintment'te gerçekleştirilen o yönetim kurulu toplantısında yönetmen Adam Kesher'in özgün, kişisel bir deneyim edindiği duygusunu yansıttığı sahneye rağmen.

Elbette. Sanırım, film yönetmenlerinin çoğu bu deneyimi edinmiştir. Beni bir şeyleri yapmaya zorlayan insanlar bende daima kaygı uyandırır, çünkü ben işimle çok fazla özdeşleşirim. Eğer bazı talepler benim doğru olduğuna inandığım şeylere ters düşüyorsa, işte o dehşet bir şeydir. Final kurgusunu çekme hakkı sizde değilse, yolunuzu hemen kaybedersiniz ve can çekişerek yavaş yavaş ölürsünüz.

Sanırım bu durumu *herkes* biliyordur. Mesele şudur: Bazı şeyler vardır, siz bizzat kendiniz denememiş olsanız da, karşınıza çıktığında onları biliyor ve anlıyorsunuz. Sanırım bu deneyimi herkes yaşamıştır –birilerinin denetimi altına girdiğiniz ve birdenbire çok daha büyük bir oyunun içinde bir piyondan ibaret olduğunuz duygusunu hissetmeye başladığınız zaman. Muhtemelen ne olduğunu bilmediğimiz bir sürü şey olup bitmektedir. Bir tür paranoya belirtisidir bu, fakat gizli toplantıların her zaman devam etmekte olduğu ve büyük şeyler hakkında o toplantılarda karar verildiği de bir gerçek olabilir.

İkiz Tepeler'de olduğu gibi, oyuncu temsilciniz Johanna Ray bu film için de harika oyuncular bulmayı başardı –pilot bölümdeki rollerden söz edersek, ellinin üstünde oyuncudan bahsediyorum.

Eğer televizyon için oyuncu arıyorsanız, farklı bir oyuncu havuzuna bakıyorsunuz. Onların uzun süreli bir projeyle çalışabilecek insanlar olması gerekir, Harrison Ford'u bu işin dışında tutalım, derim. Şaşırtıcıdır ama bu şehirde altın madeni kadar değerli yetenekler vardır.

Johanna oyuncuların dostudur. *Âşık olduğu* kişiler vardır, onlarla tıpkı bir aile gibidirler. Johanna hakkında söylenebilecek birkaç şeyden birisi, iyi bir oyuncu olduğudur; ona güvenirim ben. Bu departmandaki herkes söylediğime katılır; ben role uygun insan arıyorum. Johanna'ya adayları videoya çekmesini ve hepsiyle önceden konuşmasını söylüyorum. Nitekim, beş dakika gibi bir süre içerisinde kendi hikâyelerini anlattırıyor ve daha sonra ben onları izliyorum. Fakat sık sık ilginç şeyler de yaşanıyor. Billy Ray Cyrus'ı dinlediğim de oluyor, *Mulholland Çıkmazı*'ndaki bu özel rol listesinde olmasa da ve şöyle söylüyorum: "Hey, şu oradaki, Gene havuzunun adamı." Bunlar çok hoş, insanı mutlu eden tesadüfler.

Oyuncularla konuşmak çok hoş bir deneyim. Onlardan inanılmaz hikâyeler edindim *–inanılmaz* hikâyeler. Sonra birdenbire yepyeni bir karakter kendini gösteriyor, fakat bu film için değil, diyelim. Dolayısıyla, sonradan mutlaka hatırlanıyor o konuşulanlar. Grace Zabriskie'yle ilk karşılaştığımda, New Orleans'lı olduğunu öğrendim. Cajun dilinde konuşmaya başlamıştı –aradan birkaç yıl geçti ve *Vahşi Duygular*'daki o karakteri canlandırdı.

Mulholland Çıkmazı'ndak bazı karakterler, Robert Forster'in dedektifi -ve hatta Justin Theroux'ın Adam Kesher'ı- gibi; televizyon dizisi devam etmiş olsaydı kendilerinin daha önemli rollerde oynatılacakları şeklinde bir duyguya sahipler. Bu doğru mu?

Tam olarak bilmiyorum, ben sadece pilot bölümle ilgili olanları tasarlamıştım. Belli bir noktaya gelince sanırım ABC benden

hikâyenin nereye gidebileceği konusunda bazı fikirler vermemi istemişti, ben de bunun üzerine onlara birkaç konu hazırlamıştım. Fakat devam eden bir hikâyenin en güzel yanı -bana göre- pilot bölüm sona erdiğinde sizin devamını hissedebilmenizdir. Önünüzde duruyor –bütün bir ruh hali, bütün karakterler ve yaparak öğrendiğiniz her şey. Ancak o zaman hikâyenin nereye gitmek istediğini görebiliyorsunuz. Çok eğlenceli. Sonra ona reaksiyon gösteriyorsunuz. Böyle yapmanız sayesinde fikirler ediniyorsunuz. Sizi bir gizemin içine çekiyor.

En başta bir sürü şey söyleyebilirsiniz, fakat söylediklerinizin bazıları asla gerçekleşmez ve bunların yerine tamamen yeni bir şey gerçekleşebilir. İlk başta hikâyenin nereye gittiğini bilmemek, etki ve tepki sayesinde keşfetmek harika bir olaydır. Her zaman böyle çalışmak mümkün olsaydı harika olurdu. Bir sonraki adımda ne olacağını bilmek isteyen insanları suçlamıyorum –onlar para yatırıyorlar bu işe ve elbette ki çok büyük bir harcama yapılıyor. Fakat önceden her şeyi bilseydiniz eğlenceli olmazdı. Sadece yapılması gereken bir işten ibaret olurdu.

O hikâyede, küçük küçük kötülük, korku ya da suç soyutlamaları şeklinde bir sürü karaktere yer veriliyor –Kovboy ve Ryan Entertaintment'taki cephesi camlı odasında oturan gizemli Mr Roquue gibi. O en korkunç şey, Winki'lerin arkasındaki dehşet verici, karartılmış harabe hakkında bir şeyler söyleyebilir misiniz?

Pekâlâ, olay ortada. Denny'nin Sunset'teki restoranı, The Copper Penny adında bir yer olarak kullanılıyordu. Tam olarak Gower and Sunset'teydi. Sanırım Frank Capra'nın çalıştığı yerdir orası ve eskiden filmlerden artan bütün malzemelerin iş için sabahları biraraya getirildiği bir köşeydi. Denny'nin yeri Denny's adlı oldukça ilginç bir yerdi. Olumlu düşünmüyorum, fakat oradaki park alanında bir süredir bir şeytan kulübesi vardı.

Nedir o?

Bilmiyorum! Fakat ben oraya gider, kahvaltı yapardım –bir Grand Slam. Neyse, kulübenin içindeydim, sanırım yalnız gitmiş-

tim ve arkamda üç kişi vardı. Bu üç kişi Tanrı hakkında konuşuyorlardı. Çok hoş bir pazar sohbetine benziyordu. Borcumu ödemek için ayağa kalkıp etrafa bir göz attığımda, Şeytan Kilisesi'nin başkanını gördüm kulübenin içinde. Kendi aralarında tamamen dostça ve çok hoş bir şekilde sohbet etmekteydiler. Bir kilise topluluğu olduğunu sanmıştım! Çok ilginç bir durumdu. Her halükarda, Denny'nin yerinde *Mulholland Çıkmazı*'ndaki havayı besleyen çok yoğun bazı duygular vardı.

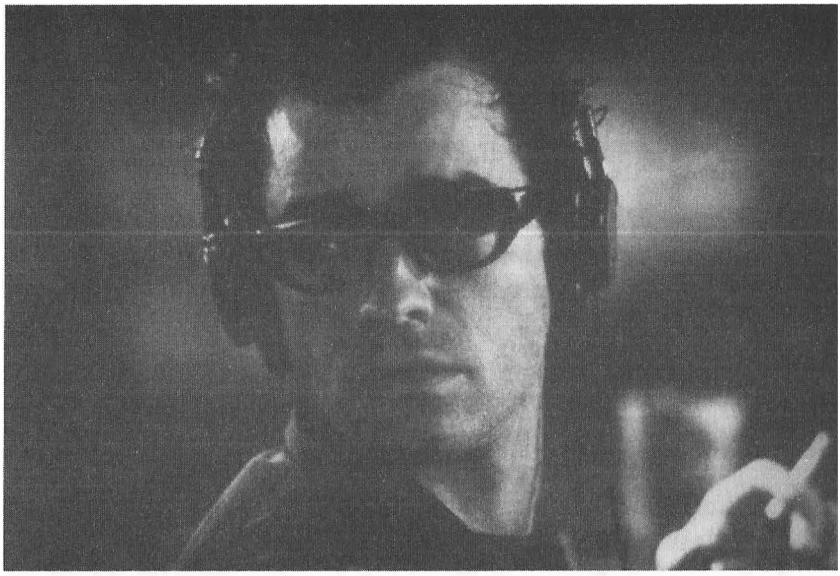
Kâbusla ilgili anlatımı berbat eden bir etken, kameranın hafifçe aşağı yukarı hareket etmesi. Sizin de midenizi bulandırdı mı?

Bu daima bir düşüncenin parçasıdır, bir kâbusun parçasıdır. Ekibin özel bir *jib arm*'a sahip olması, onu daracık bir lokantanın içine sokması ve Peter Deming'le kameranın gezinebileceği şekilde yerleştirilmesi gerekmişti. Dalgalanma kesinlikle durmuyor; sürekli sekiz rakamı çizmek gibi bir şey. O duyguyu elde edinceye kadar devam etmesi gerekiyor. "Evet, olması gereken budur. O düşüncenin anlattığı şey budur" diyebilmelisiniz. Gördüğünüzü, o düşünceyle anlatılandan bile daha *iyi* bulabiliyordunuz, fakat, "o düşüncenin söylediği kadar değil, ama biz bununla devam edelim" dememeniz gerek. O şekilde olmaz.

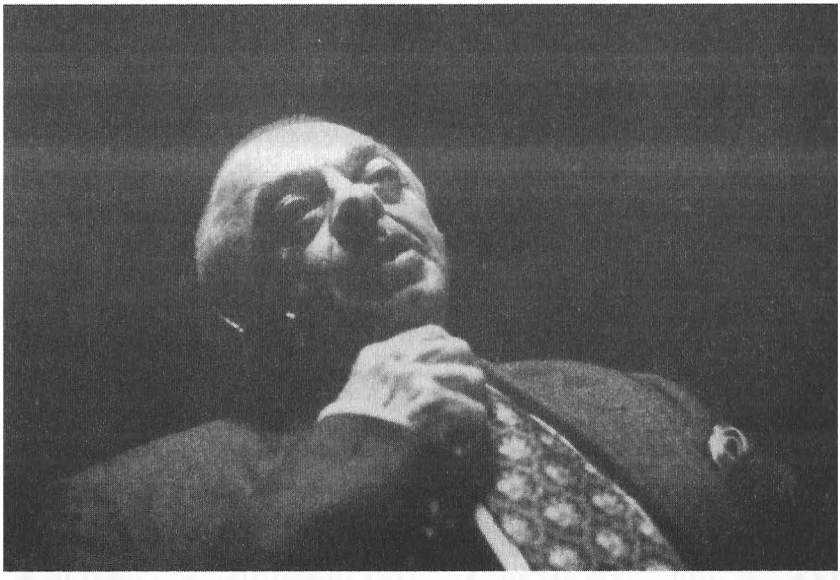
Dolayısıyla, siz Peter'la önceden bir sürü teknik yanı planlıyorsunuz.

Çekimlere başlamadan önce kendi aramızda konuşuyoruz, fakat bu konuşmaların çoğu palavradan öteye gitmez. Peter'ın kafası açıktır. Bir şeyin aptalca bir deneyim olduğunu düşünse bile, yapmaya girişir. Ben saçma bir düşünceye sahip olabiliyordum ve on dakika sonra onlar koşuşmaya başlıyorlardı, denemek çok mutlu ediyordu beni. Üzerinizde baskı yoktu ve bir şey yakalamak için etrafınıza bakınmak size mutluluk veriyordu.

Filmlerinizin çoğundaki kesin zamanlı kareler beni her zaman şaşırtmıştır. Kayıp Otoban'*ın tamamen farklı en az iki on yılı kap-*



Yönetmen Adam Keshner *Mulholland Çıkmazı*'nda (2001) sette, Camilla Rhodes ile Betty Elms arasında.



Başka Bir Yerden Gelen Adam'ın geri dönüşü. *Mulholland Çıkmazı*'nda (2001) Michael J. Anderson (yapay bir bedende) Mr Roque rolünde.

sadığı görülüyordu. Mulholland Çıkmazı *da kesinlikle günümüze aitti, fakat geçmişte yaşandığı duygusunu da uyandırıyordu –1950'ler ve hatta 1930'larla 1940'lar.*

Daha ziyade bizlerin kültürel hayatına benziyor. Günün çoğu zamanında geleceğe yönelik planlar yapıyoruz; bunun yanında, gün içinde pek çok kez geçmişi gözümüzün önüne getiriyoruz. Geçmişe yönelik radyo dinliyoruz, geçmişe yönelik televizyon izliyoruz. Geçmişi yeniden yaşamanın bir sürü imkânı var ve bunun yanında her saniye yeni bir şey icat edilmekte. Bir de şimdi var, fakat şimdi gelip geçicidir, çünkü gerçek bir hızla yol almaktadır. Los Angeles'ta eski altın çağın kalıntılarını görmek için gidilebilecek bir sürü yer vardır hâlâ, fakat sayıları giderek azalmaktadır. Şimdi Beverly Center'ın bulunduğu yerdeki bir zamanlar kullanılan petrol kuyusu gibi. *Silici Kafa*'da kullandığımız mekânlardan ve benim dünyada en çok sevdiğim yerlerden birisiydi orası. Bu harika mekâna gidip aşağıya indiğinizde kendinizi tamamen farklı bir dünyada buluyordunuz. Yağ tankları ve petrol kuyuları vardı orada. İnanılmaz bir şeydi. 1920'lerden ya da 1930'lardan kalma bir midilli atı. Üstünde çatısı olan küçük bir anahtarcı dükkânı. Onun yanında bir de, şimdi başka bir yere taşınan 'Tail of Pup' sandviç standı bulunuyordu. Yine, marangozluk işleri yapılan Hull Brothers' Lumbers' adında bir yer; sanırım hemen bitişiğinde de bir talaş yığını. Ayrıca, bir de çiftlik. 1930'lardan kalma bir yere benziyordu; darmadağınık bir yerdi. Binalar eski zaman yapılarıydı ve adamların başlarında yeşil renkli siperlikler ve kollarında kolluklar göze çarpıyordu. Eski zaman adamlarıydı onlar; ormanı, Hollywood'u ve her şeyi bilen.

Bütün bu şeylere neden ilgi duyuyorsunuz?

Kendimi Bizim Çete, Küçük Afacanlar komedilerindeki bir çocuk gibi hissettiğim yanım bu. 1930'ların duygusunu yansıtıyor, geçmişe yönelik bir yer duygusu, hiç değişmiyor. Bir film seti gibi. Bu yer oradaki varlığını muhafaza ediyordu. Sonra o da kay-

bolup gitti. The Bevelery Center haline geldi. Dükkânlar, park yeri, lambalar ve levhalar yığını haline geldi. Muazzam bir değişiklik yaşandı.

Siz pilot bölümün çekimine başlar başlamaz, ABC sizi sıkıştırmayı sürdürdü mü, yoksa rahat mı bıraktı?

Çekimlerin gidişi harikaydı, fakat projenin yetkililerinden birisi, "Günlükleri görmek istiyorum," dedi. Yapılan şey, günlüklerle ilgili video kasetlerin onlara gönderilmesinden ibaretti. O günlerde günlükler kutsal şeylerdi, onları izleyen insan sayısı birkaç kişiyi geçmezdi. Bu yüzden, günlükler bir dağ eteği gibidir *–bir sürü* değersiz kaya ve altın yığınlarını barındırır içinde. Altınları diğerlerinden ayıramadığınız sürece hepsi aynı şey gözükür. Dolayısıyla siz onlara, "Altınları ayıramazsınız," diyorsunuz, fakat onlar dönüp size, "Palavra! Biz altınları *ayırabiliriz*. Biz esas *sizin* altınları ayırmayı başarabileceğinizden emin değiliz!" diyorlar.

Bütün bu malzemeye bakıyor ve paniğe kapılıyorlar, bu görüntü onları bunalıma sokuyor ve kaygılandırıyor! *(gülüyor)* Aynı parçaların uygun bir şekilde biraraya getirilmesinden çok mutlu olacaklardı, özellikle de önce giden ve şimdi onların geleceğini olumsuz biçimde gölgeleyen malzemeleri görmüş olsalardı. Kendilerinde bunu yapma hakkını görüyorlar ve müdahale etmezlerse bir şeyden yoksun kaldıklarını, yeterince güçlü olmadıklarını sanıyorlar. Acayip bir ruh hali.

Günlüklerde o işe yarar parçaları arıyorsunuz –o malzemeye sahip olduğunuzu bilmek için. Çekim 1 ve Çekim 2 orada olmadığı için tekrar Çekim 3'e gidiyorsunuz, çünkü o küçücük harika şeyi arıyorsunuzdur. Fakat başkaları bunu bilmiyor. Sadece uygun olmayan bazı şeyler görüp, "Vay canına, David'ler *o* parçaları kullanacaklar" diye düşünüyorlar. Haliyle bu da sıkıntı verici oluyor; onları hiçbir şey rahatlatmıyor.

Sonunda bir kurgu gördüklerinde ABC'nin yorumu nasıl oldu?



"Peşinizde kara bir bulut dolanıyor." *Mulholland Çıkmazı*'nda (2001) David Lynch, Laura Elena Harring'i (Rita rolünde) yönetiyor.

Her şeyden önce, üst düzey yöneticilerden biri kurguyu işe gitmeden *önce* görmek istediğini söyledi. Daha uzun olduğu bir zamandı ve işe gitmeden ÖNCE görmek istiyordu! Sonra, *ayakta izlerken* neredeyse uykusunun geldiğini, ÇOK sıkıcı bulduğunu söyledi. Dolayısıyla iyi bir şey değildi, ölüme terk edilmişti. Daha başında reddetmişlerdi.

Projeyi bir televizyon dizisi şeklinde tekrar canlandırma yönünde çabalar olmuş muydu?

Pilot bölümü *Düz Hikâye*'yle aynı zamanda bitiriyorduk ve tam o sırada bana daha uzatabileceğimiz söylendi. Son dakikada, *seksen sekiz dakikalık* yapmamızı söylediler. *İki saatlik bir program aralığı* için seksen sekiz dakika! Dolayısıyla, otuz iki dakika reklamlara ayrılıyor, seksen sekiz dakika da sizin filminize!

O noktada sanırım ayrılan program süresi iki saat beş dakika civarındaydı! Belki üç saatlik bir zaman aralığı olabilir diye onlarla konuşmayı umuyordum. *(gülüyor) O* fırsat da kaçtı gitti. Filmi ikiye bölmek ve ilk yarıyı pilot bölüm yapmak şeklinde -çok hoş

bir tempo ve ruh haliyle birlikte- bir başka düşüncem vardı. Fakat *buna* yanaşmadılar, dolayısıyla seksen sekiz dakikalık bir şey -çöp arabası gibi bir şey- olması gerekti. Anlatabiliyor muyum? *Kasaplık* yaptık, tam bir KASAP işi. Sıkıştırıldıkça sıkıştırıldı ve ortaya düzgün bir şey ÇIKMADI. KESİNLİKLE! Tam BİR KÂBUSTU!!

Daha sonra ABC'nin bu versiyona tepkisi nasıl oldu?

Kafalarında ne olduğuna ilişkin bir *ipucu* yok elimde. Beni kesinlikle aramadılar, benimle asla konuşmadılar. Üstünde kendi resimleri dalgalanan küçücük bir kart bile göndermediler. *Hiçbir şey.* İstemediklerini söylemek için başka herkesi aradılar. *Düz Hikâye*'yle birlikte Cannes'a gitmeye hazırlanırken uçağa binmeden önceki yaklaşık iki saat içinde tuvalete gidilemediğini fark ettim. Havaalanına gitmek için arabaya binmeden önce 'tuvalet'e gitmiştim.

İnsanların davranışlarını anlamıyorum. Bildiğim tek şey, onu yapmayı çok sevdiğim. Filmime karşı kasaplık yapmaya zorlandım, çünkü zaman sınırımız vardı ve ustalık gösterme zamanı tanınmamıştı. Dokusunu, büyük sahneleri ve konusunu kaybetti. VE o berbat versiyonun ortalıkta dolaşan 300 kaseti var. Bir sürü insan izledi, kasetlerin kalitesi de iyi olmadığı için hayretler içerisinde kalıyorlar.

Hâlâ kasetlerde olan o kayıtlardan kurtulmayı sağlayacak bir yakma şekli olsaydı, benim açımdan *harika* bir şey olurdu, çünkü tam bir *yürek yarası.* Berbat bir ândı. Bir şeyi bitirme sürecinde bir sürü berbat ân yaşamışsınızdır, fakat bunlar çok fazla aleni olmaz. Hassas bir iştir çünkü. Bazı kötü ânlar yaşasanız da, tepkinizi gösterebilir ve umutlu bir şekilde işleri hal yoluna koyabilirsiniz. Bilimcilerin sayısız başarısızlıkları olmuştur, ama yine de sonunda buluşlarını gerçekleştirmişlerdir. Buradaysa hikâyenin tamamı başarısızlıklara dayanmaktadır.

Dolayısıyla ben projenin öldüğünü, bir yürek yarası olduğunu düşündüm, çünkü çok sevdiğim bir sürü düşünce o ölü bedenin içinde bulunuyordu. Fakat yaklaştıkça hâlâ nefes alıp vermeye devam ettiğini hissedebiliyordunuz. Harika bir şeydi. Umutlar

hepten tükenmiş *değildi.* Aslında televizyon için reddedilmesinde bir parça mutluluk işareti vardı ve ben bir parçacık mutluluk hissi duyduğum zaman dikkat kesiliyordum. Televizyon kötü bir filmdir, reklamlarla kesintiye uğratılan sesin kalitesi kötüdür ve başından itibaren bir yürek sızısı vardır. Ben bunu öteden beri biliyorum, özellikle de *İkiz Tepeler*'den sonra. Televizyoncular filmin reklamlardan sonra geldiğini düşünüyorlar.

Geçmişte yaşanan bu kötü deneyimlerden sonra neden televizyonla tekrar flört etmeye başladınız?

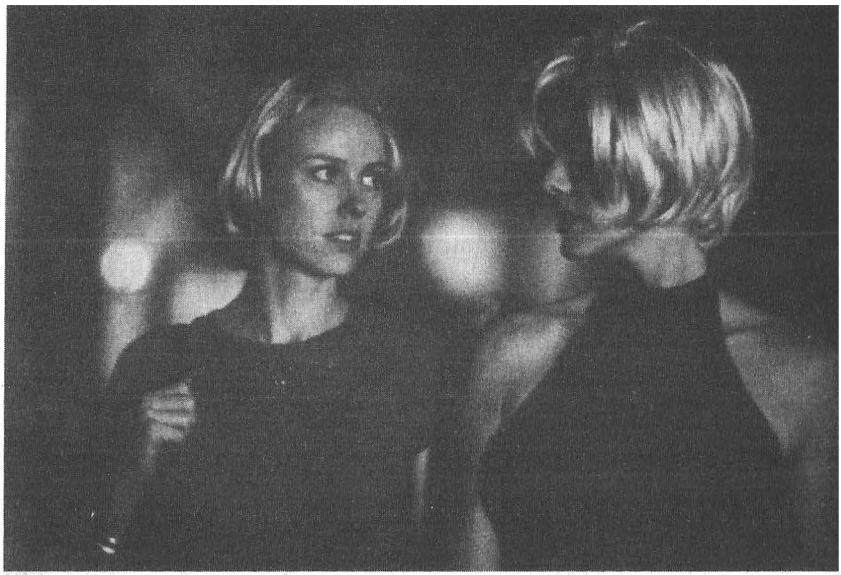
Aptalca bir çekiciliğe sahip, sürekli bir hikâye fırsatı sağlıyor çünkü. Devam eden hikâyede yer alan şeylerin sizi nereye götüreceğini bilmemek heyecan veriyor. O yolu görmek ve keşfetmek bir heyecan. Benim televizyon düşüncesini sevmemin, devam etmekte olan, nereye varacağını hiç kimsenin bilmediği bir hikâyeyi sürdürmemin sebebi bu. Her şey yolunda olacakmış, bütün yöneticiler sizin yanınızda yer alacakmış ve süreç harika bir şekilde yürüyecekmiş gibi bir havaya giriyorsunuz –bunun tek sebebi, hikâyenin çok sürükleyici olması. Fakat asıl üzücü olan, bitmeden terk edilen bir projeyle ortada kalakalmanız.

Siz ABC'yle daha önce de böyle bir sorun yaşamıştınız, değil mi? On Air *sitcomunuzu daha üçüncü bölümden sonra kaldırmamışlar mıydı?*

Evet. Aptalca bir komediydi, ama bazı insanların gözünde keyif vericiydi. O zaman mesajı almadım aslında. Sanırım şimdi ABC benden nefret ediyor. Mesajı aldım artık.

Bu deneyimlerinizden hareketle kötü bir duygu taşımadığınız da görülüyor.

Hayır, çünkü bunların hiçbiri önemli değil. Herkes kendi rolünü oynuyor ve ABC pilot bölümü reddetmekle *Mulholland Çıkmazı*'na muazzam bir iyilik yaptı. Böylelikle, o düşünce o yola girdi. Şimdi geriye dönüp baktığımda, hep gerçekleşmesi istenen şeyi yaratma yolunda ilerleyen projede çok önemli bir rol oynadık-



Rüyalar şehrinde bir aşk hikâyesi. *Mulholland Çıkmazı*'nda (2001) Betty Elms (Naomi Watts) ile Rita (Laura Elena Harring) çok kısa bir süreliğine bir gibi oluyorlar.

larını görüyorum. Bunun gerçekten doğru olduğunu düşünüyorum. Pek çok bakımdan faydası olmuştur.

Bugüne kadar hiç kimseye söylemediğim bir başka şey daha var... Onu size söyleyip söylemeyeceğimi de bilmiyorum. *(U-Z-U-N bir ara)* Çok büyük bir şey değil *(gülüyor)* Televizyon, sinemadan farklı. Sizin aklınız televizyondayken bir şey gerçekleşir. Sebebini tam bilmiyorum, fakat bana göre, 'komedi' bölümü bir parça yukarı çıkıyor. Sanırım olan şey bu. O başka bir yöne girmeye başladığında -uzun metrajlı bir film gibi- aynen pasta yapıyorsunuz gibi bir durum ortaya çıkıyor; yaptığınız pastayı alıp giderken birden evinize bazı insanlar yemeğe geliyor ve pastanız asıl yiyecek haline geliyor! Sonra aklınıza o küçük küçük tavuk parçaları, sebzeler geliyor, derken, önceden haberinizin olmadığı yeni bir şeye kavuşuyorsunuz. Bu durum sağlıklıdır, fakat aynı zamanda tatlı türü bir şeydir, içinde bir miktar protein ve sebze bulunur ve insanlar çıldırmak üzeredirler! İnsanlar sunduğunuzu yiyorlar ve tarifini almak istiyorlar!

Fakat o noktada, pilot bölüm tamamlandığı sırada, biz hikâyenin neresinde bulunuyorduk?

Bak Chris, bana göre, böyle bir bakış şekli olmaz. Bu şöyle söylemeye benzer: "Çekim yaparken, 1 Haziran'da senaryonun tam olarak neresindeydiniz?" Bunun hiç önemi yok, çünkü sonunda, 1 Aralık'ta her şey biraraya geldi! Süreç devam ederken pilot bölüm sadece bir aşamaydı.

Eğer pilot bölüm kabul edilmiş olsaydı, İkiz Tepeler*'de olduğu gibi, o diziyi bir grup yönetmenle birlikte yapar mıydınız?*

Bir televizyon dizisinden vazgeçme düşüncesinin bir lütuf olduğunu düşünmem için başka bir sebep de bu. Devam eden bir hikâyeyi kendi adınıza uzun süre yapamazsınız. Çok güzel olurdu, fakat yapamazsınız. Her bireyin kendi sesi vardır; siz onu başkalarına açar açmaz, o farklı bir yöne gider. Asıl işten kaynaklanan düşünceler en hayati -bazen de olağanüstü derecede hayati- düşüncelerin bir kısmına dönüşür. Çeken siz olduğunuz için belli bir olayın görünümünü görüyorsunuz. Fakat eğer siz başında değilseniz, tasarladıklarınız gerçekleşmez.

Elinizde bir kurşunkalem çizimi varsa, sizin adınıza bitirmesi için onu başka birine verebilirsiniz. Başkaları belki çizimi bitirip size göstereceklerdir ve siz 'evet' diyeceksinizdir. Eğer kurşunkalem çalışmasını baştan sona siz yapmış olsaydınız yüz bin tane değişiklik yapılabilirdi, çünkü sürecin tam ortasındasınız ve elleriniz onun üstündedir. Dolayısıyla, çok daha iyi bir şeyle bitirebilirsiniz.

Mulholland Çıkmazı*'ndan elinizi ne zaman çektiniz?*

Fransız şirketi Studio Canal+'dan Pierre Edelman bu stüdyoya gelmiş ve tam şu anda senin oturduğun yere oturarak -Tanrı ondan razı olsun- şöyle demişti: "*Mulholland Çıkmazı*'nın pilot bölümünün bir kopyasını alabileceğimi biliyorum. Onu görmeme izin verir misiniz?" Ben de bunun üzerine ona, "Pierre, sen o lanet olası şeyi görmek İSTEMİYORSUN," demiştim. "Fakat siz onu

bitirmek istiyorsunuz, değil mi?" dediğindeyse, "Evet, fakat *nasıl* bitirileceği konusunda hiçbir fikrim yok, o kayıt da berbat bir şey. BERBAT!" şeklinde karşılık vermiştim. Pierre yine, "İzin verin, bir göreyim, çünkü nasıl bir şey olduğunu bilmek istiyorum," demişti. "Pekâlâ," dedim, çünkü gerçekten iyi bir yaklaşım sergiliyordu. Sonra tekrar geldi, bir gün sonra olabilir ve şöyle dedi: "Ben bunu çok *beğendim*. Bunu uzun metrajlı bir film haline getirebilirim. Şimdi sözünü söyle." Ben de, "Hadi gidelim!" dedim. *Bir yıl sonra* -çünkü işin içine bir sürü şirket dahil olmuştu-, bir YIL sonra Pierre filmin haklarını aldı.

Böyle bir şeyi geçen onca zamandan sonra toparlayıp kaldırırken çok pratik problemle karşılaştınız mı?

Evet! Jak Fisk'in setlerin toplanıp kaldırılma esnasındaki yüz halini hatırlıyorum. Setler modüler bir tarzda kurulmuştu, fakat çok dikkatli bir şekilde sökülmeleri gerekiyordu ve bunun farkına varıncaya kadar, hiç dikkat *etmeden* sökmüşlerdi. O sırada her şeyi toplayıp bir tarafa depolamışlardı, fakat geri getirmeleri muazzam bir çalışmayı gerektiriyordu. Derken, biz Diney'in bütün eşyaları ve kostümleri kaybettiğini fark ettik. Eşyaların 'sel sularına karıştığı'nı' ya da kaybolduğunu fark ettiler. Dolayısıyla, çok kötü bir set problemiyle karşı karşıya kalmıştık, kostümler ve eşyalar yoktu. Ben şöyle düşünüyordum: Bu iş yürümez.

O zamanlar işin *nasıl* bitirileceği konusunda gerçekten hiçbir fikrimin olmadığını hatırlıyorum. *(gülüyor)* Başka şeyler yapıyordum ve bu konuya odaklanmıyordum, gerçekleşip gerçekleşmeyeceğinden emin değildim –çünkü uzadıkça uzamıştı.

Pilot bölüm çok özel bir şeydir. Uzun metrajlı film *değildir*. Aslında, uzun metrajlı filmin kurallarına aykırıdır, çünkü olayları başlatır fakat bitirmez. Bu durumda her şeye 'Hayır' demenin daha iyi olacağını düşünmüştüm, sonra Pierre'in filmin haklarını almak için yatırdığı onca parayı aklıma getirdim. Berbat bir açmazdaydım. Muazzam bir korku ve endişeyle doluydum, çünkü bu müthiş fırsata sahip olmuştum fakat gerekli düşünceleri taşımıyordum. Dolayısıyla, ortada bir sürü olumsuzluk vardı.



Siz Coco Lenoix'ydınız, fakat artık Adam Kesher'in annesisiniz. *Mulholland Çıkmazı*'nda David Lynch, Ann Miller'ı yönetiyor.

Sizi kurtaran ne oldu?

Bir gece düşüncelere dalmak için koltuğuma oturmuştum ve birdenbire aklıma geliverdi, gördüm onu! Bu düşünceler altı otuzdan yediye kadar olan zamanda gelmişti ve ben buna dayanarak ileriye yönelik bir yol görmüştüm. Bir armağandan farksızdı –bir lütuftu. Bunun üzerine biraz daha yazdım; daha önce giden bütün parçalar bu yeni düşünceye uyum sağladı. Dolayısıyla başlangıcı, ortayı ve sonucu etkiledi. Olayların bu şekilde gelmesi bir mucizeydi.

Bir filmle ilgili düşünceler kesinlikle bir anda gelmiyor. Parçalar halinde geliyorlar. Bir ân geliyor ve durup şöyle söylüyorsunuz: "Elimde parçalar var; şimdi filmin bütününü meydana getirmek için onları nasıl biraraya getireceğim?" Fakat bu parçalar diğer parçaları kendilerine katılmaya zorlamaktalar. Ben *Mulholland Çıkmazı*'yla uğraşırken elimde belli bir türden bir sürü parça -açık uçlu parçalar- vardı. Dolayısıyla, belli bir düşüncenin gelmesini ve hepsinin birbirine bağlanmasını gerektiriyordu. Bir oyundu.

'Oyun' derken neyi kastediyorsunuz?

Gerçeküstücüler kendi kendilerine oyun oynarlardı. Bir grup kelime alırlar ve onları havaya fırlatırlardı; benim tasarladığım şey işte budur – bu kelimelerin yere iniş şekline bakarlardı. Ya da bir grup imge kur, onların nasıl yere indiklerini gör ve düşünceleri rastgele eylemlerine temellendir. Kafanız belli bir şeye odaklanıyor ve ona şaşırtıcı biçimde uyum sağlayacak düşüncelerin içine çekiliyorsunuz, çünkü burada şaşırtıcı bir durumlar seti vardır. *Mulholland Çıkmazı*'nda yaşadığım özel problemler nedeniyle, belli düşünceleri edinmiştim.

"Dikkatinin vereceğin yer, canlı hareket edeceğin yerdir" şeklinde bir ifade var. Doğru ve sihirli bir ifadedir bu. Üstüne uzun uzun düşünebilirdiniz. Bu, olta yemini meydana getiren odak ve arzu gibidir; balık -burada düşüncelerdir- orada yüzmeye başlayan sevimli şeylerdir. Siz balığı yakalayabilirsiniz, fakat her seferinde kesin olarak onları aramaya gitmediğiniz anlamına gelir.

Mulholland Çıkmazı'nı toparlayıp uzun metrajlı bir film haline getirmek için ihtiyaç duyduğunuz düşünceler size bir anda mı geldi, yoksa siz projeyle birlikte yol alırken yeni fikirler eklediniz mi?

Baştan bir fikir vardı ve daha sonra çok hoş ayarlamalar yaptık; çekimler sırasında da daha ileri düzeyde çok güzel düşünceler yakaladık. Fakat ikinci çekimler sırasında yeni fikirler oluşturduğumuzu sanmıyorum.

Pilot bölüm uzun metrajlı filme dönüştürülürken önemli oyuncuları ikna etmeyi nasıl başardınız?

Hepsiyle temas halindeydik. Camilla Rhodes'i ve Rita'yı oynayan Laura, her şeyin yolunda olacağını her zaman bildiğini söylüyordu –bitecek ve güzel olacaktı. Sanırım herkesin kafasında aynı düşünce vardı, fakat ben zaman zaman onları arayıp, "İş yattı! Film *öldü*. Kapandı o konu," diyordum. Sonra Naomi'yle Laura'yı tekrar çağırıp, onlara aklıma yeni gelen düşüncelerden söz ettim ve bu yeni düşüncelerin yer aldığı senaryoyu okuttum. Şimdi or-

tada olan ve tartışılması gereken yeni şeylerin olduğu çok açıktı! Öylesine muhteşemdi ki, hepsi de ciddi bir şekilde başlarını sallayarak onaylıyor ve metni yüzde yüz anlıyorlardı.

Sanırım bir yerde tamamlanmamış halde duran bir şey vardı ve bizim onu parçalar halinde keşfetmemiz gerekiyordu. Verilen duygu buydu. Oyuncular düzenli oyunculara benziyorlardı, yeterli birikimleri vardı ve hepsinin çekimlerini görmüştük. Sonra, sadece doğru olduğu *hissi* verecek bir şey elde etmek üzere provalara geçtik ve aramızda çeşitli tartışmalar yaptık –tabii bu tartışmaların mutlaka anlamlar üzerine olması gerekmiyordu. Bana göre, kafalarında tamamen farklı ya da ona yakın bir düşünce olabilirdi. Fakat doğru *hissini* verdiği sürece bunun fazla önemi yoktur. Görüşmelerimiz zorlu geçebilirdi, fakat oyuncular adamakıllı soyut düşünebilen insanlardır.

Televizyon için tasarlanan bir pilot bölümden uzun metrajlı bir filme geçişte, Mulholland Çıkmazı *karmaşık bir hal aldı mı?*

Hayır, çok daha basit oldu. Ne olduğu çok açık ve belirgindi. *Silici Kafa*'yı çektiğimiz sırada, AFI'ye ait olup bizim kullandığımız binadaki yemekhanede bulunduğumuz o günü çok seviyorum. O zaman neredeyse bir yıldır çekim yapıyorduk ve ben Radyatördeki Kadın'ı çiziyordum. Henry'nin odasındaki radyatörün resmini yapmaya çalışıyordum -aramızda beş altı metre kadar bir mesafe vardı- ve tıkanmıştım. Bunun üzerine, fırlayıp Henry'nin odasına geçip radyatöre baktım; neredeyse sevinçten ağlayacaktım. *Harika* bir şey olmuştu. Onun içine inşa edilmiş bir yer olduğu için eşi benzeri yoktu –kadın açısından. Fakat radyatör yerinden kaldırıldığında kadın varlığını sürdüremiyor. Dolayısıyla, kadın daha önce giden şeyle evli. Ben onun ne olduğunu biliyorum elbette. *Mulholland Çıkmazı*'nda olan şeyin aynısıydı.

Birbirine geçecek bir sürü öğe vardı ve bunun yanında Mulholland Çıkmazı*'yla bağlantılı anlatım tarzları.*

Elbette, fakat bir şey üzerinde çalışıyorsanız, oraya buraya giden ve son bulan ipleriniz vardır. Ötekiler eksilip kısalırken bu



"Filmin bütün parçalarını toplayıp, yeni bir hayatta birleştireceğiz." *Mulholland Çıkmazı*'nın (2001) setinde David Lynch ve Mary Sweeney.

iplerden bazıları uzayacaktır. Bazen asıl yolunuzu bulmak için farklı yollara girersiniz. Belki de başlayan o iplerden birisi en sonunda farklı bir biçimde sürpriz bir şekilde geri döner ve siz, "O şeyin uyum sağlama şekli budur" dersiniz. *Mulholland Çıkmazı*'ndaki bütün ipler birbirine bağlıdır.

Bu film çok açık ve net ipuçlarıyla dolu, fakat açık ve belirgin olmayan bir sürü de çok önemli görsel ve işitsel göstergeler var. Dolayısıyla zaman zaman, sanki izleyiciyle dalga geçiyor ya da kafasını karıştırmaktan keyif alıyormuşsunuz gibi bir izlenim veriyorsunuz.

Hayır, izleyiciye *kesinlikle* böyle bir şey yapılmıyor. Bir düşünce geliyor ve siz onu bu düşüncenin olmasını istediği şekilde yapıyorsunuz, sadece düşünceye sadık kalıyorsunuz. İpuçları çok güzeldir, çünkü ben hepimizin birer dedektif olduğuna inanıyorum. Olaylar üzerine kafa yoruyoruz, şeylerin hesabını kitabını yapıyoruz. Biz daima bu şekilde çalışıyoruz. İnsanların kafaları bir şeylerle meşgul olup belirtilerden yararlanarak sonuçlar çıkarıyor. Tıpkı müzik gibi. Müzik başlıyor. Bir tema ge-

liyor, gidiyor ve bu kez gidenden dolayı çok daha büyük bir şekilde geri geliyor.

Fakat izleyiciler filmi anlama çabası içine giriyor ve belli bir noktada, sizden onun ne anlama geldiğini -sizin için- anlatmanızı istiyorlar.

Evet ve ben hep aynı şeyi söylüyorum: Seyirciler aslında filmde gördüklerinin kendileri açısından ne hakkında olduğunu biliyorlar. Sanırım o sezgi -içimizdeki dedektif- şeyleri bizim için bir anlam ifade edecek şekilde biraraya getiriyor. Sezgilerin insana içsel bir bilgi verdiği söylenir, fakat içsel bilginin ilginç yanı, başkasına aktarılmasının gerçekten çok zor olmasıdır. Bunu denemeye çalışır çalışmaz, anlatacak kelimelerinizin olmadığını, ya da o içsel bilgiyi arkadaşınıza anlatma yeteneğine sahip olmadığınızı fark edersiniz. Fakat siz *bilmeye* hâlâ devam ediyorsunuzdur! Çabalarınız *gerçekten* boşa çıkıyor. Siz onu bir başkasına aktaramazsınız, çünkü o bilgi müthiş bir şekilde soyuttur. Oysa şairler sözlerdeki soyut bir şeyi yakalayabilir ve size bir başka yolla elde edemeyeceğiniz bir duygu verebilirler.

Sanırım insanlar *Mulholland Çıkmazı*'nın kendileri açısından ne ifade ettiğini biliyor fakat ona güvenmiyorlar. Görüşlerini anlatabilecekleri başka birine sahip olmak istiyorlar. İnsanların filmi analiz etmesi çok hoşuma gidiyor fakat benim yardımıma ihtiyaç duymuyorlar. Bu çok güzel bir şey, bir dedektif gibi olaylar üzerine kafa yorarak hesap kitap yapmak. Oysa bir de onlara film üzerine enine boyuna kafa yormanın keyfini bir kenara bırakıp, yansıttığı duyguyu *hissetmelerini* ve bir sonuç çıkarmalarını söylemek gerek.

Bu sonucun sizin çıkardığınız sonuçla aynı olup olmaması önemli değil midir?

Yerinde bir soru, çünkü bütün tabloya baktığınızda, hâlâ hissetmeniz, düşünmeniz gereken bazı soyut unsurlar olacaktır onun içinde. "Bunu anlıyorum, fakat ne hakkında olduğunu *tam olarak* çıkaramıyorum" diyeceksiniz. Şu ya da bu biçimde. Kare-

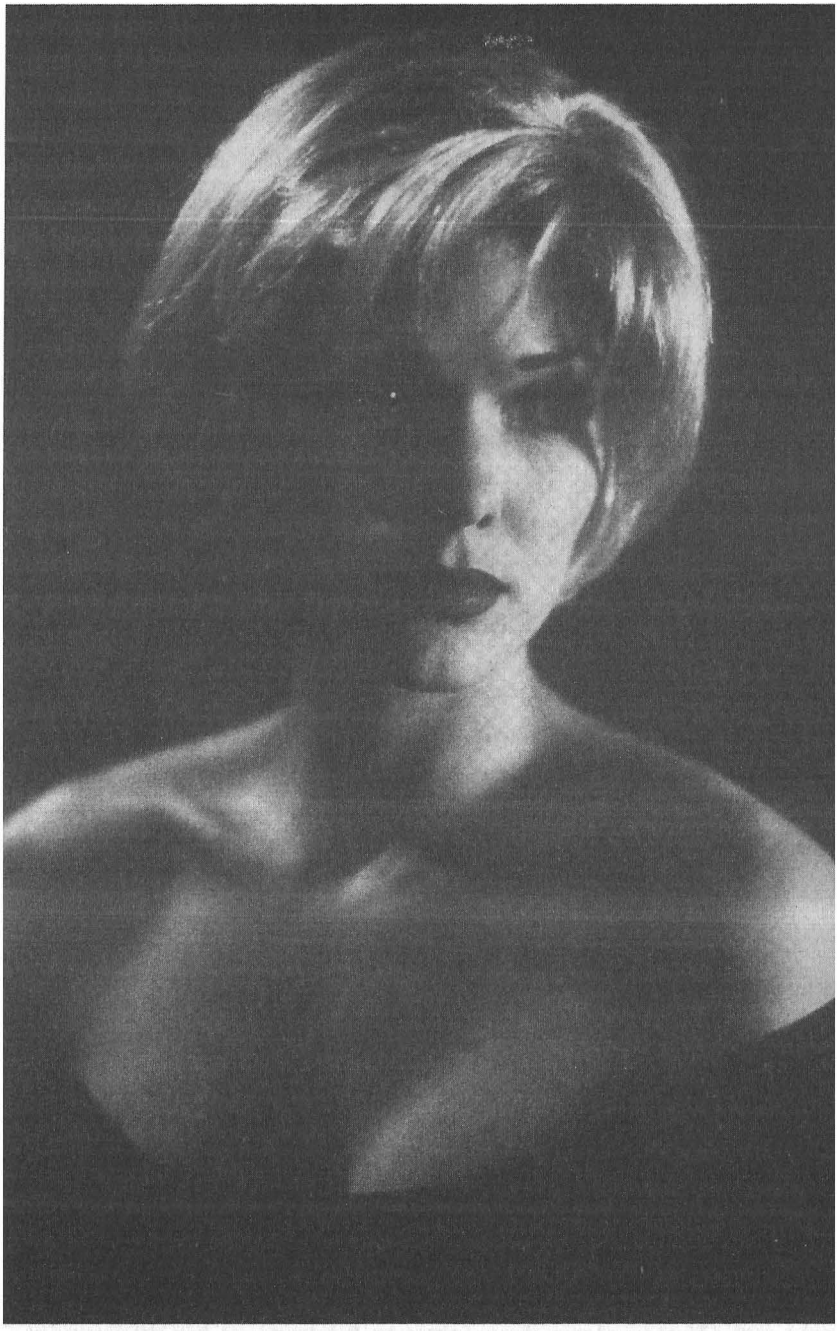


Camilla Rhodes (Laura Elena Harring), Camilla Rhodes'i (Melissa George) öpüyor. Kafanız mı karıştı? Dert etmeyin, bu sadece *Mulholland Çıkmazı*'nda (2001) yer alan bir parti.

ler daima film üzerine olanın aynısıdır –daima aynı uzunluktadır ve aynı soundtrack'ler daima birlikte yol alır. Fakat oda değişiklikleriyle ilgili deneyim izleyicilere bağlıdır. Bu da insanlara fazla bir şey anlatılmamasının bir başka sebebidir, çünkü 'bilgi' o deneyimi çürütür.

Ayrıca bu bir reklam kampanyasının -en azından İngiltere'de- filmin gizemini çözecek ipuçlarını kendi içinde barındırdığı ilk film de olabilir. Kampanyanın bu şekilde yürütülmesi sizin düşünceniz miydi?

Hayır. O konu şöyle gelişti. Fransız dağıtımcı Canal+'nın ortağıydı ve ben onlarla Amerikalı dağıtımcıyla konuştuğumdan daha çok konuştum, film önce Amerika'da gösterime girecek olsa da. Bir gün Pierre Edelman beni arayıp, "David, biz *Mulholland Çıkmazı*'nın anlamına yönelik on tane ipucu içeren bir kampanyaya kafa yoruyoruz," dedi; ben de ona, "Pierre! Yani *(gülüyor)*, ama sırf eğlence olsun diye, izin ver, bu konuyu bir düşüneyim," şeklinde cevap verdim.



Kız, bu. *Mulholland Çıkmazı*'nda (2001) Laura Elena Harring (Rita/Camilla Rhodes olarak).

Belirlenen şeyler gerçek ipuçları olacaktı, fakat aynı zamanda oldukça muğlak bırakılacaktı. Film üzerine belli bir çekimi aldığınızda, bu ipuçları çok açık olacaktı, başka bir çekimi aldığınızda, sizi düşünmeye zorluyor ve onu farklı biçimde tekrar görmenizi sağlayabiliyordu. Kampanyanın işe yaradığını söylediler, sanırım İngiltere'ye doğru yol almalarının sebebi de budur. Ben bu tür bir şeye karşıyım, fakat kampanyada geçen şeyler oldukça soyut ipuçlarıydı.

Siz bir seferinde Kayıp Otoban'ı *-biraz da şaka yollu- yirmi birinci yüzyılın noir korku filmi olarak nitelendirmiştiniz.* Mulholland Çıkmazı'*nı da bu şekilde tanımlamayı düşünüyor musunuz?*

Belli tarzda bir şey yapmak amacıyla çıkılmıyor yola; filmin neye benzeyeceğini aklınıza gelen düşünceler yönlendiriyor ve siz zaman içinde akışın nereye doğru yol aldığını fark ediyorsunuz, ama artık neredeyse bitmiş haldedir çekimler. Filmlerin yol aldıkları sırada gözler önüne serilmesi ilginçtir. *Mulholland Çıkmazı*'nda *noir* unsurlar olabilir; bu filmde birkaç tarz birlikte dolaşıp durmaktadır. Bana göre, çok hoş bir hikâyedir.

Kayıp Otoban'*daki iki oyuncunun her biri aynı temel karakterin -Fred Madison- farklı hallerini oynuyorlar. Bu filmde siz her biri iki farklı karakteri oynayan başrol oyuncularına -ve oyuncuları destekleyen bazı kimseler- sahip olmakla tersi bir yönde hareket ediyorsunuz. Bu tek karakter-tek rol yaklaşımı sizin açınızdan geçmişten gelen bir yaklaşım mı?*

"Ben sadece en az iki karakteri oynayan tek karakterli filmler yapacağım" şeklinde bir düşünceyle yola çıkamazsınız, fakat bazen aklınıza bu tür düşünceler gelebilir. Böyle düşünmenin büyüleyici bir yanı var, fakat bu, *Mulholland Çıkmazı*'nda bir bakıma beklenmedik bir anda gerçekleşti. *Kayıp Otoban* daha çok onunla *ilgiliydi*, çünkü kendisini ilişkilendirilemeyecek bir şeyden uzak tutmak amacıyla kendi kendini aldatan bir filmdi.

Zihin, olayı belli şeylerden ayırırken bize dostluk gösterir. Fakat düşünceleri birbirinden ayırmanın belli bir bedeli vardır. Kafaya takılabilir. Ayırdığımız şeyin ne denli büyük bir düşünce olduğunu

bilmiyoruz. Orası çok güzel bir yerdir, fakat zifiri karanlık da olabilir. Bazen aklıma gelen düşünceler beni deli eder. Onların nereden ve nasıl bir amaçla geldiklerini bilmiyorum. Psikiyatride böyle şeylerle ilgilenebilirsiniz, fakat onlara nasıl kafa yorarsanız yorun, *gene* geliyorlar. Dolayısıyla, burada çifte bir darbe söz konusu! Transandantal Meditasyon'da burgulu stres ısınmış bir kaldırımda güneşin altındaki su haline gelir. Buharlaşır. O stresi tekrar yaşamazsınız, uzaklaşır gider. Dolayısıyla, hayat dolu ve karanlık köşeleri olmayan, stresten uzak bir sinir sistemine sahip olursunuz. Sadece ışık vardır ve siz o kocaman muhteşem resmi görüyorsunuzdur.

Fakat bir yazar ve yönetmen olarak o muhteşem güzelliği işleyen bir film yapmakla hiç ilgilenmediğiniz görülüyor. Karakterleriniz genellikle hâlâ karanlık ve kafa karışıklığı diyarında.

Ne gariptir ki, söylediğiniz şey doğru. Eğer saf mutluluk gibi bir şey belli biçimde ortaya çıkmış olsaydı, bu çok ilginç olurdu, fakat o karanlık ve kafa karışıklığının organik bir parçası olarak gösterirdi kendini. Güzel insanların onları deneyen bazı ilginç durumların içine girmekte olduklarını görmekten mutluluk duyuyoruz. Her film bir deneyime benzer. Biraraya gelmiş zıtlıklar sayesinde bilgi ve deneyim sahibi olmamız gerekir. Özgür irade ve deneyim bizi sık sık sorunların içine götürür, fakat ne mutlu ki, bizler o sorunlardan dersler çıkarmasını biliyoruz.

Kadınları sorunların içine attığınızda, onları gözyaşı dökerken izlemekten çok hoşlandığınız anlaşılıyor. Bunun önemli bir kısmı kesinlikle İkiz Tepeler*'de ve bundan daha fazlası* Mulholland Çıkmazı*'nda var. Kadınların ağlamasının sizi büyüleyen yanı neresi?*

Bilmiyorum! NEDİR o? Birarada gezinen bir sürü şey var, sanırım. O türden sahneyi birkaç kez yaptım. Belki bir süre daha yaparım. Fakat ne olduğunu kesinlikle söylemeyeceğim, çünkü ne söylesem size yeterli gelmez.

İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürü*'de Laura Palmer, Julie Cruise The Roadhouse'da "Questions in a World of Blue" şarkısını söyler-*



Sıra, Club Silencio'nun starında. *Mulholland Çıkmazı*'nda (2001) Rebekah Del Rio kendisi olarak (eşsiz bir bireşimde).

ken izlediği sırada acı bir biçimde hıçkıra hıçkıra ağlamaktadır. Mulholland Çıkmazı*'nda hem Diane hem de Rita, Rebekah Del Rio'yu Club Silencio'da Roy Orbison'ın "Crying" adlı parçasını seslendirdiği sırada izlerken kendinden geçerek hıçkırıklara boğulmaktadır. Bu ikincisi nasıl ortaya çıktı?*

Tesadüfen. Arkadaşım ve CA'deki eski müzik temsilcim Brian Loucks zaman zaman beni arayıp, "Filanca kişiyle görüşmeni istiyorum, sana bir kahve içmeye gelebilir miyiz?" derdi. Gene bir gün beni arayıp, "Rebekah Del Rio'yla görüşmeni istiyorum," dedi. Bunun üzerine Rebekah Brian'la birlikte sabah saat onda geldi ve ben John Neff'e, "Sanırım Rebekah şarkı söyleyecek," dediğim için John benim kayıt stüdyolarındaki kabinlerden birine mikrofon düzeneğini -çok *güzel* bir mikrofondu- kurmuştu. Rebekah sadece kahve içmeye ve bizim önümüzde şarkı söylemeye gelmişti. Kayıt yapılmasını istemedi, fakat gelmişti bir kere ve dört dakika sonra -sanırım daha kahvesini almadan *önce*- kabindeydi. İş-

te onun dört dakikası sokakta geçen, şarkı söylediği çekim o filmdeki vokaldir. HAKİKİ KAYIT!

Garip olan, Rebekah'ın çok özel bir Roy Orbison şarkısını söylemeyi tercih etmesidir. *Mavi Kadife*'yi çekmeye başlamak üzereydim ve tam o sırada "Crying" radyolarda çalmaya başladı. Kendi kendime şöyle söyledim: "Vay canına! Filmde işe yarayıp yaramayacağını görmek için şimdi gidip o şarkıyı almalıyım." Sonunda pek de uygun olmadığını gördüm, fakat başka şarkıları da dinlemeye başladım, o sırada "In Dreams" çıktı karşıma. Ondan sonra olayların seyri en güzel bir biçimde değişmeye mahkûmdu. Rebekah, Ray'in ikinci eşi Barbara Orbison'ı tanıyor; o aynı zamanda "Crying"i İspanyolca'ya çeviren kişidir, fakat çok ilginç, *Mavi Kadife*'de neredeyse tek şarkı o oldu.

Rebekah dünyanın en güzel seslerinden birisidir, böyle söylüyorum, "Kahretsin, *inanılmaz* bir şey bu!" Derken, o şarkı üzerine kafa yormaya başladım. Rebekah gittikten sonra da dinledim ve içimden "Rebekah bu filmde yer alacak" dedim. Benim bir gece oturup yazdığım bir başka şarkıyla ilgili bir düşünce vardı, o da Rebekah'ın filmde yer almasına vesile oldu.

Biz çok daha sonra o sahneyi çekerken, dudak hareketlerinin müzikle uyumu benim o güne kadar gördüğümün en iyisiydi. Kendisi yaratıcı bir sanatçı elbette, fakat bunu yapmayı başaramayan şarkıcıların olduğu da bir gerçek –dudaklar, dil ve nefes her zaman işe yaramıyor. Fakat bu her açıdan *kusursuzdu.*

Mulholland Çıkmazı*'nda bir sürü taklit var, müzikle ilgili -Adam Kesher'in filmi için gerçekleştirilen ses sınavlarında- fakat bunun yanında bütün bir hayatı 'taklit' eden insanlar da vardır. Betty karakteri bazı bakımlardan Dianes'ın 'taklit'i mi?* (uzun bir ara) *Paramount Pictures'ta gerçekleştirilen o muhteşem ses sınavında başkasını canlandırırken 'gerçek' hale gelen tek kişi o...* (yine uzun bir ara) *Aynı sahnenin tıpatıp aynısını yaparken, bunun Rita'yla olan oldukça kötü provasını izlemiştik, değil mi? Neyle ilgiliydi o?*

İkiz bir şey yapmaya benziyor; bir malzemeden iki farklı biçimde yapılmış aynı parça. Bu her zaman için ilginç bir deneme olur. *Mavi Kadife*'deki "In Dreams" şarkısı iki kez çalınmaktadır ve her seferinde tamamen farklı bir duyguya, farklı bir anlama sahiptir. Belki de aynı anlamdır, fakat siz onu farklı biçimde görüyorsunuz. Bütün karakterler bir şekilde kimlik sorunu yaşamaktadırlar. Herkes gibi.

Sonuçta kendinizi ikna edemediğinizde, kendinizi bir şeyin üstüne koymak için başka birine güvendiğiniz oluyor mu?

Kendinize güvenmek zorundasınız. Başka insanlar için gösterim yaptığınızda belli bir nokta vardır ve insanlar size kendi düşüncelerini iletmekten hoşlanırlar. Siz de bu değerlendirmeler üzerine düşünürsünüz. Eğer yirmi kişi, "Ben filmi anlamadım" diyorsa, onların *anlamasına* hayati öneme biçip, 'PEKÂLÂ ÖYLEYSE' diyebilirsiniz. İnsanların değerlendirmelerinden ve filmi bir grup insanla birlikte izlerken odanın içine yayılan duygudan ders çıkarabilirsiniz. Bu izlenimler genellikle nihai birleştirmeden önce -bir geçici birleştirme durumunda- gerçekleşir ve ondan hareketle bir sürü değişiklik ortaya çıkar. Başka insanlarla birlikte oturuncaya kadar her şeyin yolunda gittiğini düşünürsünüz. Fakat onlar da sadece ve sadece bir odanın içinde birlikte bulunmakla size merak ettiğiniz her şeyi anlatırlar. Üstelik bunun için ağızlarını açmaları gerekmez.

Müzik editörünüz ve ses birleştiriciniz John Neff bana Mulholland Çıkmazı*'nın nihai birleştirmesinin uzun zaman aldığını söylemişti.*

Bütün birleştirmeler uzun zaman alır; filmin tamamı ses ve müzik anlamında doğru duyguyu verinceye kadar sürer. Benim alt kattaki kendi sinema salonumdaki birleştirmenin iyi yanı, saatin para yazmamasıdır. Gerçi bu da belli bir dereceye kadar, çünkü fazladan insanlar çalıştırıyorsunuz, fakat şimdi ileriye doğru yol alırken sahip olunan araç gereçler birleştirme hazırlığına da-

ha az, deneyime daha fazla zaman harcanan bir ortam sağlamaktadır. Fiili birleştirme daha uzun zaman alır, fakat hazırlık zamanı daha kısadır ve benim sevdiğim çalışma tarzı budur. Bir iş ortaya çıkarıyor, ona karşı bir tepki verebiliyorsunuz. Şunu alıp atıyorsunuz, bunu deniyorsunuz, ya da bir şeyi bir tarafa bırakıp tamamen başka bir şey yapıyorsunuz ve sonra geriye dönüp birleştirmeyi farklı bir açıdan ele alıyorsunuz. Doğru duyguyu verinceye kadar sürdürüyorsunuz çalışmayı ve ancak ondan sonra bırakıyorsunuz.

Kurguladığınız versiyonun ne zaman doğru duyguları verdiğini nasıl anlıyorsunuz? Devam da edebilirdiniz kesip çıkarma işlemine...

Belli bir noktada doğru duygu kendini hissettiriyor ve siz devam ediyorsunuz. On farklı doğruluk yakalıyorsunuz ve bunların her biri değişik açılardan bir doğru duygu yansıtıyor. Fakat siz belli bir ateş odununa, hammaddeye, araç gerece, personele ve bir ruh haline sahipsiniz. Yılın belli bir zamanında. Bütün bu etkenler sizin birlikte çalışacağınız malzemelerinizdir ve siz her şey birliktelik gösterinceye, film doğru bir duygu yansıtıncaya kadar çalışmaya devam ediyorsunuz.

Bunun yanında, film bütün parçalar biraraya gelmiş olarak görünceye kadar bitmiş sayılmıyor. Eğer filmi makara makara izleseniz kendinizle *dalga geçersiniz!* Dolayısıyla birleştirme işini bitirdiğinizde, onu hemen görürsünüz. O zaman odada hiç silahınız olmadığından emin olun, çünkü bu tam bir *kâbustur.*

Ve sonra -bana göre- müziği dilimlere ayırır, parçalarsınız. Müzik çeker gider! Gider, gider, gider, GİDER! Derken, ben çok uzaklara gidiyorum ve o çırılçıplaktır, bu da iyi bir şeydir, çünkü o zaman "Onu geri getirin, tekrar görelim" gibi bir durum ortaya çıkar. Belki de birtakım yeni düşünceler gelmektedir, çünkü ses artık orada burada çok az kullanılan bir şeydir ve siz müzik doğru bir şekilde çalınıncaya kadar çalışmaya devam eder, sonunda başarırsınız. Ben filmleri kendi adıma gerçekten doğru oldukları bir noktaya götürmekten hoşlanıyorum. İşi bu kısmı *harikadır.*

Filmleri yapabilmek ve dağılıp bozulmalarına asla izin vermemek muhteşem bir duygu.

Fakat sonunda bütün dünyanın önüne çıktığında, Mulholland Çıkmazı *çok güzel eleştiriler aldı; bir sürü yerde aday gösterildi ve ödüllere boğuldu.*

Eleştirel olarak inanılmaz bir başarı sağladı. Ekonomik olarak-sa iş yapmadı, çünkü daha geniş kitlelere ulaşamadı. Neden? İşte bu BENİ YİYİP BİTİRİYOR!

FİLMOGRAFİ

1967

HASTALANAN ALTI KİŞİ (*SIX MEN GETTING*)

Ana hatlarıyla, üç soyut figür görünüyordur. İç organları görünür hale geliyor; midelerinde, kusmalarına yol açan, kafalarına doğru ilerleyen parlak renkli bir cisim bulunmaktadır.

Canlandırmayı ve görüntü yönetmenliğini (renkli olarak) David Lynch yapmıştır.

Oyma bir ekranda gösterilmek üzere bir dakikalık film (16 mm.).

1968

ALFABE (*ALPHABET*)

Karanlık bir ortamda, hiç el değmemiş bembeyaz bir yatakta bir kız uzanıyordur. Kız, alfabe sırasını okuyarak şarkı söyleyen çocukların seslerini dinler. Bir erkek sesi alfabe öğretimiyle ilgili işaretler verirken gün ışığında tek tek harfler ortaya çıkar. Bir hayat şekli doğmuştur, fakat bir bitki harfleri onun üstüne saçmakta ve o harflerin ağırlığı altında kanlı bir yığın ortaya çık-

makta, kızın ve yatağının üstünde kıpkırmızı kan lekeleri belirmektedir. Karanlık bir ortamda tek tek alfabenin harfleri belirir. Kız harflere uzanırken, bir kadın sesi bize onun alfabeyi öğrendiğini söyler. Kız acı içinde kıvranmaya başlamadan önce kıl gibi incecik bitkilerden oluşan bir ağın içine düşer. Yatağında dönüp dururken hiç el değmemiş bembeyaz yatak çarşafının üstüne zorlana zorlana kan kusmaktadır.

Senaryo, yönetmenlik, canlandırma, görüntü yönetmenliği (renkli) ve kurgu: David Lynch
Ortak yapımcı: H. Barton Wasserman
Ses: David Lynch
Açılış şarkısı: David Lynch
Şarkı söyleyenler: Bob Chadwick ve Peggy Lynch
Oyuncu: Peggy Lynch
4 dakika, 16 mm.

1970

BÜYÜKANNE *(THE GRANDMOTHER)*

Anne babası tarafından ihmal edilen ve zaman zaman da dövülen yapayalnız oğlan çocuğu, eziyet yeri haline gelen aile evinin o muazzam karanlığını keşfeder. Evin çatısında gizemli bir tohum çuvalı bulur ve o tohumlardan birini üzerini kalın bir toprak tabakasıyla kapladığı yatağının üstüne eker. Bu tohum kocaman bir bitki halini alır ve kökleri yatağı kaplar. Yatağını ıslattığı için ailesiyle sürekli sorun yaşayan bu çocuk, sonunda şefkatli bir yaşlı kadın halini alıp kendisine arkadaş olan bitkisini ziyaret eder. Ancak, kadın çok geçmeden hastalanır. Çocuğun anne babası onun üzüntülü halini görüp kahkahalarla gülerler. Yaşlı kadın ölür ve bunun üzerine çocuk odasına çekilip kendisi de bir bitkiye dönüşür.

Yapımcı: David Lynch; Amerikan Film Enstitüsü'nün finansal yardımıyla
Yönetmen, senaryo, görüntü yönetmenliği (renkli), canlandırma, kurgu: David Lynch
Yardımcılar: Margaret Lynch, C. K. Williams
Fotoğraf çekimi: Doug Randall
Ses: Alan R. Splet
Ses efektleri: David Lynch, Margaret Lynch, Robert Chadwick, Alan Splet
Müzik/müzik efektleri: Tractor
Oyuncular: Richard White *(çocuk)*, Dorothy McGinnis *(büyükanne)*, Virginia Maitland *(anne)*, Robert Chadwitck *(baba)*
34 dakika, 16 mm.

1974

BEDENSEL ENGELLİ *(AMPUTEE)*

Oturup kafasında mektup yazan ve yazdığı bu mektubu okuyan bir

kadın vardır. Görünüşe bakılırsa, mektuplaştığı kişi karmakarışık bir ilişkiler ve yanlış anlaşılmalar ağıyla ilgilenmektedir. İçeriye bir doktor girer. Bu doktor kadının önüne oturup hiç konuşmadan onu muayene eder; ikisi de dizlerinin üstünden kesilmiş olan bacaklarının pansumanını yapar. Kadın doktorun ne yaptığını ve muayenenin sonucunun ne olduğundan habersiz olarak mektubu üzerindeki çalışmasına devam eder.

Yapım, senaryo ve yönetmenlik: David Lynch
Görüntü yönetmenliği (siyah beyaz): Herb Cardwell
Oyuncular: Catherine Coulson *(kadın)*, David Lynch *(doktor)*
5 dakika, videoteyp

1976

SİLİCİ KAFA *(ERASERHEAD)*

Gezegenin derinliklerindeki bir Adam kumanda kolunu çeker. Oluşumu ifade eden görüntüler vardır ve doğum gerçekleşir. Biz yüzeydeyiz. Komşularından biri onun kenar bir bölgede kir pas içindeki tuhaf evine gelen Henry Spencer'e, kız arkadaşı Mary'nin anne babasının evine yemeğe davet ettiğini söyler. Henry onun hâlâ hastanede bulunan prematüre bir 'bebek'e babalık yaptığını görür. Mary Henry'yle gider, fakat çok geçmeden anne babasının yanına geri döner, bebeğin bir an olsun durmayan ağlaması yüzünden uyuyamazlar. Henry radyatörünün içine yerleşmiş bir kadının varlığını hayal eder kafasında. Bu kadın kurtları andıran yaratıkların üzerinde mutluluk şarkısı söylemektedir. 'Bebek' hastalanır ve adamın komşusu tarafından avutulur, Henry'nin radyatör sahnesiyle ilgili hayalleri devam eder. Henry'nin kafası içinde büyüyen 'bebek' tarafından kalemlerin tepesindeki silgilerden yapılmak üzere silgi fabrikasına götürülür. Henry sonunda kozmik bir felakete yol açan bebeği öldürür. Merkezinde yer alan Adam'ın kumanda kolunu çekmesine ve harcadığı çabalara rağmen gezegen patlar. Göz kamaştıran bir ışık parıltısı vardır. Henry ancak öteki hayatta olabilecek bir şekilde Radyatör'deki Kadın'la karşılaşır. Çok şefkatli bir şekilde kucaklaşırlar.

Yapım: David Lynch; Amerikan Film Enstitüsü'nün katkısıyla
Yönetmen: David Lynch
Senaryo: David Lynch
Görüntü yönetmeni (siyah-beyaz): Herbert Cardwell, Frederic Elmes
Ses: Alan R. Splet
Kurgu: David Lynch
Müzik: Fats Waller, Peter Ivers

Yapım tasarımı: David Lynch
Yapım Tasarımı: David Lynch
Özel efektler: David Lynch
Oyuncular: Jack Nance *(Henry Spencer)*, Charlotte Stewart *(Mary X)*, Allen Joseph *(Bill X)*, Jeanne Bates *(Mary'nin annesi)*, Judith Anna Roberts *(holün Karşısındaki güzel kız)*, Laurel Near *(radyatördeki kadın)*, Jack Fisk *(gezegendeki adam)*, Jean Lange *(büyükanne)*, Thomas Chulson *(çocuk)*, John Monez *(serseri)* ve diğerleri
85 dakika, 35 mm.

1979

David Lynch, John Byrum'ın *The Heart Beat*'inde (Kalp Atışı) ressam olarak (kendi tablolarını yapan) küçük bir rolde oynar.

1980

FİL ADAM *(THE ELEPHANT MAN)*

1984. 'Fil Adam' olarak tanıtılan bir ucube gösterisi karşısında kafası karışan tutkulu cerrah Frederick Treves, sevimsiz patron Bytes'e özel bir gösterim için bedel ödemektedir. Gördüğü şeyin etkisi altında kalan ve heyecanlanan Treves, Bytes'i Londra Hastanesi'nde gizli bir deneme gerçekleştirme konusunda ikna eder. Treves, elemanının -John Merrick- fena halde bitkin düştüğünün anlaşılması üzerine, Bytes'in tehditlerine rağmen onu hasta olarak kabul eder. Treves, Merrick'in düşündüğü gibi aptal birisi olmadığını görünce, onu kıdemli cerrah Carr Gomm üzerinde iyi bir izlenim bırakabilecek şekilde yetiştirir ve böylelikle hastanede kalmasını sağlar. Merrick sosyetenin ilgi odağı haline gelir ve oyuncu Madge Kendal'in dikkatini çeker. Merrick hastanenin gözden uzak bir odasında kalmaktadır, fakat gece görevlisinin gelip ünlü canavara göz atan alt tabakadan ziyaretçilerinin de eziyetine uğramaktadır geceleri. Merrick ortadan kaybolup Bytes ve onun çevresine geri döner, fakat kendisine kötü davranıldığında öteki 'ucubeler' tarafından kurtarılır. Sonunda ölümcül bir şekilde hasta olan Merrick, Treves'e geri dönüp pandomim sırasında ağır kafasını ölümcül bir şekilde öne eğmeden önce Madge Kendal'i görür.

Yapım şirketi: Brooksfilms
Başyapımcı: Stuart Cornfeld
Yapımcı: Jonathan Sanger
Yönetmen: David Lynch
Senaryo: Christopher de Vore, Erick Bergren, David Lynch
Görüntü yönetmeni (siyah-beyaz): Freddie Francis
Ses tasarımı: Alan R. Splet
Müzik: John Morris
Yapım tasarımı: Stuart Craig
Fil Adam'ın makyajı: Chris Tucker
Oyuncular: Anthony Hopkins *(Frederick Treves)*, John Hurt *(John Merrick)*, Anne Bancroft *(bayan*

Madge Kendal), Sir John Gielgud *(Carr Gomm)*, Wendy Hiller *(asıl anne)*, Freddie Jones *(Bytes)*, Michael Elphick *(gece görevlisi)*, Hannah Gordon *(bayan Treves)*, Helen Ryan *(Prences Alex)*, John Standing *(Fox)*, ve diğerleri

124 dakika

1984

DUNE

10,991. Issız gezegen Arrakis (Dune) uzay mefhumunun bilinen kaynağıdır; hayatı devam ettirir, bilinci genişletir, uzaya ve zamana yolculuğa izin verir. İmparator Shaddam IV, Tanrı'nın buyruğuyla, baharat ticaretini ve tek tek gezegenlerin bu alandaki elde edilmiş kazanımlarını idare eder. İmparator, Dune'ü yönetmesi için, Duke Leto liderliğindeki Atreidler Sarayı'nın yöneticilerini belirler; böylelikle, baron Vladimir liderliğindeki Harkonnen'ler yönetimine son verilir. Konu başlangıçta İmparator'la Atreidlerin yönetimini kaybeden Harkonnen'ler arasında geçmektedir ve İmparator'un Baron Vladimir'in yeğeni Fedy Raudha tarafından devrilmesi planı vardır. Leto, oğlu Paul ve cariyesi Jessica ihanete uğramadan çok kısa bir süre önce Dune'e ayak basarlar. Leto öldürülür, fakat Paul ve Jessica kaçar ve gizemli çöl göçebeleri olan Fremanlar tarafından kurtarılır. Baharatların gücü Paul'un yeteneklerini artırır ve bir vahiyle onun gezegenler arasında bir tanrı yaratmak için doksan nesildir süren bir mücadelenin olduğunu görmesini sağlar. Freman'lar artık uzun zamandır bekledikleri Mesih'lerine kavuştukları, Dune'ü tekrar refaha kavuşturacak olan kutsal savaşın kaçınılmaz olduğu ve Paul'ün kum kurtları üzerindeki bu savaşta kendilerine önderlik edeceği düşüncesine sahiptirler. Harkonnen'ler ve İmparator'a bağlı güçler ortadan kaybolurken Paul Dune'ün, baharatın ve evrenin efendisi -Tanrı'nın kendisi- olur.

Yapım şirketi: Dino De Laurentiis/Universal

Yapımcı: Rafaella De Laurentiis

Yönetmen: David Lynch

Senaryo: David Lynch

Görüntü yönetmeni (renkli): Freddie Francis

Ses tasarımı: Alan R. Splet

Kurgu: Antonny Gibbs

Müzik: Mary Paich, Toto, Brian Eno, Daniel Lanois, Roger Eno

Yapım tasarımı: Antony Masters

Mekanik yaratıklar: Carlo Rambaldi

Oyuncular: Francesca Annis *(bayan Jessica)*, Kyle MacLachlan *(Paul Atreides)*, Dean Stockwell *(Dr. Wellington Yueh)*, Max Von Sydow *(Dr. Keynes)*, Jurgen Prochnow *(dük Leto Astreides)*,

Brad Dourif *(Peter De Vries)*, Jose Ferrer *(Padisha İmparator Shaddam IV)*, Freddie Jones *(Thufir Hawat)*, Silvana Mongano *(rahip Ramello Anne)*, Kenneth McMillan, *(Baron Vladimir Harkonnen)* ve diğerleri

137 dakika, 70 mm.

1986

MAVİ KADİFE *(BLUE VELVET)*

Lumberton, ABD. Hastanede yatan babasını ziyaretten dönen Jeffrey Beamont kopmuş bir kulak bulur ve bu kulağı ağzı sıkı dedektif Williams'a teslim eder. Williams'ın konuşmalarını duyan kızı Sandy, Jeffrey'e, bu kulağın gece kulübünde şarkı söyleyen Dorothy Vallens'le bağlantılı olabileceğini söyler. Jeffrey, Sandy'nin yardımlarıyla gizlice Vallens'in evine girer ve orada Frank Booth'un onu cinsel bakımdan aşağılaması ve şiddet uygulamasına tanık olur. Jeffrey, Frank'ın kadının çocuğunu ve kocasını -kesilen kulağın sahibi- rehin aldığından kuşkulanır. Adam mazoşist Vallens'le birliktedir ve Vallens'in çocuğunun rehin tutulduğu Ben'e ait eve götürüldükten sonra öldüresiye dövülmüştür. Jeffrey tanık olduğu şeyleri dedektif Williams'a anlatır, daha sonra polisin mesai arkadaşının Frank'la birlikte uyuşturucu işiyle ilgili bir cinayete karıştığını öğrenir. Sandy ve Jeffrey birbirlerine âşık olurlar, fakat Vallens, Jeffrey'nin evinin önündeki sokakta çırılçıplak ve dövülmüş olarak görülür, işleriyle ilgili baklalar etrafa saçılmıştır. Bunun üzerine Jeffrey tekrar Vallens'in evine gider, orada Vallens'in ve dedektif Williams'ın mesai arkadaşının cesediyle karşılaşır. Frank onu öldürmeye gelirse de tuzağa düşürülerek vurulup öldürülür. Jeffrey bahçede kendine gelir. Babası, Dedektif'le konuşmaktadır. Sandy onu öğle yemeğine çağırır. Dorothy oğlunu kucaklar.

Yapım şirketi: De Laurentiis, Entertaintment Group
Başyapımcı: Richard Roth
Yapımcı: Fred Caruso
Yönetmen: David Lynch
Senaryo: David Lynch
Görüntü yönetmeni (renkli): Frederick Elmes
Ses tasarımı: Alan R. Splet
Kurgu: Duwayne Dunham
Müzik: Angelo Badalamenti
Yapım tasarımı: Patricia Norris
Oyuncular: Kyle MacLachlan *(Jeffrey Beaumont)*, Isabella Rossellini *(Doroty Vallens)*, Dennis Hopper *(Frank Booth)*, Laura Dern *(Sandy Williams)*, Hope Lange *(bayan Williams)*, Dean Stockwell *(Ben)*, Brad Dourif *(Raymond)*, George Dickerson *(dedektif Williams)*, Jack Nance *(Paul)*, Priscilla Pointer *(bayan Beaumont)* ve diğerleri

120 dakika, 135 mm.

1988

KOVBOY VE FRANSIZ *(THE COWBOY AND THE FRENCNMAN)*

Vahşi Batı. Başlarında Slim olan bir grup çiftlik görevlisi garip bir cismin yaklaşmakta olduğunu görür. Tuhaf bir dilde konuşan bereli bir yaratığa kement atarlar. Bu, Pierre adlı bir Fransızdır. Onun bir casus olabileceğinden kuşkulanırlar, fakat bu yaratık İngilizce, adamlar da Fransızca bilmediklerinden güçlükle iletişim kurarlar; bunun yanında bir de Slim'in kulaklarının ağır işitmesi gibi bir sorun vardır. Bu Fransızın yanında bir sepet dolusu hazine vardır: bir şişe şarap, baget ekmeği, Gauloise marka sigaralar, midyeler, tam kıvamında Camembert peynir, cips ve Eiffel Kuleleri. Sakalları olan bir grup kız gelir ve bir parti düzenlenir; kovboylar Fransız kızlara katılırlar ve kovboy kızlar Pierre'le birlikte bir parti düzenlerler. "Meradaki Ev" şarkısını söylerler ve *"Yaşasın Fransa!"* diye haykırırlar.

Yapım şirketi: Erato Films, Socpress, Figaro
Başyapımcılar: Paul Cameron, Pierre Oliver
Yapımcı: Daniel Toscan du Plantier
Yönetmen: David Lynch
Senaryo: David Lynch
Görüntü yönetmeni (renkli): Frederick Elmes
Ses: John Huck
Kurgu: Scott Chestnut
Yapım tasarımı: Patricia Norris
Oyuncular: Harry Dean Stanton *(Slim)*, Frederick Golchan *(Pierre)*, Jack Nance, Michael Horse, Rick Guillory, Tracey Walters, Marie Lauren, Patrick Hauser, Eddi Dicxon, Jackie Old Coyote ve diğerleri
22 dakika, video

Lynch, Tina Rathbone'ın *Zelly and Me* (Zelly ve Ben) adlı filminde Isabella Rossellini'yle birlikte oynar.

1989

İKİZ TEPELER *(televizyon dizisinin pilot bölümü, film versiyonunda gösterilen, bölümlerden alınmış sahnelerle birlikte)*

İkiz Tepeler, Washington. Eve tekrar dönen güzel kraliçe Laura Palmer'ın cansız bedeni, keresteçilik yapılan bir kasabada kıyıya vurmuş olarak bulunur. Olayı araştırmak üzere gönderilen özel dedektif Dale Cooper, yörenin kanun adamı şerif Harry S. Truman'la arkadaş olur. Laura'nın babası Leland, bölgedeki araziyi sağlık kaplıcaları yapılmak üzere İsveçli bankerlerden meydana gelen bir heyete satma girişiminde karanlık ilişkilere sahip olan işadamı Benjamin Horn'la birlik-

tedir. Cooper, Laura'nın tırnaklarından birinin altındaki 'R' harfini görür ve onun Terasa Banks adlı bir genç kızın bir yıl önce öldürülmesi olayıyla bağlantısını kurar. Cooper ve Truman çok geçmeden Laura'nın ikili bir hayat sürdürdüğünü keşfederler: Kokain kullanmakta ve muhtemelen de, arkadaşı Ronette Pulask'yle birlikte fahişelik yapmaktadır, Ronette de kayıptır. Pulaski ortaya çıkar; derin bir biçimde travmalar yaşamaktadır, hastaneye yatırılır. Laura'nın annesi Sarah birdenbire, kızının kaybolduğu günün sabahı onun yatak odasında karşılaştığı birinin görüntüsüne sahip olur. Tek kollu gizemli bir adam, Cooper'la bir şey kararlaştırmaktadır. Hastanede görüşmek üzere randevulaşırlar. Adam orada Cooper'ı Laura'nın katili, daha sonra öldürülen şeytani ruhlu Bob'la tanıştırır. Cooper yirmi beş yıl sonra ölmüş olan Laura Palmer'la birlikte garip bir Kırmızı Oda'nın içindedir. Küçücük bir adam müzik eşliğinde dans ederken Laura onun kulağına bir şeyler fısıldamaktadır.

Yapım şirketi: Lynch/Frost Productions, Propaganda Films, Spelling Entertaintment

Başyapımcılar: Mark Frost ve David Lynch

Yapımcı: David J. Latt

Yönetmen: David Lynch

Senaryo: David Lynch ve Mark Frost

Görüntü yönetmeni (renkli): Ron Garcia

Ses: John Wentworth

Kurgu: Duwayne Dunham

Müzik: Angelo Badalamenti

Yapım tasarımı: Patricia Norris

Oyuncular: Kyle MacLachlan *(özel dedektif Dale Cooper)*, Michael Ontkean *(şerif Harry S. Truman)*, Sheryl Lee *(Laura Palmer)*, Ray Wise *(Leland Palmer)*, Grace Zabriskie *(Sarah Palmer)*, Dana Ashbrook *(Bobby Briggs)*, Phoebe Augustine *(Ronette Pulaski)*, Catherine Coulson *(kütük kadın)*, Al Strobel *(tek kollu adam)*, Frank Silva *(Bob)* ve diğerleri

112 dakika, 35 mm.

1990

VAHŞİ DUYGULAR *(WILD AT HEART)*

Cape Fear. Adam öldürme suçu işleyerek iki yıl hapis yattıktan sonra çıkan Sailor'la sevgilisi Lula birlikte çekip giderler. Lula'nın annesi Mariette onları ayırmaya kararlıdır. Lula'nın eski sevgilisi özel dedektif Johnnie Farragut'u onları bulması için ikna eder. Lula New Orleans'a giderken yolda Sailor'a babasının kendisini ateşin içine atarak nasıl öldürdüğünü anlatır (Sailor, Mariette'in uyuşturucu işinde işbirliği yaptığı Marcello Santos'un şoförlüğünü yapıyordu.) Mariette daha sonra kaçakların bulunması ko-

nusunda Santos'tan yardım talebinde bulunur. Marcello bu talebi Farragut'u öldürüp uyuşturucu baronu Mr Reindeer'la bağlantı kurmasının sağlanması koşuluyla kabul eder, Lula'yla Sailor üzerine anlaşma yapar. Vicdan azabı çeken Mariette, New Orleans'ta Farragut'la buluşur, fakat Farragut, Reindeer'ın kiralık adamı sakat Juana tarafından öldürülür. Sailor, Big Tuna'ya giderken yolda Lula'ya, Santos'un babasını öldürdüğünü gördüğünü söyler. Lula'nın hamile olduğunu öğrenen Reindeer'in sağ kolu Bobby Peru, Sailor'la bir soygun gerçekleştirme konusunda konuşur (Sailor'ın öldürülmesi planı). Fakat Peru öldürülür ve Sailor tekrar hapse girer. Sailor hapisten çıktıktan sonra Lula, oğlu Pace'ı babasıyla tanıştırır. İlk başta bir kuşku yaşayan Sailor, *Oz Büyücüsü*'nden aldığı ilhamla Lula'ya geri döner.

Yapım şirketi: Propaganda Films for Polygram

Başyapımcı: Michael Kuhn

Yapımcılar: Monty Montgomery, Steve Golin, Sigurjon Sighvatsson

Yönetmen: David Lynch

Senaryo: David Lynch

Görüntü yönetmeni (renkli): Frederick Elmes

Ses: John Huck

Kurgu: Duwayne Dunham

Müzik: Angelo Badalamenti

Yapım tasarımı: Patricia Norris

Oyuncular: Nicolas Cage *(Sailor Ripley)*, Laura Dern *(Lula Pace Fortune)*, Diane Ladd *(Marietta Pace)*, Willem Dafoe *(Bobby Peru)*, Isabella Rossellini *(Perdida Durango)*, Harry Dean Stanton *(Johnnie Farragut)*, Crispin Glover *(Dell)*, Grace Zabriskie *(Juana)*, J. E. Freeman *(Marcello Santos)*, W. Morgan Sheferd *(Mr Reindeer)* ve diğerleri

124 dakika, 35 mm.

1992

İKİZ TEPELER: ATEŞ BENİMLE YÜRÜ *(TWIN PEAKS: FIRE WITH ME)*

Washington eyaleti. FBI ajanları Chester Desmond ve Sam Stanley, fahişe Teresa Banks cinayetini araştırmaktadırlar. Desmond gizemli kaybolma olayına ilişkin çok önemli ipuçlarına ulaşır. Olayın çözümüne ruhsal açıdan yaklaşan Dale Cooper, katilin gene saldırıya geçeceğini tahmin eder. Sonra, İkiz Tepeler'deki evine dönen kraliçe Laura Palmer, hem kendisinin giderek artan kokain alışkanlığının devam ettiricisi Bobby Briggs'le hem de bisikletçi James Hurly'le randevulaşır. En iyi arkadaşı Donna Hayward'a şeytani figür Bob'un kendisine şiddet uyguladığını söyler. Donna, Laura'yı Jacques Renault'nun işlettiği köhne bir kulübe kadar takip ederken, o

uyuşturucu alır ve cinsel tacize uğrar. Laura, Bob ve babası Leland'ın aynı varlık olduklarını fark eder. Bobby'nin yozlaşmış bir polisi öldürmesine tanık ettikten sonra, Laura Annie tarafından ziyaret edilir; Annie gelecekten ortaya çıkan kanlı bir görüntüden ibarettir ve Dale'in konakta pusuya düşürüldüğünü söylemektedir. James, Laura'nın gizli hayatına ilişkin itiraflarını kabul etmezken, Laura bir eğlence partisinde fahişe Ronette Pulaski, Jacques ve o yörenin haydudu Leo Johnson'a katılır. Bağlanmış haldeki kızlar Leland/Bob tarafından bulunurlar. Leland/Bob onları kullanılmayan bir demiryolu vagonunun içine kadar sürükleyip götürerek tecavüz eder ve Laura'yı öldürür. Laura artık bir melek görünümüne sahip olduğu konağa, ancak ölüm sonrası olabilecek bir şekilde taşınır.

Yapım şirketi: Twin Peaks Productions
Başyapımcılar: Mark Frost/David Lynch
Yapımcı: Greg Fienberg
Yönetmen: David Lynch
Senaryo: David Lynch/Robert Engels
Görüntü yönetmeni (renkli): Ron Garcia
Ses tasarımı: David Lynch
Kurgu: Mary Sweney
Müzik: Angelo Badalamenti
Yapım tasarımı: Patricia Norris
Oyuncular: Sheryl Lee *(Laura Palmer)*, Ray Wise *(Leland Palmer)*, Chris Isaak *(özel ajan Chester Desmond)*, Kiefer Sutherland *(Sam Stanley)*, Grace Zabriskie *(Sarah Palmer)*, Kyle MacLachlan *(özel ajan Dale Cooper)*, Dana Ashbrook *(Bobby Briggs)*, Phoebe Augustine *(Ronetti Pulaski)*, Frank Silva *(Bob)*, Moira Kelly *(Donna Hayward)*, James Marshall *(James Hurley)* ve diğerleri
134 dakika, 35 mm.

1994

Lynch, Michael Almereyda'nın *Nadja* adlı filminde ölü rolünde küçük bir rol alır.

1995

LUMIÉRE VE ORTAKLARI *(LUMIÉRE AND COMPANY)*

Polisler yerde yatan bir gencin cesedine yaklaşırlar. Kadının biri evinde oturmaktadır: Kaygılı bir görüntüsü vardır. Üç kadının yer aldığı bahçe görüntüsüne sahip bir de tablo bulunmaktadır. Bir grup garip yaratık bir fabrikaya doğru gezine gezine ilerlerken, bir su deposunun içinde çırpınan çıplak bir kadın ortaya çıkar. Polisler eve gelirler. Kapıda bir adam durmaktadır ve kadın içeriden cevap verir...

Yapımcı: Neal Edelstein
Yönetmen: David Lynch

Görüntü yönetmeni (siyah beyaz): Peter Deming

Kostüm: Patricia Norris

Oyuncular: Jeff Alperi, Mark Wood, Stan Lothridge *(polisler)*, Russ Pearlman *(ölü genç)*, Pam Pierrocish *(anne)*, Clyde Small *(baba)*, Joan Rurdlestein, Michele Carlyle, Kathleen Raymond *(kadınlar)*, Dawn Salcedeo *(su deposunun içindeki kadın)* ve diğerleri

55 saniye, 35 mm.

(*Lumière ve Ortakları*, sinemanın 100. Yılı'nı kutlamak üzere yapılmış, her biri 55 saniye uzunluğunda ve yine her biri farklı bir yönetmene ait kırk kısa filmden meydana gelmektedir.)

1997

KAYIP OTOBAN *(THE LOST HIGHWAY)*

Los Angeles. Caz saksafoncusu Fred Madison, karısı Renée'nin kendisini aldattığından kuşkulanmaktadır. Önce kendi evlerinin dışına, sonra da içine ait görüntülerin yer aldığı, göndereni belli olmayan video kasetleri gelir ve Fred kafasını karıştıran bir Gizemli Adam'la karşılaşır. Sonra, bu videokasetlerden birinde Renée'nin parçalanarak öldüğü anlaşılan bir görüntü ilişir gözümüze. Cinayet suçundan tutuklanan Fred kendi kafasında olayı çözmeye uğraşır. Ertesi gün tamirci Pete Dayton, Fred'in hücresinde uyanır, fakat oraya nasıl geldiğini açıklayamaz. Serbest kalan Pete olayın seyrinde bir gariplik olduğunu fark eder. Sevgilisi Sheila anlaşılmaz biçimde onun bir gecede nasıl değiştiğini söyler. Pete daha sonra gangster Mr Eddy'nin kız arkadaşı Alice'le (Renée'ye benzediği görülmektedir) biraraya gelir. Aralarında tutkulu bir gönül ilişkisi başlar. Alice porno film yapımcısı Andy'yi soyma konusunda Pete'i ikna eder. Ortadan kaybolurlar. Andy bir rastlantı sonucu ölür ve onlar gözden uzak bir yere, Kayıp Otoban Oteli'ne giderler. Pete'in peşine düşen polislerle birlikte olan Alice onun varlığını kabul etmez olur. Fred'in yerini almıştır. Gizemli adam omzunda kamerayla tekrar ortaya çıkar –tıpkı Fred tarafından öldürülen Eddy gibi. Sirenler çalar, polisler zifiri karanlıkta çöldeki otobanda çığlık çığlığa bağıran Fred'in peşinden giderler.

Yapım şirketi: CIBY-2000, Asymmetrical Productions

Yapımcılar: Deepak, Tom Sternberg

Yönetmen: David Lynch

Senaryo: David Lynch ve Barry Gifford

Görüntü yönetmeni (renkli): Peter Deming

Ses: Sasumo Tononow

Kurgu: Mary Sweeney

Müzik: Angelo Badalamenti

Yapım tasarımı: Patricia Norris

Oyuncular: Bill Pulman *(Fred Madison)*, Patricia Arquette *(Renée Madison/Alice Wakefield)*, Balthazar Getty *(Pete Dayton)*, Robert Blake *(Gizemli Adam)*, Robert Loggia *(Mr Eddy Dick/Laurant)*, Michael Mansse *(Andy)*, Natasha Gregson Wagnera *(Sheila)*, Gary Busey *(Bill Dayton)*, Richard Pryor *(Arnie)*, Lucy Butler *(Candice Dayton)* ve diğerleri

135 dakika, 35 mm.

1999

DÜZ HİKÂYE *(THE STRAIGHT STORY)*

Laurens Iowa. Yetmiş üç yaşındaki dul Alvin Straight keyifsiz bir şekilde evindedir. Doktorlar kendisine çok iyi bakması gerektiğini söylerler, fakat o hem bu uyarıyı dinlemez, hem de birlikte yaşadığı yetişkin kızı Rose'dan uzak durur. Rose'a bir gün bir telefon gelir ve babasının ağabeyi Lyle'in hasta olduğu bildirilir. Lyle kardeşine dargın olduğu için uzak bir yerde yaşamaktadır. Alvin, aile aradaki soğukluğu ortadan kaldırmak üzere Wisconsin, Mount Zion'da yaşayan Lyle'i ziyaret etmesi gerektiğine karar verir. Alvin sonunu hiç düşünmeden motorlu bir çim biçme makinesiyle 300 mil uzaklıktaki bir yola çıkar. Saatte ancak 4 mil hızla gidebilen Alvin yolda bir sürü insanla karşılar ve onlarla arkadaş olur. Bunlar arasında başını alıp giden gencecik bir hamile kadın; arabasıyla giderken haftada iki geyiğe çarpıp öldüren bir kadın ve İkinci Dünya Savaşı'nı yaşamış bir adam da vardır. Alvin bu gaziyle savaşa ilişkin travmatik hikâyelerini anlatarak sohbet eder. Alvin yola çıktıktan altı hafta sonra nihayet Lyle'in ahşaptan yapılma eski kulübesine varmayı başarır. İki kardeş kapının girişinde tam bir sessizlik içinde oturur ve aradan geçen bunca zamandan sonra tekrar birarada olmaktan mutlu görünürler.

Yapım şirketi: Alain Sarde presents with Le Studio Canal+, Film Four, Picture Factory

Başyapımcılar: Pierre Edelman, Michael Polaire

Yapımcılar: Mary Sweeney, Neal Edelstein

Yönetmen: David Lynch

Senaryo: John Roach, Mary Sweeney

Görüntü yönetmeni (renkli): Freddie Francis

Ses: Susumu Tokunow

Kurgu: Mery Sweeney

Müzik: Angelo Badalamenti

Oyuncular: Richard Farnswort *(Alvin Straight)*, Sissy Spacek *(Rose Straight)*, Harry Dean Stanton *(Lyle Straight)*, Everett McGill *(John Deere satıcısı)*, John Farley

(Thorwald Olsen), Jane Galloway Heitz *(Dorothy)*, Joseph A. Carpenter *(ahbap)*, Donald Weigert *(Sig)* Tracey Maloney *(hemşire)* ve diğerleri

111 dakika, 35 mm.

2001

MULHOLLAND ÇIKMAZI *(MULHOLLAND DRIVE)*

Los Angeles. Mulholland Çıkmazı'na doğru bir limuzinle yolculuk yapan kadın bir kaza geçirir. Kadın şoka uğramıştır ve sendeleye sendeleye gelip Ruth'un evinin önüne sığınır. Film başlangıçta bir süre kasabanın dışına çıkar. Muhtemelen Ruth'un oyunculuğa hevesli kuzeni Betty Elms, adının Rita olduğunu söyleyen -hafıza kaybı yaşayan- kadını görür. Kadının çantasında çok miktarda para ve garip görünümde mavi renkli bir anahtar vardır. Betty heyecan içinde Rita'yı kucaklayıp kaldırır ve onun gerçek kimliğini öğrenmeye çalışırlar. Film yönetmeni Adam Kesher yeni filminde oyuncu Camilla Rhode'i oynatması için kendisine finansman sağlayacak olan çeteye benzer bir grubun çabalarına karşı durmaktadır. Derken, korku salan kovboy onu işbirliği yapma konusunda ikna eder. Rita, Diane Selwyn adını hatırlamaktadır. Onun peşine düşen Betty ve Rita cesedi bulurlar. Sonra birbirlerine âşık olurlar ve Rita'nın Club Silencio'ya gitmesi gerekir; orada kendisindeki anahtara uyan bir kutu bulur. Kutu açıldığında, Betty onun Diane Selwyn olduğunu görür ve Rita da başarılı film yıldızı Camilla Rhodes halini almıştır; onu yönetmen Adam Kesher'e bırakır. Akıl almaz bir şekilde kıskanç olan Diane Camilla'yı öldürmesi için bir kiralık katil tutar. Adam, öldürme işinin başarıyla gerçekleştirildiğinin ifadesi olarak mavi renkli sıradan bir anahtar bırakacağını söyler, fakat Diane Los Angeles'a giderken uçakta tanıştığı bir çift tarafından tehdit edilir ve intihar eder.

Yapım şirketi: Les Films Alain Sarde, Asymmetrical Productions

Başyapımcı: Pierre Edelmen

Yapımcılar: Mary Sweeney, Alain Sarde, Neal Edelstein, Michael Polaire, Tony Krantz

Yönetmen: David Lynch

Senaryo: David Lynch

Görüntü yönetmeni (renkli): Peter Deming

Ses: Susumu Tokunow, Edward Novick

Kurgu: Mary Sweeney

Müzik: Angelo Badalamenti

Oyuncular: Naomi Watts *(Betty Elms/Diane Selwyn)*, Laura Elena Harring *(Rita/Camilla Rhodes)*, Justin Theroux *(Adam Kesher)*, Ann Miller *(Coco Lenoix)*, Dan Hedaya *(Vincenzo Cas-*

tigliane), Angelo Badalamenti *(Luigi Castligiane)*, Robert Forster *(dedektif Harry McKnight)*, Brent Biscoe *(dedektif Domgeard)*, Michael J. Anderson *(Mr Roque)*, Lafayette Montgomery *(Kovboy)* ve diğerleri
146 dakika, 35 mm.

2006
INLAND EMPIRE
Yapımcılar: Laura Dern, Mary Sweeney
Yönetmen: David Lynch
Senaryo: David Lynch
Görüntü yönetmeni: David Lynch
Kurgu: David Lynch
Müzik: David Lynch, Krzystof Penderecki
Oyuncular: Laura Dern, Jeremy Irons, Justin Theroux, Harry Dean Stanton, Julia Ormond
180 dakika, Polonyaca



'TEKİNSİZ'İN SİNEMASI

DAVID LYNCH

"Sinema, kelimelerle anlatılması mümkün olmayan bir şeyin belirli bir kısmının küçücük bir dilimini anlatabilir. Kelimelerle ifade edilemeyen - filmle anlatılabilecek şeyler: işte, sinemanın güzel dili. O dilimleri bir armoniye kavuşturmak. Hem zaten, iyi fikirler hep dipte, derin sularda bulunmaz mı? Bizim işimiz, kelimelerin sinemaya hizmet etmesini sağlamak. Bir film, açıklanmaktan ziyade, seyredilerek deneyimlenmesi için çekilir. Kelimeler bize ayak bağıdır. Senaryoya aşık olmak çok tehlikelidir. Akılcı düşünce, film çekimine engel oluşturur. Sinema yönetmenliğinin bilinçaltıyla ilgili bir şey olduğunu söylememin kaynağını da burada arayın. Seyirciye fazla bilgi aktarırsanız, bu, seyretmenin deneyimini çürütür. Onun için, konunun içine girip, malzemenin kendisini konuşturmak. Yani, bir rüyanın içinde çalışmak. Benim karakterlerim karanlıkta ve kafa karışıklığında kaybolmuş tiplerdir." (David Lynch)

agora kitaplığı • 399
ISBN 978-605-103-195-8
9 786051 031958
sinema • 69
www.agorakitapligi.com

THG
0179444
RLL
2019
Telif Hakları
THG